



UNIVERZITET U NIŠU  
FILOZOFSKI FAKULTET



**Boris D. Ilić**

**SOCIOLOŠKI ASPEKTI STVARALAŠTVA I  
RECEPCIJE NA PRIMERU EVROPSKIH  
NEOAVANGARDNIH UMETNOSTI: ITALIJA I  
FRANCUSKA**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Niš, 2018.



UNIVERSITY OF NIŠ  
FACULTY OF PHILOSOPHY



**Boris D. Ilić**

**SOCIOLOGICAL ASPECTS OF CREATIVITY AND  
RECEPTION ON THE EXAMPLE OF  
EUROPEAN NEW-AVANT-GARDE ARTS: ITALY  
AND FRANCE**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2018.

## Подаци о докторској дисертацији

Ментор:

Dr Nikola Božilović, redovni profesor u penziji, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Наслов:

Sociološki aspekti stvaralaštva i recepcije na primeru evropskih neoavangardnih umetnosti: Italija i Francuska

Резиме:

U radu se pristupa teorijskom proučavanju stvaralaštva i recepcije evropskih neoavangardnih umetnosti, a kao primer se uzimaju umetničke prakse na prostoru Italije i Francuske u periodu od sredine 50-ih do početka 80-ih godina XX veka. Prvi cilj istraživanja je opisivanje i razumevanje društvenih i kulturnih uslova delovanja neoavangardnih umetnika, načina njihovog stvaralaštva i veza koje se uspostavljaju između neoavangardnog stvaralaštva i publike. Drugi cilj je proučavanje karakteristika publike neoavangardne umetnosti: ukupni društveni položaj, ideološke orijentacije i estetske preferencije, kao i diferencijacije koje se mogu uočiti unutar neoavangardne publike.

Istraživanje se rukovodi prvenstveno metodološkim načelima odnosa umetničkog dela i recepcije iznete u Jausovom teorijsko-metodološkom programu. Jausovo gledište je dopunjeno uvidima u razumevanje stvaralaštva moderne književnosti u delu Lubomira Doležela. Kao dodatne istraživačke metode koriste se analiza teksta i konteksta i metod komparativne analize. Empirijska provera teorijskih nalaza omogućuje se studijom slučaja književnih dela.

Rad pokazuje da se neoavangardno stvaralaštvo pojavljuje kao originalni doprinos celokupnom repertoaru avangarde. Ono se istorijski određuje kao spona između avangardnih i postmodernih

poetika. Njena publika iako iznutra diferencirana, spolja se pokazuje kao homogena grupa. Na osnovu nalaza neoavangardnog stvaralaštva, zaključuje se da neoavangardni stvaralac traga za obrazovanom publikom u širokom polju humanistike, što ne znači i njen elitizam, jer se neoavangarda služi i dostignućima masovne kulture.

Istraživanje utvrđuje da neoavangardnu publiku sačinjavaju pretežno srednji društveni slojevi koji su zbog socijalne otvorenosti, vrednovanja obrazovanja i težnje ka društvenom napredovanju viđeni kao nosioci neoavangardnog ukusa.

Osim toga, stvaralaštvo neoavangarde teorijski smo uslovno podelili na izvornu neoavangardu, koja nastaje u Italiji putem delovanja Grupe 63 i novih avangardnih pokreta koje naročito predstavljaju umetničke prakse 60-ih i 70-ih godina, van kulturnog prostora Italije.

--

Научна област:

Sociologija

Научна  
дисциплина:

Sociologija kulture, Sociologija umetnosti

Кључне речи:

sociologija umetnosti, kultura, stvaralaštvo, recepcija, avangarda, neoavangarda, masovna kultura, Italija, Francuska.

УДК:

16.7:7.038 (450+44)

CERIF  
класификација:  
:

S 210: Sociologija

Тип лиценце  
Креативне  
заједнице:

Autorstvo – nekomercijalno – bez prerada **CC BY-NC-ND**

## Data on Doctoral Dissertation

Doctoral  
Supervisor:

PhD, Nikola Božilović, Professor Retired, University of Niš  
Faculty of Philosophy

Title:

Sociological Aspects of creativity and reception on example  
European New-Avant-garde arts: Italy and France

Abstract:

The work approaches theoretical study of creativity and reception of European neo-Avant-Garde arts, and the artistic practices in the regions of Italy and France in the period from mid-50s until the beginning of the 80-s of the XX century are taken as an example. The primary goal of this research is the description and understanding of social and cultural conditions when neo-Avant-Garde artists created, the way of their creation and the connection established between neo-Avant-Garde creation and the audience. The second goal is studying the characteristics of neo-Avant-Garde art audience: overall social position, ideological orientation and aesthetic preferences, as well as the differentiations that can be noticed within neo-Avant-Garde audience itself.

The study is primarily guided by methodological principles of the relationship between the work of art and the reception emphasized in Jaus' theoretical-methodological programme. Jaus' point of view was completed with the insights into the understanding of creativity of modern literature in the work of Lubomir Dolezel. As additional research methods, the analysis of text and context and method of comparative analysis were used. The empirical check of theoretical findings is provided by the case study of works of literature.

The work shows that neo-Avant-Garde creativity appears as the authentic contribution to the entire Avant-Garde repertoire. Historically, it is determined as a bond between the Avant-Garde and postmodern poetics. Its audience although differentiated from inside, shows itself on the outside as a homogenous group. According to the findings of the neo-Avant-Garde creativity, it can be concluded that the creator searches for educated audience in the wide field of humanity, which does not imply its elitism, since neo-Avant-Garde serves to the accomplishments of mass culture as well.

The research establishes that neo-Avant-Garde audience is mainly made out of social middle-class which, due to social open-mindedness, appreciation of education and aspiration towards social progress is seen as the bearer of neo-Avant-Garde taste.

Furthermore, neo-Avant-Garde creativity is theoretically divided into, conditionally speaking, the original neo-Avant-Garde, which grew in Italy through the work of Group 63 and some new Avant-Garde movements especially presented by artistic practices of the 60-s and the 70-s, outside the cultural area of Italy.

--

Scientific Field:	Sociology
Scientific Discipline:	Sociology of Culture, Sociology of Art

Key Words:	sociology of art, culture, creativity, reception, Avant-Garde, neo-Avant-Garde, mass culture, Italy, France.
------------	--

UDC:	316.7:7.038 (450+44)
------	----------------------

CERIF Classification:	S 210: Sociology
-----------------------	------------------

Creative Commons License Type:	Attribution-NonCommercial-NoDerivs <b>CC BY-NC-ND</b>
--------------------------------	---



# SADRŽAJ

UVOD .....	12
------------	----

## **I DEO: TEORIJSKO-METODOLOŠKI ASPEKTI PROUČAVANJA AVANGARDNIH POKRETA**

### I TEORIJSKO-METODOLOŠKI OKVIR PROUČAVANJA AVANGARDNIH POKRETA

1. (Neo)avangarda: o čemu je reč? .....	20
2. Predmet, ciljevi i metod istraživanja: Stvaranje istraživanje i shvatanje avangarde ....	22
<i>Ciljevi istraživanja</i> .....	23.
<i>Zadaci istraživanja</i> .....	24
3. Teorijsko-metodološki koncept: „Estetika recepcije“ Hansa Roberta Jausa .....	27
4. Jaus i mogućnosti razumevanja savremene umetnosti .....	30
5. Glavni teorijski pristupi proučavanju tipova ukusa, recepcije i avangarde .....	32
5.1 <i>Pojam i tipovi ukusa i recepcije</i> .....	32
5.2 <i>Teorijske distinkcije između pojmova umetničkog dela i kiča</i> .....	38
5.3 <i>Teorija avangarde</i> .....	40
<i>Teorija generacija</i> .....	42
<i>Sociološko shvatanje avangarde</i> .....	43
<i>Marksističko shvatanje avangarde</i> .....	44
<i>Stanovišta oslonjena na kritičku teoriju društva</i> .....	45
<i>Postmoderne koncepcije avangarde</i> .....	46
6. Hipotetički okvir istraživanja .....	47

## **II DEO: POJAM, PRAVCI I KOMUNIKACIJA AVANGARDNIH POKRETA**

### II TEORIJA I NASLEĐE STARE AVANGARDE

1. Pojam i tipovi avangardnih stilova.....	51
2. Ekspresionizam i futurizam .....	57
2.1. <i>Ekspresionizam</i> .....	60
2.2. <i>Futurizam</i> .....	65
3. Dadaizam i nadrealizam .....	71
3.1. <i>Dadaizam</i> .....	71
3.2. <i>Nadrealizam</i> .....	75

### III AVANGARDA I KULTURNA KOMUNIKACIJA

1. Tipovi odnosa umetničke avangarde prema publici .....	78
2. Avangarda i evolucija ukusa .....	84
3. Avangarda i moda .....	88
4. Avangarda i kič kao kulturni antipodi .....	92
5. Avangardni teatar i film .....	97
6. Alternativni umetnički izraz: kulturna misija avangardista .....	104

## **III DEO: NEOAVANGARDA: ODREĐENJE POJMA I SOCIO-KULTURNI KONTEKST**

### IV NEOAVANGARDA

1. Problem određenja pojma neoavangarde .....	109
2. Razlike između stare i nove avangarde .....	122
3. Društveni kontekst i ideologija nove avangarde .....	129
4. Avangarda i umetnička alternativa .....	139
5. Neoavangardni ukus i struktura neovangardne publike .....	152

### V EVROPA I SVET POSLE DRUGOG SVETSKOG RATA

1. Spor o demokratskim i totalitarnim sistemima .....	160
2. Svet masovne kulture	
<i>Edgar Moren i duh vremena</i> .....	171

## VI NEOAVANGARDA - PRIMER ITALIJE

1. Predlog teorijskog okvira za proučavanje književnosti neoavangarde: *socio-kulturni aspekti strukturalističkog proučavanja književnosti Lubomira Doležela* .....184
2. Italijanska književnost neoavangarde i Grupa 63 (Opšta razmatranja) .....192
3. Italijanska neoavangardna književnost  
*Neorealizam i neoavangarda*.....201
4. *Studija slučaja: Sociološka analiza književnog dela Salto mortale* Luiđija Malerbe ...220
  - 4.1. *Stvaralaštvo Luiđija Malerbe*..... 220
  - 4.2. *Recepcija Malerbinih dela*.....221
  - 4.3. *Sociološka analiza književnog dela Salto mortale* ..... 228

## VII NEOAVANGARDA – PRIMER FRANCUSKE

1. Analiza novih avangardnih književnosti u Francuskoj – Rober Estival .....236
2. Gi Debor – Situacionistička internacionala i „društvo spektakla“ ..... 245
3. Sociološki aspekti delovanja grupe Ulipo .....260
4. *Studija slučaja: Sociološka analiza književnog dela Život Uputstvo za upotrebu* Žorža Pereka .....267
  - 4.1. *Stvaralaštvo Žorža Pereka*.....267
  - 4.2. *Recepcija Perekovog dela*..... 270
  - 4.3. *Sociološka analiza dela Život uputstvo za upotrebu*..... 277

## IV DEO: KOMPARATIVNO ISTRAŽIVANJE NEOAVANGARDNIH POKRETA U EVROPI I SAD I ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

### VIII KOMPARATIVNO ISTRAŽIVANJE NEOAVANGARDNIH POKRETA U EVROPI I SAD

1. Supkulture, pop-art i konceptualna umetnost ..... 285
2. Komparativna analiza evropskih i američkih neoavangardnih umetnosti ..... 292

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA ..... 297

LITERATURA .....305

BIOGRAFIJA AUTORA .....317

## UVOD

Predmet istraživanja doktorske disertacije jeste pitanje stvaralaštva i recepcije na primeru neoavangardnih umetnosti u Evropi, uzimajući u obzir, pre svega, prakse italijanske i francuske neoavangarde. Rad na ovome zadatku motivisan je ispitivanjem onih problema koji se dotiču disciplina kao što su sociologija umetnosti, istorija umetnosti, teorija i istorija književnosti i estetika. Jedan od najvažnijih problema koje treba istražiti jeste sociološko određenje ukusa, odnosno potencijalnog odnosa koji se uspostavlja između stvaraoca i primaoca umetničkog dela. U središtu proučavanja nalazi se pitanje, pod kojim društvenim i kulturnim uslovima nastaje neoavangardna umetnost i na koji način se o njoj može suditi kao o društvenoj i umetničkoj pojavi.

U saglasnosti sa stavom Viktorije Aleksandar (Alexander) da je zadatak sociologije da ponudi odgovor na pitanje “u kojoj meri umetnost odražava društvo” i “kako može da ga oblikuje”? (Aleksander, 2007: 469), želimo shvatiti kako stvaralaštvo i recepcija neoavangarde postoje u društvenim uslovima. U tom smislu, zanimala ćemo se kako za sadržaje tako i za forme ovog tipa umetnosti. U vezi sa tim izražava se stav da su na njih dobrim delom uticali uslovi koje je umetnik zatekao u društvu i koji su inkorporirani u njegova stilska i tematska rešenja. Pored toga, tragamo za odgovorom na pitanje koji su društveni uslovi i mimo samog stvaralaštva, odnosno suda o tom stvaralaštvu, uticali na umetnika u procesu stvaranja.

Od velike je važnosti razumeti način na koji se umetnost neoavangarde prihvata kod publike. U tom kontekstu, naročito se obraća pažnja na pitanja koja se odnose na načine upotrebe neoavangardne umetnosti, tj. njenih društvenih funkcija: da li ona služi za zabavu, psihičku kompenzaciju, da li se koristi samo na način estetskog uživanja, ili je ona, pored ovoga, povezana i sa političkim i širim društvenim angažmanom? U korpusu pitanja povećanih neoavangardnoj publici, takođe se interesujemo za razumevanje njegov ukusa, tj. načina na koji ona prihvata umetnost, kako o njoj sudi i šta očekuje od komunikacije sa umetničkim delom. Sociološki možda najvažnije pitanje tiče se nastojanja da se neoavangardna publika odredi prema sociološkim kriterijumima: njenom socijalnom položaju i ideologiji za koju se zalaže, kao i da se utvrdi njen odnos prema drugim društvenim subjektima: slojevima i klasama. Takođe se u jednom estetsko-sociološkom smislu pristupa formiranju portreta neoavangardnog recipijenta, kao

pokušaja izražavanja sintetičkog zahvata osnovnih socijalnih faktora koji omogućuju i uspostavljaju njegovu neoavangardnu orijentaciju, tj. neoavangardni ukus. Niz srodnih pitanja usko se povezuje sa njenim interesovanjima za umetničko stvaralaštvo neoavangarde i iz načina recepcije i njenog objektivnog društvenog položaja izvode zaključci o odlikama neoavangardne publike. Pod neoavangardnom publikom će se podrazumevati prvenstveno onaj sloj pristalica, simpatizera i svih koji su u stručnom pogledu direktno upućeni na neoavangardna umetnička dela, čiji je odnos prema ovoj vrsti umetnosti kontinuiran, a njena dela doživljena kao društveno potrebna. Pored ovoga, pojam publike u kontekstu sociološkog razmatranja uslovno se izjednačava sa društvom, pa će se i iz tog ugla ovaj odnos istražiti i kao odnos između društva i neoavangardne umetnosti.

Sociološku činjenicu da je umetnost *par excellence* društveni fenomen ne treba posebno dokazivati. Smatramo da je holističko proučavanje kulture i umetnosti ideal kome društvena nauka treba da teži, a isto tako i da proučavanje pojedinih aspekata umetnosti nije inferiorno u odnosu na pokušaje celovitog zahvata umetničkog fenomena. Naprotiv, ono što mogućnost parcijalnog proučavanja donosi jeste ogroman broj podataka o skoro svim pojedinostima proučavanog aspekta. Iako se iz vida gubi "šira slika" istraživač dobija značajno istražen fenomen kojim se bavi. Reč je zapravo o nastojanju da se različiti teorijsko-metodološki postupci, koji su katkad i potpuno međusobno suprotstavljeni, upotrebe prilikom proučavanja. Jedna od najvažnijih tvrdnji tiče se toga da sociološko istraživanje umetnosti treba da bude vrednovano prema ciljevima koje je postavilo, ma koliko ti ciljevi bili usko zasnovani. Ako je ono ispunilo postavljene ciljeve istraživanje se ima smatrati uspešnim. Kompleksnost umetničkog fenomena uzrokuje to da različiti autori različito i pristupaju proučavanju umetnosti. Jedni se isključivo usredsređuju na istraživanje značenja i aktivnosti publike, drugi smatraju da je važno istražiti samo objektivne i merljive umetničke pojave, dok treći imaju nameru da dekonstruišu diskurs umetničkog izraza (Aleksander, 2007: 472-473).

U sklopu teorijskog istraživanja koje sprovodimo u ovome radu, interesujemo se za razumevanje fenomena neoavangardne umetnosti, tj. opšte principe stvaralaštva neoavangardne umetnosti i prosečnog okvira prihvatanja njenih dela od strane publike. Razume se da će sociološko istraživanje ići za tim da dobijene rezultate teorijskog istraživanja potvrdi na empirijskom materijalu. To se i čini prilikom opisa načina delovanja stvaralaca neoavangarde i reakcija njene publike na konkretna dela.

Pored stava koji smo upravo izneli o metodološkim postulatima sociologije umetnosti i gledišta sociologa o direktnoj uslovljenosti umetnosti od šireg društvenog okruženja, važno je istaći da se neoavangarda, u smislu odabranih stvaralačkih tema i motiva, posredno ili neposredno zasniva na umetničkom razumevanju društva, politike i kulture. U tom smislu, Etjen Surio (Souriau) iznosi mišljenje da je umetnost jedinstven vid društvene svesti i da su socijalne ideje i teorije proizašle iz umetničkog stvaralaštva, interesovanja, kao i većim delom konkretni stvaralački postupci, prenosivi iz jedne umetničke discipline u drugu (Up. Surio, 1958: 5). Pri tom, nije samo društvo stvorilo umetnost, već i ona povratno obogaćuje društveni svet svojim stvaralaštvom.

Sociologija kulture i specijalno sociologija umetnosti su pokazale već od prvih decenija XX veka snažno interesovanje za proučavanje umetničkog fenomena, označavajući proizvodnju i recepciju kao dva ključna aspekta proučavane pojave. Istraživanju avangarde kao posebnog izraza moderne umetnosti je u sociologiji posvećena daleko manja pažnja, a neoavangarde gotovo uopšte nisu sociološki promišljane niti istraživane. Najpoznatiji radovi koji se u sociologiji i istorijskom materijalizmu koliko-toliko bave avangardnim pokretima mogu se pronaći u delima Valtera Benjamina (Benjamina) i Alfonsa Silbermana (Silbermann), a neoavangarda je, u negativnom kontekstu, samo dotaknuta u radu Herberta Markuzea (Marcuse), kao vid umetničkog ponavljanja, bez dubljeg razumevanja fenomena.

S druge strane, avangardom i neoavangardom su se iscrpno bavili autori u oblasti istorije umetnosti i teorije književnosti. Ovo zanemarivanje neoavangarde kao društvene i umetničke pojave značajne za period od sredine 50-ih do početka 80-ih godina XX veka, može biti proizvod zaokupljenosti sociologa pitanjima za koje se u našoj nauci smatra da imaju prvenstvo u odnosu na parcijalne izraze društvene svesti za kakvu se obično misli da je neoavangardna umetnost.

Radi se o periodu u kome svet nanovo počinje da gradi nove institucije i iznalazi načine za bolje uslove čovekovog života, ali su ove ambicije neretko bile osujećene ratnim razaranjima kakva su ona u Vijetnamu, siromaštvom i nezaposlenošću. Takođe, masovna kultura postaje zvanična kultura druge polovine XX veka, a razvoj tehničkih sredstava postaje sve brži i za svakodnevni život pojedinaca i grupa sve značajniji. Država putem raznih administrativnih mera zadobija sve veću moć nad pojedincem, a u vezi sa tim rastu i sve organizovaniji i odlučniji oblici otpora, pre svega kod intelektualnih i studentskih slojeva. Zbog svega, moguće je da je sociologija u periodu o kojem je reč bila više zaokupljena tumačenjem opšte slike društvenog

sveta nakon Drugog svetskog rata, nego što je iskazivala potrebu da se posveti tumačenju fenomena koji svoje poreklo ima u umetničkim praksama. Isto važi i za sociologiju kulture (umetnosti). Ona je u ovim burnim zbivanjima, naročito tokom 60-ih godina, svoja istraživanja uglavnom usmerila na problematizovanje opštih kulturnih gibanja hladoratorovskog sveta, pa je tako, ili potpuno zanemarila i ignorisala specifičnosti, ili pridruživala neoavangardu opštem toku protestne kulture koja je negovana više decenija nakon Drugog svetskog rata.

U tom smislu, istraživanje koje preduzimamo ima poseban značaj. Prihvatajući se zadatka da se naučnim putem opišu i razumeju izrazi stvaralaštva i recepcije neoavangarde u Evropi svesni smo da iza svojih leđa nemamo teorijske obrasce ili uzore koji bi istovremeno mogli biti od pomoći, ali koji bi mogli predstavljati i otežavajuću okolnost. Oni bi (da ih ima) mogli biti upotrebljeni u vezi sa pristupom opštoj sociološkoj evidenciji o proučavanoj pojavi, te bi se neka iskustva i nalazi mogli iskoristiti i prilikom ovog istraživanja. S druge strane, činjenica da je ovo jedno od retkih istraživanja neoavangarde u sociologiji, daje mogućnost da se osvoji novi nepoznati prostor i time učine prvi koraci u razumevanju ne samo neoavangarde kao relativno samostalne socijalne i umetničke pojave, već i da se razume stanje savremenih idejnih tokova i društvenih praksi koje se često nazivaju postmodernizmom, a čije je prve korake, u istorijskom smislu, napravila upravo neoavangarda. Na kraju, posredstvom proučavanja proizvodnje i prijema neoavangarnih umetničkih dela, u prilici smo da opišemo i razumemo duh epohe koja nastaje neposredno nakon Drugog svetskog rata, a čiji smo i mi danas svedoci.

Na početku rada, nakon opšteg određenja predmeta proučavanja, ciljeva, zadataka i metoda istraživanja, upoznajemo se sa opštim teorijsko-metodološkim okvirom. U našem istraživanju, za opšte sagledavanje fenomena stvaralačko-receptivnog odnosa neoavangarde, vodimo se ključnim postavkama strukturalističkog pristupa pitanjima recepcije iznete u poznatoj knjizi *Estetika recepcije* Hansa Roberta Jausa (Jauss) na osnovu koje će biti proučavan komunikacijski odnos koji nastaje između autora (dela) i publike, kao i mogućnosti primene ovog teorijsko-metodološkog programa na proučavanje moderne umetnosti. Zatim se daju ključni teorijski koncepti proučavanja avangardne umetnosti. Izražava se stav da je avangarda jedinstven socio-kulturni fenomen, te opšti nalazi u proučavanju avangardnih pokreta mogu biti primenjeni i na neoavangarde. Među hipotezama na kojima se rad temelji, pored one o jedinstvenosti avangardnih pokreta unutar koje se neoavangarda pojavljuje kao relativno samostalni i originalni nastavak istorijskih avangardi, iznose se i teze o odnosima saglasnosti i razlikovanja između

istorijske avangarde i neoavangarde, kao i o diferencijacijama unutar neoavangarde. Takođe se iznose teze o duhovnom i klasno-slojnom određenju ukusa avangardnih i, posebno, neoavangardnih grupa.

U drugom delu pristupamo istorijsko-sociološkoj analizi, gde se uočavaju osnovne umetničke i socijalne odlike istorijskih pokreta avangarde, među kojima se posebno govori o ekspresionizmu, futurizmu, dadaizmu i nadrealizmu. Odeljak o avangadi i kulturnoj komunikaciji uzeće u obzir sociološko razumevanje tipova odnosa umetničke avangarde prema publici, evoluciji ukusa i modi kao socijalnim fenomenima. Avangarda i kič kao rasprava koja je inače u sociološkoj, i ne samo sociološkoj teoriji kulture, imala poseban uticaj biće zastupljena i u ovom radu, kao mogućnost teorijskog diferenciranja stvaralačko-receptivnih praksi, tj. izraza društvenog pozicioniranja ukusa. Nakon sagledavanja umetničkog doprinosa avangardnog teatra i filma kao umetničkih poduhvata koje presecaju istorijske avangardne i neoavangardne prakse, težimo izvođenju zaključka o kulturnoj misiji avangardista, tj. pokušaju određenja njenog delovanja kao vida zasnivanja alternativnog umetničkog izraza.

Naredni odeljak rada treba da doprinese stvaranju celovite slike o pojmu neoavangarde, njenim različitim teorijskim određenjima, uz ponuđeno autorovo viđenje problema o kojem je reč – kako na teorijskom, tako i na planu njenog konkretnog ispoljavanja. Zatim ćemo se detaljnije baviti odnosima koji se na estetskom, socijalnom, kulturnom i političkom planu stvaraju između istorijske avangarde i neoavangarde, kao i sagledavanjem društvenog konteksta u kome neoavangarda nastaje i deluje, te razumevanja ideologije koju zastupa. Biće reči o razlici koja se u naukama o kulturi podvlači između umetničke alternative i avangarde. Navedena razmatranja treba da doprinesu usvajanju zaključaka o sociološkim osobinama neoavangardnog ukusa, te pokušaju konstruisanja strukture neoavangardne publike.

Sledeća tema nanovo se bavi društvenim kontekstom neoavangardne umetnosti, ali ovog puta se u obzir uzima ne neoavangardna umetnost, već njeno kulturno i političko okruženje: spor o demokratskim i totalitarnim sistemima i svet masovne kulture. Polazi se od pretpostavke da ovi kulturni i politički uslovi bitno utiču na formalna i sadržinska rešenja neoavangardnog stvaralaštva, te sve skupa na publiku neoavangarde.

Pošto su, nakon upoznavanja sa opštim društvenim kontekstom, teorisko-metodološkim aspektima i pojedinostima povezanim sa pitanjima društvenog i kulturnog zasnivanja neoavangarde, stvorene pretpostvake za detaljnije upoznavanje fenomena o kome je reč, pristupa



se analizi delovanja konkretnih grupa i umetničkog stvaralaštva unutar njih. Kada je u pitanju italijanski primer, najpre se upoznajemo sa socio-kulturnim aspektima strukturalizma Lubomira Doležela (Doležel), tj. teorije mogućih svetova, koji u polju proučavanja stvaralaštva neoavangardnih i postmodernih književnih praksi, dopunjuje Jausovu prema spolja orijentisanu stvaralačko-receptivnu teorijsku poziciju, a zatim pristupamo analizi raznih grupa italijanske neoavangarde, pre svega rada Grupe 63 i poređenja njenog stvaralaštva sa onom proizašlom iz pokreta neorealizma. Proučavanje italijanske neoavngarde se zaključuje studijom slučaja, tj. sociološkom analizom književnog dela *Salto mortale* pisca Luidija Malerbe (Malerba).

Na primeru francuske neoavangarde, pre svega govorimo o analizi novih avangardnih književnosti posredstvom dela umetnika i teoretičara Robera Estivala (Estivals), odnosno Pokretu znaka kao jedinstvenom nazivu za neoavangardne pokrete koji su u Francuskoj nastali između 1945. i 1965. godine. Nakon toga, posebnu pažnju poklanjamo proučavanju socioloških aspekata stvaralaštva Situacionističke internacionale i društvenog i kulturnog uticaja dela *Društvo spektakla* Gija Debora (Debord), kako na potonja intelektualna promišljanja, tako i na publiku i šire društvo. U nastavku, upoznajemo se sa eksperimentalnom književnošću grupe Ulipo, a posredstvom studije slučaja, tj. sociološke analize dela *Život uputstvo za upotrebu* Žorža Pereka (Perec), težimo uočavanju ključnih stvaralačko-receptivnih osobnosti ove grupe i specijalno Perekovog dela, za koje se može pretpostaviti da predstavlja sintetički izraz najvažnijih književnih i šire umetničkih i intelektualnih strujanja tokom XX veka.

Komparativno istraživanje neoavangarde u SAD i Evropi ima za cilj iniciranje mogućnosti da se neoavangarda shvati kao univerzalna kulturna pojava, uz naglašavanje ključnih razlika koje se mogu pronaći u njenom umetničkom (stvaralačko-receptivnom), političkom i kulturološkom smislu. Među najvažnijim aspektima moderne umetnosti u SAD uzimaju se razni izrazi kontrakture, pre svega bitnika i hipika, a zatim i dela pop-arta i konceptualne umetnosti, koji se porede sa najznačajnijim izrazima evropske neoavangarde, pre svega onih koji su prethodno proučeni na primerima italijanske i francuske neoavangarde.

Zaključna razmatranja treba da omoguće stvaranje teorijskog preseka o relacijama društva i umetnosti nakon Drugog svetskog rata, da se razume društveni smisao i istorijski značaj neoavangardnih pokreta, a zatim još jednom, u kratkim crtama, podvuku najvažniji zaključci izvedeni iz komparativne analize evropskih i američkih neoavangardi. Rezimirajući ukupan značaj neoavangarde za kulturu našeg doba u središte stavljamo efekte koje je stvaralaštvo

neoavangarde proizvelo kod publike, kako za publiku označenu kao neposrednog primaoca te umetnosti, dakle recipijenata neoavangardne umetnosti tokom 60-ih i 70-ih godina XX veka, tako i za publiku koja u našem vremenu dolazi u dodir sa delima neoavangardne umetnosti.

**I DEO :**

**TEORIJSKO-METODOLOŠKI**

**ASPEKTI PROUČAVANJA**

**AVANGARDNIH POKRETA**

## I TEORIJSKO-METODOLOŠKI OKVIR ISTRAŽIVANJA AVANGARDNIH POKRETA

### 1. (Neo)avangarda: o čemu je reč?

Neoavangardom se obično imenuje skup raznorodnih umetničkih poduhvata nastalih nakon Drugog svetskog rata, naročito tokom 60-ih godina prošlog veka. Ovi pokreti nastaju na temelju umetničkih avangardi koja nastaju u prvim decenijama XX veka, dovodeći do krajnjih konsekvenci njene osnovne estetičke i ideološke postulate. Osim toga, neoavangarda predstavlja i skup brojnih umetničkih inovacija i izraz je temeljitog raskida umetnosti sa kapitalističkim društvenim poretom i obrascima mišljenja i ponašanja koji ga definišu. Neoavangarde nastaju pre svega na evropskom tlu kao određeni vid razumevanja i kritike društva, ali se među neoavangardne umetničke prakse često ubrajaju i oni umetnički istupi kakvi se nalaze u Severnoj Americi tokom 60-ih godina XX veka. Sam pojam se afirmiše u Italiji ranih šezdesetih godina, gde je i došlo do najvećeg razvoja neoavangardnih umetnosti. Pored Italije, Francuska je zemlja u kojoj je zamah novih avangardnih pokreta bio izuzetno snažan. U Francuskoj su možda više nego u bilo kojoj drugoj zemlji, u ovom periodu, vrata bila širom otvorena spajanju stvaranja umetničkih dela u klasičnom smislu reči sa filozofskim i naučnim diskursom i političkim angažmanom.

Teoretičari umetnosti nisu jednoglasni kada je u pitanju definicija neoavangardne umetnosti. Pored toga, što se na formalno-sadržinske elemente neoavangardnih umetničkih dela gleda na različite načine, i na njenu društveno-političku ulogu u savremenom svetu gleda se sa različitih, ponekad i potpuno suprotstavljenih stanovišta. Ono što je zajedničko većini teorijskih pozicija je to da neoavangarda predstavlja umetnički izraz nastao kao posledica i kritički odgovor na socio-kulturne, tehničko-tehnološke i političke procese XX veka.

Istorijski gledano, neoavangarda jeste svojevrsni ideološki i umetnički međuprostor. Ona je u velikoj meri naslonjena na međuratnu umetničku avangardu i u estetičkom i u ideološkom smislu reči. Estetički, ona teži da umetnost u potpunosti prenese u životnu praksu, smatrajući da to nastojanje međuratna avangarda nije u potpunosti ostvarila. Ideološki, ona još izrazitije nego međuratna avangarda insistira na razaranju kapitalističkih društvenih odnosa, odnosno putem

svojih dela problematizuje smisao života otuđenog i dezorijentisanog pojedinca okruženog dominacijom konzumerizma, birokratizacijom itd. S druge strane, invetivni, narativni i performativni postupci neoavangardne književnosti i umetnosti u izvesnoj meri utiču na nastanak i razvoj postmodernog načina mišljenja.

Neoavangardni umetnici su pioniri zaokreta na jezik. Oni uviđaju da jezik nije samo sredstvo komunikacije, već pojava posebne vrste koja na veoma bitan način i u sadejstvu sa faktorima socijalnog okruženja određuje svest pojedinaca i grupa. U tom smislu će post-strukturalistički orijentisani teoretičari zahtevati jezičku revoluciju i dekonstrukciju sveukupnog intelektualnog nasleđa. Neki teoretičari smatraju da ovaj filozofski pravac predstavlja naročit vid neoavangardnog stvaralaštva, u čemu i leži inovativnost neoavangarde. U poređenju sa njom, unutar stvaralaštva međuratne avangarde nije bilo moguće zamisliti jedan filozofski članak kao umetničko delo. Ma koliko se avangardna umetnost ranog perioda ograđivala od koncepta autonomije umetnosti, njen sveukupni repertoar se sastojao od proizvodnje gotovih umetničkih dela u klasičnom smislu reči. U tom smislu, neoavangarda, šireći intelektualne horizonte, u korpus svojih dela ubraja i filozofske eseje, performanse, ali i manifestacije svakodnevnog života koji imaju malo toga zajedničkog sa stvaralaštvom umetničkog dela u klasičnom smislu i teško da se mogu zahvatiti pojmovima klasične estetike. Od kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina XX veka u savremenoj umetnosti su sve više prisutne multimedijalne instalacije kao mogućnost eklektičkog pristupa umetnosti, ali i kao odraz kraja umetnosti, bezidejnosti, neproduktivnosti i odsustva želje umetnika za stvaranjem posredstvom tradicionalnih pristupa stvaralaštvu. Koren ovih umetničkih poduhvata nalazi se već unutar pokreta istorijske avangarde, ali njeni istinski podsticaji prisutni su tek tokom 60-ih godina XX veka u okrilju neoavangardnih umetnosti.

## 2. Predmet, ciljevi i metod istraživanja: stvaranje, istraživanje i shvatanje avangarde

*Predmet* istraživanja su neoavangardne umetnosti u dve zemlje: Italiji i Francuskoj. Istraživanje treba da pokaže u kojim društvenim i kulturnim okolnostima nastaje i egzistira neoavangardna umetnost, koji su osnovni formalni i sadržinski elementi u njenom stvaralaštvu (kojim se temama bavi i kakva izražajna sredstva koristi), kao i to kako publika prihvata neoavangardna umetnička dela. Pod neoavangardom se podrazumevaju, pre svega, razni oblici eksperimentalne književnosti, ali i drugi umetnički poduhvati koji nastaju tokom pedesetih i šezdesetih godina XX veka, kao što su: konceptualna umetnost, pop-art, itd. Jedna od ključnih reči koja se vezuje za neoavangardu je pojam besformnosti, tj. stav da umetnost kao takvu više ne reprezentuje dovršeno umetničko delo. Umetnička i književna kritika polazi od toga da neoavangarda kao svoje ključne tematske okvire vidi: otuđenje čoveka u savremenom društvu, kao i čovekovu depersonalizaciju i dezorijentaciju, dominaciju potrošačke kulture i njegovu nemoć da se odupre ovim društvenim tokovima. Ovi ključni receptivni registri oblikuju socio-kulturne i političke orijentacije neoavangardne publike i u sadejstvu sa sadržajima popularne umetnosti ( film i rok muzika) grade osobeni sistem vrednosti neoavangardnog recipijenta. U istraživanju neoavangarde vode se polemike oko toga da li neoavangarda predstavlja originalni korpus umetničkog stvaralaštva ili je reč o pukom prenosu ideja međuratne avangarde. Hal Foster (Foster) u neoavangardi vidi kontinuirani nastavak avangardnih pokreta pre Drugog svetskog rata, a nikako kao njihovo ponavljanje ili oživljavanje. Na ovo se nadovezuje i stav Van der Berga (van der Berg) i Fendersa (Fähnders) da čitavoj stvari treba prići sintetički. Ovi autori svesni su mogućnosti zapadanja u aporije prilikom istraživanja, te zaključuju da se to može izbeći ako se avangardnim pokretima pristupi kao vidu društvenog konfigurisanja i opiše kao fenomen socijalne kohezije u oblasti umetnosti, a koji treba razumeti kao mrežu. Nastanak mreže avangardnih pokreta, po autorima, javlja se na početku XX veka, a zatim se razvija, kako u Evropi tako i van nje, sve do njegovog kraja i prelaska u XXI vek. U njoj postoje dva perioda visoke konjunktore, jedan (avangardni) nastaje i razvija setokom druge i treće decenije XX veka, a drugi (neoavangardni) tokom 50-ih i 60-ih godina (Van den Berg i Fenders, 2013: 21). Kada je

u pitanju razumevanje suštinskih karakteristika neoavangarde, stav koji ova dva autora izražavaju ujedno predstavlja i stav koji će se u ovom radu zastupati.

Mikloš Sabolči (Szabolcsi) je takođe saglasan sa tim da između avangardnih i neoavangardnih pokreta nema značajnijih razlika. Kada je u pitanju neoavangarda kao osoben umetnički izraz, on smatra da je reč o onim umetničkim izrazima koji na izvestan način „predstavljaju pojavne oblike pobune protiv kapitalističkog sistema ili su iskrivljeni oblici svesti“ (Sabolči, 1997: 88).

S obzirom na to da neoavangarda predstavlja osoben vid stvaralaštva i recepcije, doduše naslonjen na istorijsku avangardu, ovaj vid umetnosti koji nastaje početkom 60-ih godina XX veka je predmet istraživanja jer se pretpostavlja da u sociološkom smislu reprezentuje savremenu varijantu avangardnog ukusa, poseban tip političkog angažmana prilagođen savremenim društveno-političkim okolnostima (insistira na idejama političke levice), a u estetičkom pogledu, inovacijski kreativno-receptivni oblik umetničkog delovanja.

#### *Ciljevi istraživanja:*

Istraživanje ima prevashodno deskriptivni i delom heremeneutički karakter. Dakle, teži se opisivanju stvaralaštva i recepcije neoavangarde i sociološkom razumevanju njihovih međusobnih veza. U tom smislu ciljevi se mogu grupisati u dve tačke:

1. Opisati i, u veberijanskom (Max Weber) smislu reči, razumeti sociološke aspekte stvaralaštva neoavangardne umetnosti: teme i umetnička sredstva kao izraz umetničke produkcije, pojmljen iz pozicije socijalnih aktera u savremenom društvu.
2. Opisati i razumeti recepciju neoavangardne umetnosti, tj. istražiti šta to umetnik očekuje od komunikacije između njegovog stvaralaštva i prijema dela od strane publike, kao i uočiti mogućnosti diferenciranja neoavangardne publike.

### *Zadaci istraživanja:*

Pre izdvajanja posebnih zadataka želimo napomenuti da nas unutar istraživanja koje preduzimamo, stvaralačko-receptivni odnos neoavangardnih umetnosti interesuje kao društvena pojava u celini. Reč je sagledavanju procesa konstituisanja stvaralaštva i recepcije neoavangardne umetnosti i njihovih međusobnih, u teorijskoj ravni uspostavljenih veza u najširem sociološkom kontekstu, te se prednost daje formulisanju opštih socioloških principa u odnosu na mnogobrojne pojedinačne manifestacije proučavane pojave. Unutar posebnih delova rada, kakav je njegov završni deo koji se odnosi na studiju slučaja dela neoavangardne književnosti, biće sagledani i posebni aspekti i kritički sudovi o neoavangardi.

1. Istražujući stvaralaštvo kao sociološki fenomen želimo utvrditi odnos neoavangarde prema različitim društvenim, kulturnim i političkim pitanjima. U fokusu proučavanja jeste odnos neoavangardnog umetnika prema potrošačkoj kulturi, zatim najvažnijim političkim temama vladajućim za period od kraja 50-ih do početka 80-ih godina XX veka, reakciji i recepciji ovih događaja, tj. njihove umetničke obrade u delima neoavangarde. Analiza se vrši, pre svega, na osnovu celine sadržaja i izdvojenih sekvenci unutar umetničkih dela u kojima se osim autorove fikcije pomaljaju i vidovi društvene svesti i konkretne vrednosne orijentacije. Ovo naročito važi za one aspekte umetničkih dela za koje se smatra da predstavljaju neposredan refleks društvenih i kulturnih kretanja o dobu o kojem je reč.
2. Pokušati odrediti moguće diferencijacije unutar stvaralaštva neoavangarde u okviru estetičkih i ideoloških preokupacija, kao i one karakteristike po kojima ona izražava jedinstven front umetničkih nastojanja. Na samom početku drugog dela studije, dela u kome se daju informacije o pojmu neoavangarde i najuticajnijim neoavangardnim pravcima, gradimo jednu načelnu, sociološki orijentisanu tipologiju neoavangardne umetnosti i na osnovu tako izgrađene tipologije nalazimo upadljive sličnosti i razlike među neoavangardnim stilovima. Cilj je sticanje uvida u repertoar neoavangardne poetike u njegovoj sociološkoj dimenziji, kako na formalnom, tako i na sadržinskom planu. Želi



se odgovoriti na pitanje kakav je društveni smisao neoavangardne poetike u celini i kakve posebne predstave o društvu i kulturi imaju pojedine neoavangardne grupe.

3. Na osnovu ovako izgrađene tipologije formira se i socijalni portret neoavangardnog recipijenta, tj. uočavaju se osnovne opšte karakteristike neoavangardnog ukusa i publike neoavangardne umetnosti unutar koje je moguće izdvojiti i određene varijetete i pod tipove.

Utvrđiti značaj novih avangardnih pokreta i sagledati domete i smisao koji oni imaju za doba u kome živimo. Dakle, težimo tome da steknemo uvid u promene koje su umetnosti nakon Drugog svetskog rata izazvale u pomeranju vrednosnih orijentacija, tj. socijalnih i umetničkih preokupacija i predstava u odnosu na period pre pojavljivanja pokreta neoavangarde. Pre svega, zainteresovani smo za utvrđivanje veza između neoavangardne umetnosti i onih umetničkih dela i pokreta koji danas postoje, a koji se u svom delovanju u manjoj ili većoj meri oslanjaju na ideološke i estetičke postulate umetnika i pravaca koji su postojali od kraja 50-ih do početka 80-ih godina XX veka. Pažnja se, u tom smislu, posvećuje nastanku postmodernih poetika, osnovnih obeležja na osnovu kojih se one oslanjaju na neoavangardno nasleđe, kao i ključnih momenata u kojima dolazi do izražaja prevazilaženje i napuštanje registra avangarde uopšte, pa time i diskursa neoavangarde.

*Predmet istraživanja* uslovljava prevashodno upotrebu *kvalitativnih metoda*. S obzirom na to da se istraživanje usredsređuje na društvene procese, konstrukcije i značenja koji bitno određuju karakter neoavangarde, glavne metode koje se nameću ovako koncipiranom istraživanju su: *metod analize teksta i konteksta* i *uporedni metod*.

*Analiza teksta i konteksta* je metoda putem koje ćemo analizirati književno delo i društveno politički i kulturni kontekst u kome je nastalo, kao i određena književna sredstva koja autor koristi. Ovaj metod omogućuje analizu samog teksta u književno-teorijskom smislu reči: upoznavanje sa radnjom dela, likovima, njihovim psihološkim profilima i međusobnim odnosima. Čim se taj zadatak ispuni, analiza teksta i konteksta dobija sociološke osobine i, što je sam predmet istraživanja, počinjemo se baviti sociološkim aspektima neoavangardne umetnosti, a određeni deo istraživanja biće posvećen konkretnim književnim delima neoavangardnog perioda, kao reprezentima umetničkih aspiracija neoavangarde. Odnos autora (dela) prema različitim društvenim i kulturnim pojavama (promišljanje kiča i potrošačke kulture, kapitalističke

profitorske čudi), kao i druga važna socijalno-politička pitanja, čine kontekst neoavangardnog stvaralaštva u prvim decenijama druge polovine XX veka.

*Uporedni metod* se koristi za razumevanje istorijskog konteksta neoavangarde. U fokusu analize je poređenje osnovnih karakteristika istorijske avangarde i neoavangarde, kao i činilaca koji bitno određuju neoavangardnu umetnost. Ovaj metod nam takođe omogućuje poređenja unutar neoavangardnog stvaralaštva i to, pre svega, na nivou neoavangardnih grupa, umetničkih i političkih istupa, čime se stiče uvid u diferenciranje neoavangardnog stvaralaštva. Naime, upravo ove diferencijacije mogu proizvoditi određene tipove publike unutar neoavangarde.

Suštinski, ove dve metode se u radu uzimaju kao komplementarne. Cilj njihovog naizmeničnog korišćenja unutar rada sastoji se u težnji ka sveobuhvatnom i temeljitom istraživanju evropske neoavangarde, tj. pokušaju da se stvaralaštvo i recepcija savremene umetnosti sagledaju iz različitih uglova u svom sinhronijskom i dijahronijskom aspektu.

*Metod studije slučaja* ima demonstrativni karakter. Za primer neoavangardne umetnosti se uzima jedno delo iz Italije i jedno delo iz Francuske. Na primeru italijanske neoavangardne književnosti biće analizirano delo autora Luidija Malerbe *Salto mortale*. Francuska neoavangarda biće demonstrirana posredstvom analize dela autora Žorža Pereka *Život uputstvo za upotrebu*. Cilj upotrebe ovog metoda jeste da prethodno usvojena teorijska saznanja o stvaralaštvu i recepciji neoavangarde dovede u vezu sa konkretnim delima i na primerima proveriti nalaze teorijskog istraživanja. Delo autora Luidija Malerbe *Salto mortale*, odabrano je zbog činjenice da se unutar književne kritike ono smatra paradigmatiskim ostvarenjem neoavangardne književnosti. Sociološki, ono predstavlja način da se opiše stanje čoveka i društva u drugoj polovini XX veka. Ono nastaje 1968. godine, dakle, u vreme studentske pobune, bujanja popularnih umetnosti, ali i rastućeg otuđenja, medijske dominacije itd. Delo autora Žorža Pereka *Život uputstvo za upotrebu* (1978), predstavlja razvijeniju formu francuske nove avangarde tj. novog romana, ili tačnije francuske eksperimentalne književnosti. S obzirom na to da se radnja knjige odvija u jednoj zgradi koja prati međusobne odnose suseda u njoj, ona se može tretirati i kao literarni izraz autorovih ekspresija o savremenom društvu na mikro planu, tj. društva u malom.

### 3. Teorijsko-metodološki koncept: „Estetika recepcije“ Hansa Roberta Jausa

U skladu sa nastojanjem da se teorijski prouče stvaralaštvo i recepcija neoavangarde teorijsko-metodološki istraživački postupak se gradi na osnovama programa koji je Hans Robert Jaus izneo u knjizi *Estetika recepcije*. Najjednostavnije rečeno, „estetika recepcije“ polazi od lične interpretacije dela od strane istraživača, a u fokusu analize je komunikacijski odnos između dela i recipijenta. Prema Jausu „istorija književnosti i umetnosti uopšte veoma dugo je bila istorija autora i dela. Ona je potiskivala ili prećutkivala svoju 'treću stanicu': čitaoca, slušaoca ili posmatrača“. Književnost i umetnost se ne mogu celovito proučavati kao konkretan istorijski proces bez posredujućeg iskustva onih koji umetnička dela prihvataju, koji ih odbacuju ili zaboravljaju. Njegovo heremeneutičko polazište istraživanja recepcije nalazi svoje podsticaje u strukturalizmu. U tom smislu Jaus posebno ističe semiotički pristup Mukaržovskog<sup>1</sup> (Mukařovský) i Vodičkinu (Vodička) teoriju konkretizacije. Ovde treba priključiti i delovanje francuskog mislioca Pola Rikera (Ricoeur) koji je „ukazao na zajednički koren hermeneutike demistifikovanja i hermeneutike ponovnog osvajanja smisla“ (Vidi Jaus, 1978: 29-32). Od povezivanja estetike recepcije sa fenomenologijom i sociologijom saznanja Jaus očekuje značajna naučna postignuća. U osnovi, estetika recepcije nije autonomna aksiomatska disciplina, već parcijalna metoda refleksija, podobna za nadgradnju i upućena na saradnju. Metodska parcijalnost gradi se u protivstavu sa idealističkim i materijalističkim teorijama, koje, kako kaže, pretenduju na metodski totalitet.<sup>2</sup> Da bi otklonio svaki nesporazum, Jaus ističe da parcijalnost u odnosu na proizvodnju i prikazivanje odgovara parcijalnosti, recimo, istorije umetnosti u odnosu

---

<sup>1</sup> Na izuzetan značaj za proučavanje socijalnog konteksta značenja umetnosti u delu Mukaržovskog pažnju skreće i Nikola Božilović. „Umetničko delo, po njemu, nije samo autonoman znak, već 'znak koji uvek nešto podrazumeva', a to 'nešto' je 'ukupan kontekst tzv. socijalnih pojava, na primer filozofija, politika, religija, ekonomija'. Zbog toga je 'umetnost više nego bilo koja društvena pojava sposobna da karakteriše i predstavlja datu epohu'“. Božilović zapaža da je „daleko od pomisli da je Mukaržovski kao strukturalni lingvista, hteo da umetničko delo identifikuje sa društvenim kontekstom iz koga je ono proizašlo. On mu je samo pripisivao attribute znaka koji može imati poseban odnos prema stvari koju označava – metaforičan ili na drugi način iskošen odnos“ (Videti Božilović, 2008: 80).

<sup>2</sup> Jaus na ovom mestu, razume se, ističe negaciju supstancijalističkih pristupa proučavanju književnosti i umetnosti.

na opštu istoriju. Baš zato ona može doprineti razumevanju interakcija između umetnosti i društva.

U svom proučavanju Jaus ističe tri kruga problema: 1. Recepcija i delovanje; 2. Tradicija i selekcija; 3. Vidokrug očekivanja i komunikativna funkcija. Proučavanje prvog kruga problema svodi se na određenje umetničkog i književnog stvaralaštva kao konvergencije dela i recepcije, tj. delo je viđeno kao dinamička struktura. Delovanje se ispostavlja kao „tekstom uslovljen, a recepcija kao adresatom uslovljen element konkretizacije ili tvorenja tradicije“ (Jaus, 1978: 352). Delo „zrači“, dok recipijent poseduje dispoziciju za prihvatanje tog „zračenja“.

Drugi krug problema odnosi se na tradiciju i selekciju. Tradicija u umetnosti za Jausa nije nekakvo „organsko-samodelatno postojanje“. Ona pretpostavlja selekciju. Da bi jedno delo postalo kanonično ono se mora uzdignuti iznad puke događajnosti. Metodologija estetike recepcije pretpostavlja mogućnost samo jednog načina tumačenja uz zanemarivanje svih drugih. U suprotnom istraživač „gubi estetičko interesovanje, vezano za određene smerove očekivanja“ (Jaus, 1978:356-357). Parcijalnost estetike recepcije, unutar razmatranja kruga problema vezanih za tradiciju i selekciju pojavljuje se u svom pravom svetlu upravo u polju proučavanja savremene umetnosti. Ovo proučavanje podrazumeva promenu vidokruga očekivanja. Ona donosi procenjivanje kanona prošlosti i obično se svodi na negaciju dotadašnje tradicije. Umetničke tradicije se ne sagledavaju kao jednom zauvek date, jer konsenzus oko vrednosti prethodne umetnosti može biti, da se zajedno sa Jausom poslužimo Habermasovim (Habermas) rečnikom, i „pseudokomunikativno uslovljen“. Po Jausu, umetničko delo se ne može posmatrati kao autonomno (auratično). Ovde delo ne postoji bez svog delovanja, a ovo poslednje uslovljava sud publike tj. recepciju, koja opet, na izvestan način, uslovljava produkciju autora.

Kod trećeg kruga problema (vidokrug očekivanja i komunikativna funkcija), podrazumeva se upućenost estetike recepcije na teoriju komunikacija, pod uslovom da se „umetnost u društvenoj dimenziji shvati kao snaga koja tvori istoriju“. Pojam „vidokrug očekivanja“<sup>3</sup> pripada grupi apstraktnih, ali metodološki plodnih pojmova. On se odnosi na mogućnost da se „tematizuje jedan latentni vidokrug ne više svesnih ili još nesvesnih očekivanja životne prakse“

---

<sup>3</sup> U knjizi *Sociologija umetnosti: Istraživanje lepih i popularnih formi* Viktorija D. Aleksander ide i korak dalje, tvrdeći da je u njenoj poznatoj 'romboidnoj šemi kulture' (stvaraoci, umetnička dela, potrošači, društvo, distributeri), „publika najvažnija za razumevanje umetnosti, jer značenja koja nastaju tumačenjem umetnosti i način na koji se ona upotrebljava zavise od primalaca, a ne od stvaralaca“ (Aleksander, 2007: 283). Ovakvo gledište jeste pogodno za opis empirijskog istraživanja recepcije koje preduzima, ali unutar teorijskog istraživanja tek proučavanje komunikativnog odnosa, delo-publika, a ne čiste recepcije, omogućava celovito objašnjenje umetničkog fenomena.

(Jaus, 1978:361-363). Vidokrug očekivanja predstavlja samu srž komunikativne tj. društvenotvorne funkcije umetnosti. Habermasovski rečeno, čitalac u momentu povezivanja svog „sveta života“ sa delovanjem teksta, postaje društvena snaga. Vidokrug očekivanja jeste pojam koji čini najširi sociološki okvir stvaralaštva i recepcije umetnosti, a on podrazumeva recipijentov društveni položaj: ekonomski status i nivo obrazovanja, ekonomske i kulturne potrebe, političke stavove i sveukupni sistem vrednosti. Na osnovu svih ovih elemenata formira se i vidokrug očekivanja prilikom recepcije umetničkog dela. Jaus, tako, vidokrug očekivanja deli na onaj koji nastaje prilikom naše recepcije umetnosti, tj. našeg prethodnog umetničkog iskustva i, sociološki još značajniji je, vidokrug našeg životnog iskustva koji određuje naš opšti odnos spram sveta i umetnosti. Ova dva vidokruga su unutar procesa recepcije isprepleteni. Funkcija stapanja dva vidokruga sastoji se u brojnim efektima koje ono izaziva<sup>4</sup>. Ovaj pristup omogućuje da se stvaralaštvu nove avangarde kao socijalnom i umetničkom fenomenu, to jest konkretnim umetničkim delima, priđe iz sociološke perspektive i uoče komunikativni kodovi koji određuju njeno stvaralaštvo i recepciju.

Jausov teorijsko-metodološki pristup koji ovde usvajamo nudi jedan elastičan strukturalno-hermeneutički i bitno sociološki način proučavanja umetnosti, stavljajući u centar istraživanja komunikativni odnos između autora (dela) i recipijenta (publike), ili, kako Božilović ističe: „Jaus je apostrofirao značaj *posredujućeg iskustva* onih koji čitaju književno delo“ (Božilović, 2008: 120-121). Ono što, po njemu, Jausov pristup čini bitno sociološkim je zapravo uloga čitaoca koji je viđen kao kolektivni subjektu komunikaciji. Tako, Jausov koncept podvlači primat implicitnog, u delu sadržanog, a ne konkretnog društveno-istorijskog čitaoca. U tom smislu su i Ruso (Rousseau) i Sartr (Sartre) govorili o obraćanju pisca čitaocu koga čini čitav ljudski rod.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> U teorijskim razmatranjima se uglavnom odaje priznanje Jausovoj „estetici recepcije“ na tome što je iskazala snažno interesovanje za ulogu recipijenta u procesu estetske komunikacije, odbacila esencijalistička i realistička stanovišta. Prigovori se sastoje u tome da Jaus nije uvideo da estetska komunikacija u svojoj društveno-istorijskoj perspektivi sadrži i izgrađene odnose moći, ili, drugačije rečeno, „Jaus nije uspeo da lokalizuje specifične društveno-istorijske determinante recepcije umetnosti, da nije uspeo da konceptualizuje specifične odnose moći unutar procesa recepcije: Jaus dekonstruiše univerzalni pojam umetničkog dela ali i dalje barata univerzalnim pojmom recipijenta“ (Up. Dedić, 2001: 28). S obzirom na činjenicu da je predmet našeg istraživanja određenje opštih kontura stvaralaštva i recepcije neoavangarde u socio-kulturnom kontekstu, rekonstruisanje odnosa moći unutar procesa recepcije ne može biti prebregnuto. Prednost je data proučavanju stvaralačko-receptivnog odnosa neoavangarde u polju sociologije umetnosti, unutar koga se, između ostalog, ispituju i odnosi moći estetske komunikacije neoavangardne umetnosti.

<sup>5</sup>Jaus, ali i mnogi drugi autori poput Jirgena Habermasa u delu *Javno mnjenje: Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, (1969) i Kaspara Masea (Maase) u knjizi *Bezgranična zabava: Uspon masovne kulture 1850-1970* (2008), podvlače da se konkretna čitalačka publika počela graditi tek sa razvojem građanskog društva, dok su umetnost i recepcija umetnosti postojali i pre tog perioda. Kod Habermasa upravo čitalačka publika predstavlja

Prema Gunteru Grimmu (Grimm) aktivnost recipijenta je ono što je u delu Jausa prisutno. Produktivna funkcija umetnosti nastaje tek u postepenom razumevanju i suočavanju sa tradicijom. Tek aktivni recipijent omogućava kritiku. Pre istorijskih konkretizacija recipijent mora sam da interpretira tekst. Ova interpretacija je osnov i pitanje svim budućim recipijentima. Međutim, analiza konkretizacija treba da posluži boljem razumevanju teksta tj. korekcijama vlastite interpretacije. Od vremena nastanka dela sva tumačenja imaju svoj značaj u razvijanju „smislaonog potencijala“ koji već postoji u tekstu (Opširnije u: Petrović, 1990: 357-371).

#### 4. Jaus i mogućnosti razumevanja savremene umetnosti

Smatramo da je Jausov metodološki okvir pogodan za istraživanje koje preduzimamo iz više razloga. 1) Njegovo insistiranje na tome da je za nauke o kulturi i umetnosti, posebno imajući u vidu njihove savremene izraze, neophodno ispitati komunikacijski odnos između dela i publike, jeste okvir koji se nameće ne samo ovom istraživanju već predstavlja nužnost u svim sličnim poduhvatima, a što se posebno odnosi na istraživanja u okviru sociologije umetnosti. 2) Ne samo da je ispitivanje recepcije, ključno u analizi umetničkih dela, već ono predstavlja i nov pogled na sveukupnu, posebno savremenu umetnost, koja je, kao i teorija umetnosti, davno raskrstila sa posmatranjem umetničkog dela kao auratičnog. Smatramo, zajedno sa Jausom i najvećim delom umetnika našeg doba, da je umetničko delo deo šireg socijalnog okruženja bez koga ono ne bi moglo da postoji. Ako se prisetimo da je Jausovo polazište u tumačenju umetnosti i umetničkog dela antisuspstancijalističko, što pogoduje i sa čim je saglasna savremena (avangardna) umetnost, koja i samu sebe vidi kao deo društvene prakse, a nikako kao uzvišenu duhovnu vrednost, onda se Jausove methodske refleksije moraju uzimati sa još više uvažavanja. Sa jedne strane, u teorijsko-metodološkom (čisto naučnom) pogledu ovaj pristup otvara vrata širem okviru tumačenja umetnosti. Sa druge strane, ovaj metod prozire duh savremene umetnosti, njena kretanja i tendencije i u potpunosti je u stanju da odgovori zadatku razumevanja savremene

---

uslov razvoja građanskog društva. Arnold Hauzer u delu *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, govoreći o publici XVII veka u Engleskoj, navodi da dvorska aristokratija tog doba nije predstavljala stvarnu čitalačku publiku. Ona je vodila računa o piscima „ali ih nije smatrala proizvođačima neophodnih dobara već slugama čijih su se usluga u izvesnim okolnostima mogli lišiti“ (Vidi Hauzer, 1962, III: 39-40).

umetnosti. 3) Jausov pristup zahteva, između ostalog, snažno semiološko interesovanje istraživača pod određenim uslovima. Novija tumačenja dela, po njemu, uvek imaju prednost nad minulim, jer su bogatija značenjima, a, pored toga, u mogućnosti su da sagledaju istorijski i umetnički značaj dela sa određene distance. Takva prilika se pruža i nama u ovom istraživanju. Bićemo u mogućnosti da ispitamo najvažnije sociološke aspekte stvaralaštva i recepcije evropske neoavangarde, uzimajući u obzir najrelevantnija istraživačka i umetnička tumačenja nakon više od četrdeset godina od početka prvih grupa neoavangarde. U krajnjem, po Jausu, recepcija određuje smisao teksta. Čitalac delu daje značenje.

Na jednom opštijem naučnom planu pred nama je sličan zadatak: utvrditi najvažnije osobine stvaralaštva i recepcije avangardnih umetnosti nakon Drugog svetskog rata, upravo putem jednog vida naučne recepcije, čiji konačni rezultat treba da bude formiranje slike o duhu neoavangardnih umetnosti tokom druge polovine XX veka, naročito se fokusirajući na period od kraja 50-ih do početka 80-ih godina XX veka. 4) U skladu sa Jausovim stavom da ekonomske okolnosti nisu sadržane u delu, iako delo može obrađivati socijalnu tematiku „svejedno da li afirmativno ili emancipativno“ (Jaus, 1978: 354-355), zalažemo se za to da se tek ispitivanjem recepcije može osvojiti socijalni smisao dela. Kao što on sugeriše, socijalne okolnosti umetničke proizvodnje nisu uvek podudarne socijalnoj tematici dela. Stvaralaštvo može zahvatati i socijalne probleme koji se ne mogu okarakterisati kao aktuelni u smislu njihove značajnosti u određenom istorijskom trenutku ili aktuelni socijalni milje obrađivati na indirektan način, putem aluzija, metafora itd. U tom smislu se zahteva brižljiv i temeljan pristup istraživača u kome do izražaja treba da dođe njegova osetljivost za najtananije odnose koji se uspostavljaju između socijalnog okruženja, proizvodnje dela i njegove recepcije. S obzirom na to da savremena umetnost sebe u tom okruženju vidi bitno drugačije u odnosu na tradicionalne umetničke forme, ovaj Jausov zahtev još više dobija na težini.

Imajući u vidu ova analitička upozorenja pristupamo, ne samo komparativnoj analizi, analizi teksta i konteksta kao metodološkom dodatku Jausovoj estetici recepcije, u konkretnom slučaju odnosu neoavangarde prema međuratnoj avangardi, već i prema tradicionalnoj umetnosti kao takvoj. Kao što ćemo videti, Asor-Rosa (Asor Rosa) je tvrdio da se koreni avangardnih pokreta nalaze u umetničkim formama koje se teško mogu nazvati novim umetnostima. Ipak, tradicija u umetnosti ne postoji po sebi i ne predstavlja metafizičku silu, ona je deo društvenog sveta koji se u umetnosti prevashodno koristi metodom selekcije prilikom kanonizacije dela. 5) Metodološki

pristup o kojem je reč omogućuje da se uoči promena vidokruga očekivanja usled „turbulencija“ u sferi umetnosti kao posledica rušenja tradicija od strane novih umetničkih pokreta i u tom svetlu revalorizuje značaj pojedinih umetničkih škola i pokreta, ali i uloga pojedinačnih dela umetnosti u celokupnoj njenoj istoriji.

Jedan od važnijih momenata pri opredeljivanju za Jausov pristup kao osnovni metodološki instrumentarijum ovog rada je njegovo gledište, koje predstavlja direktan odraz njegovog suočavanja sa posledicama koje stvara savremena umetnost je to, da je analiza dela po sebi nedovoljna za celovito proučavanje umetnosti. Umetnost je uvek deo društvenog okruženja, te jedno delo može, pored osnovne teme, upućivati na kontekst koji u velikoj meri prevazilazi receptivni kapacitet osnovne teme, a sam kontekst za analizu dela dobiti daleko veći značaj. Tema se tada pokazuje samo kao povod za promišljanje tog konteksta. Jausova zapažanja koja su ovde izneta u kontekstu o kojem je reč ne samo da su važna za naučno istraživanje umetnosti, već oni od početka XX veka, a naročito sa pojavom neoavangardnih pokreta, postaju ključni stvaralački princip unutar savremene umetnosti, što posebno važi za one neoavangardne pokrete i autore koji su se zalagali za potpuni prenos umetnosti u životnu praksu. Delo ovde postoji samo formalno, ali je nedovršeno i, dakako, nije proizvedeno u klasičnom književnom, likovnom ili kakvom drugom umetničkom obliku. Deo je konteksta, a njegova funkcija je da uputi čitaoca/posmatrača/slušaoća na izvesne momente u kontekstu ili na kontekst u celini. Upućivanje na relaciju delo-kontekst nas svakako vodi do poststrukturalizma, koji se u društvenoj teoriji takođe smatra jednim oblikom neoavangarde, čijim ćemo se uvidima takođe služiti, ali u znatno ograničenom obimu, i iz metodoloških razloga sa izvesnim ogradama.

## 5. Glavni teorijski pristupi proučavanju tipova ukusa, recepcije i avangarde

### 5.1. *Pojam i tipovi ukusa i recepcije*

U istoriji estetike pojam ukusa (*lat. gustus*) se određuje kao sposobnost prosuđivanja lepote i umetnosti. Opšte uzev, sudovi ukusa predstavljaju subjektivne reakcije (sudove) na susret čoveka sa estetskim predmetom. U tom smislu, kritika predstavlja viši oblik izricanja estetskog suda od ukusa. Razlika se evidentira kod načina ocenjivanja dela. Sud ukusa kazuje šta se pojedincu



dopada i psihološki je obojen pristrasnošću. S druge strane, sud kritike teži tome da otkrije razloge zbog kojih bi se moglo tvrditi da je delo umetnički uspelo, a zahteva promišljen i objektivn sud posmatrača (Petrović, 2000: 187).

Socijalna misao o ukusu i recepciji pojavljuje se već kod antičkih mislilaca Platona (Πλάτων), Aristotela (Αριστοτέλης) i Pitagore (Ὁ Πυθαγόρας). Međutim, prva sistematska izučavanja ovog fenomena nastaju tek sa zasnivanjem estetike kao samostalnog istraživačkog polja i dela Aleksandra Baumgartena (Baumgarten) u XVIII veku. On je smatrao da se ukus treba definisati kao *sposobnost* čulnog prosuđivanja, dok se kritika definiše kao *veština* čulnog prosuđivanja. Tako, krivo rasuđivanje uzrokuje iskvareni ukus.

Poznata starogrčka misao *De gustibus disputandum non est*, prema Gronovu (Gronow), ne izražava stav da svaki čovek ima ukus, i kakav god da je on, drugi o tome ne treba da brinu. Naprotiv, pošto ga svi imaju on se može misliti kao samopotvrda i suđenje ukusa. To bi mogao biti razlog ili osnov od koga se može poći u raspravi o ukusu (Gronow, 1993:91).

Kantov (Kant) pristup proučavanju ukusa uticao je, smatra se, na nastanak i razvoj formalističkih stanovišta. Tako, Gronov smatra da Zimelovo (Simmel) shvatanje mode, stila i ukusa proizlazi upravo iz iščitavanja Kantovih spisa posvećenim pitanjima estetike, posebno *Kritike moći suđenja*. Estetski sud čoveka Kant vidi kao konačni izraz naših subjektivnih osećanja, ali mi „ne možemo izbeći očekivanje drugih da se pridruže našem ocenjivanju estetskih predmeta“ (Gronow, 1993: 92). Zbog toga Kant govori o „zajednici ujedinjenih ukusa“. Ova zajednica je postulirana i ne može se sa potpunim uspehom empirijski proučavati. Umetničko delo je viđeno kao artefakt koje posredstvom čulnog i opažajnog zadovoljstva nudi adekvatno estetsko iskustvo. Kod Kanta, pojam ukusa direktno je vezan za pojam lepote u okviru kojeg ukus predstavlja „autonomnu i potpuno nezavisnu aktivnost“. Odnos subjekt-objekt ključan je kod formiranja estetskog zadovoljstva. Međutim, „osećanje za lepo postoji *a priori*“ dakle, nezavisno od umetničkog stvaranja. Ono je jedan od vidova prikazivanja lepog. Kantov estetski sud, smatra Kon, nalazi seu središtu estetskog iskustva, jer ono s jedne strane, počiva na subjektivnosti, a s druge strane se posmatra i kao iskustvo koje je moguće prenositi (Kon, 2001: 13-14).

Benedeto Kroče (Croce), predstavnik *idealističkih koncepcija*, smatrao je da između genija i ukusa postoji odnos simetrije. „Nema bitne razlike između genija i ukusa (...). Iz toga se zaključuje da je aktivnost merila koja kritikuje i raspoznaje ono što je lepo identična sa

aktivnošću koja lepotu daje. Razlike postoje samo u raznolikosti prilika, jedanput se radi o estetičkoj produkciji, a drugi put o estetičkoj reprodukciji. Aktivnost koja sudi zove se ukus, a aktivnost koja produkuje genije“ (Kroče, 2006: 199). Stanovišta suprotstavljena Kročeovom stavu polaze od toga da vrhunska umetnost nastaje u sukobu sa opštim ukusom. Takav stav su zastupali posebno filozofi egzistencijalizma, jer ukus kao takav nema emancipatorsku funkciju. Vrhunsku umetnost stvara genije i ona se protivi vladajućem duhu vremena, vladajućem ukusu, prema čijim standardima ova dela mogu posedovati čak i elemente lošeg ukusa. S druge strane, ukus insistira na strogo utvrđenim vrednostima koje se smatraju vladajućim u određenom društvu ili epohi, pa estetičar Dragan Jeremić to smatra nečim što je gotovo i utvrđeno (Vidi Jeremić, 1970: 42-43).

*Funkcionalističke koncepcije*, među kojima se posebno ističu Alfons Silberman i Leo Levental (Löwenthal), smatraju da se o ukusu može govoriti tek iz perspektive relacija između dela i recipijenta. Sociološki gledano, delo po sebi nema vrednost. Umetnost vrši različite društvene funkcije i ostvaruje brojne relacije sa društvenim svetom. Tek nakon uspostavljanja ovih relacija nastaje ukus kao njihov proizvod.

*Teorije duha vremena* koje reprezentuje Levin Šiking (Schücking), odlaze i korak dalje od funkcionalističkih pristupa i teoriju građenja ukusa ovaj autor u potpunosti smešta u oblast recepcije. Samo delo postaje gotovo beznačajno za sociološku analizu. Interes istraživanja se premešta sa analize dela na analizu interpretacije dela. Ključno pitanje postaje kako je delo odjeknulo, a ne da li i kakvu vrednost ima umetničko delo. Od načina na koji se delo prihvata, od reakcije publike zavisi socijalni smisao dela. Umetnička vrednost za sociologiju je drugorazredno pitanje. Način interpretiranja dela je ono što delo ocenjuje, ono formira ukus ili *duh vremena* (Up. Petrović, 1975: 64-71).

Sa razvojem građanskog društva društveni sistem se sve više diferencira što se eksplicitno ispoljava u njegovim najvažnijim oblastima: ekonomiji, politici i kulturi, pa u skladu sa tim dolazi i do diferencijacije ukusa. Tako, *moderni ukus* možemo podeliti na *tradicionalistički*, *konfomistički*, i *avangardistički ukus*.

*Tradicionalistički ukus* je okrenutdelima klasične umetnosti i nalazi se „izvan ekstremnih doživljavanja sveta realnosti“ (Petrović, 2000: 202). Ovom tipu ukusa odgovara stil umetnosti oličen u realizmu. Osnovne estetske vrednosti ovog tipa ukusa su: lepo, sklad, realistička umetnost. Klasična umetnost se vidi kao uzor svekolikog umetničkog stvaranja. Sociološki, ovaj

tip ukusa prevashodno naglašava vrednosti konzervativnih političkih ideologija i sistema. Inteligencija je onaj društveni sloj koji reprezentuje tradicionalistički (klasični, konzervativni ili akademski) ukus, za razliku od intelektualne elite koja stoji na strani podrške avangardnim pokretima. „Inteligencija“ je bliža *tradicionalnom* ukusu zbog toga što je ona politički lojalniji sloj, dok „intelektualna elita“ oličava progresivnu ideologiju i leve pokrete“ (Petrović, 2000: 212).

*Konformistički ukus* se odnosi na stvaralaštvo modernog društva u kome dominira masovna proizvodnja dela koja se prema estetičkim merilima ne mogu smatrati delima naročite umetničke vrednosti. Reč je o delima namenjenih tržištu koja se proizvode prema meri potrošača, a krajnji cilj stvaraoca nije estetska već tržišna vrednost. Recipijent se prema ovoj vrsti stvaralaštva postavlja u pasivan odnos. Primalac se od ljubitelja umetnosti pretvara u njenog konzumenta. Ovaj tip ukusa je prijemčiv za određeni tip literature koji reprezentuju ljubavni i kriminalistički romani, televizijske serije i dr. Osnovni stvaralački motivi odnose se na avanturu, ljubav, sreću, itd. U tu svrhu stvaraoci dela namenjenih konformističkom ukusu koriste različite efekte, kao što su: umilne boje, prijatne melodije i sl. Osnovni cilj je podilaženje čulnim utiscima i izazivanje samo trenutnih emocija recipijenta. Kič forme u likovnim umetnostima i tzv. šund literatura jesu estetički okvir u kome egzistira konformistički ukus. On predstavlja posledicu snažnog delovanja masovne (industrijske) kulture. Okolnosti i manifestacije postojanja konformističkog ukusa mogu se sagledati preko elemenata koji ga čine. Kao depersonalizovano biće, pripadnik konformističkog ukusa u potpunosti je podređen osnovnom impulsu savremene civilizacije, tj. racionalnom mrvljenju sopstvene ličnosti. U socijalno-psihološkoj ravni, sadržaji masovne kulture i posebno kič tvorevine imaju kompenzatorsku ulogu u prevodu složenih civilizacijskih procesa u podnošljive eksplikacije života u savremenom društvu.

*Avangardistički ukus* označava potpuno nove tendencije u stvaranju i recepciji umetnosti. Ovaj tip ukusa se suprotstavlja kako tradicionalističkom tako i konformističkom ukusu. Osnovne estetičke vrednosti avangarde su: nesklad, užas, patnja, razaranje, itd. U odnosu na tradicionalistički i konformistički ukus, avangarda teži apstrakciji, dostizanju najviših ideala čoveka putem razaranja tradicionalnih formi u umetnosti i afirmisanju originalnosti kao vodećeg umetničkog principa. Avangarda, pre svega, traži „ideju, govor, najviše intelektualno saznanje, kritički stav“ (Petrović, 2000: 201-204). Sociološki gledano, avangarda teži promeni, inovaciji, naprednim društvenim sistemima i zbog toga se nalazi u bliskoj vezi sa levičarski orijentisanim

političkim koncepcijama. Ona prezire kapitalistički proizvodni sistem i njemu svojstvene umetničke reprodukcije oličene u kiču, ali i tradicionalne oblike stvaralaštva koje smatra prevaziđenim, tj. koje ne odgovaraju duhu savremenosti.

Ovome dodajemo i gledište koje se u savremenoj nauci o kulturi pojavljuje kao dominantno, a njegov izraziti predstavnik je italijanski teoretičar Đilo Dorfles<sup>6</sup> (Dorfles), prema kome pitanje ukusa danas predstavlja „inkonstantu“. Manifestacije ukusa su promenljive, nestalne, podložne volji, sklonostima, dakle, „već su same po sebi pune dvosmislenosti i nesigurnosti“ (Dorfles, 1963: 9). Prema ovom stanovištu, klasno-slojne ili bilo kakve druge odredbe koje bi distingvirale ukuse više nisu na snazi. U prethodnim epohama razlike u ukusu su bile minimalne, sa razvojem građanskog društva dolazi do njihovog razdvajanja, a u društvu našeg doba do potpune izmešanosti ukusa i njihovog krajnjeg relativizovanja. Ono što je ključno kod Dorflesa i što se u njegovom delu posebno naglašava jeste činjenica da postoji jako izraženo nerazumevanje moderne umetnosti, što je posledica nepoverenja u nju. Ne postoji, veli Dorfles, jedan način uživanja umetničkog dela, već različiti načini pristupa i interpretiranja koji odgovaraju različitim tipovima ličnosti. Više se ne može govoriti o umetnosti posredstvom pojmova „nepromenljive i kategorijalne bitnosti duha“, nego o jednoj promenljivoj realnosti čiji se semiološki aspekti menjaju prema epohama i koji se poistovećuju sa pojedinim segmentima društva i društvenog stvaralaštva, kao što su religija i mit, a čije razumevanje varira u različitim epohama i kod različitih ljudi (Dorfles, 1963: 21).

Danas više nije moguće govoriti o „jednoj muzici, jednoj poeziji“, jer u našem vremenu različite umetničke forme i stilovi postoje paralelno, a da i ne znaju jedni za druge. Za Dorflesa, ne postoje samo prava umetnost i kič, već se zalaže za uvođenje pojma „srednjih umetnosti“. On tvrdi da neka dela masovne kulture imaju estetsku vrednost, ali da do široke publike dolaze osakaćena i prerađena; s druge strane, dela elitne umetnosti, na primer, dela Kafke (Kafka), Stravinskog (Стравинский) itd., su u međuvremenu stekla veliku popularnost. Kada se ovome doda da je savremeno društvo proizvelo više umetničkih dela, i umetničkih stilova nego sve

---

<sup>6</sup>Ono što je sadržano u delu *Oscilacije ukusa i moderne umjetnost* (Zagreb: Mladost, 1963), Dorfles na izvestan način nastavlja u delu *Uvod u dizajn: jezik i istorija serijske proizvodnje*, izvodeći suptilne opservacije u sporu o umetničkom biću dizajna. „Iako mnogi noviji izučavaoci i teoretičari nastoje da potcene umetničku stranu dizajna, te ovaj aspekt smatraju potpuno drugorazrednim, ja mislim da je pozicija 'estetskog uskraćivanja' – ili, ako hoćemo, antihedonističkog puritanizma – uslovljena činjenicom da se nije još uvek shvatilo da se sam pojam 'umetnosti' promenio poslednjih decenija, pa zato ne treba smatrati umetničkim samo proizvode 'lepih umetnosti': slikarstva, skulpture, arhitekture, nego i mnoge predmete, instrumentarije, kojima se služi aktuelna tehnološka civilizacija u svojim raznim oblicima ispoljavanja“ (Dorfles, 1994: 7).

dosadašnje epohe, i da, naročito sa razvojem popularnih umetnosti, dolazi do hibridizacije savremene umetnosti i razaranja klasične skale estetskog vrednovanja, postaje jasno zašto se Dorfler tako snažno zalagao za odbranu stanovišta o „oscilaciji ukusa“ u savremenom društvu. Zbog toga on i tvrdi da su nekada oštro suprotstavljene kategorije „umetnosti“ i „neumetnosti“ danas nestale. Božilović, interpretirajući Dorflera, naglašava da se estetski kriterijumi menjaju, a sa ovom promenom, naročito od druge polovine prošlog veka dolazi i do radikalnih promena stvaralaštva. Na primer, pojava konceptualne umetnosti poništila je ili posve smanjila težinu estetskog predmeta kao takvog. Struje poput pop-arta i arte povera insistiraju na samom predmetu zanemarujući delimično ili potpuno njegovu estetsku vrednost. Tako je „dobar ukus“ tokom XX veka zapravo proizvod duha vremena, dok osnovni estetički postulati i zahtevi poput skladnosti i dopadljivosti zastarevaju. Na njihovo mesto dolazi disharmonija, disonanca i fluktuirajuće forme. Iz ovoga sledi zaključak da se radi o proširivanju pojma umetnosti jer se savremena umetnost našla usred preobražaja i dekonstrukcije (Božilović, 2008: 132).

Savremene estetičke teorije koje predstavlja Žan Kon (Caune) naglašavaju da je bitna funkcija umetničkog dela, bez obzira na njegovu formu i žanr, zapravo izraz o „čovekovom svetu imaginacije“. Prema ovim koncepcijama čulni aspekt umetnosti se ne može prenebreći, a upravo on „daje predmetu njegovu estetsku dimenziju“. Njegova materijalna podloga je, s jedne strane, mesto izražavanja onoga koji stvara i, istovremeno, „okvir čulne recepcije za onoga koji je opaža“. Ovde je prisutno gledište da je čulni opažaj samo jedan od brojnih uslova stvaralaštva u savremenom društvu, a estetski fenomen se više ne ispoljava samo u umetnosti. Opažaj je, prema ovom stanovištu, danas neizostavni deo reklame, obrazovanja ili načina zabavljanja. Zbog tih okolnosti govori se o aktiviranju „opažajnog razuma“ čime se naglašava snažnija zastupljenost privlačnosti, a manje argumentacije i kritičke distance. Argumentovanje nije potpuno isključeno iz percepcije, ono se stapa sa opažanjem i vodi osećaju pripadnosti zajednici. Međutim, nije reč samo u pukom osećaju pripadništva, već o odnosima koji se uspostavljaju u društvu, posebno u sferi medijskog predstavljanja, a radi „osvajanja publike kako bi se izazvala njena naklonost“. Zbog svega govori se o „estetici komunikacije“, jer se savremeno društvo naziva društvom komunikacije (Kon, 2001: 5-7).

Pored ovoga, teorije recepcije se obično svrstavaju u dve međusobno nezavisne grupe koncepcija. Prvu čine realističke, antirealističke i produktivističke teorije. Drugu grupu čine esencijalističko-ontološke i relativističko-konstrukcionističke teorije recepcije. Prema prvoj grupi

teorija sa određenim varijetetima, stvarnost je objektivno data i nezavisna od čovekovog mišljenja o njoj. Ta se stvarnost može nepristrasno sagledati i opisati. Tipičan primer ovog gledišta jeste psihološka teorija direktne percepcije Džejmsa Gibsona (Gibson). Antirealističke koncepcije, pak smatraju da je odnos između recipijenta i stvarnosti uvek posredovan određenim kulturnim sadržajima, jezikom ili kulturom kao celinom. Ovde spadaju kognitivistička teorija Ernesta Gombricha (Gombrich) prema kome je sistem reprezentacije posledica kulturnih konvencija, a naša interpretacija sveta povezana je sa našim znanjem i očekivanjima. „Slika može izgledati poput sveta, ali svet nikada ne može izgledati poput slike“. Analitička koncepcija proizlazi iz dela Ludviga Vitgenštajna (Wittgenstein) i temelji se na stavu, slično prethodnom, da je spoznaja sveta uvek posredovana jezikom. Filozofi i lingvisti polaze od toga da je reč funkcija celokupnog jezika, a svrha jezičke komunikacije „dekonstrukcija kategorijalnog aparata metafizike“ (Dedić, 2011: 23-27). Na kraju, produktivističke teorije za predmet analize uzimaju intermedijalne, eksperimentalne i kritičke postupke avangarde, neoavangarde i postavangarde u XX veku. Ovakvo stanovište zastupa teoretičar umetnosti Birger (Bürger), o kome će u nastavku rada biti još reči. On ističe da je osnovni princip avangardnih pokreta koncept tzv. neorganskog umetničkog dela. Za razliku od tradicionalne umetnosti koja neguje organski princip umetnosti tj. „dijalektičkog jedinstva“ umetničkog dela, avangarda, ne samo da ne stvara utisak celine, niti je značenje dela moguće objasniti posredstvom pojedinačnih delova, već oni nisu više „podređeni nikakvoj značenjskoj intenciji dela“. Ovaj stvaralački impuls publika doživljava kao estetski šok, jer produktivna recepcija, veli Dedić, je „deo procesa ostvarenja i dovršenja umetničkog dela“ (Dedić, 2011:28-29).

## *5.2. Teorijske distinkcije između pojmova umetničkog dela i kiča*

Među teorijama koje ističu razlike između kiča i prave umetnosti, koje navodi Sreten Petrović u delu *Kič kao sudbina* i koje se većim delom bave analizom kiča izdvaja se gledište Pavela Belina (Belin) koji smatra da bez obzira na to da li se kič manifestuje kroz sentimentalnost, vulgarnost ili rđavo izvedenu umetnost, uvek je u pitanju neautentičnost kao njegova trajna osobina. Kič stvaralaštvo prevashodno teži izazivanju estetskih utisaka nezavisno

od umetničke vrednosti dela. Neautentično umetničko delo, po njemu, je svako delo koje umetnost vidi kao sredstvo, a ne cilj stvaranja. U umetnosti je bitan detalj, u kiču on je suvišan. Umetničko delo jeste svojevrsna struktura u kojoj su podjednako važni svi njeni delovi. To je ujedno i Belinova definicija autentičnosti umetničkog dela. Drugi važan element definicije jeste neponovljivost. U tom smislu kič je ponovljiv, on je manifestacija umetničkog stereotipa (Petrović, 2006: 7-11).

Gicov (Giesz) *fenomenološki pristup* ispituje kič kao filozofski problem. U centru pažnje nalazi se analiza kičerskog ne kao socijalnog ili čisto psihološkog oblika, nego kao antropološke mogućnosti, njega interesuje stanje kičerskog. On ispituje kič u svojoj opštosti koja omogućuje da se na kičerske objekte može gledati kao na sedimente kičerskih stanja. Oni podstiču recipijenta na takva stanja. Unutar ovog gledišta uspostavljena je teorijska veza između predmeta i recipijenta. Ta veza je univerzalna, a istorijski okviri joj ne predstavljaju nikakvo ograničenje jer je i sama pojava kiča univerzalna. Kič je proizvod čovekove percepcije. Od manjeg je značaja, smatra Gic, to da li estetski predmet ima kičerska svojstva. Daleko je važnije obratiti pažnju na doživljavanje i uživanje. Oni predstavljaju polaznu osnovu istraživanja, čiji je cilj utvrđivanje kičerskih stanja (Gic, 1979: 30-33).

Herman Broh (Broch) zastupa *moralističke koncepcije*, tvrdeći da kič nema vrednost te se na njega ne mogu primenjivati estetička merila. Stvaralac kiča je etički otpadnik. Brohova analiza se temelji na odgovornosti umetnika. Umetnik treba da teži tome da stvara dobro, a ne lepo. Sklonost da se na umetnost gleda kao na stvaranje lepog je proizvod građanskog pogleda na svet koji na umetnost gleda kao na sredstvo za uživanje, a njegov krajnji ideal je izveden iz kiča. Kič je društvena neuroza, a na opštedruštvenom i istorijskom planu institucionalizacija kiča ima nesagledive posledice po društvo. Kič je, po njemu, zao ne samo sa stanovišta umetnosti, već i sa stanovišta drugih vrednosnih sistema, a koji se ne mogu odrediti kao imitacioni sistemi. Stvaralac kiča želi upotrebiti sva sredstva radi realizacije svog cilja – stvaranja kiča. „I to je onaj gigantski kič što ga je Neron aranžirao u svome vrtu kad je uz vatromet zapaljenih hrišćanskih telesa svirao na lauti; a Neronovo slavljublje nije slučajno bilo usmereno ka glumi i teatru“ (Broh, 1979: 301-302).

*Strukturalno-sociološke koncepcije* predstavlja Abraham Mol (Moles), prema kome kič postoji kao stanje urođeno čoveku. Reč je o svojevrsnom antropološkom talogu koje autor transponuje u strukturu umetničkog dela. Kič je stvoren za malog čoveka. „Kič je društveno

prihvatanje zadovoljstva putem potajnog uživanja u 'lošem ukusu', odmarajućem i umerenom“ (Mol, 1973: 55).

Među koncepcijama koje naglašavaju *trajnost umetničkog dela* kao ključnu karakteristiku prave umetnosti izdvaja se stanovište Edvarda Engla (Angel), sa kojim se saglasan i Sreten Petrović. Vredno umetničko delo jeste ono koje se kao lepo tj. „umetnički bitno“ utvrdilo kroz njegovo dugo trajanje. Estetska vrednost ne postoji po sebi, već delo stiče vrednost tek u komunikacijskom odnosu. Što je komunikacija vremenski duža i učestalija to je veća i vrednost umetničkog dela. Umetničko delo nastaje u jednokratnom činu kao neponovljivo, ali se ono objektivno afirmiše tek u komunikativnom odnosu u dugom vremenskom trajanju i tek tada delo zadobija estetičku i sociološku vrednost (Petrović, 2006: 55-57).

Zanimljivo je gledište američkog *marksističkog* teoretičara književnosti Lajonela Trilinga (Trilling), prema kome pojmove iskrenosti i autentičnosti u umetnosti ne treba uzimati zdravo za gotovo. Kombinujući hegelijansko-marksistički istorijski i Frojdov (Freud) psihološki pristup, Triling polazi od toga da pojam autentičnosti ulazi u upotrebu tek sa nastankom modernog društva u periodu od XVI do XVIII veka i tek od tog perioda on počinje označavati izvornost i identitet umetničkog dela. Od XVI veka dolazi do značajnih društvenih promena čiji je osnovni uzročnik povećana društvena pokretljivost, koja sada kao svoju posledicu ima razbijanje starih i uspostavljanje novih identitetskih obrazaca kao i transformaciju svesti i unutrašnjeg života autora. Ključni problem, u ovom konceptu izrazito etički postavljen, je taj da u umetnosti od tog perioda do danas najvažnije postaje pitanje autorove iskrenosti i autentičnosti njegovog dela. Jedan od važnijih Trilingovih zaključaka jeste da se kao autentična može označiti ona umetnost koja teži tome da pronikne u neautentičnost modernog društva čije se unutrašnje karakteristike sve brže menjaju. Za razliku od prethodnih epoha kada je umetnik bio prinuđen da „ugađa“ publici, u modernom društvu umetnost odriče takvu mogućnost, a i publika više ne želi takav tretman. Ono što publika sada želi od umetnika, što se ponekad odvija i nesvesno, kao i ono što umetnik misli da joj treba dati, ispostavlja se kao ista stvar, a to je „osećaj bivstvovanja“, ili, drugačije rečeno, „autentično umetničko delo nas poučava našoj neautentičnosti i zaklinje nas da je prevaziđemo“ (Triling, 1990:132-134).



### 5.3. Teorije avangarde

Govoreći o jednom od ključnih pojmova rada, pojmu avangarde, želimo uputiti na poreklo pojma i navesti najznačajnija gledišta. Opšte je poznato da pojam avangarde dolazi iz vojne terminologije i prvobitno ima značenje prethodnice, izvidnice, dakle, označava prve borbene redove. Ovakvo značenje dominira tokom XVIII veka. Tokom XIX veka pojam se počinje koristiti, pre svega, u književnoj kritici za stvaralaštvo Bodlera (Baudelaire) i Remboa (Rimbaud). On se u ovom kontekstu koristi sporadično i bez opšte saglasnosti među stvaraocima i kritičarima. Tek od prvih decenija XX veka pojam počinje da se primenjuje za označavanje novih umetničkih pokreta, kakvi su bili ekspresionizam, futurizam, nadrealizam i drugi. Ovome treba dodati i striktno političko određenje pojma prisutno u marksističko-lenjinističkoj doktrini, prema kojoj proletarijat u modernom društvu predstavlja uslov društvene promene i sloma kapitalizma, tj uspostavljanja besklasnog društva, a Komunistička partija njegovu avangardu. Tako se u socijalističkim zemljama nakon 1945. godine pojam više koristio u tom kontekstu nego što se njime imenovao skup novih umetničkih tendencija (van der Berg/Fenders, 2013: 16).

Prema van der Bergu i Fendersu, za označavanje umetničkih pokreta koji su delovali u periodu između dva svetska rata pojam avangarde se afirmisao tek u poznom XX veku. I danas je teško ustanoviti koji to pokreti, a kojih je u ovom vremenu bilo na desetine, zaista čine avangardu. Međutim, među teoretičarima postoji saglasnost da je reč o pokretima u umetnosti, koji se još nazivaju i istorijskom avangardom. Upravo iz ovih razloga autori smatraju da je u tom periodu na delu pre bila upotreba izama za imenovanje određenih umetničkih grupacija, nego što su i umetnici i kritika označavali njihovo delovanje pojmom avangarde. Razlog tome je što su sve grupe u prvom redu želele istaći svoju ekskluzivnost, posebnost, originalnost, kao osobine koje su bile utemeljene i u samim programima i manifestima grupa. Istina, kao jedan od brojnih pojmova koji su korišćeni za imenovanje predratnih i međuratnih umetničkih pokreta u Evropi bio je i pojam avangarde, ali ne kao krovni pojam. „Tako se u holandskoj građanskoj štampi pre Prvog svetskog rata, a i kasnije, čitava avangarda naziva futurizmom budući da su futuristi 1912. izazvali veliku pažnju“ (van der Berg/Fenders, 2013: 11). Razlozi za odsustvo pojma avangarde ili bilo kog drugog pojma koji bi obuhvatio sve srodne umetničke pokrete su viđeni, kao što je pomenuto, u težnji avangardnih pokreta da se međusobno razlikuju. Drugi razlog je što kod

kritičara postoji tek nepotpuna svest o njihovom avangardnom delovanju. Do svesti o tretiranju umetničkih pokreta kao avangardnih dolazi tek pošto je njihovo delovanje splasnulo ili potpuno ugašeno. Napominjemo da su u teoriji kulture i umetnosti još uvek prisutne nedoumice oko toga koji pokreti ulaze u korpus dela avangardne poetike. Problem se još više usložnjava sa afirmisanjem pojma neoavangarde, međusobnih teorijskih i istorijskih veza i odnosa između „klasične“ avangarde i neoavangarde i posebno pojmovnog zahvatanja ovih umetničkih pokreta od strane umetničke kritike.

### *Teorija generacija*

Prema ovom teorijskom konceptu koji dostojno predstavlja Giljermo De Tore (De Torre), avangarda je viđena kao umetnički izraz smelosti, inovativnosti i originalnosti. Pod pojmom avangarde podrazumeva istorijski period i duhovni sklop koji se vezuje za prve decenije XX veka. De Tore smatra da taj pojam nije najprikladniji, ali da on, u nedostatku boljeg, na dobar način oslikava stvaralačku atmosferu doba. Kako bi opisao tokove kojima se avangarda kretala koristi se metaforom ljudskog biološkog razvoja, apostrofirajući razliku između poetske i konceptualne faze u razvoju avangarde. Prevaga poetskog u bicima i književnosti odgovara periodu puberteta. Kada je taj period prevaziđen, ulazi se u drugi stadijum u kome ideje i koncepti odnose prevagu nad osećanjima i rečima (Opširnije u: De Tore, 2001: 1-15). Prema ovom stanovištu avangardu treba posmatrati iz perspektive generacije. Ono što avangardne pokrete čini istorijski važnim je kolektivni duh putem koga su se avangardni pokreti ispoljavali. Usvajajući stav Dvajta Mekdonalda (Macdonald), on oštro odvaja umetnost avangarde od masovne kulture. S druge strane, avangarda je suprotstavljena tradicionalnoj kulturi i tradiciji uopšte. Njeni polazni aksiološki principi su inovacija i originalnost. Po njemu, novina predstavlja formalni postupak koji se i na prilično lak način može postići, ali originalnost predstavlja samu suštinu stvaralaštva, dubinu stvaralačkog izraza, i nalazi se u onom neobjašnjivom u umetnosti. Ovaj teorijski koncept vidi avangardu kao društveni pokret i stvaralaštvo generacije, a ne kao delo pojedinca. Na tragu dela Ortege i Gasete (Ortega y Gasset), De Tore, generaciju sagledava kao uski krug ljudi koji su upućeni na prisustvo velikim događajima u istom trenutku. Ti događaji uslovljavaju njihovu zajedničku recepciju. Ovo stanovište na generacije gleda kao na

kompromis između mase i pojedinca. „Uprkos individualnim razlikama važnije je ono zajedničko“ (De Tore: 2001: 31). Generacija ima svoj put i misiju. Avangarda se, tako, ovde predstavlja kao proizvod delovanja generacijskog uticaja.

### *Sociološko shvatanje avangarde*

Stanovište koje naglašava sociološke aspekte avangardnih pokreta u najčistijem obliku nalazimo u delu italijanskog teoretičara Renata Podolija (Poggioli). On avangardu sagledava kao društveni fenomen. Idealna avangarda ne postoji, ona se pronalazi samo u društvenim strukturama u kojima evoluirala. Cilj avangarde je *totalna umetnost*, kao spoj nauke, tehnike i umetnosti. Stvaranje totalne umetnosti, tj. umetnosti za sve je, po ovom autoru, jedna od ključnih funkcija avangarde. Demistifikacija umetničkog u avangardi se nameće kao primarni zadatak i to putem anti-umetnosti kako bi stvorila totalnu umetnost. Avangarda predstavlja uvod u novu teoriju, praksu i novi moral. Ovaj tip umetnosti kao pokret određuje nekoliko važnih elemenata njene ideologije, a to su: *aktivizam, antagonizam, nihilizam, agonizam, i dekadencija* i čine samo neke od opštih karakteristika avangardnih pokreta. U Podolijevoj analizi ovi pojmovi predstavljaju funkcije koje postoje objektivno. Dakle, stvoreni su po principu vrednosne neutralnosti, što autor posebno ističe analizirajući nihilistički karakter avangarde. Kada je reč o futurizmu kao jednoj od njenih karakteristika on kaže da su stvaraoci pristalice avangardnih pokreta bili svesni „da su samo prethodnici umetnosti budućnosti“ (Podoli, 1975:103). Kao društveni proizvod avangarda se nalazi u višestrukome odnosu spram društva. Podoli smatra da ona u svom ideološkom opredeljenju sledi levičarske političke pokrete, dok je za njenu umetnost zainteresovana intelektualna elita, koja takođe stoji na pozicijama progresivnih društvenih pokreta. S druge strane je inteligencija kao konzervativni društveni sloj koji podržava vrednosti tradicionalne umetnosti i društvenih tradicija uopšte. Oni čine osnovne tipove publike avangardne, odnosno klasične umetnosti. Ono što u biti razlikuje avangardu u odnosu na tradicionalnu umetnost je odnos prema akademizmu i autoritetu. Za razliku od inteligencije naklonjene formalnim oblicima stvaranja i obrazovanja uz strogo poštovanje „škola“ i „učitelja“,

avangarda insistira na „pokretu“, „intuitivnom stvaralaštvu“ i „egalitarizmu“. S druge strane, pokret nastaje s nekim ciljem i najčešće je reč o suprotstavljanju nekome ili nečemu, a „to nešto može da bude akademija, tradicija“, ili čak, „još češće taj neko je kolektivna individua zvana publika“, što je aspekt koji odgovara antagonističkom nastrojenju avangarde (Podoli, 1975: 56-64). Među koncepcijama moderne bliskih avangardnim, bilo je i onih koji se nisu formirali kao pokreti, već kao zvanične institucije. Šuvaković ističe da Bauhaus kao tipični predstavnik ovog tipa modernističkog organizovanja upravo zbog oficijelnog programa rada nije mogao imati konzistentnost ideja koju su mogli imati drugi avangardni pokreti (Šuvaković, 2014: 96).

### *Marksističko shvatanje avangarde*

Marksističko određenje avangarde viđeno kroz prizmu Alberta Asor-Rosa u prvi plan izbacuje nastanak masovnog društva na osnovu apstraktnog rada u kapitalizmu. Masovno društvo podrazumeva postojanje masa „u kome su kulturne i intelektualne orijentacije svesno određene u funkciji masa“ (Asor-Rosa, 2000: 12). Kapitalistička privreda, razjedinjujući rad istovremeno razjedinjuje i društvo, kida društvene veze i teži valorizaciji svega u društvu. U ovo tržišno procenjivanje zapada i umetnost, i umetnik je prinuđen da svoju umetnost iznese na tržište. Kapitalistički sistem sa svojim središnjim principom - valorizacijom, intelektualni proizvod pretvara u robu kao bilo koju drugu robu. Asor-Rosa smatra, da je na formiranje avangardnih umetničkih pokreta veliki uticaj imala teorija elita. Po sredi je gledište da je za društvenu promenu potrebna dobro organizovana intelektualna manjina koja razume društvene tokove i koja će preduzeti društvenu akciju u cilju stvaranja boljeg društva. Ovo stanovište nastanak umetničkih avangardi na osnovu marksističkih, elitističkih i drugih koncepcija ne vidi kao „kvalitativni skok“, već avangardnu umetnost smešta u dijalektički odnos sa starijim filozofskim, literarnim i drugim ranije uspostavljenim tradicijama koje predstavljaju manje ili više vidljive uticaje na nastanak avangarde. Takve uticaje Asor-Rosa pronalazi već kod Hegela (Hegel), Šilera (Schiller) i Helderlina (Hölderlin), filozofije nihilizma i pesništva romantizma. Iz većine ovih pogleda na svet avangarda preuzima tzv. negativnu misao, a najdirektnije korene autor vidi u simbolizmu. Bit avangardne umetnosti jeste sudar ili strategija sudara. Avangarda

ulazi u direktan sukob sa buržoaskim društvom i buržoaskom svešću, kao i sa tradicionalnim umetničkim nasleđem. Jasno je da Asor-Rosa posebno postulira veze između umetničke i političke avangarde, smatrajući da obe imaju istu funkciju – kritiku i razaranje kapitalističkog društvenog sistema.

### *Stanovišta oslonjena na kritičku teoriju društva*

Slično marksističkim gledištima iz kojih je i proizašla ova koncepcija smatra da je avangarda proizvod konkretnog istorijskog zbivanja. Peter Birger kao reprezent ovog skupa teorija polazi od Adornovog (Adorno) stava da su estetske kategorije istorične, pa tako, da bi se shvatio fenomen avangarde kao estetski fenomen, najpre se mora razumeti sama istoričnost, tj. smisao istorijskih zbivanja. Ovaj koncept negira teorije duha vremena, a do izražaja dolazi misao o međuzavisnosti razvoja predmeta i razvoja kategorija. Diferenciranost predmeta uslov je mogućnosti adekvatnog znanja o predmetu. Tek je razvoj građanskog društva omogućio svest o fenomenu građanskog društva, upravo s pojavom esteticizma. Pokreti istorijske avangarde, prema Birgeru, predstavljaju odgovor na njega. Osnovno obeležje avangardnih pokreta ovde se vidi u odnosu prema umetničkim sredstvima. Za razliku od prethodnih epoha koje su imale ograničena umetnička sredstva, a razvijale stilove, avangardni pokreti nisu razvili nikakav stil, već su na pijedestal uzdigli umetničko sredstvo kao takvo. Proizvedeći kult umetničkog sredstva avangarda nije imala potrebu za razvijanjem novog umetničkog stila. Ona sama nije razvila čak ni umetnička sredstva: umetnička inovacija u avangardi sastoji se u dostizanju svesti njenih stvaralaca o mogućnosti kombinovanja i upotrebe već raspoloživih sredstava. „Kada su neki formalisti 'oneobičajavanje' videli kao umetnički postupak, prepoznavanje opštosti ove kategorije bilo je omogućeno time što je u pokretima istorijske avangarde šok recipijenta postao najviši princip umetničke intencije“ (Birger, 1998: 26-28). Birgerovo stanovište se temelji na stavu da s nastankom pokreta istorijske avangarde društveni podsistem umetnosti ulazi u stadijum samokritike, a ovo opet omogućava razumevanje proteklih faza razvoja. Kao i drugi slični pristupi i Birgerov pristup insistira na shvatanju avangarde kao prevazilaženja institucije umetnosti. Umetnost ne treba da bude jednostavno uništena, već prenetu u životnu praksu gde bi

bila očuvana. Težnja za prevazilaženjem umetnosti imala je za cilj negaciju autonomije umetnosti u građanskom društvu.

### *Postmoderne koncepcije avangarde*

Jednu varijantu postmodernog diskursa na temu promišljanja avangarde nalazimo u delu Mihaila Epštejna (Эпштейн). Centralno pitanje koje ga interesuje je odnos religije i umetnosti. U fokus analize stavlja proučavanje, kako kaže, „novi tip religiozne svesti tačnije religiozno nesvesnog“ (Epštejn, 1998: 7-8). Ovaj proces u kome se ostvaruje religiozno nesvesno ima svoje korene u dalekoj prošlosti ruske pravoslavne religioznosti, tačnije apofatičkoj religioznosti srednjeg veka, a slični procesi su se zbivali i na katoličko-protestantskom Zapadu. Ateizacija, po njemu, nije uzrok niti bitan faktor koji utiče na stanje savremene, pre svega, ruske kulture, već pre posledica delovanja ovog apofatičkog stava. Religiozno nesvesno u suštini nema psihoanalitičko značenje, već je više kulturološki artikulisano. Ono se može posmatrati i kao suprotnost psihoanalitičkom registru, naročito Frojdovoj varijanti. Kod Frojda, religija i tradicija guše *ratio*, kod Epštejna je suprotno: savremeni racionalni svet je potisnuo religiju u oblast nesvesnog.

Uvodeći u analizu avangardnu umetnost, Epštejn najpre pravi razliku između razaranja umetnosti i stvaranja anti-umetnosti. Stvaranjem anti-umetnosti, umetnost sebe svrgava s „uzvišenog postamenta“, ona se svojevolumno ponižava što uzrokuje zbunjenost i protest publike koja je naviknuta na ideal klasične lepote. Autor tvrdi da u avangardi postoje bitni elementi religioznog, ali ono ne mora bit svesno izraženo, niti avangarda postavlja sebi takav cilj. „Religioznost ne upada ovde kao gest *samopotvrđivanja*, nego kao momenat *samoodricanja*, zato avangarda sebi ne postavlja zadatke iz religiozne propovedi“ (Epštejn, 1998: 45-46). Na mesto klasičnih estetičkih kategorija „razumevanja“ i „uživanja“ u avangardi dolaze religiozne kategorije „sumnje“ i „vere“. Upravo ove kategorije prisutne su i u oblasti recepcije avangardne umetnosti. Recipijent je najpre zbunjen i sumnjičav prema delu, ne zna kakav stav da zauzme prema avangardnoj umetnosti, a poslednji stadijumna koji poziva avangarda jeste vera. Tako se religija preko podsvesnih sadržaja avangardne umetnosti i komunikacije između stvaraoca i

recipijenta i prolazeći kroz sve faze religijskog osećanja javlja kao važan konstitutivni element avangardnog stvaralaštva. Postmodernističke implikacije Epštejnovog dela sadržane su najpre u smelom povezivanju naizgled heteronomnih oblasti: religije i avangarde. No, budući da se u postmodernističkoj literaturi religija pomalja kao stalni pratilac njenih sadržaja, izgleda da Epštejn samo demonstrira varijantu postmodernističkog etosa. Ono što suštinski Epštejnovo gledište čini postmodernističkim je sagledavanje religiozno nesvesnog kao drugog, istovremeno prisutnog i nedostižnog i stvaraocu i recipijentu.

## 6. Hipotetički okvir istraživanja

Oslanjajući se u prvom redu na Jausov teorijsko-metodološki program, posebno imajući u vidu naglašeni značaj komunikacije između dela i publike, a prihvatajući tezu van der Berga i Fendersa o neoavangardi kao originalnom nastavku ideje istorijske avangarde, želimo ispitati:

1. Da li unutar neoavangarde postoji simetričnost stvaralačko-receptivnog odnosa, tj. odnosa između autora (pokreta)-dela-publike? Pretpostavka od koje se polazi u ovom istraživanju, a s obzirom na gore iznetu tezu o neoavangardi kao nastavku istorijskih avangardnih pokreta i viđenu kao varijetet avangardnog ukusa, je da umetnici neoavangardnih pokreta, stvaraju svoja dela sa dvojakim zadatkom:
  - A) Oni teže da problematizuju univerzalna (antropološka) pitanja čovekove egzistencije i smisla čovekovog položaja u svetu i,
  - B) Kritički prosude aktuelne probleme savremene tehničke civilizacije, birokratizacije i profanizacije kulture našeg doba. Pretpostavka je da je recipijent neoavangardne umetnosti kao nosilac avangardnog tipa ukusa po stepenu i vrsti obrazovanja visokoobrazovana osoba (češće unutar društveno-humanističkih nauka i umetničkih zvanja, nego prirodnih nauka) nastanjena u gradu i stabilnih materijalnih prilika, u stanju da odgovori zahtevima razumevanja neoavangardne umetnosti.
2. Da li publika, rukovodeći se načelima proizašlim iz recepcije zauzima određene estetičke, društveno-političke i filozofske stavove o pitanjima savremenog društva i kulture? S

obzirom na već pomenuti opis profila neoavangardnog recipijenta, pretpostavlja se da on, na osnovu stečenog formalnog obrazovanja i pratećih neformalnih znanja i veština, a na osnovu vlastite zainteresovanosti za društvena pitanja, aktivno recipirajući neoavangardna umetnička dela i okvirnog avangardnog ukusa čiji je predstavnik, prozire i prihvata estetičke i ideološke slojeve neoavangardnog stvaralaštva, zalažući se za njihovo ostvarenje u društvenoj praksi.

3. Da li je i u kojoj meri stvaralaštvo neoavangarde izraz socijalnih i umetničkih strujanja u drugoj polovini XX veka? U ovom radu se polazi od toga da neoavangardno stvaralaštvo u potpunosti i bez izuzetka predstavlja umetničku refleksiju o pitanjima čoveka i društva u drugoj polovini XX veka. Međutim, polazeći od toga da su svi pokreti avangarde, i pre i posle Drugog svetskog rata, nastali u suprotnosti kako sa umetničkim pristupom realizma, tako i sa teorijom odraza u umetnosti, smatramo da poetika neoavangarde ne ide za tim da detaljno i verno opisuje stvarne ili potencijalno moguće događaje i odnose, impresije i sl. Sasvim u duhu avangardnog poetskog izraza ona se koristi nekom vrstom narativne diverzije, koristeći različite registre i umetničke postupke, katkad kombinujući i različite umetničke oblasti, kako bi se tek posredno, kroz mnogobrojne asocijacije ili digresije, putem umetničke igre, ukazalo na probleme čoveka u savremenoj civilizaciji. S obzirom na njenu zasnovanost na potpunoj stvaralačkoj otvorenosti, ona može prihvatiti i realističke postupke.
4. Da li se neoavangarda, pretpostavljajući da unutar nje postoje izražene razlike, može posmatrati kao jedinstvena socijalna i umetnička pojava? Ovde tvrdimo da unutar stvaralaštva koje nazivamo neoavangardnim postoje dve grupacije autora. Prvu grupu autora čine intelektualci uglavnom na prostoru Italije kao što su Edoardo Sanguineti (Sanguineti), Đilo Dorfles, Đorđo Manganeli (Manganelli) i drugi okupljeni oko Grupe 63 za čije je stvaralaštvo, kako to tvrdi Mikloš Sabolči, na prostoru Italije stvoreno više pojmovnih odrednica čiji je zajednički imenitelj pojam neoavangarde. Drugu grupu čine brojni umetnički radovi u oblasti književnosti i vizuelnih umetnosti: enformel, Situacionistička internacionala i pop-art, Signalizam, itd., čemu se pridružuju i umetnički pravci kao što je konceptualna umetnost krajem 60-ih godina prošlog veka, koji se često imenuju pojmom novih avangardnih umetnosti. Činjenica da su mnogi avangardni pokreti nakon 1945. godine tesno saradivali (npr. Grupa 63 iz Italije i Signalizam iz



Jugoslavije) govori o njihovoj bliskosti na svim nivoima stvaralaštva, ali i o internacionalnom karakteru neoavangarde. Insistiramo na tome da je neoavangardna umetnost, spolja, u odnosu na druge umetničke i kvazi-umetničke poduhvate (tradicionalna umetnost i kič), i u estetičkom i u ideološkom pogledu jedinstven „pogled na svet“. Iznutra ona predstavlja heterogenu skupinu umetničkih ideja i izraza koji se i estetički i ideološki katkada oštro međusobno razlikuju, a ponekad i suprotstavljaju. Njeni uticaji su vidljivi i u popularnim umetnostima i kontrakulturi (rok i eksperimentalna muzika, film, strip), pa tako i ovi stvaralački vidovi u izvesnom smislu mogu nositi epitet neoavangardnog stvaralaštva.

## **II DEO: POJAM, PRAVCI I KOMUNIKACIJA AVANGARDNIH POKRETA**

## II TEORIJA I NASLEĐE STARE AVANGARDE

### 1. Pojam i tipovi avangardnih stilova

Pojam avangarde (*fr. Avant-garde* – čuvati) označava najčešće malu grupu intelektualaca i umetnika koji se kreću kroz nove kulturne i političke terene, predvodeći društvene slojeve.<sup>7</sup> U sociološkom pogledu se takođe može evidentirati da pojam vodi poreklo iz vojne terminologije, ali njegovo značenje od kraja XIX veka ima dvojako značenje: odnosi se najpre na područje politike, a zatim i duhovnog stvaralaštva. Tim izrazom se označavaju oni pokreti koji posredstvom umetnosti u društvu zadobijaju ulogu fermenta u prevazilaženju starih društvenih obrazaca i iznalaženju novih. Baš zato se avangarda uzima kao oznaka za revolucionarnu aktivnost neke organizovane skupine odnosno pokreta koji se bori za novi društveni poredak. Taj poredak se anticipira kao emancipatorski u odnosu na ranije stanje. Veoma je važno imati na umu da pojam avangarda jasno izražava aktivistički momenat. Drugo značenje teži opisivanju modernih umetničkih aktivnosti i stvaralaštva, kojim se „označavaju zastupnici novih tendencija koji se, u početku malobrojni, nepriznati i neshvaćeni, suprotstavljaju okamenjenim i uhodanim oblicima umetničkog života, posebno akademizmu, ističući pri tom jedinstvenost i izvornost svog opredeljenja“ (Sociološki leksikon, 1982: 19). Avangarda teži traganju, ali u slučaju njene afirmacije, s vremenom može poprimiti oblike akademizma. Takvu sudbinu doživeli su posebno pokreti istorijske avangarde, kao što su: futurizam, dadaizam, nadrealizam i sl.

Dakle, tek tokom XIX veka, pojam se češće počinje upotrebljavati za oznaku novih umetničkih pokreta. Novina, međutim, bez obzira na to u kojoj se sferi društva javlja, često

---

<sup>7</sup> U *Leksikonu stranih reči i izraza* Milana Vujaklije (1980) pod pojmom avangarde (*fr. Avant-garde, avant* – napred, garde – straža) podrazumeva se „1. voj. prethodnica, izvidnica; prvi borbeni red jedne vojske; 2. ono što krči put, što prednjači nekoj ideji, pokretu i sl“. Isto značenje prisutno je i u engleskoj reči *vanguard* „voj. Prethodnica, predstraža, izvidnica; avangarda *fig.* vođe pokreta“ *Sezamov englesko-srpski rečnik* (2010). Zenjanin: SEZAM BOOK d.o.o. str. 1065. Takođe u *Rečniku srpskohrvatskog književnog jezika* (1967) navode se istovetna značenja reči, a kao primer navodi se avangardno delovanje u političkom smislu..

izaziva otpore, sumnju, a ponekad se ocenjuje i kao bezvredna. Ni umetnost nije lišena ovakvog načina posmatranja. Upravo se vreme druge polovine XIX veka može uzeti kao tipičan primer i to na polju umetnosti. Pojava Bodlerove poezije, u tom smislu, predstavlja potvrdu sukoba koji su se u književnoj kritici vodili oko tumačenja sasvim *novog* poetskog izraza tog doba. Filozofska uzvišenost i pojam apsolutnog polako gube svoj pređašnji značaj, povlačeći se pred umetničkim izrazima koji ga ne samo napuštaju, već i negiraju. Borba za legitimizaciju novog poetskog izraza vodila se unutar francuske intelektualne javnosti žustro i veoma dugo, prelazeći u prve decenije XX veka. Takva diskusija se razvila i između francuskog književnika Andre Žida (Gide) i Pola Sudea (Sudet). Potonji je Bodlera u svojim spisima nazvao lažnim misliocem. Židov odgovor je glasio: „ne samo da Bodler nije lažni mislilac, *nego Bodler nije mislilac uopšte* – i zaključuje: *Bodlerova vrednost je pre svega emotivnog reda*“ (Vučelj, 2010: 49). XIX vek se na taj način pokazuje kao doba koje želi da raskrsti sa strogim umetničkim normama prethodnih epoha, izađe iz okvira kanoničnog i stvori mogućnosti za nove vidove umetničke kreacije. Međutim, ovi poetski i umetnički izrazi ne nastaju *ex nihilo*. Njih proizvode i oblikuju kulturna kretanja i društveno okruženje.

Iako se doba o kojem je reč još uvek ne može nazvati dobom nastanka avangardnih pokreta u punom smislu reči, ipak se može se reći da je XIX vek, naročito druga polovina ovog stoleća, vreme otpora nastajućem i sve dominantnijem kapitalističkom proizvodnom sistemu. Intelektualci tog doba su se na različite načine suprotstavljali masovnoj proizvodnji, pauperizaciji, te gubljenju umetničke autentičnosti. U Engleskoj je razvoj tehnike i kapitalizma u celini bio brži nego u drugim delovima Evrope, što je dovelo do osiromašenja velikog broja stanovnika. Stvaraoci su međutim daleko više ukazivali na smanjenje uloge čoveka u proizvodnim i drugim aktivnostima. Ovakve intelektualne pozicije ističu da su sa tehničkim razvojem temelji društva duboko uzdrmani. Nije ovde reč samo o siromaštvu i slaboj ishrani, već je reč o tome da ne postoji zadovoljstvo radom. Tvrdi se da ljudi ne osećaju prezir prema bogatstvu kao takvom, već prema mašinskom sistemu proizvodnje koji ih degradira i ponižava (Raskin, 1965:120). Još uvek je prisutna težnja ka veličanju prekapitalističkih društvenih oblika. Ta se težnja prenosi i na percepciju umetnosti. Polazi se od toga da je velika umetnost zapravo pohvala. Klasici se smatraju uzorima, a lepota je estetička kategorija prvog reda, koja se nalazi, pre svega, u prirodi. Zadatak umetnosti je da tu lepotu materijalizuje. Prirodno stvaranje se, opšte uzev, suprotstavlja veštačkom, mašinskom. Iz ovih premisa se izvodi i razlikovanje između

klasične i popularne umetnosti. Prva se vidi kao jedinstvena, a druga podložna kontinuiranoj reprodukciji. „Stalno reklamiranje nove muzike (kao da joj je novina vrlina) znači, u samoj stvari, da niko danas ne mari za muziku. Stalna želja za novim izložbama znači da ne marimo za slike; stalna potražnja novih knjiga znači da nikome nije stalo do čitanja“ (Raskin, 1967: 37).

Ono što je XIX vek ustanovio kao opštu karakteristiku nove društvene stvarnosti prenosi se u naredno stoleće u kome naučno-tehnička dostignuća doživljavaju svoj potpuni procvat. To dovodi i do brojnih socijalnih i psiholoških posledica kako na pojedinca tako i na šire društvene tokove. Jedan od ključnih pojmova kojim se može opisati stanje kulture sa početka veka, prema Umberto Eku (Eco) jeste izraz „uznemirujuće“. Sigmund Frojd i Ernst Jenč (Jentsch) se posebno bave ovom sveprisutnom psihološkom pojavom modernog društva. Frojd navodi da je reč o nečemu što je imalo tendenciju da ostane skriveno, ali je ipak „izbilo na površinu“. Po shvatanju Jenča, uznemirujuće se može definisati kao nešto nesvakidašnje, ono što izaziva „nedoumicu“ i s čim „ne možemo da izađemo na kraj“. On naglašava da se sve što je suprotno udobnom i spokojnom ima smatrati uznemirujućim. Frojd je sa ovim saglasan, sugerišući pri tom da pojam ima i širi opseg. Po njemu „deluje uznemirujuće ono što podrazumeva vraćanje potisnutog“ (Eco, 2007: 311-312). Ovaj psihološki uvid ukazuje na to da se nešto epohalno novo odvija na početku XX veka.

U kontekstu razvoja gradova i gradskog života, fabrika i mašinske proizvodnje, brze društvene pokretljivosti u svim smerovima i kanalima, čovek menja svoje dotadašnje navike i običaje, svoj sveukupni način života. Uznemirujuće postaje čovekova svakidašnjica. Sve veća diferencijacija društva kao jednu od svojih posledica ima i otuđenje. Umetnik uviđa da su stare realnosti van snage te su novim društvenim i kulturnim okolnostima potrebna nova sredstva, a savremenom trenutku nove teme, bliske načinu egzistencije modernog čoveka. Takva društvena klima pogodovala je nastanku i afirmaciji avangardnih umetničkih pokreta. „Avangardni umetnik nalazi se pod pritiskom ošamućujuće neizvesnosti sveta osećanja u njemu, kao i sveta objekata napolju koji mu postavljaju velike zahteve“ (Kuspit, 2013: 25).

Ekoov i Kuspitov (Kuspit) stav, međutim, ne dele svi teoretičari kulture i umetnosti. Posebnu pažnju skrećemo na neke od marksistički orijentisanih autora koji, paradoksalno, avangardne pokrete vide kao nastavak delovanja kapitalističkog poretka. Ovakvi pristupinegiraju gotovo sve što se naziva avangardnom umetnošću. Čak je i sam pojam sporan, jer on, kako se tvrdi, ne služi marksistima, već on stvara nesporazume i zbrke. Po ovom shvatanju reč o jednom

terminu koji je „istorijski kompromitovan“. Ono što povezuje sve avangardne pokrete, misle neki predstavnici marksizma, jeste otpor akademizmu što se u najkraćem svodi na „odbacivanje tradicionalnih 'formi' i umetničkih tehnika“. Izgleda da je osnovni uvid jednog možemo reći „realističkog krila“ u marksističkoj teoriji umetnosti problematizovanje odsustva sadržaja u avangardi, koja uz to nema naklonost za klasične umetničke motive. Odsustvo predmeta u avangardi zadaje nekim marksistima velike probleme u razumevanju socijalnih okvira avangardne umetnosti. Žalost za napuštanjem tradicionalnog obrasca umetničkog stvaranja je potpuno evidentna kada se kaže: „ali dogodilo se da je promena 'sadržaja', koja je u vezi sa promenom 'formi', postajala sve više ravnodušnost prema *sadržaju* uopšte i odvajanje od njega, ili od predmeta ili od realnosti, sve dok se nije stiglo do krajnjeg formalizma „enformela“ (...) do slikarskih mrlja Pollockovih itd“(Della Volpe, 1975: 257).

Dela Volpe ( Della Volpe) previđa važne društvene funkcije avangardne umetnosti. Ostavljamo po strani činjenicu da se ne uviđaju uzroci smerova diferencijacije avangardnih stilovai upravo njihovih „sadržaja“, ma koliko ovi stilovi davali prednost „formi“. On tvrdi da u avangardi nema ničega revolucionarnog. Štaviše, ona, iako se tako ne predstavlja, sadrži u sebi attribute svojstvene dinamici kapitalizma. Njeno insistiranje na individualizmu saobrazno je zahtevima kapitalističkog sistema, budući da je kapitalizam u svim društvenim manifestacijama krajnje individualistički nastrojen. Negovanje i veličanje forme, veli ovaj autor, proizvodi dehumanizaciju umetnosti i time previđa njene preferencije ka provokaciji kojima je cilj upravo suprotno, da uspostave komunikaciju sa publikom, da je „priteraju“ kritičkom stavu. Umesto avangarde kao pojma i umetničkog sadržaja on se zalaže za poetiku socijalističkog realizma. Dela Volpe misli da je umetnost humanija ako je natopljena sadržajem, ne uviđajući da i umetničke forme mogu biti komunikabilne. Moglo bi se zaključiti da je Dela Volpe prvenstveno zainteresovan za akcijsku umetnost, tj. za umetnost koja će bez mnogo muke recipijentu isporučiti politički program, a to se efektivno postiže jedino gomilanjem eksplicitnih umetničkih sadržaja.

Od druge polovine XIX veka promene su vidljive i u umetnosti. Nastanak modernizma označava početak novog načina razumevanja stvaralaštva. Brojni modernistički pokreti od romantizma i simbolizma, zaključno sa nastankom pokreta istorijske avangarde, stvorili su potpuno novu koncepciju umetnosti – njegovog poimanja stvaralaštva, što je dovelo i do izvesnih „pomeranja“ u oblasti recepcije. No, vratimo se društvenim uslovima u kojima se odvijaju ove

promene. Kapitalistička ekonomija, kao što veli Asor Rosa, ranije povezani rad sada čini razjedinjenim, usko specijalizovanim i isključivo tržišno funkcionalnim. Rad se omasovljuje, a pojedinačni radnik i učinak rada se gube u masi ogromnog broja ljudi, pa se tako sužava prostor u kome rad izaziva interesovanje. Kapitalizam favorizuje radnika bez svojstava „koji se na društvenom planu pojavljuju upravo u formi velikih masa“ (Asor Rosa, 2000: 12-13). Unutar dominantnog sistema mašinske proizvodnje, ranije postojeće umetničke veštine, kao blisko povezane sa zanatskim i drugim sličnim delatnostima po formi stvaranja, gube društveni značaj. Umetnikov društveni položaj se menja, a njegovo stvaralaštvo se više ne procenjuje estetički, već tržišno. Pokreti modernizma i u okviru njih naročito avangarde predstavljaju svojevrsni odgovor na uslove kapitalističkog načina proizvodnje, ali se ne ograničavaju isključivo na promišljanje društvenih odnosa. Oni su zainteresovani, pre svega, za pitanja umetnosti, koja se, s obzirom na to da moderni umetnik stvaralaštvo vidi kao deo društvenog sveta, prepliće sa njim. Modernisti čine revolucionarni obrt u pristupu umetničkim praksama. Zbog toga je „’moderni’ duh – radi spoznaje – kritički nastrojen i ’prosvetiteljski’ po definiciji. Bilo koji antidogmatski ustanak tiče se intimne suštine modernog duha“ (Marino, 1997: 26).

Aktivizam modernog umetnika i u okviru umetničkih praksi i političkog angažmana postaje neizbežnost u koju zapada moderna umetnost. Avangarda je u većini teorija viđena kao krajnji izraz ovog revolucionarnog obrta. Ona, s jedne strane istupa u ime ideološkog korpusa književne i umetničke levice, a s druge, ona raskida sa tradicijom, klasičnom umetnošću i masovnom kulturom. Rečju, sa svim prošlim i sadašnjim (dominantnim), težeći budućem<sup>8</sup>. Autentična levica, veli Flaker, nastaje iz osporavanja građanskog društva, prihvatajući patos estetskog prevrednovanja. Čim počne isticati afirmativna načela prema novim društvenim sistemima ona prestaje da bude leva književnost. Prema njemu, avangardne umetnosti pre i između dva svetska rata bile su međusobno blisko povezane, pa se tako povezuje književnost sa slikarstvom, a obe „uz mladu filmsku umjetnost“ (Flaker, 1984: 5-6).

Međutim, iako se počeci modernizma mogu aproksimativno locirati u sredinu XIX veka, oko tačnog nastanka pokreta istorijske avangarde među autorima nema jasne saglasnosti. Problem predstavlja i to što ne postoji slaganje čak i u pogledu određenja pravaca koji bi činili jezgro avangardnih pokreta. Zbog toga se često događa da pojedini kritičari izvorne pravce

---

<sup>8</sup>Među brojnim pokretima modernizma početkom XX veka od kojih su skoro svi, kao što je Pođoli pokazao, bili utemeljeni na nihilističkoj ideji, bilo je i onih koji su, kao Bauhaus, svoj gotovo celokupan umetnički koncept podredili ideji napretka umetničke proizvodnje.

modernizma kakvi su romantizam ili simbolizam, kao i estetizam pridružuju avangardnim pokretima. Tako, neki autori predlažu traženje početaka avangarde još u simbolizmu XIX veka, dok drugi kao važan događaj koji se uzima za početak avangardnih pokreta uzimaju 1915. godinu. Kada je u pitanju opšte određenje i suštinski karakter avangardnih pokreta, skrećemo pažnju na ona gledišta koja naglašavaju da avangarda predstavlja, ne samo ekstremni izraz modernizma, već ona u sebi sadrži izvestan broj onih karakteristika koje su svoje mesto našle i intelektualno intenzivirane u nekim od strategija koje će postmoderni diskurs na Zapadu, u drugoj polovini XX veka, preuzeti i dodatno razvijati (Latifić, 2008: 7)<sup>9</sup>. Pored toga što naše istraživanje ide za tim da, između ostalog, utvrdi komparativne karakteristike društvenog ponašanja avangardnih pokreta, svoje stanovište formiramo izražavajući stav o kontinuitetu unutar moderne umetnosti. Pozdravljamo gledište prema kome su avangardne umetničke prakse viđene kao kulturni izvor sveukupnog budućeg postmodernističkog „repertoara“, ali dodajemo da se bliske, kulturološki značajne, veze između avangardnih pokreta kao preteča i postmoderne kao nastavljača, postižu tek posredstvom neoavangardi, koje su, pored ostalog, iskazale izraženu svest o duhovnom i društvenom značaju jezika, ali i „nelagodnosti“ koje proizvodi jezička komunikacija, što su pitanja koja su ostala skoro netaknuta u klasičnoj avangardi, a koje je postmoderna radikalizovala u odnosu na domete neoavangardne poetike.

O osnovnim obeležjima avangarde ima se reći još samo to da ona predstavlja solidan pogled na svet, umetnost i društvo. Većina avangardnih umetničkih i političkih ideja, uprkos svojoj apstraktnosti, subverzivnosti i nepristupačnosti širim masama, odaje utisak koherentnog pogleda na svet; politički nedvosmisleno iskazanog, umetnički prepoznatljivog i društveno angažovanog. Među najznačajnije umetničke stilove avangarde spadaju: fovizam i ekspresionizam, kubizam, futurizam, dadaizam i nadrealizam.

---

<sup>9</sup> Jedna od teza od koje polazimo u ovom istraživanju je da je poetika istorijski značajna, osim po autentičnom stvaralaštvu koje danas nosi epitet avangardnog, da je ona, naročito u svojoj neoavangardnoj fazi stupala u bliske odnose sa stvaralaštvom popularne kulture. Milan Ranković upravo smatra da moda hipi pokreta predstavlja kulturni izraz blizak avangardnom zahtevu za originalnošću i individualnošću, a nasuprot serijskim proizvodima kapitalističke ekonomije i potrošačkog načina života. (Ranković, 1983: 244).



## 2. Ekspresionizam i futurizam<sup>10</sup>

Avangardnim umetničkim pokretima prethodi relativno dug period klasične umetnosti čiji je impresionizam poslednji stadijum i koji, prema Arnoldu Hauzeru (Hauser)<sup>11</sup> istovremeno označava prekid sa većinom elemenata klasične umetnosti najavljujući nove umetničke stilove, pri tom, generalno ostajući u okvirima klasičnog umetničkog izraza. Njegove osnovne odlike tiču se, pre svega, ključne promene opazajnog predmeta, tj. preorijentacije predmeta umetnosti sa prirode, univerzalnih mitoloških i istorijskih motiva, na gradsku sredinu, situacije i njihovu promenljivost, brzinu dešavanja i utiske koje ove situacije ostavljaju na pojedinca. Kada je reč o toj promeni navodi se da je kvintisecija impresionističke umetnosti nije u tome što je ona očarana gradom, što grad i gradsku sredinu tretira kao pejzaž, već to što je svet viđen očima čoveka iz grada koji reaguje na spoljne utiske, manifestujući vlastitu konfuziju u tehnološki zasnovanoj sredini. Impresionisti su pre veličali postajanje nego postojanje. Osnovna ideja impresionizma, ipak nije puko veličanje prolaznosti. Ona se zasniva na stavu da je slučaj ono što treba da zaokuplja pažnju umetnika, a istina trenutka je jedina istina čovekovog postojanja. Prema Hauzeru, estetički interes za prikazivanje trenutka izražava pasivni stav prema životu. Ovakva estetika insistira na posmatranju stvari, „držanja na odstojanju“. Po svemu sudeći, impresionizam nastavlja romantičarsku ideju o odricanju od aktivnog života, tj. nemoći čoveka da utiče na društvene tokove. U odnosu na predimpresionističku umetnost koja svoja dela predstavlja sintetički, impresionizam teži analizi. On konstituiše predmet isključivo na osnovu utisaka čula, vraća se nesvesnom mehanizmu i prikazuje delimično sirovu građu iskustva. U opštim estetičkim

---

<sup>10</sup> Kada je u pitanju proučavanje avangardnih pokreta uvek se pred istraživača postavlja težak zadatak da iz obilja takvih pokreta izdvoji one koje smatra reprezentativnim za čitav pokret. Smatramo izuzetno važnim uputiti na Pođolijev stav i obrazloženje u pogledu izdvajanja najvažnijih avangardnih pokreta. Rezimirajući da se unutar njih pojavilo na desetine ako ne i na stotine grupa, Pođoli kaže: „Dada predstavlja etičku upornost svih njih i za sve njih: nadrealizam logičku upornost; futurizam istorijsku volju; kubizam estetičku volju“ (Pođoli, R. 1975: 171). Izgleda da naš izbor u velikoj meri odgovara Pođolijevom izdvajanju avangardnih pokreta po značajnosti. Mi smo se ipak odlučili za ekspresionizam umesto Pođolijevog kubizma, ukazujući na daleko veći stepen umetničkog radikalizma i društvenog angažmana u ekspresionizmu.

<sup>11</sup> Hauzer pod modernom umetnošću podrazumeva ona umetnička dela i pravce koji nastaju u drugoj polovini XIX veka. Zanimljivo je to da pojam impresionizam predstavlja onaj koncept kojim se označava i obuhvata čitava moderna umetnost. On pod njime podrazumeva kako impresionizam kao umetnički pravac u užem smislu tako i esteticizam i dekadenciju, ekspresionizam, dadaizam i nadrealizam. Posebnu pažnju skrećemo na činjenicu da Hauzer, analizirajući socio-kulturne determinante moderne umetnosti, kao i kretanja umetničkih stilova unutar nje uopšte ne koristi pojam avangarde. Ranije izneta tvrdnja da među teoretičarima ne postoji saglasnost oko postavljanja socijalnih okvira i strogog određenja nekog umetničkog pravca kao avangardnog u teoriji i nakon Drugog svetskog rata, sada dobija još jednu potvrdu.

crtama impresionistička slika prikazivanjem putem „sistema bezobličnih mrlja“ gubi na svojoj jasnoći, a dobija u isticanju čulne privlačnosti. Uzimajući u obzir ove i druge umetničke promene koje je izazvao impresionizam, posebno u oblasti slikarstva, došlo je i do značajne promene i u oblasti recepcije. Teško da danas možemo sebi predstaviti gnev publike koja se suprotstavljala toj zbrci tačaka i mrlja. Impresionizam je, u istoriji umetnosti označen kao poslednji opšteevropski stil. On je, kako to kaže Hauzer, „najmlađi umetnički pravac zasnovan na jednodušnosti ukusa“. On beleži i da impresionizam, ma koliko da je iskoračio iz klasične umetnosti, nije bilo ničega što bi na buržoasku publiku ostavilo loš utisak, što bi je šokiralo. U skladu sa svojim izrazito marksističkom orijentacijom on tvrdi da se takav umetnički izraz može pripisati činjenici da je veći broj umetnika impresionizma pripadao gornjim slojevima društva. (Vidi šire Hauzer, 1962: 371-378).

Prema Hauzeru, esteticizam je viđen kao sastavni deo sveukupne umetnosti impresionizma, koji karakteriše, u najopštijim crtama, pasivni i kontemplativni odnos prema životu. On veliča „prolaznost i neobaveznost doživljaja, kao i 'hedonistički senzualizam'“. Esteticizam umetnost vidi kao najviši uzor života. Ljubitelj umetnosti se ne divi više junaku književnog dela, već autoru, umetniku. Cilj ovog umetničkog pravca je stvaranje umetničkog dela od života. Esteticizam predstavlja vrhunac romantičarskog stava o povlačenju iz sveta, ali ga i prevazilazi, jer esteticizam se odriče života radi umetnosti, i još, on opravdanje života vidi upravo u umetnosti. Umetnost predstavlja onu oblast ljudskog duha koja omogućuje umirenje prohteva i strasti. Idealna publika po ukusu umetnosti esteticizma jeste publika koju čine stvarni ili potencijalni umetnici, tj. akteri umetničkog života za koje stvarnost važi samo kao podloga estetskog doživljaja. Esteticizam čini korak dalje u veličanju grada i gradske kulture, gajeći istovremeno prezir prema selu i prirodi, u odnosu na rani impresionizam. Najveći neprijatelji ovog umetničkog izraza su, ne samo selo i priroda, već i svi oni koji u njima vide mogućnost izbavljenja čoveka. Esteticizam najpre želi da raščisti sa Rusoovim viđenjem prirodnog stanja kao idealnog čovekovog okruženja. Ono jednostavno i jasno, prirodno, nema vrednost. Esteticizam insistira na manifestacijama svesti, intelektualnosti i izveštačenosti kulture. Prema Hauzeru, upravo oduševljenje za izveštačenost kao vid kulturnog senzibiliteta jeste manifestacija romantičarskog stava da „stvarnost nikada ne može da bude toliko lepa kao iluzija“ (Hauzer, 1962: 383-384).

Dekadencija kao umetnički pokret u mnogo čemu je slična esteticizmu. Ipak, ovde ističemo one njegove karakteristike koje čine dekadenciju različitom od esteticizma. Ovde dolazi esteticizmu nepoznato osećanje zle kobi, tj. svest o tome da se čovečanstvo nalazi pred propašću jedne civilizacije. U pesmi *Kopnjenje*, veli Umberto Eko, Pol Verlen (Verlaine) svoje doba poredi sa svetom rimskog i vizantijskog propadanja (Eko, 2007: 350). Kao i esteticizam i dekadenti su posedovali karakteristike očigledno podudarne romantizmu, ali su ih delile različiti pristupi romantičnom. Mnogo je sličnosti između romantičara i dekadenta. Njihova umetnička motivacija vezuje se za uživanje u razaranju i samorazaranju. Esteticizmu su ove ideje potpuno strane. Ovaj umetnički stil iznad svega želi da glorifikuje umetnost, artefakt, ideju stvaralaštva kao takvu i prefinjenu recepciju umetnosti.

Poseban umetnički izraz konvergencije esteticizma i dekadencije pronalazi se pre svega u poeziji simbolizma Remboa i Malarmea (Mallarmé). Njihovi uticaji su prema mnogim teoretičarima snažno odjeknuli u umetnosti avangardnih pokreta. U simbolizmu kao najvažnija ističe se ideja iracionalnog i spiritualnog. Za simboliste je empirijska stvarnost odraz sveta ideja. Metafora se uzima kao glavno sredstvo poezije čija je funkcija bogatstvo slikovitosti. Prema simbolističkom shvatanju jezik proizvodi poeziju, on čini vezivno tkivo između konkretnog i apstraktnog, materijalnog i idealnog. Poezija treba da izrazi ono neuhvatljivo i nedostižno. Hauzer primećuje da izvesni simbolistički stavovi u sebi sadrže elemente ideologije konzervativizma. Pre svega ideju o primarnosti tela u odnosu na duh. S druge strane, element toliko istican kod većine teoretičara umetnosti o simbolizmu kao preteči avangarde ili čak jednom od avangardnih stilova odnosi se na njihovu težnju ka unakaženosti i iskreveljenosti kao osnovnom izrazu, a to je jedan od karakterističnih vidova ekspresionističke umetnosti (Hauzer, 1962:396-399).

## 2.1. Ekspresionizam

Početak XX veka, na tragu 'turbulencija' koje su se u umetnosti odvijale i krajem prethodnog stoleća, donosi potpuno nove umetničke stilove, različite u odnosu na čitavu pređašnju istoriju umetnosti. Menja se pristup stvaranju, a u okviru njega i promena umetničkih tehnika. Slika ili knjiga više ne odslikavaju samo spoljašnji svet, već, naprotiv, autor ponire u vlastite dubine, interesuje ga percepcija stvari, odnosno, on traži način da unutrašnje doživljaje transponuje u umetničko delo. Zajedno sa ovom promenom dolazi i do promena unutar recepcije. Publika se suočava sa novim pristupom stvaralaštvu. Nova umetnost u poređenju sa tradicionalnom zadaje publici ogromne teškoće u razumevanju dela.

Ekspresionizam nastaje početkom XX veka razvijajući se na osnovama ili u suočavanju sa umetničkim postavkama fovizma, ili njegovom prevazilaženju. Fovizam ili drugačije rečeno „divlja umetnost“, čiji je izraziti predstavnik i jedna od njegovih najuticajnijih figura bio slikar Anri Matis (Matiss), zasnivao se prevashodno na isticanju kolorita. U toj oblasti na osnovu istraživanja ovih umetnika došlo se do novih saznanja, novih umetničkih praksi i pristupa stvaranju. Slika gubi jasnoću perspektive. Pre pojave novih pravaca svaki slikar je stavljao koloristički akcenat na neki deo slike razdvajajući tako bitno od sporednog. Fovisti, s druge strane, raspoređuju boju po celoj površini platna. Nakon izvesnog perioda koji se može označiti kao eksperimentalni u fovističkom stvaralaštvu, umetnici ove provenijencije pronalaze likovna rešenja koja značajno nalikuju dečjem crtežu (Markuš, 1960: 5).

Ekspresionizam je u mnogo čemu nadilazio foviste i sve prethodne umetničke stilove. Sve njih, uključujući i one koji su bliski avangardi ili se mogu smatrati njenim pretečama: impresionizam, fovizam i kubizam, interesovao je pristup stvaralačkim tehnikama. Oni su pokušavali da razreše neke likovne probleme. Ekspresionizam je prvi umetnički pravac koji zanemaruje striktno umetničke aspekte stvaralaštva, određujući ga, često, kao stav ili izraz života. „Taj odnos se u bitnom sastoji u tome da su motivi samo pretekst za izražavanje ličnih, krajnje subjektivnih raspoloženja, nezavisno od objektivne stvarnosti“ (Markuš, 1960: 22). Novina u ekspresionizmu se sastoji u tome što u okviru ekspresionističkog stvaralaštva nema nikakvih posebnih zahteva kada su u pitanju pravila kompozicije, boje ili forme. Njih prevashodno interesuje izraz. Ekspresionista teži tome da u sferi recepcije kod publike proizvede

određena osećanja. On želi njenu reakciju, mogli bismo čak reći i izvesnu podudarnost između prisustva određenih psihičkih stanja u momentu stvaralaštva i istovetne reakcije publike. Ako je nekoliko godina ranije fovizam izazvao zaista burne reakcije, onda je to u mnogo većoj meri učinio ekspresionizam 1910. godine.

Među teoretičarima ne postoji saglasnost oko toga kada ekspresionizam nastaje, ali se prema svim tumačenjima njegova pojava vezuje za drugu polovinu prve decenije XX veka, odnosno za dela Edvarda Munka (Munch) i Ferdinanda Hodlera (Hodler). Vinsent Van Gog (van Gogh) se može uzeti kao važan uzor u stvaralaštvu ekspresionizma. Razvija se u Nemačkoj, gde 1905. godine nastaje i važna grupa ekspresionistički orijentisanih stvaralaca pod nazivom „Die Brücke“ („Most“). Osnivači ove grupe bili su Ernest Ludvig Kirchner (Kirchner), Erih Hekel (Heckel) i Karl Šmit-Rotluf (Schmidt-Rottluff). Osnovne teme ekspresionizma, osim izražavanja sadržaja svesti i percepcije sveta, najčešće kao izopačenog i grotesknog, tiču se predstavljanja primitivne umetnosti i egzotike. „Prve inspiracije Kirchner je, na primer, našao u umetnosti Polinezije koju je upoznao u drezdenskom etnološkom muzeju“. Pored Mosta u ovo vreme su delovale i druge ekspresionističke grupe, među kojima se posebno ističe minhenski „Plavi konjanik“ („Der Blaue Reiter“). Istoimena slika Vasilija Kandinskog (Кандинский) postala je zaštitni znak ove ekspresionističke grupe. Njoj su pripadali Paul Kle (Klee), Franc Mark (Marc), i drugi. Ekspresionistička grupa koja je nosila ime „Naša stvarnost“ („Die Neue Sachlichkeit“) u istoriji umetnosti važi za skup umetnika koja je više bila privržena ekspresionističkim načelima od grupe Most. „Formirana je posle Prvog svetskog rata, u godinama teških intelektualnih i moralnih kriza, opšteg revolta i rezignacije prema posledicama koje je rat za sobom ostavio“. Umetnost ove grupe karakteriše cinizam i karikaturalnost. Na udaru se našla nemačka buržoazija. U tom smislu se u okviru ekspresionizama osim umetničkog formira i sociološki pristup, tj. ekspresionistička umetnost se direktno vezuje za društveni kontekst, obrađuje ga i pretvara u dramatičnu sliku stvarnosti. Jedan broj umetnika, kao što je Kete Kolvic ( Kollwite) se u potpunosti identifikovao sa idealima radničke klase. „Ceo svoj život provela je u dodiru sa radničkom klasom i bila je u pravom smislu reči borac za njena prava“ (Markuš, 1960: 27-31). Služeći se iskustvima fovizma i kubizma, ekspresionizam je želeo „da se jednom kosmopolitskom vizijom, oslobodi zatvorenog i tesnogradnog provincijalizma“ (Piskel, 1969: 202).

Svi avangardni pokreti, uključujući i ekspresionizam bili su žestoki protivnici tradicije. Ipak, u ekspresionizmu, tradicija se ne negira kao takva, već je viđena kao društveno disfunkcionalna. Ona se vekovima bogatila duhovnim dostignućima, ali ona sada vene, ne zadovoljava potrebe društva. Ekspresionizam, bez obzira na to što se u međuvremenu pojavilo na stotine novih avangardnih pokreta, i danas izaziva ogromno interesovanje publike. Otkrivanje ekspresionističkih elemenata u novim avangardnim formama još više pobuđuje ovo interesovanje, naročito mlađe umetničke publike. Ovo interesovanje je 60-ih i 70-ih godina XX veka u Nemačkoj posebno odjeknulo. Kao razlog tome često se navodi činjenica da su dela umetnika ovog pravca u vreme nacizma bila spaljivana, a umetnici proganjani ili likvidirani. Nacisti su ekspresionizam smatrali izopačenom umetnošću pribegavajući njenom uništenju. Ogroman broj umetničkih dela nestao je.

Ma koliko ekspresionizam bio inovativni umetnički pokret on svoj pogled na svet duguje i onim oblastima duha kao što je filozofija. Pre svega ističe se Kjerkegorov (Kierkegaard) iracionalizam kao suprotnost Hegelovom filozofskom sistemu, verujući da se prava istina o čoveku nalazi unutar njegovog subjektivnog doživljaja stvari. Osim Kjerkegora, uticaj Ničeovog (Nietzsche) pristupa je takođe značajan. Kidanje sa tradicijama, raskrinkavanje građanskih pojmova o moralu, rušenje vrednosti tog društva izvršilo je uticaj na ekspresionizam. Ekspresionisti se dive, pre svega, samom Ničeovom izrazu, izrazu životnosti, veličanju dionizijskog kulta, itd. Nesumnjivo je poetika ekspresionizma inklinirala i anarhističkoj ideji kao „neobuzdana težnja za slobodom, bezobzirna borba protiv svakog autoriteta, ma u kom obliku se ovaj javio – u obliku države, crkve, individue ili kakvog filozofskog sistema“ (Konstantinović, 1967: 14-16). Ipak, budući više vezan za promišljanje čovekovog odnosa prema svetu i njegovog položaja u svetu, ekspresionizam u svom izrazu osim uspostavljanja relacija sa Kjerkegorovom i Ničeovom filozofijom, posebno interesovao za Huserlovu fenomenologiju i to pre svega za njegovu „fenomenološku redukciju“.

U poeziji, slično slikarstvu, dominira osećaj straha i nemira. Poetski izraz postaje obuzet odgonetanjem najdubljeg smisla života. Zbog toga što se oseća nemoćnim da utiče na društvene tokove, ekspresionista umesto nemira društvenog sveta i svakodnevice ponire u večnost. Neretko ovaj umetnički pravac barata religioznom simbolikom, u čemu nema ničeg konfesionalnog, već više egzistencijalnog. Ekspresionisti se napajaju idealima gotike ili u izvesnim slučajevima baroka. Promišljanje apsolutnog dovelo je neke od njih do poetikeu kojoj religija predstavlja

najvažniji problem umetnosti. Ovakav pristup kod jednog dela umetnika elaboriran je i teorijski postuliran u Epštejnovom<sup>12</sup> stavu o prisustvu religioznosti u poetici avangarde, s tom razlikom što se ovde smatra da je u okviru ekspresionizma religioznost uglavnom osvešćena i kao takva direktno povezana sa gotikom. To nije slučaj sa Epštejnovim promišljanjem avangarde.

Kada je u pitanju sociološki aspekt, ekspresionisti u fokus svojih sadržaja stavljaju pitanja rata, krize Evrope, kao i položaj proletarijata u kapitalizmu. Poezija ekspresionizma je prevashodno duhovno zasnovana i kreće se od umetničkog subjektivizma bez direktnijeg političkog angažmana i promišljanja društvenog okruženja do klasno osvešćene poezije koja izražava i doprinosi borbi proletarijata. Ovome se takođe pridružuju izrazi solidarnosti sa donjim društvenim slojevima, kao što su, na primer, prostitutke.

Ispod stvaralačkih slojeva ekspresionizma i manifestacija društveno angažovanog stava nalazi se ideja humaniteta. Ekspresionista se usmerava na suštinu i to čini pre svega da bi putem svog umetničkog izraza dosegao ono što zaista čoveka čini čovekom, što je duboko ljudski. Nije reč samo o pobuni „protiv konformizma u kulturi moćne Nemačke Vilhelma II (Wilhelm II) koja se odrazila u sporazumu između velike poslovnosti i pretećeg militarizma, već je izraz more jednog društva, dramatičnog otuđenja savremenog čoveka, njegove bolne usamljenosti“ (Piskel, 1969: 202-203). Neoavangarde će u velikoj meri naslediti i dalje iscrpljivati ovu tematiku.

U oblasti recepcije problem koji su savremenici doživljavali kao ključni kada je u pitanju poetika ekspresionizma nije toliko izbor tema. Oni su nalazili da je začuđujuće to kako ekspresionisti daju izraza onoj unutrašnjoj dinamici koja pokreće njihovo stvaralaštvo. Kod umetnika ovog pravca više nema podražavanja prirode. Antropološki je značajno to što se njegov umetnički izraz ne fokusira na reprezentaciju određene društvene grupe ili sloja ili karakternih crta pojedinca. On ide za tim da dokuči samu suštinu čoveka. U odnosu na impresionizam koji naglašava utiske spoljašnjeg sveta putem isticanja kompozicije ili kolorita, ekspresionizam teži tome da ovim aspektima stvaralaštva prida značaj isključivo onda kada je umetnik siguran da određena stvaralačka sredstva zadobijaju istaknutu vrednost simbola i što je ključno „duhovni značaj koji prelazi okvire impresionističke funkcije“ (Konstantinović, 1967: 30-35). Ekspresionisti ne žele receptivnu spoznaju, već teže produkciji, inovaciji, koja dolazi iz

---

<sup>12</sup>Mirča Elijade (Eliade) u knjizi *Simbolizam sveto i umetnosti* (Elijade, 2006: 250), izriče gotovo identičan stav onome koji Epštejn iznosi o indirektnom pojavljivanju religioznog u avangardnoj umetnosti. On, naime, takođe tvrdi da je religiozno posredno našlo svoj put do savremene umetnosti i to uz pomoć kamuflaže. Razlog za to je osećaj modernog čoveka da religioznost kao izraz više ne odgovara duhu vremena. Kao primer prisustva religioznog u umetnosti Elijade navodi primer stvaralaštva Ežena Joneska.

unutrašnjosti bića. Intencija teksta ekspresionističkog autora sastoji se u izazivanju gađenja kod publike dovodeći je do tačke u kojoj se problem modernog društva mora misliti etički. Među brojnim momentima stvaralačko-receptivnog okvira ekspresionizma nalazi se i odricanje od svake forme. Ekspresionisti neki put pribegavaju brižljivom baroknom ukrašavanju, dok se drugi put insistira na kratkoj formi. Pošto se doživljaj nalazi u centru ekspresionističkog stvaralaštva autor želi da spontanost delanja i stvaranja izrazi na neposredan način. Krik, monolog ili pantomima postaju čvrne tačke umetničkog izraza. Među izuzetno cenjenim ljudskim izrazima čovekovih raspoloženja krik u ekspresionizmu zauzima posebno mesto. On može simbolizovati strah, ali i bunt.

Sociološki gledano, ovo je doba transformacije kapitalizma u imperijalizam. Nemačka, kao uostalom i druge velike sile, traga za novim tržištima orijentišući se na Istok. Vladajuća društvena snaga postaje finansijski kapital. Društvene nejednakosti se uvećavaju. Umetnici kao sloj obrazovanih ljudi uključenih u aktuelne društvene tokove osetili su moralnu odgovornost koja bila posvedočena zauzimanjem političkog stava. Đerđ Lukač (Lukács) u ekspresionizmu vidi iracionalnost kompatibilnu konzervativnom etosu. Apsurdni ekspresionistički prizori, po njemu, nisu samo izraz straha, već se putem njih odašilje poruka da je opasno menjati svet i da je najbolje da sve ostane kako jeste. Ovo je proizvod određene intelektualne klime u Nemačkoj, veli Lukač, a ekspresionizam figurira kao umetnički pokret koji se samo deklarativno zalaže za ideje revolucije. Lukačev stav se, veli Konstantinović, tako poklapa sa stavom reakcionarne kritike. I jedni i drugi negiraju očitu revoluciju u književnosti (Konstantinović, 1967: 53-57).

Ovde zastupamo stav da je ekspresionizam ne samo istinski revolucionaran, već je svojim ukupnim umetničkim i socijalnim načelima anticipirano oblike emancipacije koji će se ozvaničiti i proširiti tek nekoliko decenija kasnije u čisto idejnom pogledu u hipi pokretu, a u svom suštinski estetičkom predstavljanju biće proširen i obogaćen u muzici i pratećim izrazima pank a i novog talasa. Za ekspresioniste nago telo žene je važna umetnička preokupacija, a ne samo rekvizit u ateljeu, što je bilo praksa fovista i kubista. Ono predstavlja simbol seksualne slobode i zadovoljstva. Svlačenje je predstavljalo društveno revolucionarni čin i istovremeno povratak korenima. Mora se naglasiti da čin obnaživanja ne simbolizuje samo pobunu protiv konformizma modernog društva. Za ekspresioniste, reč je o nečemu mnogo značajnijem. „Povratak prirodi u likovnom izrazu 'Most' povratak je kreativnoj originalnosti, koju jedinka gubi u prenapućenom modernom gradu“ (Kuspit, 2013: 59-64).



Potpuno je jasno da je ekspresionizam blisko povezan sa uslovima društvenog života čija se slika sagledava iznutra. O njemu treba govoriti kao varijanti estetizacije percepcije društva, te je pitanje estetskog u ekspresionizmu od izuzetnog značaja. Njegov nastanak i razvoj takođe označavaju i razvoj ukusa čiji okviri u velikoj meri zavise od saznanja stvaralaca i publike. Ekspresionistički ukus naginje bučnom, strašnom, grotesknom, ali ono nije samo sebi svrha. Važno je naglasiti himnički odnos ekspresionizma prema budućnosti, njegov bunt protiv osrednjeg i ograničenog u izrazima građanskog društva. Umetnici su bili vođeni idejom da se čitava njihova generacija nalazi usred haosa spoljašnjeg sveta koji se na izvestan način podudara i sa njihovim ličnim svakodnevnim strahovanjima, ali iskonskim strahom čoveka. Stoga oni stvaraju novu estetiku koja predstavlja emanaciju bunta posredstvom demonstriranja ovih psihičkih stanja i percepcije socijalnog okruženja. Umetnička kritika nije pokazala naročito razumevanje i senzibilnost za ekspresionističko stvaralaštvo. Ona, zapravo, nije posedovala svest o podsticajima za ovu kritiku, pa zbog toga nije imala adekvatne prerogative o unutrašnjoj organizaciji umetničkih dela ekspresionizma (Konstantinović, 1967: 59-65). Zbog ove i ovakve percepcije sveta evropski ekspresionizam je stvorio podlogu za javljanje drugih avangardnih pokreta, u prvom redu futurizam, koji se pojavljuje već početkom druge decenije stoleća.

## 2.2. *Futurizam*

Futurizam se vezuje za dve zemlje: Italiju i Rusiju. Kada je Umberto Eko rekao da danas nije privlačno ono što će sutra postati velika umetnost „kao i da ukus kaska za pojavom novog“, ukazujući na to da je ova rezervisanost prema novom prisutna u svakoj epohi, on se tako bliži svim teoretičarima kulture koji u aktu modernog stvaralaštva i ukusu za moderno vide pregalački, inovatorski senzibilitet. Umetnost futurizma predstavlja takav pogled na svet. Satkan je isključivo od veličanja novog i preziranja svega starog, tradicionalnog i okoštalog. Jedan je od pokreta istorijske avangarde čija se osnovna intencija sastojala u tome „kako da 'začude buržuja', veli Eko, ali i publika (i ne samo buržoaska) nije se samo čudila, nego se i sablažnjavala“. Njegova *Istorija ružnoće*, je delo koje traga upravo za onim delima istorije

umetnosti koje i ružno tretiraju kao sastavni deo estetskog fenomena. Ružno se, naročito sa pojavom avangardnih pokreta ima smatrati estetskim isto koliko i dela etablirane umetnosti. Međutim, ružno nije samo sebi svrha. Jedno od osnovnih načela avangarde jeste ružno i to jednim delom kao društveno konstruisano, a drugim ono zahteva komunikaciju sa društvom. Pored toga ružno je značenjski kodifikovano. U tom smislu Eko kaže: „Ako je futuristički ružno bilo provokativno, za nemački ekspresionizam ružno je društvena opomena“ (Eko, 2007: 366-368).

Italijanski futurizam<sup>13</sup> se programski definiše u čuvenom *Manifestu futurizma* 1909. godine, objavljenog u francuskim novinama *Le Figaro* čiji je autor Filipo Marinetti (Marinetti). U jedanaest tačaka veličaju se pokret, brzina, inovacija, mašina, agresija, a zagovara se napad na muzeje i biblioteke. Osnovni stav je da moderna umetnost i književnost treba da odbace prošlost i stvaralaštvo učine dinamičnim, konfliktnim, kako po umetničkim sredstvima, tako i kada je u pitanju umetničko prikazivanje. Neki autori smatraju da je jedan od glavnih razloga za pojavu futurizma zapravo dominantan status pretežno tradicionalne kulture Italije. Oni smatraju da je socio-kulturni prostor Italije iznikao na strogim konvencijama i provincijalnom duhu, te da zbog toga odbijada prihvatiti novine u umetnosti. Futurizam se, prema ovim gledištima, pojavio potpuno iznenada kako bi uzdrmao vrednosti prosečnog građanstva (Piskel, 1969: 200). Ne možemo složiti sa tim da je osnovni uzrok nastanka futurizma kulturna zaostalost Italije.

Istorije književnosti i umetnosti i pripadajućih društvenih okolnosti u kojima one nastaju u dve zemlje su različite. Italija je mlada tek formirana država (krajem XIX veka) koja naglo jača svoj industrijski razvoj. To je zemlja u kojoj, početkom XX veka, političke orijentacije nose pečat duboke podeljenosti. Nakon Prvog svetskog rata, desničarski pokreti jačaju, dok na suprotnoj strani socijalistički orijentisane pristalice mahom pristupaju sindikalnim metodama borbe. Poezija kao udarna snaga italijanske umetnosti ima svoje korene u Danteu Aligijeriju (Dante) i Frančesku Petrarki (Petrarca), ali se moderna književnost počinje graditi tek sa Đakomom Lepoardijem (Leopardi) i Gabrijeolom D’Anuncijem. (d’Annunzio). U izvesnom smislu, u opštim crtama, futurizam nastaje kao suprotnost i negacija italijanskog romantizma i estetizma. U Rusiji je stvar drugačija. Njena državnost je daleko starija, ali je ona tokom čitavog XIX i na pragu XX veka još uvek dobrim delom feudalna zemlja.

---

<sup>13</sup>„Italijanski futurizam zove se još i *antipassatmo*, odnosno dole-sa-prošlošću. Dok prvi naziv (futurizam) ukazuje na tendenciju zajedničku celom avangardizmu, drugi naglašava stav koji ne pripada isključivo avangardi“ (Pođoli, 1975: 88).

Osnovna težnja futurista je sagledavanje i predstavljanje sveta u neprestanom pokretu. On slavi ono što „radi“, što je delatno, proizvodno, inovativno. Za futuriste, sukob vodi promeni pa i on ulazi u oblast cenjenih ideja. Za razliku od ekspresionista, koji su u njemu videli izvor propasti usled dominirajućeg kapitalizama, futuristi su bili opijeni industrijskim gradom. On je predstavljao mesto koje podstiče promene. Tako futurizam i reprezentuju dela kao što su Bočionijeva (Boccioni) slika *Grad koji se uspinje* ili njegova skulptura *Jedinstveni oblici kontinuiteta prostora*. Pored Bočionija, istaknuti umetnici futurizma bili su: Karlo Kara (Carrà), Đakomo Bala (Balla), Đino Severini (Severini) i drugi. I sam Marinetti je bio pesnik. Kada je u pitanju književnost italijanskog futurizma, nemali broj gledišta ocenjuje da su manifesti futurizma ono najblistavije, dok je sama književnost nemoćna u prevođenju svojih teorijskih pozicija na plan konkretnog poetskog izraza (Bogdanović, 1963: 18).

Futurizam u Rusiji se razlikuje od svog italijanskog „pobratima“. Pre svega on se javlja najvećim delom u književnosti i uglavnom iskazuje potrebu za estetičkom revolucijom, dok je njegova italijanska varijanta, osim u umetnosti insistirala na korenitim promenama čitavog društva. Futurizam u Rusiji se najčešće naziva kubofuturizmom. Za naziv svog pokreta više su voleli da koriste naziv *budetljanstvo* nego *futurizam*.

Grupu Hylaea osnovali su 1912/13. godine braća Burljuk (Бурлюк), kojoj se priključuju Velimir Hlebnjikov (Хлебников) i Vladimir Majakovski (Маяковский). Hilejci 1913. godine postaju kubofuturisti. Stvaralaštvo ruskih futurista sačinjavaju likovne i književne pojave koje nastaju u saradnji, „međusobnoj razmeni i interakciji istraživanja i eksperimenata (kubističkih) slikara i (futurističkih) pesnika“. Kubističko slikarstvo je imalo snažan odjek kod ruskih avangardnih umetnika. Ono im je bilo poznato još krajem prve decenije XX veka, ali recepcija kubizma u Rusiji zaista odvija tek nakon 1912. godine. Manifest kubofuturizma nazvan je *Šamar društvenom ukusu* (1912). Avangardni umetnici u Rusiji pretežno se orijentišu na razmatranje problema kulture. Ono novatorsko u kubofuturizmu, možda najrevolucionarnija zamisao u okviru čitave avangarde je stvaranje *zaumne poezije* tj. *izgradnja teorije zaumnog jezika*. Kubofuturisti nastoje da jezik oslobode ustaljenih konvencija. Od sada umetnik treba da koristi lični jezik, kao jezikom bez utvrđenih značenja. Njegov cilj je unošenje poremećaja i disonance unutar jezičkih struktura. U jednoj od svojih faza stvaralaštva (oko 1914. godine) Maljevič (Малевич) je koristeći se ovim pristupom slikao dela u okviru tzv. zaumnog realizma. Opšte uzev, ruski futurizam je u svojoj suštini predstavljao „atak na duhovnu zaparloženost, na

malograđanski moral i ukus, anarhistički otpor prema komodifikaciji preživelih vrednosti“ (Bogdanović, 1963: 21).

Za razliku od italijanskog futurizma koji se zasnivao na snažnom socijalnom angažmanu i kasnijem priključenju njegovog inspiratora Marinetija fašističkom pokretu<sup>14</sup>, kubofuturizam se uglavnom angažovao na pitanjima estetskog izraza, jezičkih lomova, širenjem umetnosti u narodu i konačno, zalagali se za ideje socijalne revolucije i stvaranja besklasnog društva, što je u odnosu na njihov umetnički angažman bilo u drugom planu. Kada je reč o društveno-političkom angažmanu futurizma u Rusiji, osim uglavnom umetničkih i kulturnih preokupacija, on se zanima za pitanja društvene pravde. Ovu oznaku ne nosi italijanska varijanta futurizma, ili se ona nalazi na marginama veličanja brzine, rata, protivljenja bibliotekama i muzejima, „pohoda na mesečinu“ itd. Ruski futurizam naravno nije u potpunosti izražavao identifikaciju sa italijanskom varijantom ali se oni jesu podudarali u insistiranju na avangardnom etosu. Razlike su vidljive u pristupu i razradi početnih stavova. Italijani su bili usredsređeni na detaljno razrađivanje ovih stavova, dok su se ruski futuristi „od naznačenih stavova otisnuli u neposredno stvaralaštvo“ (Bogdanović, 1963: 9-12). Za razliku od drugih, elitistički usmerenih avangardnih pokreta kubofuturisti su insistirali na bliskosti sa narodnim duhom. Dakle, estetika kubofuturizma nije neposredno društveno angažovana, već se taj angažman iščitava posredno, preko umetničkih dela, koja svojom sugestivnošću i asocijativnošću nagoveštavaju umetnikovu percepciju sveta, društva, čoveka itd. U vezi sa tim je i naizgled paradoksalna situacija u kojoj se našao ovaj avangardni pravac u Rusiji: on odlučno odbacuje konvencije i tradicije sa jedne strane, i istovremeno veliča narodni duh. Ovaj momenat je, moglo bi se reći specifičnost ruske varijante futurizma u okviru celog avangardnog pokreta. Ranije je istaknuto i to da sam pojam avangarde upućuje na malu grupu ljudi koja predvodi mase u borbi za nove vidove društvenosti, nove oblike kulture itd. Kako se ove reference mogu pronaći i u delovanju većine avangardnih pokreta ostaje nam da zaključimo da postoji oštra diferencijacija između intelektualne elite koju predvode avangardni umetnici i mase (avangardne umetničke publike, publike u širem smislu) koji se povinuju ovom vođstvu.

---

<sup>14</sup>Razmatrajući veze između avangarde i politike, Pođoli pokazuje da je odnos futurizma i fašizma bio daleko složeniji nego što se obično smatra. „Lako je uočiti da je podrška koju je fašizam u početku pružao futurizmu (koji je kao avangarda već bio, međutim, gotovo mrtav) bila neodlučna, platonska i kratkovečna. Izvesno je da je ova podrška bila daleko manja od podrške koja je data pokretu kada je on odbacio sopstveno nasleđe i pretvorio se u akademiju; ona je bila beskrajno manje efikasna od nemilosti sa kojom je režim morao da odbija svaki drugi avangardni pokret“ (Pođoli, 1975: 125).

O invenciji ruskih buditeljnika rečito govori i rad trojice umetnika iz različitih umetničkih oblasti na futurističkoj operi *Pobeda nad Suncem*<sup>15</sup>. Stvaranje ove opere značajno je i za ruski futurizam u celini i za Kazimira Maljeviča osobno. Ovo drugo zbog toga što se u njegovim dekoracijama za operu, te 1913. godine prvi put u slikarstvu pomaljaju začeci bespredmetnosti. Ima onih koji tvrde da se u tim dekoracijama pojavljuju tipično suprematistički prikazi, iako još uvek ne postoji takav naziv. Na ovoj operi, koja predstavlja podsmeš simbolističkoj doktrini „o harmoničnoj sprezi reči, boje i zvuka“ radili su umetnici iz raznih umetničkih oblasti. Postaje očito da je jedna od ključnih figura ruske avangarde bio je Kazimir Maljevič. Treba naglasiti da njegova negacija razuma uključuje i predstave o prirodnom u malograđanskom razumevanju sveta. Istovremeno je reč i o tome da se otkrije i iskorači u „vanrazumske, alogične i apsurdne slikarske forme“. Potpuna apstrakcija u delu Maljeviča, složićemo se sa Ičinovom, postojala je još samo kod Pita Mondrijana (Mondriaan) u Evropi tog doba (Ičin u Maljevič, 2010: 6).

Na kraju, italijanski i ruski futurizam združeni u prvim decenijama XX veka čine krupne korake u cilju revolucionisanja umetnosti. Obe varijante ovog umetničkog stila karakterišu bunt, negacija postojećeg, suprotstavljanje tradiciji. Takođe, i italijanski i ruski futurizam karakteriše usmerenost njihovog delovanja ka budućnosti, umetničkoj invenciji, odbacivanju umetničkih kanona, te uvreženih predrasuda u društvu.

Razlikuje ih niz istorijskih i kulturnih okolnosti u kojima su se formirali. Italijanski futurizam nastaje u Milanu, gradu koji se velikom brzinom industrijalizuje i urbanizuje, u zemlji, u kojoj kapitalizam hvata zamajac i koja u svetskim okvirima postaje sve konkurentnija. S druge strane, Rusija je na početku veka još uvek feudalna zemlja sa pretežno seoskim stanovništvom, niskim nivoom privrednog razvoja i obrazovanja. Osim ovih objektivnih faktora koji su uticali na oblikovanje futurizama u dve zemlje upadljiv je i njihov subjektivni odnos prema umetnosti ili, bolje rečeno, prema njihovom viđenju funkcija nove umetnosti. Italijanski futuristi zahtevali su uništenje svih nasleđenih institucija kulture poput biblioteka, muzeja i galerija. Njihove osnovne ideje obilaze oko kulta novine, brzine, sukoba, veličanja industrijskog grada, šokiranja građanstva itd.

---

<sup>15</sup> U predgovoru pod nazivom „Semafori suprematizma“ za Maljevičevu knjigu *Bog nije zbačen*, Korenelija Ičin upućuje na obimnu literaturu koja za predmet imaju ruska avangardna dela u kojima se posebna pažnja poklanja *Pobedi nad Suncem*. Ovde, radi mogućeg bližeg informisanja čitaoca sa značajem opere o kojoj je reč navodimo samo neke od tih istraživanja. „C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London 1962; V. Markov, *Russian Futurism. A History*, Berkeley and Los Angeles 1968; Sh. Douglas, *Birth of a Royal Infant: Malevic and „Victory over the Sun“*, „Art in America“, March-April ( Ičin u Maljevič, 1974: 5).

Šok pristup u umetnosti tog doba je bio prisutan i u Rusiji, o čemu svedoči i *Šamar društvenom ukusu*, ali je ruski futurizam bio usredsređen na sveukupnu estetičku revoluciju. U tom smislu može se reći da je on delovao iznutra, kroz umetnost koja se nalazi u centru tog delovanja, dok je italijanski futurizam na izvestan način koristio umetnost kao sredstvo provokacije društva, što u poređenju sa ruskim primerom daleko manje odaje utisak umetničkog preobražaja, a više socijalne doktrine koja se temelji na umetničkim postulatima. U Rusiji je ova provokacija posredna: osnovni cilj je uzdrmati tradicionalno viđenje umetnosti i kulture i raditi na njihovoj korenitoj promeni, ali instituciju umetnosti (korenito izmenjenu) očuvati i čak negovati i unapređivati nova umetnička dostignuća.

U Italiji, pak, stvar je takva da se umetnost koristi kao sredstvo promene spoljnog sveta. O unutrašnjim umetničkim pitanjima se daleko manje vodi računa nego u Rusiji. Ekstremni ishod ovog stava italijanskog futurizma bi mogao biti i sledeći: ako modernost, inventivnost zahtevaju nestanak umetnosti u ime napretka naučno-tehničke civilizacije i „futurističkog grada“ onda oni (italijanski futuristi) ne bi imali ništa protiv toga. Tehnički napredak je prioritetniji od razvoja umetnosti. Po ovom stavu umetnost može pronaći svoje mesto u potpunosti se prilagodivši okolnom svetu tehnike.

U ruskoj varijanti je, da tako kažemo, stvar obrnuta naglavce. Umetnički izraz predstavlja motor svih drugih promena u društvu, a estetički i šire gledano problemi kulture imaju najveći značaj za sveukupni društveni razvoj. Budite ljike prevashodno interesuje položaj čoveka i stanje ljudskog duha i njihova budućnost u svetu, dok italijanski futuristi veličaju spoljašnje manifestacije čovekovog stvaralaštva. I konačno, italijanski futurizam je iako u velikoj meri društveno-politički angažovan ipak bio politički nedovršen i nekoherentan. Marinetijev pristup fašističkoj ideologiji je u velikoj meri bacio senku na stvaralaštvo ovog avangardnog pokreta u Italiji i time dovedeno u pitanje načelo progresivnosti italijanskog futurizma. Po strani ostavljamo činjenicu da futurizam od dvadesetih postaje deo zvanične ideologije italijanskog fašizma tj. oficijelna umetnost države Italije. Slično se, mora se reći, desilo i u Rusiji, ali saglasnost umetnika sa novim političkim okolnostima posle Oktobarske revolucije nije bila potpuna. Međutim, važno je istaći da se ruski futurizam profilisao egalitaristički, u težnji da se razume narodni duh, svest običnog čoveka, kome treba kao i novu socijalističku ideju, približiti i nove umetničke tendencije. U poređenju sa tim, italijanski futurizam je uglavnom delovao

elitistički. U skladu sa prihvaćenom pozicijom socijalizma ruski futuristi su verovali u mogućnost razvoja društvene svesti i ostvarenja principa socijalne pravde.

### 3. Dadaizam i nadrealizam

#### 3.1. Dadaizam

Rekli smo da je Hauzer izbegavao pojam avangarde i njenu umetnost označavao pojmom postimpresionističke umetnosti. Ovde je ubrajao sve pravce od kubizma do nadrealizma. Iako ne koristi pojam avangarde on tačno uviđa da se postimpresionistička umetnost ne može više svesti reprodukciju prirode. Za njega ova umetnost je anti-impresionistička i po tome što je ona u osnovi „ružna“. Njene intencije tiču se razaranja slikovnih vrednosti u slikarstvu, nebrige o građenju figura u poeziji, kao i melodije ili zvučnosti u muzici. U središtu stvaralaštva sada se nalazi „bekstvo od svega prijatnog i dopadljivog“ (Hauzer, 1962: 432-433). Sad intelekt dobija prvenstvo izraza, a ne osećanje. Ova umetnost sagledava kulturu u kojoj je nastala kao grotesknu i neistinitu. „*Dada* organizuje „veliki spektakl požara, propasti i raspadanja, 'demoralizuje'“ (Marino, 1984: 130).

Najnekonvencionalniji među avangardnim pokretima je svakako dadaizam. Dadaizam se formira kao otpor gotovim oblicima i jezičkim klišeima. Ovaj avangardni pravac se bori za neposrednost izražavanja. Preferira spontan izraz zasnivajući svoju teoriju umetnosti upravo na protivrečnosti. Istorijski značaj dadaizma i nadrealizma sastoji se, prema Hauzeru, u tome što oni skreću pažnju na problem institucije umetnosti, na njenu neplodnost, a naročito „književnost pri kraju simbolizma“. Oni su mišljenja da spoljašnje, objektivno i formalno nije sposobno da prikaže suštinu čoveka. Čitava avangardna umetnost zaokupljena je idejom eklekticizma, pastiša, kao ključnog sredstva umetničke produkcije. S obzirom na to da postojeće kulturne forme smatra neadekvatnim, dadaizam predlaže povratak u kaos (Hauzer, 1962: 432-435).

Pojam dadaizam nastaje od reči „dada“<sup>16</sup> putem koje dete imenuje konjića. Pokret nastaje 1916. godine u Švajcarskoj usred Prvog svetskog rata, čijim se osnivačem smatra rumunski pesnik Tristan Cara (Tzara) i predstavlja umetničku reakciju ludila, manifestacije besmisla značenja koje se iskazuje kao benigno u poređenju sa ludilom civilizacije opterećene ratom. Stvaralački izraženi besmisao funkcioniše kao parodija stvarnog uništenja civilizacije. Dada, posredstvom crnog humora, postavlja pitanje o vlasništvu nad ratiom: da li se on nalazi u posedu „mahnite“ tehničke civilizacije koja proizvodi moderna sredstva oružanog sukoba, ili stvaralačkog genija nove epohe?! Mesto okupljanja dadaista bio je poznati noćni klub Kabare Volter (Cabaret Voltaire) u Cirihu, „koji se orio od neskladnih povika, nerazumljivog recitovanja, grubih reči, gde su se mogli videti izvitopereni pokreti“. Pokret se profilisao kao anarhistički i defetistički. Osnovno pitanje koje dadaizam pokreće odnosi se na smisao umetnosti u ratnom okruženju i lažnog digniteta koji je ona o sebi izgradila. Na početku novog veka ni umetnost, ni civilizacija nisu pronašle spas: „umetnost je izgledala licemerna i obesna maska te civilizacije“. Dadaisti su zbog toga smatrali da je napad, podsmeh, besmisleni umetnički „sadržaj“ ono što predstavlja ogledalo savremene civilizacije. U dadaizmu se začinje nešto što će postati preokupacija skoro svih neoavangardnih poetika. Naime, dadaizam ne proizvodi gotova umetnička dela. U simboličkom pogledu on razmenjuje „nerazumljivost za nerazumljivost“. Umetnost dadaizma sastoji se od isečaka koji su nasumice učitanih u sliku. Najveću pažnju privlače dela Žana Arpa (Jean Arp) i posebno redimejd (ready made) Marsela Dišana (Duchamp). Kod ovog poslednjeg, kao umetnost se može tretirati bilo kakav artefakt ako je samo predstavljen kao umetnost. U tom smislu, se i ističu njegova najpoznatija dela ili, bolje reći, dadaističke manifestacije u koji su predstavljeni izlaganjem pisoara, ili doctvanjem brkova *Mona Lizi*.

Sasvim je očigledan njihov protest protiv civilizacije koja je stvorila racionalno zasnovanu instituciju umetnosti, potpuno odsečenu od stvarnosti: ratova, siromaštva itd. Ovome se pridružuje i ismevanje zapadnog merkantilističkog mentaliteta u delima ne samo Dišana, već i delima Man Reja (Man Ray) svojim besmislenim mehanizmima kao što je *Pegla sa ekserima* i apsurdnim fotografskim montažama. Fransis Pikabija (Picabia) je, radeći na slikama složenih ali

---

<sup>16</sup>Ovom tumačenju porekla pojma Pođoli dodaje još jedno uz dodatno objašnjenje: „Samo ime 'dada' kao da ukazuje na detinjastu fiksaciju. Tristan Cara (Tristan Tzara) je tvrdio da je pronašao u rečniku, a leksikografi Hacfeld (Hatzfeld) i Darnešteter (Darmesteter) su je definisali kao 'onomatopeju govora bebe'“ (Pođoli, 1975:74), što je srodno tumačenju koje je Piskel ponudila.



nekorisnih modela mašina ismejao američki mit mehanizacije i verovanja da tehnički napredak predstavlja rešenje problema čoveka savremenog društva. (Piskel, 1969: 207-208). Nakon Prvog svetskog rata, dadaisti prelaze u Pariz donoseći svoje nekonvencionalne umetničke tehnike i istovremeno gradeći koncept novog avangardnog pravca – nadrealizma.

Za Dišana, dadaizam se graniči sa metafizikom, on je način da se izbegnu racionalni sadržaji mišljenja. Podjednaka averzija prisutna je kako prema prošlosti, tako i prema savremenom stvaralačkom klišeju. Pomešan sa nihilizmom, veli Pođoli, prisutan je i infantilizam dadaizma, kao vid isticanja destruktivnosti pokreta. (Pođoli, 1975: 96). Mašina kao predmet umetničke obrade izgleda nema isto značenje u futurizmu i u dadaizmu. Umetnici dadaizma uviđali su da je čovek modernog društva izgradio nova božanstva oličena u veličanju novca i trgovine, automatizaciji, racionalizaciji i mašinizaciji. Suprotno futurizmu, dadaisti su, ironično, zahtevali ukidanje budućnosti. Iako u osnovi ne-umetnički ili anti-umetnički dadaizam je preko dela Dišana pokazao interes i za „klasično“ stvaralaštvo. Poznato je da je Dišan izuzetno cenio Matisov rad. Stoga ne čudi da se on u svom stvaralaštvu oprobao u različitim umetničkim pristupima i stilovima, od impresionizma do performansa. Uprkos svom senzibilitetu prema preavangardnim delima Dišan je postao poznat i po upotrebi novih medija. Počev od njegovog stvaralaštva, dadaizam se u svom dominantno provokativnom tonu razlikuje od sličnih pokušaja impresionizma. „Dok je Mane na jedan način provocirao publiku svojim aktom među odevenom gospodom, u Doručku na travi, Dišan je sada (namerno ili nenamerno) provocirao silaženjem akta niz stepenice, možda stoga što su aktovi do tada bili uvek vezani za neke mitske kontekste (Venere), ili tradicionalne likovne ambijente“ (Pajin, 2008: 4).

Kada dadaisti govore o misticizmu mašine, izgleda blisko istini da je reč o ironijskom komentaru. „Na neki način i misticizam mašine i misticizam nesvesnog čine osnovu dadaizma, kao i nadrealizma koji ga je usvojio i nadomestio“ (Kuspit, 2013: 70-71). Ipak, dadaistički odnos prema mašini nije jednoznačan. Može se reći da je umetnik obuzet uticajem svog predmeta (u ovom slučaju mašine i tehnike), čak i onda kada nastoji da ga ironizuje.

Pažnju naučne misli privlači upravo ova ambivalentnost dadaizma: istovremeni strah i snažna ironijska kritičnost prema savremenoj tehničkoj civilizaciji. Moramo primetiti da se psihoanalitički koncept u dadaizmu pojavljuje kao neka vrsta socijalno uzrokovane reakcije. Ono što je logički nedokučivou strukturi modernog društva, što se opire iskustvenom poimanju sveta, moguće je dokučiti pomoću isto tako nedokučivog delovanja čovekovog nesvesnog. Neskladu

spoljašnjeg sveta odgovara unutrašnji nesklad, tj. borba između čovekove svesti i delovanja nesvesnog. Društvo proizvodi haos reflektovan u umetnikov unutrašnji svet, koji se, opet, u svet vraća transponovan u dadaističko umetničko delo. Dadaizam je bio društveno aktivan, a na planu umetničke produkcije insistirao na invenciji. Socijalna strana dadaizma i njegovo celokupno promišljanje modernog društva može se sagledavati kao ironijski otpor modernom ratnom varvarstvu. „Carin humor dadaizma je, na neki način, preokrenuo tragični nihilizam –glupu samodestruktivnost – takozvanog Velikog rata naopačke“ (Kuspit, 2013: 70-72). U svim avangardnim pokretima i pre i posle Drugog svetskog rata, a posebno u dadaizmu, ideja oko koje obilaze umetničke preokupacije jeste da umetnost nije naprosto odraz društva. Naprotiv, umetnost interveniše u svetu, ona je u najmanju ruku kritička refleksija. Ona želi da se uspostavi kao nosilac novih idejnih horizonata koje anticipiraju budućnost ili koriguju sadašnjost. Dadaizam, kao jedan od najradikalnijih avangardnih pokreta stalno zahteva borbu, kritiku, invenciju, kao vid aktivnog stvaralaštva i nepristajanje na utvrđene umetničke klišeje i aktuelno stanje društva, a ono je u periodu procvata dadaizma, i gledano njegovim očima, imalo varvarske osobine. *Dadaistički manifest* (1918) na surov način izražava osnove postavke dadaizma: destrukcija i gađenje. Francis Pikabija oštro napada kubizam za pogodnost njegovih dela mogućnostima tržišne manipulacije.

Dadaističke manifestacije, kao ona kada Carau ulozi pevača gestovima provocira publiku, Hugo Bal (Ball) u ulozi pijaniste, a Helsenbek (Helsenbeck) za bubnjevima su od svega najmanje ličile na muzičke izvedbe. A kada je publika nakon serije pretrpljenih provokacija i uvreda postala naviknuta na dadaističke gestove, oni su smišljali druge. Dadaisti su, osim na nerazgovetnosti i besmislenosti izraza, insistirali i na njenoj spontanosti. Kuspit ispravno zapaža da se dadaistička spontanost svodila na „vređanje publike i remećenje javnog reda – izrazito veštačkog mira neutralne zemlje okružene onima koje su žestoko bile u ratu“. On takođe ističe da je za razliku od kubizma, koji se afirmisao kao isključivo umetnički pokret, dadaizam u svom konfrontacijskom izrazu zasnovao kao humanistička reakcija na ratne strahote (Kuspit, 2013: 82-84).

Dadaizam je pokazao da je umetnost svrgnuta sa trona ili, u najmanju ruku, da ne postoji samo jedan jedinstveni način gledanja na umetnost. On ironijski sagledava savremena društvena kretanja i funkciju umetnosti u njemu. Od ključnog značaja, kada je u pitanju dadaizam, je razumevanje da je čovek na početku XX veka stvorio svet razaranja i da u tom svetu umetnost ne

može vršiti funkciju proizvodnje lepog. Na mašinizaciju i automatizaciju se u dadaizmu gleda sa podsmehom kroz niz manifestacija i provokativnih „izuma“, ali ovaj podsmeh istovremeno predstavlja i svest avangarde o vladajućim društvenim tendencijama. Činjenica da su umetnici dadaizma bili osnivači ili svedoci novog avangardnog pokreta – nadrealizma - sugeriše da je u XX veku umetnost raskrstila sa svim vladajućim kanonima umetničkih formi i sadržaja, ali igra kao uslov umetničkog stvaranja ostaje netaknuti ideal kako klasične tako i savremene umetnosti.

### 3.2. Nadrealizam

Nadrealizam nastaje 1924. godine, a svoj pogled na svet i umetnost izražava iste godine u čuvenom *Manifestu nadrealizma*. Inspiratorom pokreta smatra se francuski književnik Andre Breton (Breton). Nadrealizam<sup>17</sup> je poslednji avangardni pokret pre Drugog svetskog rata i u tom smislu bio je u mogućnosti da „baštini sve ono zagonetno i čarobno što je izraženo u italijanskom 'metafizičkom slikarstvu', a s druge strane oslobođeni iracionalizam, ljubav prema besmislenom, slučajnom, prema uzbudljivoj tajni iznenađujućih približavanja koji leži u osnovi dadaizma“ (Piskel, 1969: 212).

Ovaj umetnički pravac se u najvećoj meri oslanja na dostignuća psihoanalize, veličajući podsvesno, iracionalno, koristeći u svojim sesijama ili delima neretko i „metod slobodnih asocijacija“ pretočen u nadrealistički postupak „automatskog pisanja“. Iako izgledala pojednostavljen, psihoanalitički pristup, u nadrealizmu ima funkciju provokacije i emancipacije. Nadrealizam unapred negira korpus logičnih merila, a gaji ambiciju građenja podudarnosti sa snom, halucinacijama, nesvesnim stanjima. Ako su ovi sadržaji umetničke motivacije imale utisnut pečat originalnosti, onda je težnja ka besmislenom, neurednom i disocijativnom, svakako ono što je nadrealizam preuzeo od dadaizma. Ipak, za razliku od njega nadrealizam daleko više insistira na psihološkom viđenju sveta. San i nesvesno postaju glavne umetničke preokupacije. Sve ono što je izvan domašaja svesti i racionalnog, predmet je nadrealističke umetničke

---

<sup>17</sup>Andre Breton u *Manifestu nadrealizma* (1924) pojam nadrealizma definiše na sledeći način: „Čist psihički automatizam kojim se želi da izrazi, bilo usmeno, bilo pismeno, bilo na ma koji drugi način, svako delovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan svake estetike ili moralne preokupacije“. I još: „Poetski nadrealizam, kome ja posvećujem ovu studiju, nastojao je da obnovi dijalog u njegovoj apsolutnoj istinitosti, oslobađajući oba sagovornika obaveza učtivosti (Breton, 1979: 36-43).

tvorevine. Sociološki može biti zanimljivo da se nadrealizam konstituiše delom kao jedan od internacionalnih avangardnih stilova. Ako se za futurizam moglo reći da dominira u dve zemlje, a da su drugi avangardni pokreti mahom nacionalno omeđeni, za nadrealizam se moglo reći da tendira prevazilaženju nacionalnih okvira umetnosti. Iako je njegov centar bio Pariz, najznačajniji njegovi umetnici su poreklom bili drugih nacionalnosti.

Za Hauzera, bez obzira na to da li posmatramo dela Šagala (Шагал), Pikasa (Picasso) ili Dalija (Dali), uvek imamo osećaj da oni žele i uspevaju u prikazivanju onoga što se nikako ne može svesti na pojmove nama dostupne stvarnosti. On zapaža da se nadrealizam u početku usredsredio na problem jezika, na njegov poetski aspekt (Hauzer, 1962: 432-433). Sasvim je izvesno da je psihoanalitičko učenje bilo od najvećeg značaja za umetnost nadrealizma. On je umetnički ekvivalent psihoanalize. Nadrealisti su u *Manifestima nadrealizma* i na drugim mestima isticali ovu okolnost kao prednost svog izraza, smatrajući da je, kako bi to Epštejn rekao, nesvesno bilo potisnuto, a sada ga psihoanaliza i nadrealizam obelodanjuju, oslobađaju na svetlost dana. No, jedna druga stvar zaslužuje u nadrealizmu daleko veću pažnju nego što je njegovo poniranje u nesvesno. Nadrealizam predstavlja razaranje starih estetičkih i moralnih načela i uspostavljanje novih, razume se, zasnovanih na „radu nesvesnog“<sup>18</sup>. Zapravo udar na logiku i racionalnost predstavlja udar na „napredak“ savremene civilizacije, koju reprezentuju materijalni proizvodi, novac i tehnička sredstva. Zbog toga se i tvrdi da je nadrealizam upravo kao izraz iracionalnosti i nemoralnosti podario umetnosti način potpuno slobodnog izražavanja. Zapaža se da je nadrealističko, pre svega Bretonovo, tumačenje sna, različito od Frojdovog. Osuđujući ukus svoje epohe i istovremeno govoreći o raznovrsnostima čudnovatog u istoriji, Andre Breton iskazuje otvoreno divljenje Rasinu (Racine) i Bodleru. „Oni se podudaraju sa jednim izvesnim pomračenjem ukusa koje sam sposoban da izdržim, ja koji ukus smatram svojim visokim zadatkom. U rđavom ukusu moje epohe ja se trudim da idem dalje no bilo ko“ (Breton, 1979: 28). U oblasti recepcije stvar je gotovo ista kao i sa svim prethodnim pravcima avangarde: nadrealizam, kao i svi drugi pravci uspeva da šokira publiku.

Breton je govorio da je osnovna zamisao nadrealizma da uzdrma buržoasku svest, buržoasku percepciju sveta i umetnosti. U tom ključu psihoanaliza se može posmatrati samo kao oruđe ove stvaralačke „diverzije“. Nadrealističko umetničko delo, prema Kuspitu, imalo za cilj ukidanje

---

<sup>18</sup>Za nadrealiste san i stvarnost predstavljaju delove jedne te iste pojave. Oni se međusobno prožimaju ( Vidi: Breton, 1979: 25).

ega publike, tj. trebalo je publiku ili dovesti u stanje transa, ili proizvesti kod nje stanje budnosti ili je pak na umetnički način osloboditi, „bede i gluposti obične stvarnosti“ (Kuspit, 2013: 137-139). Ovakav pristup ima svoje sociološko objašnjenje. Ako se za druge pokrete moglo reći da su u izvesnoj meri težili invenciji koja šokira publiku radi samog tog čina, ovde je stvar nešto drugačija.

Nadrealizam nastaje nakon Prvog svetskog rata i još uvek se osećaju njegove posledice bilo na nivou pojedinca bilo na nivou globalnog društva. Andre Breton koji je u ovom ratu bio bolničar i video veliki broj vojnika poremećene svesti kao načinu da se odbrane od surove realnosti tumarali gradovima, došao je do zaključka da se istina, lepota i ljudske vrline možda nalaze u nestvarnom, nesvesnom.. Istina, na neke od ovih društvenih problema ukazao je još dadaizam, no ovde je reč o direktnom dodiru sa nesvakidašnjom zastrašujućom stranom realnosti.

Za nadrealiste umetnost se više ne može posmatrati kao metafora igre ili njen izraz, već ozbiljna čovekova delatnost koja razrešava univerzalna pitanja postojanja. Igra reči unutar „metoda automatskog pisanja“ ima sasvim drugačiji smisao od klasičnog smisla igre. Ovde je reč o jeziku kao sredstvu da se dospe do dubljih antropoloških istina. Naravno, jezik se nalazi u središtu nadrealističkog stvaralaštva. Prema Valteru Benjaminu ključno je shvatanje da u tekstovima toga kruga nije u pitanju književnost nego manifestacija, parola, dokument, ali ne književnost. Reč je o iskustvima, a ne o teorijama. Prema Benjaminu, nadrealizam nastaje iz percepcije bede. Ona se iskazuje ne samo kao društvena, već i kao beda unutrašnjeg prostora, što je put za dolazak u revolucionarni nihilizam. On ističe drugi filozofski izvor za zasnivanje nadrealizma – marksizam. Navodeći, jedan po jedan, delove iz Bretonove *Nade*, Benjamin uverava čitaoca u revolucionarnost nadrealizma. On sugerše da je nadrealizam upravo univerzalno razrešenje položaja potlačenih. Zaključuje da se umetničko u nadrealizmu pokazuje na jedan drugačiji način od konvencionalnog. Stoga, kada kaže da je kod nadrealizma „najmanje u pitanju književnost“, on ima na umu dve stvari: prva je ta da se takva književnost dobrim delom transformiše u analitičko oruđe za razumevanje raznih vrsta nejednakosti. S druge strane, nadrealizam na suptilan način klasični književni izraz pretvara mogućnost njegovog posmatranja kao fotografije (Benjamin, 1974: 260-264).

Treći podsticaj za zasnivanje nadrealizma nalazimo u raznim vrstama religijskog misticizma. Čini se da je ovo u veoma bliskoj vezi sa njegovim interesovanjem za psihoanalizu i nesvesno. Ovo je još jedan od momenata u kome dolazi do izražaja nadrealistički eklekticizam.

Nadrealistički politički moral je upravljen protiv „svakog moralizatorskog dilentatizma“. Benjamin misli da je anarhistička komponenta nadrealizma neka vrsta nužnosti doba u kome postoji. S jedne strane kult nasilja i zla koji oba gaje, tera ljude da više žele dobro. S druge strane, ona radikalno menja njihove navike i sklonosti prema udobnostima. On tvrdi da je nadrealističko nepoverenje u sudbinu literature, slobode, kao i nepoverenje u mogućnost sporazumevanja među klasama, narodima i pojedincima, blisko komunističkom pogledu na svet. I ne samo da postoji podudarnost već su nadrealisti jedini pravilno shvatili ideje *Komunističkog manifesta* (Benjamin, 1974: 270-273). Benjaminova recepcija nadrealizma iako ideološki jednostrana na socijalnom planu iskazuje neke od važnih karakteristika ovog avangardnog pokreta.

### III AVANGARDA I KULTURNA KOMUNIKACIJA

#### 1. Tipovi odnosa umetničke avangarde prema publici

Pitanje publike svakako je jedno od najvažnijih pitanja sa kojim se susreće sociologija kulture, specijalno sociologija umetnosti. Mnogi teoretičari smatraju da bez govora o publici nema ni uspešnog zasnivanja analize umetničkih tvorevina. Ispitivanje autonomnog umetničkog dela izostavlja jedan od najvažnijih faktora umetničke komunikacije<sup>19</sup> – faktor publike. Po Jausu, pojam autonomnog umetničkog dela isključuje pitanje o njegovom delovanju i njegovoj

---

<sup>19</sup>Na problem umetničke komunikacije skreće pažnju estetičar Dragan Jeremić. On smatra da se pitanje umetničke komunikacije ne treba razmatrati kao pitanje razumljivosti, nego kao pitanje univerzalnosti umetničkog dela. Autor razlikuje neposrednu i posrednu komunikaciju: neposredna komunikacija je banalna, dok posredna komunikacija kao svoj proizvod ima ideje koje su daleko važnije za čovekov život, kakve su političke ideje, religiozni sistemi i umetnička dela. Ova dela duha milionima ljudi omogućavaju komunikaciju bez obzira na socijalne, kulturne ili kakve druge razlike (Vidi Jeremić, 1970: 35-36).

društvenoj funkciji. Izučavanje komunikacije otvara nove perspektive i baca novo svetlo na istraživanje umetničkih dela, pri čemu sociološki pristup omogućuje utvrđivanje rezultata koji ostaju van domašaja drugih disciplina ograničenih isključivo na analizu dela. Kolika je važnost publike tj. recepcije dela može se videti na još jednom mestu u Jausovoj analizi. Naime, „smer pitanja usvajajuće recepcije teče od čitaoca ka tekstu; ko ga obrne, ne samo da pada u supstancijalizam večnih pitanja (...), već ne shvata ni da potencijalnost umetničkog karaktera isključuje neposredno postavljeno i čitaočevom sluhu neposredno dostupno pitanje“ (Jaus, 1978: 350-353). Uticaj publike, tj. socijalnog okruženja na stvaralaštvo postaje očigledniji ako se zna da „nekad s namerom a nekad nesvesno, izbor formalnih i sadržinskih postupaka umetnik vrši po diktatu određenih ekonomskih, političkih, ideoloških, religijskih ili kojih drugih socijalnih okolnosti“ (Božilović, 2008: 29). Sada, kada znamo da primalac umetnosti i čitavo socio-kulturno okruženje umetničke aktivnosti sudelujuu umetničkoj produkciji, posredno je i/ili neposredno determinišu, otvaramo mogućnost za stvaranje šire slike avangardnog umetničkog delovanja.

Tokom XVII i XVIII veka formira se *čitalačka publika*<sup>20</sup>, na kojoj se postepeno temelji izgradnja građanskog društva. Razvoj ove publike, naročito u Engleskoj, omogućuje piscima i umetnicima samostalan život i rad. Publiku formira imućna srednja klasa rušeći kulturne prednosti aristokratije i pokazujući posvećeno interesovanje za književnost. Osim toga, odnos aristokratije bio je sasvim drugačiji prema piscima pre njenepojave i uspona. Do snažnog društvenog zamaha srednje klase, aristokratija je vodila računa o piscima, ali ih nije tretirala kao ugledne stvaraoce, već slugama koje u određenom broju slučajeva nisu morali ili želeli potpomagati. Brojčanom povećanju čitalačke publike doprinosi i pojava časopisa. Posredstvom časopisa ona stiče društvenu kulturu iako su aristokratska kulturna merila još uvek na snazi. Pisци stiču mogućnost da svoje radove objavljuju u specijalizovanim časopisima, što takođe utiče na širenje čitalačke publike i širenje njenih kulturnih horizonata. Uloga izdavača kao posrednika između pisca i publike postaje sve važnija, ajavlja se sa oslobađanjem ukusa srednje klase od diktata aristokratije. Razvoj izdavaštva, štampanja knjiga i časopisa ne samo što širi opseg čitalačke publike, već sve skupa dovodi do pojave „književnog stručnjaka, kritičara, koji zastupa opšta merila vrednosti i javnog mnjenja u svetu literature“ (Hauzer, 1962: 39-47). Nakon

---

<sup>20</sup> O nastanku čitalačke publike i okolnostima zbog kojih žene postaju važan činilac nove čitalačke publike vidi: Jan Vot, „Čitalačka publika i nastanak romana“ ( *Sociologija književnosti*. prir. Sreten Petrović, str. 217-225).

industrijske revolucije, i naročito, nakon pojave umetničkog romantizma,<sup>21</sup> čitalac sada očekuje i da ga umetničko delo emotivno dodirne, ali od dela očekuje stvaralačku invenciju.

Ranije smo govorili o tome da je publika imala dosta problema pri razumevanju avangardnih umetničkih dela, naročito sa novim, do tada nepoznatim umetničkim izrazima. S druge strane, XX vek je doneo novu umetnost – film, a sa njim nova diferenciranja publike. Publiku svih prethodnih epoha i svih ranijih umetnosti obeležava relativna istorodnost, njen koliko-toliko jedinstveni ukus. Filmsku publiku naprotiv karakteriše unutrašnja raznovrsnost. Hauzer postavlja pitanje da li se ta heterogena masa može nazvati „publikom“ u punom smislu reči (Hauzer, 1962:450). Tako, ukus umetnika i ukus publike u novom veku više nisu i ne moraju biti istovetni, ali u oba je slučaja ukus proizvod društva i kulture, gde on i nastaje. Uticaj tih faktora ima dvostruko dejstvo – oni s jedne strane, određuju stvaralaštvo i, s druge strane, utiču na recepciju. Božilović takođe registruje ovu heterogenost, ali je uzima kao objektivnu datost. „Treba naglasiti činjenicu da nema jedne publike nego se uvek radi o publikama“. Zato što je heterogena ona postaje sociološki relevantna (Božilović, 2008: 30-32). Početak XX veka, naročito imajući u vidu filmsku publiku, označava njeno formiranje na sasvim drugačijim osnovama. Sve ove promene, kako u području umetničke produkcije, tako i u oblasti recepcije donose turbulencije oko kojih se vode oštre intelektualne polemike. Za nas je od prvorazrednog značaja opisivanje i razumevanje fenomena avangardne publike, kao i razumevanje odnosa umetnosti avangarde prema publici.

Ranije pomenuta Pođolijeva konstatacija da je jedna od bitnih karakteristika avangardne umetnosti antagonizam, tek u odnosu prema publici dobija svoje pravo značenje. Međutim, uvek treba imati u vidu da je ovaj antagonizam avangarde usmeren i na druge aspekte društvenog života. Avangarda se u prvom redu suprotstavlja tradicionalnoj akademskoj umetnosti. Ova sledi konvencije dok avangarda insistira na intuitivnom stvaralaštvu, originalnosti i invenciji. Ovaj tip stvaralaštva kao intrinzično antagonistički zadobija izvesne attribute aristokratizma, oslonjenog na ideju od „srećnoj manjini“, koja i mimo objektivnih datosti pretenduje na socijalno označavanje vlastite superiornosti i polaganje prava na izumevanje noviteta u odnosu na

---

<sup>21</sup> Izvestan broj autora, među kojima su i Arnold Hauzer i Renato Pođoli, polaze od stava da je umetnička epoha romantizma najrevolucionarniji čin u istoriji umetnosti i književnosti, te da se duh romantičnog proteže u velikoj meri i na umetničke avangarde.



tradicionalistički orijentisanu većinu, kojoj se to pravo uskraćuje (Ranković, 1983: 245)<sup>22</sup>. Na taj način ona je odbacila veliku većinu tradicionalno orijentisanih umetnika ali i publike naklonjene klasičnim delima. S druge strane, avangarda se suprotstavlja masovnoj kulturi, serijskoj proizvodnji umetničkog stvaralaštva i snižavanja nivoa kvaliteta umetnosti.

Osim toga, avangarda uviđa da je ovo samo jedna od posledica delovanja sistema kapitalističke privrede te se, jedan broj pokreta umetničke avangarde oštro suprotstavlja čitavom kapitalističkom sistemu. Ako se stvar ovako postavi, onda faktor publike izgleda samo kao proizvod delovanja spleta ovih društvenih okolnosti. Ona se u datom društvenom okruženju uspostavlja kao homogena društvena grupa, sa pretežno stereotipnim umetničkim shvatanjima i pogledom na svet, čijem razbijanju avangarda želi da doprinese kao jednom od svojih primarnih zadataka. Jedan od najvećih protivnika avangardne umetnosti jeste običan čovek i to iz razloga što je on najčešće neprijateljski raspoložen novim vidovima umetnosti. On je zastupnik onog shvatanja koji se dovodi u vezu sa kičem. U pitanju je društveni tip koji umetnost može da razume samo po unapred stvorenim obrascima.

Konstatujemo u veoma širokom repertoaru izraza antagonizma avangardu karakteriše hermetizam kao sredstvo šokiranja publike. Pođoli čak smatra da se taj hermetizam javlja i kaouzrok i kao posledica antagonizma između publike i umetnika. Iako postoji teorijska mogućnost da prosečan čovek svojim ograničenim gledištima na društvo i umetnost može izazvati revolt umetnika, naše je gledište da se taj revolt aktivira tek kada on postane deo publike avangardne umetnosti, tek kada avangardno umetničko delo stupi u komunikaciju sa njim. Izvan takve komunikacije, a priori nema ovog antagonizma. Ono čemu avangarda teži rušeći umetničke stereotipe jeste demonstracija nejasnosti što ima prizvuk avanturističkog u stvaralaštvu. Kritičari poetsku nejasnost vide kao neophodnu reakciju na ravnu, dosadnu i prozaičnu prirodu javnog govora. Ovo takođe ima i svoju invetivnu stranu. Dakle, „prost čitalac“ je u avangardnoj poetici označen kao glavni neprijatelj nove umetnosti. Ono protiv čega se avangarda bori u polju umetnosti jesu tradicionalizam i imitacija. Poznato je da i neki romantičari u književnosti pribegavaju veličanju starih vrednosti i institucija, da je njihova

---

<sup>22</sup> Autor na briljantan način predstavlja paradokse ove „izuzetnosti“ avangardnog odnosa prema publici naklonjene klasičnoj umetnosti: „Ponosito hvalisanje sopstvenom izuzetnošću koja se dokazuje neshvaćenošću od strane masa, u sebi je protivrečno. S jedne strane se ukazuje na vrednost sopstvene izolacije, a s druge se teži napadnom samoisticanju, nametanju najširoj javnosti, upravo toj većini od koje se prividno beži. Težnja za agresivnim samoreklamerstvom u jednom delu avangarde na protivrečan način izražava potrebu da se osvoji najšira publika, koja se na nivou deklaracije tako napadno prezire zbog svog konzervativnog ukusa i nesposobnosti da shvati avangardu“ (Ranković, 1983: 245).

poetika mahom imitatorska. Upravo taj pristup umetnosti jeste ono na šta je avangarda usmerila svoju kritičku oštricu.

Kao i rani romantizam, tako i avangarda nije stvarala dela prijemčiva široj čitalačkoj i umetničkoj publici. Da bi sa uspehom mogla promovisati i održavati ideal originalne umetnosti, avangarda, kao i tokom XIX veka romantizam, mora računati na uzak krug prosvećene i odabrane publike. Zapaža se da se avangarda i kao sociološki i kao umetnički fenomen gotovo u celosti konstituisala po principu formiranja romantičarskog pokreta. Zato možemo reći da nije ni čudno što veliki broj kritičara baš u romantizmu, bez obzira na to dali se sagledavaju sociološki ili čisto umetnički aspekti avangarde, direktan uzor za njeno stvaranje vide u romantizmu. Osim toga, ne samo da ih povezuje niz socioloških osobina i umetničkih načela, već su u oba pokreta primenjivane i slične strategije prema publici. Želeći da nametne kult novine u svoje vreme romantizam se najpre obratio popularnom rasuđivanju, a tek onda ukusu kultivisane publike. Isto to se dešavalo i avangardnim pokretima u obliku retoričkih poziva, iako je sasvim jasno da je za razliku od avangarde romantizam suštinski imao relativno pristojan prema publici. Kod avangarde odnos prema publici je ipak nešto složeniji.

Njen izrazito negatorski odnos prema građaninu zapravo predstavlja demonstraciju avangardnog odnosa prema publici. Taj antagonizam avangarde zapravo jeste vid priznanja postojanja takve publike. Na taj način avangarda ostvaruje komunikacijsku funkciju. U skladu sa već pomenutim avangardnim odbijanjem imitatorskog i sterilnog u umetnosti avangarda se suprotstavlja i glavnom toku epohe u kulturi i umetnosti, tj. onim grupama u proizvodnji i recepciji umetnosti koji sebe žele predstaviti kao ono najbolje u epohi. Ovo nije sporedna stvar koja se tiče avangardne poetike, već sama suština njenog poetskog i sveukupnog socijalnog i filozofskog pristupa stvaralaštvu. Važno je naglasiti da ovde nije reč samo o protivljenju radi protivljenja, već o umetničkom razumevanju, dosezanja jednog kvaliteta društvene svesti o duhu epohe koja radikalno menja čovekov svet u vidu svetskih ratova i njihovih posledica, rađanja masovne kulture, birokratizacije društva i automatizacije rada, pojava koje su epohama pre XX veka bile gotovo nepoznate.

Govoreći o istinskim pristalicama avangarde, zastupamo stav da od početka XX veka, naročito od nastanka filma kao umetničkog medija, umetnička publika postaje sve heterogenija. Ovoj heterogenosti doprinosi i nastanak avangardne publike, koju čine pre svega sami stvaraoci, zatim pristalice ove umetnosti koje na osnovu svog obrazovanja ili afiniteta iskazuju određeni

pozitivan odnos prema avangardnom stvaralaštvu. Ona se u okviru opšteg koncepta publike XX veka pokazuje kao isključivo zainteresovana za inovaciju, originalnost, ekskluzivnost i neobičnost u stvaralaštvu, i na taj način ona je činila poseban, elitni sloj publike unutar opšteg pojma publike XX veka. U praktičnom smislu, avangardna publika se objektivno pojavljuje kao suštinska suprotnost masovnoj publici, kao njen socijalni antipod, a subjektivno kao njena oštra kritika. Ovaj odnos je zapravo isti onaj odnos koji se pojavljuje u odnosu avangardnog stvaralaštva prema građaninu, konzumentu dela masovne kulture, a koji je nastao iz suočavanja avangardne publike i avangardnog stvaralaštva, a to suočavanje je od izuzetnog značaja za izgradnju ukusa avangardnog recipijenta.

Božilović publiku filma deli na dve različite grupe. O jednoj od tih grupa on govori kao o grupi obožavalaca popularnog bioskopskog filma, koju karakteriše nedovoljna kultivisanost ili, čak odsustvo ukusa, nedostatak umetničkog senzibiliteta i nepostojanje filmske kulture. Za razliku od nje, druga grupa ima prefinjen i rafiniran ukus, uz sposobnost kritičkog rasuđivanja, što joj omogućuje prepoznavanje umetnički vrednih filmova i autentičnu komunikaciju sa estetskim porukama (Božilović, 2008: 33).

U većem delu istorije odnos umetnika prema publici izgledao kao odnos koji se uspostavlja između autoriteta učitelja i pokornosti tom autoritetu od strane učenika. Za Pođolija ova slika odnosa autor-publika predstavlja stanje statičnosti. Ako je u prošlosti kvalitet znanja važio za kriterijum ulaska u umetničku kreaciju ili recepciju, sada, sa nastankom avangardnih pokreta stvaraju se „kultura mase i kultura izolovanih“. Kultura mase se dovodi u vezu sa priznavanjem isključivo tradicionalnih tehnika i proizvodnje stvaranja, ova druga kao izraziti kvalitet umetnosti vidi čin kreacije, činilac novog i nepoznatog tradicionalnoj umetnosti. Kod Grinberga (Grennberg), na primer, avangarda i kič se vide kao korelativi. Ovo relaciono razumevanje biće još više aktuelizovano sa Dorflesovim<sup>23</sup> gledištem o osciliranju modernog ukusa, a svoju potpunu praktičnu primenu naći u delima neoavangarde. Dakle, najvažniji kriterijum za razgraničenje publike nije, kao u prošlosti *znanje*, već *razumevanje*. Kada tome

---

<sup>23</sup>Prema Dorflesovom viđenju izgleda da nije samo reč o oscilaciji ili promeni ukusa, nego o mnogo široj percepciji strukturnih društvenih promena povezanih sa umetnošću. „Stav publike prema umetničkom predmetu morao je suštinski da se promeni da bi ona prihvatila serijski proizvedeno delo na način, ili bolje rečeno, sa analognim 'respektom', na koji je ranije prihvatila umetničko ili obično zanatsko delo. U stvari, kod serijske proizvodnje u potpunosti otpada vrednost implicitna pojmu 'jedinstvenosti' na kome se oduvek zasnivalo vrednovanje nekog umetničkog predmeta“ (Dorfles, 1994:27).

dodamo Ekovo insistiranje na sudelovanju publike u umetničkom stvaranju karakterističnom za savremenu umetnost stvari uopšte ne izgledaju jednoznačno.

## 2. Avangarda i evolucija ukusa

U prethodnom delu rada videli smo da je sredinom XIX veka došlo do nečega što bismo mogli nazvati „revolucijom ukusa“. Stvaralaštvo i recepcija umetnosti dobijaju sasvim nova obličja čemu avangardna umetnost daje sopstveni doprinos. U okviru brojnih socijalnih, tehničkih i političkih promena menja se i pogled na umetnost, a ukupnost ovih interferencija vidljiv je i u samoj umetnosti. Ono što je „revolucionarno“ u čitavoj stvari jeste kvalitet stvaralaštva, što se kao suštinsko pojavljuje i čini razliku u odnosu na celokupnu umetnost prethodnih epoha. Međutim, sama transformacija ukusa pre bi se mogla označiti kao evolutivana. Smatra se da je novo doba, pored ogromnog broja novih umetničkih dela, donelo i signifikantne razlike u izrazima novih umetničkih vrsta u odnosu na dela tradicionalne umetnosti. Javlja se kako novi tip stvaralaštva tako i novi tip odnosa prema stvaralaštvu, pri čemu su, po mišljenju Rankovića, avangardna umetnička strujanja u dvadesetom veku poništila identifikaciju između estetskog i lepog (Ranković, 1983: 198).

Kada je u pitanju recepcija, Hauzerovo gledište o heterogenosti filmske publike potvrđuju i drugi istraživači. No, ova zapažanja osim o njenoj slojevitosti govore i o bitnoj promeni pri formiranju ukusa u XX veku, bez obzira na to o kojoj vrsti umetnosti je reč. Kada je film u pitanju, ova heterogenost se pojavljuje kao izraz razlika u stepenu obrazovanja. Recepcija filma među gledaocima sa niskim stepenom obrazovanja daleko je površnija i estetski siromašnija. Oni nisu u stanju da vrše umetničku selekciju i skloni su da više gledaju komercijalne filmove „sažvakanih“ od strane autora (Božilović, 2008: 33-34). Iako je, opšte uzev, film označen kao popularna umetnost on je, upravo u području recepcije i sasvim novih principa poimanja umetnosti doprineo radikalnoj promeni ukusa. Umetnost se, putem filma i novih medija, preporučuje najširim društvenim slojevima, što izaziva i promenu estetskih standarda. Novi mediji i novi način percepcije i recepcije umetnosti dovode do „loma u modernoj umetnosti“,

koji je označio raskid sa tradicionalnim estetskim merilima. To je još jedan u nizu preokreta koji su se u polju umetnosti dogodili u XX veku.

Dosadašnja analiza je pokazala da je umetnički ukus od XVII do XIX veka bio odlika aristokratskih slojeva koji su favorizovali dela tradicionalne kulture, klasične (visoke) kulture i umetnosti i ideje podražavanja (prirode, klasične umetnosti, života). Sa nastankom srednjih građanskih slojeva dolazi do suprotstavljanja klasičnom ukusu i opadanju autoriteta estetike merene aristokratskim merilima, širenja književne i umetničke kulture, te stvaranja tipično građanskih vidova umetničkog stvaranja. Štampa i specijalizovani književni i umetnički časopisi postaju važan izvor informisanja širokih društvenih slojeva, koji obezbeđuju dalje širenje umetničke kulture. S druge strane, pojava avangardnih pokreta označila je prekid sa standardizovanim umetničkim formama tražeći kvalitet novog, stvaralačkog i to na osnovu komunikacije sa publikom. Ova komunikacija, prožeta provokativnim, grotesknim i problemski postavljenom tematikom dobija polemički karakter. Sada se osim invencije sadržane u delu, novo očekuje i u komunikaciji sa publikom. Tako, recepcija postaje konstitutivni deo stvaralačkog čina posebno u neoavangardnim umetničkim praksama. Avangardi „urođeni“ antagonizam, grana se na više socio-kulturnih područja. S jedne strane, on je manifestovan kao protest i izražen u umetničkim delima putem neobičnog, a usmeren protiv „običnog čoveka“ koji je u očima avangardnog umetnika viđen kao nosilac ukusa za kič. S druge strane, isti protest, invencija i čudnovatost usmereni su protiv tipiziranih proizvoda masovne kulture unutar i van umetnosti, kao i protiv društvenog sistema koji se temelji na proizvodnji ovih društvenih pojava.

Avangarda se sada pokazuje istovremeno kao posledica sveukupnog društvenog razvoja iskazana u umetnosti, i kao „prethodnica“ novog ukusa i ukupnog senzibiliteta za umetnost. Ranije smo pokazali da su važne smernice avangardnog ukusa postojale još u veoma široko uzetoj epohi romantizma, te da i sama avangarda u sebi nosi njegov pečat. U tom smislu avangardni ukus se ne pokazuje kao revolucionaran, već pre kao lagana transformacija koja svoj pun oblik dostiže sa zrelim periodom avangarde, dakle, u međuratnom periodu 20-ih i 30-ih godina prošlog veka. U drugom talasu avangarde od 50-ih do 80-ih godina XX veka prisutni su uglavnom isti konceptualni postulati kao i u predratnom periodu. Oni su sada unapređeni i kontekstualno izmenjeni. Avangarda se, za razliku od predratnog perioda, često meša sa popularnim umetnostima, pa katkad i sa kičem, kao vid ozvaničenja ukusa za kemp, u velikoj meri stranom predratnim avangardnim pokretima.

Postavlja se pitanje kako je došlo do ove promene ukusa u modernom društvu? Videli smo da je avangarda pre Drugog svetskog rata gotovo po automatizmu odbacivala dela masovne kulture, jer ona ne zahtevaju nikakav određeni napor, ali i zbog toga što se temelje na imitativnosti kao stvaralačkom principu. Neoavangarda je u velikoj meri odustala od ovog koncepta shvatajući masovnu kulturu kao neizbežnost, uviđajući da i određen broj dela popularne kulture (rok muzika, film, strip, dizajn) jesu oblici stvaralaštva koji korespondiraju njenom osnovnom konceptu – konceptu promišljanja savremenosti. Upravo su popularne umetnosti omogućile tzv. „lom u modernoj umetnosti“ o kome je govorio Đilo Dorfles. Po njemu, prvi „lom“ se dogodio krajem XIX veka. Dakle, reč je o razdoblju u kojem slikarstvo prelazi iz figurativne u apstraktnu fazu, a muzika iz tonalne u atonalnu (Dorfles, 1963: 57). Po njemu, ovo je doprinelo i izbacivanju publike iz ravnoteže, ali je ozbiljno uzdrimalo i kriterijume vrednovanja koje je uspostavila čitava zvanična kultura. Ovaj „lom“ igra ulogu pokretača svih promena koje su se desile u umetnosti onakvu kakvu danas poznajemo. On je toliko bitan da je klasičnu estetičku teoriju zatekao potpuno dezorijentisanom, jer još uvek ne uviđa njegove sveprisutne posledice.

Specifičnost ovog gledišta je u tome što ono ukus za invenciju vezuje za XVIII vek, kada je Mocart (Mozart), žaleći se da mu je ukus „zastareo“ počeo da stvara dela u kojima se ispoljava senzibilitet za inovaciju. Po Dorflesovom tvrđenju, to je naišlo na odobravanje publike, pa tako publika našeg doba zahteva sve starija dela, a „mrgodi“ se na novine. Važno je uočiti da on od kritike zahteva više obazrivosti prilikom razmatranja fenomena savremene umetnosti odričući da njene aspekte tumači po određenim nametnutim modelima.

Kada je u pitanju publika, može se reći da nekada opštevažećem ukusu renesansne epohe, publike koja je bila kadra da prihvati umetnost svog doba, u modernom društvu dolazi do individualizacije i izopačavanja dela, što sa svoj strane dovodi do diferenciranja publike na više slojeva. Za razliku od klasične, moderna epoha ne uspeva da izgradi sveopšti ukus. Po Dorflesovom mišljenju ovde ne posreduju ekonomski ili socijalni faktori, već upravo izmene u oblasti stvaralaštva, dakle, estetski razlozi. Estetski sud svake interpretacije ukusa nije sasvim siguran zbog toga što se mnogi oslanjaju na po datumu stariji ukus pri ocenjivanju umetnosti današnjice. Kod publike je suprotno ona teži prosuđivanju isključivo savremene umetnosti ne obazirući se na dela iz prošlosti. Kada su u pitanju umetnički i industrijski predmeti sadašnjice, publika pokazuje istančan kritički sud, ali je takođe vidljivo da ona smatra umetnički vrednim

upravo lošu stilsku imitaciju. ( Dorfles, 1963: 64-72). Ključni pojam Dorflesovog stava o oscilaciji ukusa moderne umetnosti jeste pojam krize komunikacije. Ova kriza svoje uzročnike ima u socijalnim, tehničkim, ekonomskim i drugim faktorima modernog društva. Pošto je za njega osnovno i važno svojstvo umetnosti njena sposobnost komunikacije, njen će nedostatak zadržati umetnost u „embrionalnom stanju neizraženosti“ i tako nikad neće postići potpunu autentičnost. Mnogi mislioci, kao što su Kasirer (Cassirer) i Moris (Morris), umetnost sagledavali kao bitno simboličku tj. komunikativnu, a delo u tom smislu nije znak pojedinačnih elemenata sadržaja nego je znak dela kao celine (Dorfles, 1963: 106-107). Upravo zato što izražava sebe u vidu znaka, Dorfles dopušta da se umetničko delo posmatra pre svega kao delo umetnosti, a ne kao simbolički izraz nečega drugog. Tada komunikativnost dela postaje, ne manje, nego još više prisutna, jer sada recipijent komunicira sa delom kao celinom, a ne sa njegovim pojedinačnim simboličkim manifestacijama. Međutim, kriza komunikacije u umetnosti, po Dorflesu, je proizvod „konzumiranja“ komunikacije. Da bi došlo do istinske umetničke komunikacije ona u sebi mora sadržati lingvistički i alingvistički koeficijent, a posredstvom oba nastaju različite vrste komunikacije. „Trošenje komunikacije“ se, po ovom autoru, uvek događa na račun lingvističkog koeficijenta.

Valja napomenuti i to da moderna umetnost u celini, a naročito avangardni pokreti kao kulturno i ideološko jezgro savremenih umetničkih pravaca u sebi ima ugrađene principe spontanosti i slučajnosti. Spontanost i slučajnost nisu identični. U klasičnom stvaralaštvu spontanost je imala status vrline, ali predstavljala samo deo šire unapred pripremljene i organizovane stvaralačke aktivnosti. Pored brojnih pozitivnih strana, kao što je mogućnost materijalizovanja umetničkih ekspresija, autori ukazuju i na ograničavajuća svojstva spontanosti smatrajući da ona proizvodi unifikaciju stvaralaštva.<sup>24</sup> Stanovišta koja negiraju stvaralački kvalitet spontanosti zasnivaju se na tvrdnji da spontanost u stvaralaštvu ograničava ulogu svesti. Osim prenebraganja izvornog umetničkog impulsa spontanosti kao avangardnog principa, te društveno-istorijskog konteksta i značenja koje delo zadobija u tom kontekstu, gledišta ove provenijencije pokazuju nerazumevanje za činjenicu da se spontanost u avangardi pojavljuje ne samo kao znak prepoznavanja nove umetnosti, niti samo kao demonstracija otpora ekonomskoj i

---

<sup>24</sup>Milan Ranković skreće pažnju na ovaj problem smatrajući da je „apolutizacija spontanosti“ koja vodi „unifikaciji“ stvaralaštva uočljiva ne samo u ranim avangardnim stilovima kao što su dadaizam i nadrealizam, već i u neoavangardama: enformelu, konkretnoj muzici, itd. tvrdeći da „čista, automatizovana spontanost u stvaranju svodi učešće umetnika u stvaralačkom procesu na one opšte psihofizičke konstante čovekovog bića, koje isključuju specifičnost individualnih osobenosti stvaralaca kao unikatne, neponovljive ličnosti“ (Ranković, 1983: 199).

tehničkoj racionalnosti modernog društva, već se spontanost pojavljuje i kao sama invencija, kao ono što iz korena menja pristup delu. Ono što je nekada bilo samo i naznakama prisutno i kontrolisano, sada postaje okosnica korenite stvaralačke kreacije, način da se invencija dostigne.

Možemo zaključiti da avangarda predstavlja ne samo novo stvaralaštvo, već i predvodnika u pomeranju granica ukusa. Njeno nastojanje da svojim delima uzdrma prosečnog građanina, da se oslobodi nametnutih kanona tradicionalne umetnosti i namesto serijske proizvodnje kao vladajući princip proglasi originalnost dela, doprinelo je važnim promenama u oblasti recepcije. Publika naviknuta na obrasce tradicionalne umetnosti sada je morala da uloži više truda u procesu razumevanja dela. Monopol na ovo razumevanje, naročito sa pojavom neoavangardnih umetnosti, više nije imao niko, posebno zbog činjenice da su interferencije sa popularnom kulturom i drugim ranije izbegavanim oblastima života za koje sada umetnost pokazuje interes, postale opšte mesto njenog izraza. Umetnosti početkom veka, kao i one posle Drugog svetskog rata, transformisale su i, može se reći, razorile standardnu podelu na ukus elite i ukus široke publike čemu su doprineli i drugi društveni činioci, ali su pri tom, kako je to pokazao Dorfles, izazvale i krizu komunikacije u umetnosti i društvenu klimu u kojoj ukus neprestano oslicilira.

Počev od druge polovine XIX veka, od raznih pokreta romantizma do danas, u čemu avangardni pokreti imaju značajan udeo, odvija se proces demokratizacije ukusa, ali to ne mora nužno da znači i njegovu banalizaciju, već širenje izražajnih mogućnosti, čega su posebno postale svesne brojne neoavangardne grupe.

### 3. Avangarda i moda

Na osnovu dosadašnjih razmatranja sasvim je jasno da oba pojma iz naslova predstavljaju sinonim za novinu. Postavlja se pitanje o tome da li i avangarda i moda na istovetan način gledaju na novinu i kakve se sociološke veze mogu uspostaviti između avangardnih umetničkih pokreta i mode kao socijalnog fenomena. Opšte je poznato da moda predstavlja poslednji izraz nekog stila, od načina odevanja do žargona pojedinih društvenih grupa, od uređenja domaćinstva do organizacionih, naučnih i umetničkih praksi u nekom vremenskom periodu. Međutim, sociolozi nalaze da moda kao vladajući trend društvenih oblika komunikacije nastaje u određenim društvenim okolnostima i njima inherentnim društvenim razlozima. Ono što je



najupadljivije u delovanju mode jeste njeno stalno insistiranje na novini, koja se, veli Gronow, uvek iznova zadovoljava uprkos, ili, upravo zbog činjenice da moda neretko teži tome da ponavlja ili varira stare stilove i uzore. Ovaj paradoks zasnovan je takođe na raskoraku između stvarnih potreba čoveka i delovanja zahteva tržišta, što je bio snažan argument raznih filozofskih koncepcija nakon Drugog svetskog rata, posebno kritičke teorije. Međutim, Gronow ističe da su ekonomski istoričari pokazali da je zahtev za novinama karakterisao tržišta masovne potrošnje od samog početka. Sve što se pojavljivalo na tržištu bilo je novo i kao takvo se i predstavljalo potrošačima. Tako se tokom XVIII veka pojavljuju reklamni slogani „proizvedeno prema poslednjim metodama“ ili „po poslednjoj modi“ koji su garantovali kvalitet proizvoda. Ovo je doba kada zahtev za novinom dobija sve šire razmere. Sve se reklamiralo kao novo čak i prirodni proizvodi (Gronow, 2000: 111).

Iz ovih navoda vidimo dve stvari: prvo, osnovni moto svega što se dovodi u direktnu vezu sa modom jeste novina. Drugo, nasuprot ustaljenom mišljenju da su zakoni mode počeli delovati tek sa nastankom industrijskog društva, vidi se da je afinitet za demonstraciju mode zapravo nastao i pre tog perioda, na samom početku izgradnje modernog društva i to pretežno iz ekonomskih razloga. Po ovom gledištu, bogatstvo je uzor svekolikog društvenog opštenja i ulaznica za prisustvo uglednim klasama. Moda se ne prikazuje samo u odevanju već upravo i pre svega u bogatstvu. Zbog toga niži slojevi pokušavaju da oponašaju ukus klase iznad svoje i doprinoseći na taj način razvoju određenog modnog trenda. Moda i njen večiti pratilac „novina“ postaju podloga za izgradnju danas rasprostranjenog sektora marketinga, brendinga, itd. Međutim ona ne nastaje svesno i namerno, već je stvorena delovanjem niza socijalnih faktora, među kojima je uticaj ekonomskog determinizma možda najznačajniji.

Zapažamo da se moda kao socijalni fenomen može sagledavati na različite načine. Ona može imati svoju ekonomsku motivaciju, ali je kao svojevrsna društvena prisila prisutna i van bilo kakve ekonomske logike i veze s njom. Javlja se u gotovo svim oblastima života kao vladajući trend. Ni umetnost nije lišena njenog delovanja. Poznato je da se određeni umetnički stilovi javljaju upravo u određeno vreme i u sebi sadrže brojne društvene i kulturne konsekvence svog pojavljivanja. Ti stilovi u određenom vremenskom periodu bivaju vladajući, a onda ih smenjuju drugi koji sada važe za najnoviji stil. Tako se i u umetnosti sve odvija po zakonitostima mode. Međutim, likovne umetnosti, a posebno slikarstvo imaju izuzetan značaj u rekonstrukciji modnih rešenja prethodnih epoha. „Umetnici su od nastanka slikarstva beležili na svojim

slikama, manje ili više minuciozno, odeću svoje epohe, bilo da su u pitanju slike religiozne tematike, ili portreti aristokratije, velikaša, značajnih ličnosti“ (Kosanić, 2013: 35). Čini se da je još uvek otvoreno pitanje o tome u kojoj meri se umetnost može odupreti modi i kako se avangarda kao novatorski umetnički pokret može nositi sa ćudima ove društvene prisile? Da li joj se suprotstavlja, negira je, prihvata ili je ravnodušna prema njoj?

Valja skrenuti pažnju na Dorflesovo gledište, prema kome u naše vreme često prisustvujemo interferenciji dvaju pojava koje se obično označavaju *stilom* i *modom* i koje su u prošlosti bile drugačije i manje grube, a takođe i manje kadre da determinišu ukus. Zanimanje istorije umetnosti i drugih srodnih naučnih oblasti uglavnom se usredsređuje na proučavanje stila, a retko kad se pažnja posvećivala proučavanju mode. Saglasni smo sa Dorflesovim stavom da se moda više iskazuje kao socijalna nego kao estetska pojava. Reč je o njihovom međusobnom prožimanju, a ovaj odnos se tumači kao *par excellence* sociološki fenomen. Stil je za njega rezultat posebnog formalnog izraza koji se utelovljuje u umetničkom delu određenog razdoblja; on zaista sačinjava spontanu i neophodnu manifestaciju formativne konstante. Moda se, s druge strane, definiše kao potkategorija stila, tj. svojevrsni vid interakcije između umetnosti i društva u kojoj pobedu odnosi tehničko-sociološki, pa čak i hedonistički element nad onim estetsko-formativnim. Stil je homogena pojava i u dobu klasične umetnosti on se poklapa sa ukusom. Suprotno tome, kada jedna epoha demonstrira nedostatak homogenosti i univerzalnosti, i što se u njoj više ispoljavaju socijalne i etičke suprotnosti, to se u njoj stvara veći razdor između umetnika i publike, kao i između upućenih i profanih (Dorfles, 1963: 79-80). Ovo uzrokuje odvajanje stila od ukusa, pri čemu sada dolazi do podudaranja između stila i mode to jest „ukusa momenta“.

Važno je istaći da, iako se i avangarda kao umetnički pokret i moda kao društvena pojava sa elementima umetničkog zasnivaju na novini kao unutrašnjem principu, njihovi pristupi novini bitno razlikuju. Novina u oblasti mode ima za cilj vrstu socijalne promocije, pojedinca, grupe ili favorizovanja određene trenutne estetike prema kojoj postoji isto takva ravnodušnost prilikom njenog napuštanja, kao i oduševljenje za neku buduću inovaciju. U delovanju mode novina je sama sebi svrha, a njen cilj socijalna prihvaćenost. Naš stav dele i drugi autori koji tvrde da je moda proces permenetnih promena koje u redovnim uslovima nemaju funkciju estetskog, već funkciju pragmatičnog, banalno materijalnog, a promena se tretira kao samosvrha (Vujačić, 2007: 114).

Avangardni umetnički pokreti, s druge strane, novini pristupaju kao izvesnom izrazu originalnosti, kreativnosti i maštovitosti, to jest sposobnosti da se stvori delo izvan bilo kakvog imitativnog obrasca. Vladajuće pravilo u polju mode nakon novine do koje se došlo, jeste odobravanje principa imitacije. To se čini do onog trenutka dok se određeni trend posmatra kao društveno poželjan.

U avangardnoj umetnosti, određena novina zadobija pečat originalnosti dela, a obe omogućuju delu njegovu univerzalnost, na osnovu koga recipijent nakon, i bez obzira na istorijsku distancu, uviđa značaj ove invencije i njeno mesto u poretku istorijski utemeljenih umetničkih vrednosti. U vezi sa tim može se reći da je avangardistički pojmljena novina izraz esencijalnog u stvaralaštvu koje teži umetničkoj univerzalnosti u smislu trajne vrednosti umetničkog postupka<sup>25</sup>. S druge strane, ukus za modu svodi se na prihvatanje i veličanje prolazne novine i tendira tome da zadobije karakter masovnog. Njen estetički „uspeh“ podređen je zahtevima komercijalnog uspeha i opšte trenutne prihvaćenosti stila, što je u saglasnosti sa ključnim načelima masovne kulture. U svrhu svoje promocije i prodiranja do najširih slojeva društva modi nisu strani ni poduhvati podilaženja lošem ukusu. U osnovi, nijedna od ovih odlika nije svojstvena avangardnoj umetničkoj filozofiji. Avangarda se, kao izraz širenja estetičkih i socijalnih horizonata, konstituiše upravo kao opozitna svim principima na koje moda računa. Njen zahtev za novinom u svojoj suštini je estetički i teži izazivanju dubljih kulturoloških posledica, a ne uživanju u trenutnom hiru stila. Ona ceni kreaciju i suprotstavlja se masovnoj proizvodnji i opštoj prihvaćenosti. Ravnodušna je ili protivna komercijalnom uspehu i apsolutno kritična prema imitativnom u stvaralaštvu i izrazima lošeg ukusa.

Funkcija mode, prema autorima kao što je Pođoli, vidi se u održavanju procesa standardizacije, tj. reč je o uvođenju retkosti u opštu upotrebu. Njena svrha sastoji se u tome da prevede nov i neobičan oblik u prihvatljivu formu, koja služi kao model za oponašanje. Ranije pominjan nedostatak originalnosti kao ključnog kriterijuma kod estetskog vrednovanja umetničkog dela u klasičnoj umetnosti zbog sveprisutne kulture divljenja i oponašanja antičkih uzora od početka delovanja modernizma postaje upravo odlučujući, a uz kriterijum novine, jedan od najznačajnijih pri ocenjivanju dela. Ako za trenutak zanemarimo činjenicu da je reč o dva

---

<sup>25</sup>Maja Ristić skreće pažnju na nestabilnost umetničkih praksi u prvom redu se baveći pitanjima pozorišta i mjuzikla pod uticajem radikalne izmene kulturnih obrazaca, raznih vidova akulturacije, fluidnosti i dominacije tržišta, na osnovu tematskih okvira iznetih u kontekstu modernističkih i postmodernih gledišta od Gi Debora do Žaka Atalija (Ristić, 2011: 89-100).

međusobno suprotstavljena estetička principa, na koje su mnogi autori skretali pažnju, od kojih je Marino verovatno izneo najobuhvatnije i teorijski najpreciznije gledište, videćemo da je ovde reč i o dva načina ophođenja, dva oblika društvene komunikacije, pa u izvesnom smislu i dve međusobno oprečne mode. Sasvim je jasno da je, recimo, renesansno veličanje starine teško nazvati modom, jer se taj etos ne podvrgava principu efemernog, ali se o njemu može govoriti kao o modi u smislu jednog obrasca ponašanja, jednog društveno utemeljenog odnosa koji iz središta zbivanja odstranjuje njemu suprotstavljene pristupe.

Razume se da i avangardna umetnost može postati modna senzacija, kliše. Snobovske grupe jednu revolucionarnu umetničku ideju ili postupak upravo na osnovu nekritičkog i imitativnog stava mogu pretvoriti u načelo opšte upotrebe i na taj način oduzeti avangardi, suštinski novatorski i kreativno nastrojen izraz kritičkog i kreativnog u umetnosti. Čak i kada umetnički pokret ili stil zadržava svoja suštinska svojstva teško je izbeći delovanje mode. U vezi sa tim se može reći i da se upravo slava pojedinih avangardnih pokreta, a naročito umetnika unutar njih može tumačiti jednim delom kao proizvod delovanja uticaja mode. Mora se dodati da je jedan novatorski umetnički pokret kao što je bio onaj umetničkih grupa na početku XX veka, i njihovih nastavljača tokom 60-ih godina, stvorio daleko više estetski vrednih dela. Upravo na osnovu njih, njihove estetske i istorijske vrednosti danas govorimo o njima kao o stvaraocima i grupama koji staju uz rame sa stvaraocima klasične umetnosti. U tom smislu, avangarda se opire modi. Stvaralaštvom je nadilazi, a subjektivno u odnosu prema modi izražava duboki prezir i to ne kao socijalnom fenomenu, već prema njenim posebnim karakteristikama, kao što su: efemernost, stereotipnost i spoljašnja eksploatacija novine radi novine. Njeno naginjanje kičerskom kao potrošnom i masovnom, nespojivo je sa avangardnim zahtevom za neponovljivim u stvaralaštvu.

#### 4. Avangarda i kič kao kulturni antipodi

Kada Sreten Petrović iznosi mišljenje da se moderni ukus kreće prema ekstremima: prema čistoj duhovnosti, ideji (avangardna umetnost) ili prema čistom nagonskom sloju, zadovoljstvu (kič), time se u teorijskoj ravni ocrtavaju suštinske osobine dvaju međusobno suprotstavljenih tipova ukusa, pa čak i pogleda na svet.

Kič predstavlja vrstu stvaralaštva koja je u skoro svim svojim elementima slična umetnosti, ali se od nje prema stručnim merilima oštro razlikuje.<sup>26</sup> Kao društvena pojava on je krajnji izraz proizvoda industrijske kulture, čija dela se proizvode masovno, i plasiraju posredstvom sredstava masovnih komunikacija pri čemu se prvenstveno računa na ekonomsku dobit. Masovnost proizvoda ovog tipa kulture samo je jedan od, ali za sociološko razumevanje, možda najvažnijih konstitutivnih elemenata. Iz ovoga sledi da kič-stvaralac kao krajnji, ali ne i tipični eksponent masovne kulture, ekonomski aspekt stvaralaštva pretpostavlja umetničkom, kreativnom. U tom kontekstu, on se zadovoljava finansijskim uspehom kao potvrdom rezultata stvaranja, potpuno zanemarujući estetičke, moralne to jest kulturne aspekte stvaralaštva. Prema mnogim autorima, kič-stvaralac teži podilaženju ukusu prosečnog čoveka koji iz socioloških razloga nije u prvom redu zainteresovan za razumevanje dela „prave“ umetnosti. Usled strukturalnih uslovljenosti, to jest njegovog društvenog položaja, primalac dela masovne kulture i prvenstveno kiča poseduje jednu vrstu imitativne svesti u odnosu na dela koje prihvata. Drugačije rečeno, „prema zahtevu 'jedinstva suprotnosti' on će težiti 'jedinstvu suprotnosti', tačnije da uravnoteži svoju prirodu u doživljaju sa onim tvorevinama, formama zabave, u kojima dominirajuće mesto zauzimaju sada uživanje i, mada nepravo zadovoljstvo, 'pozitivna konstanta doživljaja'“ (Petrović, 2000: 201-202). Skrećemo pažnju da kič nastaje zajedno sa razvojem kapitalizma, naglim doseljavanjem ljudi sa sela u gradove, poboljšanjem životnog standarda svih slojeva stanovništva, te mašinizacijom u oblasti rada i proizvodnje. Radni dan se skraćuje, a slobodno vreme i zainteresovanost široke publike za sadržaje novih medija (štampe, radija i televizije) postaje sve veća.

U tom kontekstu se javljaju avangardni umetnički pokreti kao mogućnost uspostavljanja alternativnog pristupa stvaralaštvu, ali i načnu života koji je različit od onog što ga ima „mali čovek“, uživatelj dela masovne kulture. Uviđajući ovaj opozitni odnos između masovne kulture i avangarde jedan broj autora, kao što smo videli ranije na primeru Ginberga<sup>27</sup>, ove fenomene

---

<sup>26</sup>*Kitschen* na svakodnevnom nemačkom jeziku znači sklepati, a posebno praviti nov nameštaj od starog. U sadašnjem značenju koje se odnosi na banalno, imitativno, tržišno orijentisano, stereotipno i masovno prihvaćeno stvaralaštvo, ova reč se javlja u Minhenu oko 1860. godine.

<sup>27</sup>Grinbergovo gledište iako relacionistički zasnovano, kič i avangardu vidi kao kulturne anatipode. Problematično u Ginbergovom konceptu je objašnjenje društvenih uzroka masovne kulture, problem na koji posebnu pažnju skreće Miloš Ilić u delu *Sociologija kulture i umetnosti*. Po njegovom mišljenju, kič se javlja kao pratilac industrijske revolucije, a ova je urbanim slojevima omogućila pismenost i obrazovanje. Kada se omasovilo, obrazovanje i pismenost prestaju biti pokazatelj rafiniranog ukusa. Seoski slojevi koji su tada naselili gradove stekli su obrazovanje iz razloga poslovnosti, a pošto nisu imali dovoljno slobodnog vremena za praktikovanje tradicionalne gradske kulture oni su zahtevali nove kulturne vrednosti. Kapitalistički sistem proizvodnje u svom delovanju ovim

posmatra u relacionom odnosu. Ovo stanovište ima svoje opravdanje u dijalektičkom zasnivanju problema, jer u istorijskoj perspektivi i kič i avangarda se nalaze unutar istog determinističkog sklopa, te će on u manjoj ili većoj meri uticati i na jednu i na drugu tvorevinu ljudske stvaralačke aktivnosti. Međutim, ovom gledištu se suprotstavlja ne tako mali broj onih koja avangardu i kič sagledavaju kao antitetične. Kod ovih gledišta ne insistira se toliko na posmatranju tih fenomena kao proizvoda opštih determinističkih sklopova ili uticaja duha vremena na njihov nastanak, već se njihovo manifestovanje pored svog socijalnog aspekta uzima i kao kulturološki, pre svega stvaralački izraz, pa ako hoćemo i kao tipovi kulturnih obrazaca.

Nakon Drugog svetskog rata, a naročito tokom 70-ih i 80-ih godina prošlog veka, na tragu poststrukturalističkih shvatanja Mišela Fukoa (Foucault), Žaka Deride (Derrida) i Rolana Barta (Barthes), u istoriji umetnosti, posebno u okviru tzv. američke recepcije post-strukturalizma dolazi do odbacivanja Grinbergovog formalizma. Insistira se na teorijskoj fleksibilnosti i snažnom semiotičkom interesu za dela umetnosti, više za predmete, a manje za autore umetnosti. Taj teorijski koncept, koji reprezentuje stav Rozalind Kraus (Krauss) biva još zanimljiviji budući da on (u svojoj američkoj varijanti) proizlazi upravo na temelju Grinbergovih gledišta i u suočavanju sa njim, jer ono postaje pretesno za razumevanje dela koja nastaju od 60-ih do 80-ih godina (Denegri, 2006: 163-165). Suština ovih gledišta sastoji se, ne toliko u sagledavanju dela prave umetnosti i kiča kao antipoda. Iako se kič, naravno, odbacuje kao lažna umetnost, u prvi plan se izbacuje mogućnost da se dela prave umetnosti mogu izražavati na kič način, zbog prirode društvenog sistema kome se podvrgava i sistem umetnosti, pa i pojedinačni umetnici i delovi njihovog stvaralaštva. Za ova gledišta ne postoji „dobra“ i „loša“ reprodukcija, tj. činjenica da je loše delo proizvelo ime svetski priznate veličine ili da je umetnik tog formata pristupio komercijalnom poduhvatu, nikako ga ne oslobađa suda kritike, naprotiv. Zato Krausova u svojim eksplikacijama, prilikom analize zanemaruje faktor autoriteta umetnika, a u središte teorijskog interesovanja stavlja pitanje dela, odnosno relacije između dela i kulture u kojoj ono nastaje i svih propratnih fenomena, kakvi su tehnička sredstva, komercijalni razlozi i kriterijumi stvaranja. Na primeru Rodena, u delu *Originalnost avangarde i drugi moderni mitovi*, ona pokazuje da i

---

slojevima u svrhu isunjavanja zahteva isporučuje „*novu vrstu robe: zamenu za pravu kulturu – kič*“ Ova kultura je namenjena društvenim slojevima koji su bili primorani da napuste narodnu kulturu, a zahtevali su nešto novo i bili nesprenni da prihvate vrednosti visoke kulture. U ovim kulturnim okolnostima nastaje kič. Prema Iliću, ovi slojevi zapravo nisu zahtevali kič, već nove vrednosti. Odgovornost za nastanak kiča Ilić pripisuje upravo obrazovanim slojevima koji su jedini mogli biti njihovi kreatori, a ne neobrazovana gradska sirotinja koja nije ni mogla imati pojma o osobenostima kulture koja će se stvoriti. Zbog toga oni koji su inicirali nove vrednosti nisu ni imali izbora (Ilić, 1980: 87-88).

„velika“ umetnost može u sebi imati elemente kiča ili se temeljiti na njegovoj logici i to ne toliko zbog umetničkog posrnuća autora, već zbog prirode socio-kulturnog okruženja savremene tehničke civilizacije. Ovi stavovi očito nastaju u bliskoj vezi sa iščitavanjem Valtera Benjamina. Zbog svega, Krausova, u duhu post-strukturalističkih gledišta govori o „podeljenim intencijama“, o „unutrašnjoj prevari“. Haotična situacija koja vlada epohom modernizma, naročito faze visokog modernizma, odriče umetniku mogućnost eksternalizacije vlastite volje, prenosu vlastitih motiva iz unutrašnjosti bića u spoljašnji svet (Krauss, 1986: 30-31). Interpretacija Rozalind Kraus u velikoj meri odgovara sadržajima neoavangardnih umetničkih praksi, koja takođe obrađuju pitanje ambivalentnog odnosa savremenog čoveka prema kulturi u kojoj živi, naročito prema dominantnim sadržajima kič kulture. Ovaj stav, takođe implicira saglasnost sa gledištem Miloša Ilića o tome da se nastanak kiča ne može izuzetno pripisati uticaju slojeva stanovništva sa dna društvene lestvice, već da i umetnički obrazovani slojevi participiraju u njegovom aktiviranju i promociji.

Za razliku od, kako bi to Markuze rekao, jednodimenzionalne percepcije sveta viđenog od strane kič recipijenta, avangarda u sebi sadrži više strukturalnih slojeva. Njena dela u sebi sadrže polivalentna značenja, kao što su simboličko, estetičko ili političko značenje, koja se unutar dela prepliću i recipijentu omogućuju mogućnost slobodne recepcije. Suprotstavljenost kiču umetnici avangarde su iskazali već pri formiranju svojih manifesta i grupa. Avangardna kritika se ne usmerava samo na događajno već i na reprezentacijsko. Može se reći da nisu samo avangardni umetnici početkom veka pružali otpor serijskoj proizvodnji i industrijskoj kulturi. Neki umetnici su svoju kritiku društva izražavali kroz povratak prirodi. Taj gest demonstrira „izdvajanje umetnika iz društva istovremeno ne poznavajući socio-tehnički sistem koji se uspostavljao u to vreme, to su bili impresionisti. Drugi će optuživati onaj tehnički svet buržuja, železničkih perona, klanica, funkcionera i tabora koji veoma žigošu. To je ekspresionistički pokret Srednje Evrope“ (Mol, 1973: 154-155).

U tom kontekstu, avangarda predstavlja radikalnu socijalno-političku orijentaciju transponovanu u umetničko stvaralaštvo, razumevajući stvaranje s jedne strane, kao razaranje uspostavljenih klasnih odnosa, a s druge, kao istraživanje kreativnih potencijala umetnosti viđenih kroz prizmu angažovanja rada umetničke invencije kao potvrde zaista stvaralačkog (a ne imitativnog) čina. U tom smislu ona i nema nameru da apsolutno negira celokupnu umetničku tradiciju. Ona odbacuje one tradicije unutar umetničkog stvaralaštva koje se ne zasnivaju na

kritici, ili koje sputavaju umetnikove kreativne racionalne i iracionalne potencijale, koji u svom jedinstvu omogućuju slobodni izraz estetskog u poduhvatima umetnički orijentisane jedinke (Ranković, 1983: 243).

Iako se kič i avangarda u teorijskim razmatranjima nauka o kulturi i umetnosti s pravom uzimaju kao antitetični, važno je upozoriti na brojne modalitete savremenog stvaralaštva, novih izražajnih i receptivnih praksi. Već smo posredstvom Dorflesovih navoda naglasili da se u savremenom društvu u promišljanju umetnosti dogodio lom koji je ozbiljno uzdrmao temelje klasične estetike zbog čega se ona pokazala nepodesnom za estetsko vrednovanje dela savremene umetnosti. Savremene neoavangardne i transavangardne poetike, i njima pripadajući primeri u supkulturama roka kao i još neki oblici alternativne kulture u vidu ironijskih demonstracija ukusa poput kempa, izražavaju tendenciju ka intenzivnoj komunikaciji sa kičem. Raspon ovih interpretacija je veoma širok i kod jednog recipijenta moguće je zateći sve njihove varijetete, od iskrenog divljenja kiču uprkos diferenciranom pristupu umetničkim vrednostima i rafiniranosti ukusa do površnih sarkastičnih komentara sa iskazanom izrazito negativističkom subjektivnošću. Ovde se otvara prostor za formiranje snobovskog načina odnosa prema umetnosti. Teoretičari su pokazali da snobizam nije apsolutno negativna, već pojava čija se funkcionalnost realizuje u formiranju određenog tipa publike koja se neizostavno može pronaći u bilo kojoj sferi duhovnog stvaralaštva, te na delovanje ovih grupa ni avangarda ne može biti imuna.

Avangarda je izraz kritičke svesti posredstvom umetnosti. Ona predstavlja vid intelektualnog promišljanja položaja čoveka, društva i same umetnosti, kao polemičkih kategorija, što treba da rezultira formiranjem adekvatnog kritičkog stava kod publike. Ova publika bi trebalo da u svom promišljanju, pa i kad je reč o avangardnoj umetnosti ili njenim pojedinačnim delima, iskaže sposobnost za nonkonformističim odnosom prema njoj i svojim stavom doprinese unapređenju avangardne umetnosti. Idealni tip avangardne publike, međutim, praktično se često „razvodnjava“ onim slojem koji se naziva snobovima. Ključni odnos koji istinska avangarda zahteva je osnovana i obrazložena kritika, a njeno odsustvo uz puko podražavanje i bespogovorno slaganje može se smatrati snobovskim oblikom mišljenja i ponašanja. Paradoks snobizma ogleda se u tome što je on izraz nekritičkog mišljenja uz istovremenu tendenciju ka „odudaranju od oblika ponašanja karakterističnih za mase“ (Nizić, 2015: 108). Pod pretpostavkom da snobizam predstavlja nepravilni odnos prema umetnosti, da više izražava prisustvo modnih stereotipa nego stvarnu umetničku recepciju imamo razloga za njegovo



karakterisanje kao oblika kiča. U vezi sa tim, na planu svakodnevnog društvenog iskustva možemo govoriti o koegzistenciji avangarde i kiča u okviru stvaralačko-receptivnog odnosa, dok u teorijskoj ravni zauzimamo stav da je reč o pristupima umetnosti koji se međusobno isključuju.

## 5. Avangardni teatar i film

Jedan od najistaknutijih pozorišnih autora u okviru stvaralaštva avangardne umetnosti Ežen Jonesko (Jonesco) u svom iskazu ističe da stvaraoci s kraja XIX i početka XX veka poput Bodlera, Dostojevskog (Достоевский), Kafke i Pirandela (Pirandello) zbog ogromnog uticaja na shvatanja potonjih generacija, njihova dela zaslužuju ne samo oznaku avangardnih, već i proročkih. Ovo bi u kontekstu njegovog razumevanja avangarde imalo istovetno značenje. Zato je za njega avangarda takav umetnički fenomen koji odgovara bukvalnom značenju te reči. Ona se dovodi u vezi sa opozicijom ili prekidom. Većina umetnika i mislilaca nema ništa protiv vremena u kome živi i stvara. Avangardni stvaralac, s druge strane, želi da bude protiv svog vremena. Avangardu osim filozofskog karakteriše i čisto stvaralački smisao. „Čim je jedna forma izražavanja poznata, ona je u stvari već zastarela“ (Jonesko, 1976: 178).

Jonesko razlikuje dva tipa teatra. S jedne strane je bulevarski teatar, a njemu se suprotstavlja avangardno pozorište<sup>28</sup>. Po Jonesku, avangardno pozorište, a koje se ne mora nužno karakterisati odsustvom popularnosti, je pozorište koje svojim izrazom i svojom težnjom ka otporu prema konvencionalnom, umetnost suprotstavlja tradicionalnoj umetnosti. Čitava avangardna umetnost, pa i avangardni teatar za njega su upereni protiv konformizma i mentalne lenjosti. Jonesko, uviđa sociološki veoma značajan problem. Pozorišni autor, po njemu, ne treba da se trudi da bude nepopularan, ali on ne treba svoje snage da ulaže ni u suprotno, jer je bilo kakva vrsta oportunističke strana avangardi. Za sociologiju je još značajnije njegovo uviđanje da avangardno

---

<sup>28</sup>Avangardno pozorište se javlja poslednje u odnosu na avangarde u drugim umetnostima, tek početkom druge polovine XX veka, što ga istorijski dovodi u vezu i sa neoavangardama, ali je pozorište možda više nego drugi vidovi umetničkog stvaranja bilo u prilici da demonstrira suštinu i intencije avangardne poetike. Novum pozorišne avangarde sastojao se u tome što je, oslobodivši se realističkog prikazivanja života „oslobodila dramsko stvaralaštvo klasične podele na tragediju i komediju, prozno i poetsko pozorište, realističnu i fantastičnu dramu, rušeći pregrade koje je pozorište prošlog veka postavilo između njih nastojeći da utvrdi šta je primaran pozorišni fenomen i da mu žrtvuje sve što nije suštinsko za pozorišni čin: društvene odnose, psihologiju, identitet ličnosti, logično vođen dijalog“ (Jeremić, 1970: 85-86).

pozorište ne treba da se trudi da zauvek ostane nepopularno jer će tada u potpunosti ostati bez društvenog značaja i neposrednog ili posrednog uticaja koji može izvršiti na društvo. S druge strane, ako dostigne ogromnu popularnost i većinsku publiku, tada ono postaje nešto što je prolazno, što može biti važno samo kao stvar trenutka, jednog vremena i kao takvo lišeno univerzalnosti. On se u tako u svom stavu približava stavu Hermana Broha po kome umetnik treba da stvara dobro, a ne lepo. Za avangardnog umetnika publika se mora misliti kao ravnopravni partner u komunikaciji, a nikako kao sudija stvaralačkog čina. Od umetnika se očekuje stvaralačka iskrenost jer umetnik koji želi da stvara popularno pozorište po svaku cenu, riskira da zapadne u lažnost umetničkog kazivanja u smislu umetničke neautentičnosti. Zbog toga je Jonesko u stanju da zamisli pozorište bez publike. On nalazi da su dela modernizma i naročito onih označenih kao avangardna, osim svoje istinitosti i možda upravo na osnovu nje zadobila jedan istorijski umetnički legitimitet, što popularnoj umetnosti teško polazi za rukom. Međutim, on uviđa da i u okviru popularnog pozorišta nisu sva dela jednako loše vrednosti. Od pozorišne umetnosti i konkretnog pozorišnog dela očekuje da ono postoji kao „originalna intuicija“, sa svojom dubinskom perspektivom i širokim obuhvatom.

Avangarda se, po njemu, može misliti u daleko širim istorijskim okvirima nego što je onaj koji se vezuje za alternativne umetničke izraze modernog društva. Neobično i istinski novatorsko delo od strane publike nikada nije prihvaćeno. Ovo važi za sve istorijske epohe. U tom kontekstu se dela raznih epoha koja neprijateljski komuniciraju sa većinskim delom publike mogu smatrati avangardnim. Ovo je, međutim, daleko složenije pitanje, a stav se u potpunosti ne može prihvatiti zbog niza socio-kulturnih činilaca na osnovu kojih se avangardni pokreti formiraju, ali je važno uočiti da Jonesko s pravom upućuje na samu suštinu stvaralaštva, idealu koji su avangardni pokreti prihvatili kao jedno od esencijalnih načela.

Teatar savremenog društva nalazi se u krizi. Joneskovo tumačenje upućuje na veze teatra sa svojim okruženjem, sa strukturalnim gibanjima i političkim zahtevima. Od umetnika se zahteva da stvaraju apologije raznih teologija, slobodan izraz je ugrožen. Spisak tih zahteva je različit od toga da „ne napadaju, da ne ilustruju ništa drugo do 'to i to'“, ali u tim situacijama njihovo stvaranje gubi identitet umetničkog. Umetnost i teatar kao kulturna ustanova, što se posebno odnosi na avangardno pozorište u prilici su da registruju osim politički intoniranog diskursa i prepreke koje se ovom stvaralaštvu suprotstavljaju u vidu konvencija i tabua. Bez obzira na to što potencijalno važi za mesto nesputane slobode i imaginacije, pozorište je danas postalo veoma

snažna sila „jednog sistema konvencija“. I kod njega je vidan otpor prema kiču, o čemu iskazuje jasan stav: „Svaki umetnik je revolucionar više ili manje shodno njegovoj snazi. Kopirati, reprodukovati, egzemplifikovati, nije ništa“ (Jonesko, 1976: 178-183). Avangarda se, prema ovom autoru, temelji na nizu stvaralačkih izraza koje se sve mogu objediniti rečju, preokret:

„Literatura i pozorište Andre Bretona, Majakovskog i Marinetijs – sve do Tristana Care ili Apolinera, od ekspresionističkog pozorišta do nadrealističkog, sve do skorašnjih romana Foknera i Dos Pasosa i najskorašnjih Natali Sarot (Sarraute) i Mišela Bitora (Butor) učestvuju u ovom preporodu“ (Jonesko, 1976: 185-186).

Drugi istaknuti pozorišni stvaralac čiji rad možemo uzeti kao primer avangardnog umetničkog delovanja jeste Bertolt Breht (Brecht). Osnovna umetnička polazišta ovog stvaraoca sastoje se u stavu da ono čime pozorište treba da se bavi jestesama stvarnost, a ta stvarnost je određena društveno političkim i ekonomskim kontekstom. Stoga se on zalaže za angažovanu umetnost. Može se reći da okosnicu njegovog stvaralačkog rada čine njegova društveno-politička uverenja. Epski teatar predstavlja svojevrsnu teoriju pozorišta čija se suština ogleda u očekivanju umetnika da publika postane deo pozorišne predstave zauzimajući kritički stav prema onome što vidi na sceni, a nikako da se identifikuje sa likovima odobravajući tok radnje. Ona treba da identifikuje zlo u društvu putem svoje sposobnosti za kritičko prosuđivanje i time doprinese promeni društva. Dve su stvari ključne u Brehtovom stvaralaštvu: aktivnost publike unutar predstave i njena zainteresovanost za prosuđivanje stanja društva. Predstava jeste slika realnosti, ali ona nije sama stvarnost. Ovaj aspekt njegove teorije teatra poznat je kao „efekat distanciranja“. Tako, samo pozorište ima političko-motivišući karakter. Pošto je stvarnost konstrukcija koju izgradimo o njoj, publika svojim delovanjem i mišljenjem može učiniti da se ta stvarnost promeni. Učestvovanje publike u predstavi i njeno aktivno interpretiranje smisla osnovne su odlike Brehtovog teatra. Upravo ovi aspekti postali su neizostavni deo savremenog pozorišta. Uticao je i na film, posebno na dela Larsa fon Trira (von Trier), Rajnera Vernera Fasbindera (Fassbinder) i Žan-Lika Godara (Godard).

Breht je pisao ne samo pozorišne komade, već i uputstva koja sadrže osim ideološke i jednu, reklo bi se, didaktičku nit koja podučava recipijenta i istovremeno ga provocira. Dakle, *Pet teškoća u pisanju istine* ili *O pozivu glumca* jesu članci u kojima autor izražava jednu marksističku viziju okolnosti u kojima se savremeni umetnik nalazi, ali i etička načela koja se pred njega kao intelektualca postavljaju. Jedan od ključnih izvoda iz ovih Brehtovih napisa može

se svesti na tvrdnju da, bar kada je u pitanju pozorište, scenario se ne tretira kao gotov obrazac koji glumac samo deklamuje. Brehtovo interesovanje za razumevanje društva usko je povezano sa njegovim razumevanjem elemenata teatra. On akcenat stavlja na gestiku kao važan glumački element, ali dodaje:

„Zatim, postoje pojedinačni *gestovi*. Pod njima podrazumevamo čitav kompleks pojedinačnih gestova najrazličitije vrste, zajedno sa ispoljavanjima, što se nalazi u osnovi nekog odvojenog zbivanja među ljudima i odnosi se na čitavu radnju svih koji učestvuju u tom događaju (osuda nekog čoveka od strane drugih ljudi, neko savetovanje, borba i tako dalje), ili neki kompleks gestova i ispoljavanja koji, pojavljujući se kod nekog pojedinca izaziva izvesne događaje (oklevanje Hamleta, priznanje Galileja i tako dalje), ili čak samo osnovno držanje čoveka (kao zadovoljstvo ili čekanje). *Gest* ocrtava međusobne ljudske odnose. Obavljanje nekog posla, na primer, nije gest ako ne sadrži neki društveni odnos, kao izrabljivanje ili saradnju“ (Breht, 1982: 377).

Ovi navodi jasno ukazuju da je kod Brehta reč o dubokoj povezanosti glumačke uloge sa faktorima društvenog okruženja, njenoj umetničkoj interpretaciji i formiranju osnovnog smisla. Međutim, za nas je mnogo važnije, kako je on gledao na odnos glumca prema publici. Taj odnos treba da bude ispunjen u potpunosti slobodnim izrazom. Najvažniji aspekt ovog odnosa jesu poruka koju glumac šalje publici i reprezentacija određenih društvenih tipova i okolnosti. Posebno interesantno je to što se Brehtova predstava može igrati bilo gde, pri čemu je aktivnost publike od najvećeg značaja. Odnos između glumca i publike, njihova neposredna komunikacija unutar nestandardizovanog pozorišnog prostora jeste osnovni smisao Brehtovog teatra. On traži da se kao osnovna pitanja u interakciji između glumca i publike postave pitanja: „Pazi šta sada čini onaj koga ja predstavljam?“, „Da li si to video?“, „Šta ti misliš o tome?“ Ovakav vid komunikacije čine mogućim eliminaciju svega izveštačenog iz odnosa koji se uspostavlja između glumca i publike.

Breht je, možda više od drugih avangardnih autora, svoje stvaralaštvo vezao isključivo za socijalnu misao izvornog marksizma. Iako su istorijske avangarde takođe insistirale na uključivanju ovog pogleda na svet u svoje promišljanje stvaralaštva, kod Brehta ono postaje sama suština. U njegovom viđenju umetničkog rada nema ničega apstraktnog, nihilističkog ili agonističkog. Brehta za avangardu vezuju ideje o izgradnji pozorišta kao vida performansa ili ulične, svakodnevne aktivnosti, žive interakcije između glumca i publike i otkrivanje novih izražajnih i smisaonih horizonata. Sve ovo doprinosi ideji prenosa teatra u društvenu praksu, kao ključnoj tendenciji avangardne poetike. Ako se tome doda njegov stav da je društvo konstrukcija

koja se može menjati, da je ono viđeno kao bitno dinamička kategorija i da teatar korespondira ovoj konstrukciji, onda se može reći da njegova vizija pozorišta ima sve odlike avangarde. Za razliku od Joneska čiji avangardizam transcendiraju sveukupnu moralnu svest i uspostavlja realnost apsurdna kao pozorišni pandan stvarnosti viđenoj kao splet paradoksa, ovde je reč o temeljnoj etičkoj orijentaciji gde se istina, u klasičnoj marksističkoj interpretaciji misli kao pravda. Zbog toga pisac mora da ima odnos naklonosti za slabe i podozrenje prema moćnima. Da bi pisac mogao da piše istinu potrebno je da poseduje hrabrost, sposobnost da je prepozna, pamet da je napiše, umeće da se istina učini upotrebljivom kao oružje, promišljenost da se odaberu oni u čijim rukama istina postaje delotvorna, kao i lukavstvo da se istina proširi među mnogima.

Joneskov i Brehtov pristup savremenom pozorištu se evidentno razlikuju. Jedan je ironijski, zaokupljen idejom čovekovog položaja u svetu u kome paradoks postaje osnovna pravilnost za procenjivanje vrednosti i čovekovog delanja. Drugi je suštinski etički i natopljen verom u mogućnost otkrivanja istine i uspostavljanja pravde, a najviši čovekov zadatak je rad na ostvarenju ovih principa. I pozorište je tom cilju podređeno. Uprkos ovim razlikama, njih povezuje potpuna sloboda u interpretaciji stvarnosti, u građenju umetničkog dela van prisustva uobičajenih pozorišnih konvencija i mimo ustaljenih očekivanja publike. Publika sada postaje aktivan „partner“ u oblikovanju umetničkog akta, a sam akt se ni u kom slučaju ne smatra gotovim i završenim od strane autora. Naprotiv, pozorišna umetnost, prema ovim autorima, počinje da živi tek u komunikaciji sa svojom publikom, čiji dom ne mora biti pozorište kao institucija, već i drugi otvoreni i zatvoreni prostori. Sve ovo, delo dvojice istaknutih pozorišnih stvaralaca čini suštinski avangardnim.

Kada je u pitanju film, jedna od ključnih tačaka po kojoj se on razlikuje od pozorišta je njegov ritam do koga dolazi zahvaljujući izumu montaže. Promene u stvaralaštvu filma imale su uticaja na promene u onim umetnostima koje su po svojim karakteristikama bliske filmu. Takve umetnosti su opera i balet. Međutim, razlike su mnogo vidljivije. One se posebno ističu u njihovom odnosu prema prostoru i vremenu. O tome svedoče reči Božilovića, po kome „za razliku od dijalektičkog prožimanja prostora i vremena u filmu, gde oni samo zamenjuju mesta i gde ni u jednom trenutku nisu statični i razdvojeni, prostor je u pozorištu statičan, a vreme strogo sukcesivno i uvek sa jednosmernim kontinuitetom“ (Božilović, 2008: 45). Autor ovde ima u vidu klasični teatar koji ne uzima u obzir moguće prostorno-vremenske inverzije, što je itekako bila specifičnost avangardnog teataru, već pominjanih Joneskovih i Brehtovih dela, ali i

Beketovih (Beckett) i drugih. Ovde je jasno naznačena komunikacija između umetničkih praksi filma, pozorišta, baleta i drugih, kao i njihovo sve veće preplitanje u okviru savremenih umetničkih praksi, u čemu avangardno orijentisana dela nalaze svoj suštinski izraz.

Govoreći o avangardnom filmu, mora se istaći da za njega ne važe pravila uspostavljena konvencijama tzv. bioskopskog ili masovnog filma. „Avangardni filmovi se karakterišu visokim stepenom eksperimentisanja, bilo u manipulaciji pripovedačkom građom, bilo u izrazito stilizovanom vizuelnom predstavljanju, bilo u radikalnom napuštanju normi i konvencija svoga vremena“ (Dimitrijević, 2005: 132). Pristup avangardnom filmu zahteva uočavanje dve vrste odnosa u koje ova vrsta filma stupa. Prvo, registrovanje odnosa u koje avangardni film stupa prema filmskoj umetnosti u celini i drugo, pitanje avangardnog filma u okviru umetničkih kretanja avangarde tokom XX veka. Avangardni film uopšte predstavlja alternativu i opoziciju popularnom filmu. Ivana Kronja u ovom smislu izdvaja ostvarenja francuskih nadrealističkih autora i njihovih filmova 20-ih godina, među kojima su: *Andaluzijski pas* (1928), Salvadora Dalija i Luisa Bunjuela (Buñuel), zatim američki „trans“ film 40-ih, te „anderground“ filmovi 60-ih Keneta Engra (Anger) i Endija Vorhola (Warhole). Avangardni film je takav umetnički izraz koji se odriče prisustva komercijalnog faktora i uticaja globalne filmske industrije i u svom izrazu se usmerava na preispitivanje elemenata filmskog stvaranja: jezik, iluziju, te ukupnu estetiku i ideologiju u kojima je situiran. Već smo, posredstvom Božilovićevih uvida mogli zaključiti da pojava filma korespondira sa nastankom avangardnih pokreta i da film već na osnovu svoje prirode, komunicirajući sa drugim umetnostima i medijima predstavlja određeni izraz performansa. Lako je zaključiti da je avangardni film nastao pre svega u međudelovanju filma sa avangardnim eksperimentima u drugim umetnostima, u prvom redu sa slikarstvom i književnošću, uz mnoge performativne oblike i javna izvođenja (Kronja, 2007: 103-107).

Filmska umetnost je konvergentna operi i baletu, a kao mediji je sličan televiziji. Interesantno je to što su za ovaj mediji posebno interesovanje iskazali brojni avangardni slikari i književnici poput Kandinskog, Majakovskog, Pikasa, itd. Moglo bi se reći da je u avangardnom filmu Pođolijevo gledište o avangardi kao totalnoj umetnosti ovde u potpunosti na delu. Ono što bitno obeležava avangardni film jeste odsustvo dokumentarnog pristupa. Reč je o suprotstavljanju realizmu, ali se on takođe izražava i kao „stilizovanija“ forma u odnosu na igrani film. Formalizam (ekspresionizam) u filmu ide za tim da igru iluzije postavi kao krucijalni stvaralački (eksperimentalni) motiv za razliku od realista koji u filmu tragaju za autentičnim

prikazom stvarnosti. Dva nepomirljiva principa ujedno čine i dva različita pristupa filmu – avangardnog i realističkog. Kao i kod drugih umetnosti, sadržaj avangardnog filma je sporedan u korist izdvajanja forme. Iz toga slede i druge osobenosti koje karakterišu avangardu uopšte. U njemu nema glavnog toka priče, strogog pridržavanja pravila žanra, izdvajanja likova i identifikacije publike sa njima na osnovu simpatije. Tipičan primer avangardnog filma jeste film Žorža Melijesa (Melies) *Put na mesec*, koji je stvoren na osnovu Melijesovog uviđanja da film može da menja realnost i da proizvede upečatljive fantazije.

Postoje brojne kontroverze oko toga šta zapravo jeste avangardni film, te su i klasifikacije avangardnih filmskih stvaralaca prilično nejasne, a često i nepotpune i protivrečne. Kronja, međutim postavlja pitanje od prvorazrednog značaja za definiciju avangardnog filma. Pitanje je, ne koji autori predstavljaju avangardni film, već zašto je uopšte sporan pojam avangardnog filma? Odgovor je da filmska avangarda ostaje marginalna i u odnosu na komercijalni film i u odnosu na svet umetnosti. U slikarstvu, zbog toga novi pristupi postaju institucionalno prihvaćeni, a film je naširoko viđen samo kao komercijalna popularna umetnost sa masovnom publikom. Dodajmo da upravo to može biti razlog što je avangardni izraz u filmu daleko manje umetnički i socijalno institucionalizovan od avangardnih izraza drugih umetnosti. Kod klasično obrazovane publike film se stereotipno dovodi u vezu i proglašava za tipičan produkt masovne kulture. S druge strane, kod ljudi na nižim nivoima obrazovanja i polagani izlet iz obrazaca popularnog filma može izazvati nepovoljne utiske i odbacivanje.

Iz osnovnih postulata avangardnog načina filmskog stvaralaštva proizlaze i sve druge karakteristike društvenog statusa i načina komuniciranja. Avangardni filmovi imaju male budžete, a stvaraju ih grupe saradnika koji su istovremeno i njihovi finansijski pokrovitelji. Dužina trajanja filma takođe se izražava nestandardizovano – od nekoliko minuta do više sati. Nakon Drugog svetskog rata pojavljuju se srodne vrste avangardnom filmu u vidu nezavisnog, alternativnog ili andergraund filma tokom 60-ih godina XX veka. Film *Chelsea Girls* (1966) Ronalda Tavela (Tavel) i Endija Vorhola, je izazvao živo interesovanje i reakcije filmske kritike. Avangardnom filmu slična forma je i apstraktni film. On predstavlja vrstu artikulacije filmski neprepoznatljivih, nereferencijalnih vizuelnih sadržaja, koja ima isključivo poetsku funkciju. Andergraund film karakteriše prevashodno apsolutna nekomercijalnost. On je takav umetnički postupak koji za cilj ima stvaranje nečega što vladajućem ukusu na različite načine stvara osećaj neprijatnosti. U okviru savremenih neoavangardnih i transavangardnih projekata naročito se

izdvaja video art. To je vid savremenog stvaralaštva koje objedinjuju vizuelni i zvučni sadržaji locirani na specijalnim nosačima: na video traci, zatim, u obliku računarskih podataka, na kompakt-disku, ili na filmskoj traci (Dimitrijević, 2005:136-146). Sociološki je važno naglasiti to da je sa avangardnim filmom, kao i sa drugim umetničkim avangardno orijentisanim umetničkim disciplinama, došlo do radikalne izmene pristupa stvaralaštvu i recepciji. Sloboda izraza i mogućnost različitog interpretiranja dela postaju ključne tačke umetničke komunikacije.

## 6. Alternativni umetnički izraz: kulturna misija avangardista

U prethodnom delu izlaganja videli smo da se avangardni umetnički pokreti konstituišu početkom XX veka kao kritički poduhvat i pristup umetnosti i društvu. Na udaru ove kritike u prvom redu se našao imitativni pristup stvaralaštvu oličen s jedne strane, u delima klasične umetnosti koja naglašavaju vrednosti umetničkog predstavljanja, akademskog pristupa i strogo poštovanje umetničkih autoriteta. S druge strane, avangarda se suprotstavlja kič tvorevinama koje nastaju putem umetničke reprodukcije sa ciljem snižavanja vrednosti umetnosti i njenom približavanju širokim društvenim slojevima. Ona nastaje iz tradicije romantizma, posebno simbolističkog umetničkog izraza. Moderna umetnost karakteriše se razumevanjem da habitusu ili načinu postojanja stvaralaštva nije svojstvena jedna vrhovna estetska vrednost. Njeno postojanje izraženo je pojmom polivalentnosti. Specifično predstavljanje osećaja tragičnog dovodi se u vezu isključivo sa modernom umetnošću. Tek sa pojavom ateističkih gledišta i odricanja transcendentnog, do ontološki zasnovanog osećaja napuštenosti, javlja se predstava tragičnog ne samo kao umetnički motiv, već i kao izraz epohalnih svojstava kulture čiji je umetnost jedan od eksponenata. „Nijedan sadržaj u modernoj umetnosti nije privilegovan: ni mitologija, ni religija, ni moralna svest nisu više pouzdani izvori umetnikove inspiracije, jer je izgubljena vera u spasonosno dejstvo ma koje od njih“ (Jeremić, 1970: 66-68). Avangarda svojom težnjom ka filozofskom demontiranju stvarnosti u velikoj meri utire put ne samo neoavangardnim praksama u drugoj polovini XX veka, već dobrim delom utiče i na nastanak postmodernog filozofskog diskursa. Ona u području umetnosti izražava smelost, kritički stav, umetničku maštovitost, uz istovremeno negiranje prosečnosti masovne kulture i ekonomskog



sistema kapitalizma koji takvu stvarnost uvek iznova reprodukuje. Maksimalna avangardne poetike izražena je u njenom zahtevu za transcendiranjem sveukupne čovekove istorije i stvaranja novih društvenih odnosa, što je čini bliskom levičarskim ideologijama.

Istoričari umetnosti skloni su tome da veruju da se u modernom društvu i ne može govoriti o jedinstvenom stilu, već pre o pluralizmu pravaca koji izražavaju međusobno različite, a ponekad i suprotstavljene umetničke i socijalne orijentacije koje smatraju svojim vrednostima. Za razliku od prethodnih epoha koje su stilove gradile nesvesno i neplanski, istorija umetnosti, kao opšta baza podataka umetničkog stvaralaštva omogućuje modernoj umetnosti selekciju, sintezu ili pak kreaciju kao moguće postupke pri formiranju umetničkog dela našeg doba, kao svesnu i planski usmerenu umetničku aktivnost, često poništavajući ili se ne obazirući na doprinos vrednosti pređašnjih umetničkih stilova. Nekada su umetnici nesumnjivo izražavali duh svog doba i svoju delatnost razumevali kao način da se umetnost zasnjuje kao istorijska reprezentacija stvaralaštva, dok avangardni pokreti ustaju protiv duha i običaja vremena u kome nastaju, sukobljavajući se, ne samo sa starijim umetničkim stilovima, već i sa društvenim konvencijama i zastarelim institucijama, izražavajući pripadnost i/ili kritiku određenih društvenih slojeva i vrednosnog sistema kao kulturnog okvira datog društva. Zbog toga, individualni izrazi stvaralaštva modernog društva postaju daleko više uvažavani nego mogućnosti izgradnje jedinstvenog stila.

Njen odnos prema publici moguće je pratiti i iz samog njenog stvaralaštva. Čudnovati oblici, bizarni prizori i apstrakcija, nastaju jednim delom sa ciljem da se izazove reakcija publike. Imajući u vidu da su u dosta blažem obliku tek romantičari načeli ovakvu umetničku praksu, avangardni umetnici uočavaju da se otvorio prostor za umetničke gestove koji će direktnije komunicirati sa publikom. Ako je jedna od osnovnih ideja avangardnih pokreta strategija sudara – sa tradicionalnom umetnošću i kičem, sa kapitalističkim društvenim poretkom – onda će avangardni umetnik učiniti sve da publiku, najširi deo populacije koja sačinjava taj poredak, bespoštedno šokira. Avangardni moral zasnovan je na mišljenju da se iskustva modernog doba (mašinska proizvodnja i automatizacija, masovna kultura, a posebno strahote i posledice Prvog svetskog rata) moraju razumevati kao dovoljan razlog i čak nužnost da se svet prikaže, putem avangardne umetnosti, kao u ogledalu. Racionalnost modernog društva se pokazala nemoćnom ili čak štetnom po opstanak čoveka i društva. Stoga, avangarda neretko u prvi plan izbacuje iracionalističko viđenje sveta, dovodeći tako u pitanje vrednosti zapadnog sveta zasnovanih na naučno-tehničkom progresu. Ona posredstvom umetničkih dela stupa u odnos neprijateljstva

prema građaninu, običnom čoveku. Razloga za to je više, od kojih izdvajamo dva: prvo, on je predstavnik uhodane mašinerije tog društva čiji sveukupni način mišljenja i delanja pogoduje održanju poretka i drugo, za umetnost avangarde mnogo važnije je to što on nema nikakav poseban odnos prema umetnosti, a kada ga ima on se zasniva na pretežno stereotipnim predstavama.

Avangarda označava kritičku misao te društvenu i umetničku ekskluzivnost i zahtev za ostvarenjem najviših umetničkih ideala invencije i originalnosti u stvaralačkom procesu. U oblasti recepcije od avangardne publike se očekuje takođe kritički stav i sposobnost razumevanja intencije dela. Uzimajući u obzir brojne društvene faktore koji su počeli delovati početkom XX veka, moda se ističe kao jedan od onih sa najsnažnijim uticajem. Po automatizmu bismo mogli reći da se avangarda oštro suprotstavlja delovanju mode kao stereotipnom načinu predstavljanja novine, ali smo videli da je taj odnos daleko složeniji i zbog toga smo pre skloni da govorimo o interakciji mode i avangarde, nego o njihovoj odlučnoj suprotstavljenosti i odvojenosti.

U savremenim relacijama umetnosti, kič se obično smatra antipodom avangardnog stvaralaštva. Avangarda predstavlja izraz kreacije, invencije i originalnosti, dok se kič zasniva na eklektičkom najčešće stereotipnom stvaranju, tj. reprodukovanju i imitiranju umetnosti. Ipak, kako je primetio Dorfles, od početka XX veka ukus koji je u prethodnim epohama važio za jedinstveni odraz stava prema vrednostima umetnosti, počeo se menjati i razdvajati. Klasična estetika našla se zatečenom najpre provalom brojnih izraza moderne umetnosti gde avangardne umetničke prakse bivaju označene kao najekstremnije, a zatim i pojavom popularnih umetnosti za koje se u nedostatku diferenciranog kategorijalnog aparata rešenje pronašlo u njihovom identifikovanju sa umetnošću najnižeg nivoa. Dorfles je svojim delom pokazao da dela popularne kulture mogu uspešno komunicirati kao istinska umetnost u okviru epohe u kojoj su nastala razumevajući ih kao izraz društvenih i umetničkih kretanja svog doba. Spajanje raznih neoavangardnih i transavangardnih umetnosti sa delima popularne kulture još više zbunjuje pristalice elitističkih prilaza umetnosti, a ova konfuzija bi se mogla otkloniti prihvatanjem stanovišta o oscilacijama ukusa.

Na klasične umetnosti, slikarstvo i književnost, o kojima smo govorili u delu posvećenom istorijskim pokretima avangarde, skicirajući osnovne stvaralačko-receptivne osobenosti ekspresionizma, futurizma, dadaizma i nadrealizma, nadovezuju se iskustva teatra i filma. Uočili smo da se kao i u drugim oblastima umetnosti i ovde praktikuju eksperimentalni, inventivni

umetnički postupci sa ciljem da se istraži oblast novih medija, što u prvom redu važi za film, i da se, kao i u slučaju slikarstva i književnosti šokira čovek osrednjih sposobnosti kao društveni proizvod epohe modernog kapitalizma. Kada je u pitanju teatar, videli smo da se i tako različite umetničke strategije kakve izražavaju, s jedne strane Bertolt Breht, a sa druge Ežen Jonesko, mogu u smislu stvaranja novih pozorišnih formi označiti kao avangardne. Kada govorimo o filmu, uviđamo da je umetnicima na raspolaganju još širi izbor umetničkih alata i stvaralačkih strategija ne samo za umetničku produkciju, već i za efikasnije izražavanje suštine avangardne poetike. Avangardni, apstraktni, andergraund ili alternativni (nezavisni) film predstavljaju one umetničke forme koje su naročit značaj dobile sa zasnivanjem neoavangardnih umetnosti tokom 60-ih godina prošlog veka, stvaranih u bliskoj vezi i sličnoj socijalnoj i stvaralačkoj motivaciji sa drugim umetničkim praksama. Dolazi do raspada klasičnog poimanja autonomnih umetničkih oblasti, žanra i dela, a sve više se pribegava umetničkoj interdisciplinarnosti i eklecticismu.

Drugi značajan deo stvaralaštva, kada govorimo o savremenoj umetnosti, čini publika, koja sa svoje strane, prema već pominjanom konceptu Umberta Eka, dovršava umetničko delo u komunikaciji sa njim te se nedovršenost sada pojavljuje, ne više samo kao proizvod autorove refleksije, već i kao komunikativni odnos između publike i dela. To je sasvim novi kvalitet koji je stvorila savremena umetnost, specijalno umetničke avangarde. Dela dekadencije i nekih ranih avangardnih pravaca još su se zasnivala na hermetizmu i zahtevu za stvaranjem organske celine dela, dok su najvažniji avangardni pravci napustili takve težnje, uvodeći komunikabilnost dela i faktor publike kao važne konstitutivne elemente stvaralaštva bez kojih umetnost nikako ne može biti dovršena. Dakle, teoretičari savremene umetnosti uglavnom smatraju da reč je o svesnoj nameri umetnika za odricanjem od principa dovršenosti umetničkog dela, koja je kao i nekadašnji ideal savršenstva uvek znak konačnog dometa i stagnacije stvaralaštva (Jeremić, 1970: 58).

Dakle, avangarda se može misliti kao alternativni umetnički izraz to jest, kao mogućnost čovekovog stvaranja van ustaljenih umetničkih i društvenih kanona, kao istinsko stvaranje novog, izvan i nasuprot imitativnim umetničkim praksama. Njena misija ogleda se u radikalnoj izmeni poretka tradicionalne umetnosti i utiranju puta svim budućim stvaralački inventivnim nastojanjima umetnika. Avangarda u društvenom kontekstu ispunjava svoj zadatak rušeći uvrežena mišljenja o umetnosti, društvu i čoveku, utiskujući u stvaralaštvo one gestove koji su bili nepoznati tradicionalnim obrascima stvaranja.

### **III DEO: NEOAVANGARDA**

#### **ODREĐENJE POJMA I SOCIO-KULTURNI KONTEKST**

## IV NEOAVANGARDA

### 1. Problem određenja pojma neoavangarde

Kao i termin kojim smo označili novi tip stvaralaštva čiji se temelji nalaze u umetničkim delima ali i specifičnom razumevanju kulture i društva stvaralaca od početka XX veka do tridesetih godina – termin avangarde, koji je bio predmet sporova, zanemarivanja i raznovrsne upotrebe i zloupotrebe, i na kraju se ustalio kao označitelj novih tendencija u modernoj umetnosti, tako i pojam neoavangarde, uz brojna neslaganja, šire i uže okvire njegove primene uglavnom označava umetničke tendencije koje su se pojavile nakon Drugog svetskog rata, koja svoja umetnička i politička izvorišta nalazi uglavnom u „ranim“, „klasičnim“ ili „istorijskim“ avangardama, prilagođavajući svoj izraz duhu novog doba.

Sam pojam upućuje na to da je reč o novom, drugačijem tipu razumevanja moderne umetnosti u kojem estetički principi i ideološki postulati istorijske avangarde imaju centralno mesto i koji bivaju primenjivani ili modifikovani na tumačenje novog doba.<sup>29</sup> Možemo se složiti sa Sabolčijem da je pojam neoavangarde prešao skoro isti put kao i pojam avangarde, pa su se tako sve novotarije u umetnosti nastajale nakon Drugog svetskog rata obeležavale pojmom neoavangarde, dok je marksistička kritika slično kao u slučaju istorijske avangarde, izražavala određenu sumnju prema invencijama novih umetničkih poduhvata. Neoavangarda jeste pojam koji je blisko povezan sa nastankom i afirmacijom novih, eksperimentalnih pristupa pre svega u književnosti. Ovde iskazujemo teorijsku mogućnost da književna neoavangarda, posebno u Italiji, predstavlja samo jezgro svih umetničkih tvorevina u drugoj polovini XX veka koje se mogu obuhvatiti ovim pojmom. U tom smislu se dela italijanske avangardne književnosti nakon Drugog svetskog rata mogu u punom smislu nazvati neoavangardnim. Sličnosti sa srodnim umetničkim poduhvatima u drugim evropskim i vanevropskim zemljama su, iako postoje, ipak u nekim svojim aspektima drugačije zasnovane da bi se mogle kategorizovati kao istovetne. To,

---

<sup>29</sup> Mikloš Sabolči navodi da se taj pojam prvi put javio u italijanskoj književnoj kritici u okviru Grupe 63, u pesničkoj zbirci *I Novissimi*. Već je pedesetih godina Edoardo Sanguineti pojam neoavangarde koristio kako bi imenovao svoje eksperimente. „Paralelno sa ovim terminom javljaju se još i *nuova avanguardia* y *nuovo sperimentalisimo*, ali oko 1965. već prešao u opštu upotrebu“ (Sabolči, 1998: 87).

naravno, ne znači da se razni umetnički poduhvati u Francuskoj, Nemačkoj, Jugoslaviji, Sjedinjenim Američkim Državama ili Japanu tokom 60-ih i 70-ih godina prošlog veka ne mogu označiti kao neoavangardna, već to da je ono što se u Italiji podrazumevalo pod tim pojmom predstavljalo izuzetan estetičko-ideološki okvir, koji se uprkos konvergirajućim strujanjima sa umetnostima drugih zemalja u istom periodu, koristio na nešto drugačiji način i imao drugačiji smisao. Neoavangardna književnost kao začetnik i tipičan predstavnik celokupne neoavangarde kao najvažniji tematski okvir vidi otuđenje i bezizlaz, nemoć usamljene atomizirane jedinice da se suprotstavi narastajućim i svesprisutnim silama društvenog poretka. Za Sabolčija, međutim, neoavangarda se suštinski razlikuje od avangarde i ne može se svesti na nju. Ona se čak ne može izjednačiti ni sa književnošću očaja.<sup>30</sup> Prema ovom stanovištu, ono što povezuje avangardne i neoavangardne pokrete jeste iskazana težnja i sposobnost pokreta za svojevrsnom umetničkom refleksijom društvenih i političkih zbivanja, koja se, kao i tokom prvih decenija XX veka, ponovo javila tokom 60-ih godina. Novi avangardni pokreti sada čine samo deo šireg fronta orijentisanog na promišljanje društvenih kretanja, jer tokom šezdesetih godina XX veka u zapadnom svetu postojalo je snažno osećanje krize kao što je bila izražena i težnja ka promeni koja se manifestovala u brojnim kritičkim istupima – neoavangardnih umetničkih grupa, filozofskih i političkih koncepcija, ali i posredstvom delovanja supkulturnih i kontrakulturnih grupa.

Politički angažman jeste samo jedno od suštinskih svojstava neoavangarde kao kulturne pojave upućene na promišljanje društvenog konteksta savremenog sveta. Kontekst u kome se ona pojavljuje obeležen je izumima treće naučno-tehničke revolucije, revolucijom cena, otuđenjem shvaćenim na način kritičke teorije i sl. Pravci neoavangarde predstavljaju refleksiju i pobunu protiv novog oblika kapitalizma. Neoavangardnom stvaralaštvu prethode postupci i načini

---

<sup>30</sup> O obimu pojma neoavangarde i razlikama između avangarde i neoavangarde Sabolči kaže sledeće: „Ona se pretežno (mada ne uvek) javlja u obliku pokreta, na organizovan način, u okrilju književnosti određenih grupa – a teži ka radikalnoj obnovi književnosti i umetnosti – zato i jeste avangarda. Međutim, suštinski ona sad već opstojava u bitno različitim društvenim, tehničko-tehnološkim i istorijskim okolnostima – zato je *neo*. Moramo primetiti da se neoavangarda više vezuje za pojedine vrste političkih pokreta nego klasična avangarda. Istovremeno, ona ima i mnogo jaču vezu sa filozofskim osnovama, a ponekad se javlja samo isključivo u oblasti teorije“ (Sabolči, 1998: 88-89). Gerald Raunig takođe smatra da je povezanost između političke i umetničke avangarde na nemačkom govornom području bila izražena u toku studentske pobune 1968. godine (Raunig, 2007: 188). Ješa Denegri tvrdi da stvaralaštvo avangardnih pokreta nesumnjivo i u potpunosti određuje stvaralaštvo neoavangardi zbog čega se i stvaraju nazivi poput neodade, nekonstruktivizma, novog realizma, nove figuracije, itd. Nazivi grupa svojim prefiksima ukazuju na to da je u pitanju obnova klasičnih avangardnih praksi. Uprkos ovom nedostatku, Denegri smatra da se neoavangarde pojavljuju kao „verodostojni izrazi novonastalih civilizacijskih prilika“ (Denegri, 2008: 145).

posredstvom kojih su pisci i umetnici tokom 50-ih godina prošlog veka obrađivali teme svog doba. Među stvaraoce nove umetnosti ubraja se i grupa neorealistički orijentisanih umetnika kao što je Pjer Paolo Pazolini (Pasolini), koji na umetnički način zahvataju industrijske komplekse Italije, velike gradove u severnom, razvijenijem njenom delu i drugih oblika savremenog načina života i mišljenja. Sličnih primera umetničkih postupaka ima i u samoj neoavangardi. Ona se zasniva na ideji da je umetnik novog doba zastrašen i dezorijentisan što je proizvod, pre svega, snažnog naučnog i informacionog razvoja. U umetnosti, ove pojave su predstavljene na više načina: od bekstva u idilu, manifestovanja slepe prestravljenosti do organskog raspada umetničkog dela. Pop-art, na primer, teži prikazivanju mašinskog doba „koje se javlja kao mora“, a drugi „beže u pesak u pustinju kao u arte-povera“ (Sabolči, 1998: 87-91).

Književna i umetnička dela koja za svoj predmet imaju obrade tema o potrošačkom društvu i modi, tj. maničnoj potrebi da se drži korak sa vremenom česta su u neoavangardnom stvaralaštvu. Ovi trendovi predstavljeni su kao činoci koji doprinose deformacijama kulture. Zbog svega, umetnik oseća prisilu i ogorčenje. Takve pojave ostavljaju dubok trag, kako u svakodnevnom životu tako i u teorijskoj refleksiji. Opis konteksta u kome nastaje neoavangarda kao i njene umetničke motive i refleksije o društvu i kulturi Sabolči eksplicira na sledeći način:

„Na površini svakodnevni život biva sve komplikovaniji, užurbaniji, mehanizovaniji, sve moćnija tehnička civilizacija, konačna raspodela rada, birokratija, svuda prisutna državna vlast stvara jedno mučno osećanje. U svakodnevnom životu pak dolazi do izolacije, raskida starih veza pripadnosti, raspada pređašnjih oblika društva i zajednica, usled toga do atomizovanja individue (...). Sve ove društvene i ekonomske pojave, njihov uticaj na pojedinca i kulturu, unutar nje na umetnost i književnost deluju preobražavajuće (...). Skoro svaki neoavangardni pokret, zapravo, predstavlja odraz podvojenosti kulture na elitnu i konzumentsku 'narodnu' (...). Ovi pravci predstavljaju i protest protiv takvog stanja ali i pokušaj da se na ova pitanja odgovori na jedan iluzionističko-utopistički način. Naročito levo krilo italijanske neoavangarde, Sangvineti, pre svega, smatra da je 'neoavangarda dvojezičan odgovor na činjenicu postojanja tržišta, odbojnost prema pretvaranju kulture u robu, pobuna protiv toga, ali istovremeno je i deo, i uzročnik i subjekt tog prerastanja u robu“ (Sabolči, 1998: 93).

Sabolči primećuje da u savremenom društvu predmet manipulacije postaje i sama pobuna. I umetnička dela i pokreti bivaju podvrgnuti procesu njihovog prilagođavanja modnim i tržišnim uslovima. Pojam i umetnička praksa neoavangarde se dovodi u blisku vezu sa pojmom „anti-kulture“. Ovo naročito važi za drugi period ili drugi talas neoavangardne umetnosti tokom 70-ih godina. Autor polazi od toga da je anti-kultura labavi pojam koji nema isto značenje u različitim zemljama. Nastaje tokom 60-ih godina prošlog veka kao odraz Markuzeovog gubitka vere u

moćnosti emancipatorskog karaktera istorijske avangarde i njegovog sve snažnijeg prihvatanja psihoanalize i nadrealizma kao načina da se naglasi kvalitet individue i individualne pobune. „Labavi pojam 'antikulture' obuhvata oblike ponašanja i držanja, običaje, ansambl onih kulturnih dobara koji su pogodni da poremete, zamene ili dovedu u pitanje postojeći red stvari“ (Sabolči, 1998: 97). Autor navodi da među izrazite pojavne oblike anti-kulture dolaze, pre, svega, hipi komune.

U jednom znatno užem analitičkom okviru, od društveno orijentisanog Sabolčijevog gledišta, a koji se bavi problemom sistema umetnosti i umetnosti kao jezika tj. sistema znakova, Filiberto Mena govori o razvoju moderne umetnosti. Počev od XIX veka i dela Pola Sezana (Cézanne) pojavljuje se vid umetničkog izraza koji se temelji na pokušaju isticanja kako umetničkog prikazivanja tako i isticanju jezika umetnosti, tj. onoga što nadilazi orijentaciju na puki predmet i uvođenje refleksije o umetnosti kao značajan stvaralački faktor. Posredstvom jezika ona sada delom zadobija osobine nauke, koristeći se jezikom nauke. Ovakva usmerenost biva u potpunosti eksploatisana u konceptualnoj umetnosti, i, mogli bismo reći, većem delu neoavangarde, koja predstavlja suprotan pol u odnosu na umetnost s kraja XIX i početka XX veka kada su predstavljanje i referencijalnost imali ključni značaj u proizvodnji dela. Nasuprot tome, sada ideja o predmetu, njegovo definisanje bilo u kontekstu umetnosti ili širem društvenom kontekstu postaje vladajuća intencija umetnosti za koju Mena smatra da bi oznaka *pojmovna* umetnost bila čak prikladnija od pojma *konceptualna* umetnost.<sup>31</sup>

Pojam avangarde se, kao što smo ranije rekli, ustaljuje u teoriji kulture i umetnosti nakon Drugog svetskog rata i neretko se njime označavaju i neoavangardni pokreti. Birger je, s druge strane, zastupao stav da avangardne pokrete treba podeliti na istorijske avangarde i neoavangarde. Smatra se da između istorijske i neoavangarde ne postoji kontinuitet već prekid. Reč je o konfuziji koja se u teoriji književnosti i umetnosti pojavila kada je u pitanju određenje ovih pojmova, pošto jedan broj autora vidi avangardu kao jedinstvenu istorijsku pojavu gde se priključuje i pojam neoavangarde, drugi oštro razdvajaju ove pojmove, dok treći gotovo da ga i ne upotrebljavaju ili izbegavaju njegovo korišćenje, već praktikuju širi pojam modernizma, tj. visokog ili niskog modernizma ili termine moderne i druge (kasne) moderne.

---

<sup>31</sup>„Konceptualizam, novo slikarstvo i nova fotografija usmeravaju istraživanje u samom suštinskom pravcu, iako postupcima obeleženim sopstvenim karakteristikama, nalazeći zajednički imenitelj u istovetnoj pažnji za probleme jezika i osobenosti disciplina dotičnih operativnih polja. Umetnik zauzima analitički pristup, premešta proces rada sa neposredno izražajnog, na refleksivni plan metalingvističkog poretka, ulazeći u raspravu o umetnosti u samom trenutku kada konkretno pravi umetnost“ (Mena, 2001: 8).



Van der Berg i Fenders smatraju da, između ostalog, ovaj par avangarda-neoavangarda može imati i polemički karakter, navodeći da se dadaista Raul Hausman (Hausmann) suprotstavljao neodadaizmu smatrajući potonji lošom kopijom originala. Ovi autori ukazuju na to da je odnos između avangarde i neoavangardne daleko složeniji, te da je istorijska avangarda predstavljala svojevrsnu društvenu potporu za razumevanje umetničkih dela neoavangarde, a ova povratno omogućava daleko pristupačnijim dela istorijske avangarde širokoj publici, ali i umetnicima predratnog perioda, neoavangarda omogućava dalje stvaralaštvo.

Prema ovom stanovištu, oba perioda avangarde treba uzeti kao spolja jedinstvenu, a iznutra heterogenu socijalnu i umetničku pojavu, koja obuhvata razne umetnosti i umetničke prakse. Njihova svrha sastoji se u tome da se na osnovu brojnih talenata koji su izraženi kod većine avangardnih umetnika stvori „alternativa hegemonističkoj umetnosti svog doba“. Kao što smo ranije pomenuli, ovi autori zastupaju gledište da se umetnički pokret avangarde pokazuje kao jedinstveno delovanje sa dva svoja perioda „visoke konjunktura“, od kojih se jedan odvija pre, a drugi nakon Drugog svetskog rata (van den Berg i Fenders, 2013: 19-21). Ovaj teorijski konstrukt o avangardi isključuje, razume se, mogućnost iznesenu u Birgerovoj studiji o oštroj podeli između avangarde i neoavangarde, posebno o avangardi kao pokretu za ukidanjem autonomije umetnosti. Oni tvrde da uvid u širi empirijski materijal ne potkrepljuje tu tezu. Smatramo veoma važnim istaći njihov stav da avangardu predstavlja pre niz različitih, razbacanih tendencija, a daleko manje njene opšte konstitutivne karakteristike. Sabolčijevo insistiranje na utopijskim momentima avangardnih pokreta potvrđuje i stav van den Berga i Fendersa, da je nemali broj umetničkih poduhvata nastao, a da zapravo nemaju karakter konkretnih umetničkih dela koja bi se mogla prenositi dalje, već nastaju u akcijama. Dolazi do mešanja različitih umetničkih disciplina – književnost, likovna umetnost, muzika, pozorište, bivaju povezani u totalno umetničko delo, zbog čega se menjaju funkcija i status umetnika u društvu. Navodeći da je transgresija jedno od osnovnih obeležja avangardnih pokreta, autori skreću pažnju na prekid oivičavanja između elitne i popularne kulture, a posebno posredstvom težnje ka iracionalnom, za šta je primer u prvom, istorijskom periodu avangarde automatsko pisanje nadrealista, a u drugom, „slučaj kao generator u okviru pokreta Ulipo“ (van den Berg/Fenders, 2013: 26).

Neoavangarda kao sklop raznovrsnih umetničkih tendencija od 50-ih do 80-ih godina XX veka, obuhvata, osim književnosti u kojoj se začinje i niz drugih umetničkih disciplina i

projekata kakvi su klasične umetnosti: slikarstvo, skulptura i teatar, ali poseban značaj sada dobijaju performans, film i muzika čiji stvaralački pristupi u mnogome odstupaju, može se čak reći dijametralno suprotstavljaju, klasičnim okvirima stvaranja i grade potpuno nove izraze sa drugačijim pristupima i funkcijama. Pored pomenutih tema koje se povezuju sa otuđenjem, politikom i birokratizacijom društva, neoavangarda insistira na promišljanju pitanja masovne kulture, a zatim i ona isprepletena sa problemima roda/pola. Ona je takođe zainteresovana i za pitanja čiste teorije.

Sve u svemu, ovako koncipirana neoavangarda predstavlja svojevrsni „kulturni konglomerat“ koji na leđima istorijske avangarde prodire kroz društvene i logičke strukture pripremajući teren postmodernom poetsko-filozofskom diskursu. Razlike se iskazuju više kao koncepcijske nego praktične, s obzirom na to da je u konkretnim književnim i umetničkim delima ponekad teško izolovati pojedine umetničke postupke i potvrditi njihovu pripadnost bilo neoavangardnom bilo postmodernom izvorištu, jer se oni pojavljuju i u jednom i u drugom umetničkom registru, neretko sa gotovo identičnim funkcijama. Načelno, neoavangarda je takav tip stvaralaštva koji svoje izvorište i predmet obrade ima u znanjima egzaktnih nauka, fizičke, hemijske i astrofizičke simbole (Todorović, 2014: 8). S druge strane, postmoderna nauku i njenu potrebu za racionalnim, temeljnim i sveobuhvatnim razumevanjem sveta vidi samo kao jedan od metanarativa, zajedno sa praksama medijskog i političkog predstavljanja. Prezirući retoriku ona odbacuje bilo kakvu mogućnost naučno-filozofskih konstrukcija, pa čak i obrazovanje prirodno-naučnih hipoteza i formula. Sličnim ih čini snažna orijentisanost na istraživanje mogućnosti jezika.

Šuvaković smatra da neoavangardu sačinjavaju kritički i eksperimentalni projekti transformacije umetnosti i društva koje povezuju različite paradigme umetnosti udruženih u *mixed media* realizacije. Pored toga, neoavangarda razvija i specifične eksperimente i ekscese u okviru autonomnih disciplina, pa se, na taj način, može govoriti o: neoavangardnoj književnosti, slikarstvu, pozorištu ili filmu. On navodi da se u odnosu na avangardu, neoavangarda određuje na sledeće načine: 1. Kao zakasneli produžetak „klasičnih avangardi“; 2. neoavangarda predstavlja konkretnu realizaciju utopijskih alegorija i vizija „klasičnih avangardi“ koje su se mogle ostvariti tek u razvijenoj industrijskoj kulturi nakon Drugog svetskog rata; 3. Neoavangarda je viđena kao autonomna u odnosu na prethodne avangarde i kao takva izražava eksperimentalni, kritički i ekscenčni duh vremena poznog kapitalizma, kulture hladnog rata i

postindustrijskog društva. 4. Evropska neoavangarda, pri čemu se misli na neokonstruktivizam, vizuelnu poeziju, fluksus, novi roman, itd., realizuje projekat visoke modernosti; 5. Anglosaksonska neoavangarda (neodada, fluksus, hepening, bit poezija, pop-art) iskazuju se kao kritika ginbergijanske estetike visokog modernizma; 6. Istočnoevropsku neoavangardu čine neodada, vizuelna poezija, strukturalistička književnost, te eksperimentalni anderground filmovi. Ona egzistira posredstvom ideoloških sukoba sorealističke dogmatske kulture, proizvodeći umerenu modernističku umetnost novog birokratskog i tehnokratskog socijalističkog sloja i utopijskih liberalnih i anarhističkih koncepata. (Šuvaković, 1995: 90-91).

U ovom radu se zastupa gledište prema kome se neoavangarda u kulturološkom pogledu može podeliti na *izvorne neoavangarde* gde se najpre misli na dela italijanske Grupe 63, arte-povera, francuske grupe Ulipo, ili jugoslovenskog signalizma, dakle evropskih umetničkih projekata koji nastaju tokom šezdesetih godina i čiji je odjek bio najsnažniji i uglavnom se okončao do kraja iste decenije prošlog veka. S druge strane, mogu se izdvojiti ona dela i umetničke i socijalne ideje koje možemo nazvati idejama *novih avangardnih pokreta*, gde se pre svega izdvajaju pop-art, konceptualna umetnost i minimalizam kao vanevropski umetnički pokreti, odnosno pokreti ponikli na tlu Sjedinjenih Američkih Država.

U prvom slučaju, umetnički i socijalni aspekti delovanja izražavaju određeni, kako umetnički tako i politički radikalizam, izrazito kritički duh o kome govori i Šuvaković, tj. konverziju delovanja dnevne politike ili istorijskih rekonstrukcija u fiktionalne strukture sa snažnim osećajem i za poetičnost i za društvenu kritiku. U slučaju novih avangardnih pokreta, izražajnost se ne nameće otvoreno<sup>32</sup>, već pre predstavlja posredne, dvosmislene ili besmislene emanacije modernog načina života. Ovaj umetnički korpus upravo takvim načinom predstavljanja nastoji da prikrije ili izbegne očiglednu kritiku.

Novi avangardni pokreti su, reklo bi se, nadživeli tzv. izvorne neoavangarde i svoje postojanje produžili i nakon 70-ih godina. Važno je napomenuti da ovako izvedena razlika nema nikakav drugi smisao do pokušaj da se u analitičkoj ravni uoče neke kulturološki strukturisane diferencijacije unutar istorijski gotovo jedinstvene pojave neoavangardnih umetnosti, koja nastaje u identičnim kulturno-istorijskim uslovima i čije su idejne preokupacije imale slična

---

<sup>32</sup> Hajnrih Kloc takođe podvlači nenametljivost očevidne poruke publici od strane autora: „Estetski diskurs moderne razmahao se tokom šezdesetih godina i doveo do celog niza novih pojava. U Concept Art umetničko delo je samo najavljeno. Njegova mogućnost prikazana je rečima, njegovo ostvarivanje se više ne želi. Sve mogućnosti su otvorene za čisto predstavljanje, ono što je nemoguće predstavljeno je rečima. Umetničko delo pretvorilo se u retorično pitanje“ (Kloc, 1995: 41).

socijalna i estetička ishodišta, ali su se dakako ona izražavala na posve različite načine. Ovo gledište još više dobija na snazi kada se zna da je pojam neoavangarde ne samo nastao u Italiji, nego se u prvo vreme, u prvoj polovini šezdesetih isključivo koristio za italijansko eksperimentalno, pre svega, književno stvaralaštvo. Pojam ne samo da se do najnovijih vremena nije koristio na engleskom govornom području, već on i danas izostaje iz ne tako davno objavljenih leksikona. Takođe, za izvestan broj teoretičara i kritičara već ustaljeni pojam avangarde se i dalje smatra najpogodnijim za opisivanje novih umetničkih tendencija.

Pojmovi postavangarde, transavangarde i postmoderne imaju daleko manji značaj, ali smatramo korisnim upućivanje na pojam transavangarde kao terminološku i istorijsku dopunu pojmu neoavangarde. Već smo naglasili mogućnost interferencija neoavangardnih i postmodernih umetničkih praksi, ali ih na kraju ipak moramo oštro razdvojiti. Kada je u pitanju transavangarda, reč je o pojmu koji inauguriše Akile Bonito Oliva (Bonito Oliva). Njega, avangardna umetnost posle Drugog svetskog rata prevashodno interesuje kao vid sagledavanja komparativnih aspekata evropske i američke umetnosti. Autor iznosi stav prema kome se jezički eksperimenti podudaraju sa razvojem proizvodnog sistema u Americi i oni neposredno utiču na novu umetnost. U Evropi umetnost se i dalje obrazuje po principima zanata. Kulturni kontekst Evrope inicira izvestan stepen umetnikove introspekcije težeći izgradnji sistema. Američka kultura stvarima prilazi neposredno interesujući se za specifičnosti sistema. Tako, američka umetnost pretpostavlja direktno delovanje, dok evropska osim individualne kreativnosti insistira takođe i na njenom preispitivanju u društvenom kontekstu.

Opšte uzev, Bonito Oliva evropske neoavangarde vidi kao izraz spajanja i snažnog naboja istorijsko-ideološke svesti i poštovanja estetičkih postulata istorijskih avangardi. Primer prožimanja ideološke supstance i estetičkih načela viđen je u Bečkom akcionizmu<sup>33</sup>, jer na umetnost primenjuje određene zahteve akcije koje se shvataju kao šok za sadašnjost istorije. Za američke umetnike umetnost predstavlja isključivo mogućnost jezičkog eksperimenta. Za razliku od njih, evropska neoavangarda poseduje svest o prevazilaženju pojma avangarda. Bonito Oliva na osnovu Marksovog (Marx) viđenja pojma ideologije kao iskrivljene svesti koju vladajuća klasa prilagođava svojim društvenim potrebama, evropsku avangardu određuje kao zasnovanu upravo na svesti o ovom značenju ideologije transponovanog u umetničko stvaralaštvo. Za

---

<sup>33</sup> O pokretu 'Bečkih akcionista' čitalac se može obavestiti u delu Geralda Rauniga *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. „Art and Revolution,“1968: Viennese Actionism and the Negative Concatenation“. str. 187-203.

razliku od američkog umetnika, kome jezik služi kao predmet igre, evropskom umetniku on služi kao sredstvo menjanja sveta, a umetnost kao model alternativnog ponašanja ( Vidi Bonito Oliva/Karlo Argan, 2006: 7-9).

Pojam transavangarde, kako ga vidi Bonito Oliva, biva oslobođen svih istorijskih nužnosti. Sada umetnik poseduje potpunu slobodu interpretacije. Ovaj pojam sugerise da su kolektivistički i akcioni obrasci stvaralaštva napušteni i da su individualizam i klasična umetnička disciplinarnost ponovo zadobili istaknuto mesto u modernom stvaralaštvu. Međutim, ova individualnost više nije epska nego ironično fragmentarna. Iako bi se moglo činiti tako, pojam transavangarde ne suprotstavlja se niti poništava pojam avangarde, već upućuje na njegovu socio-kulturnu neprilagođenost savremenim uslovima društvenosti. U velikoj meri Olivin pojam transavangarde saglasan je pojmu postmoderne. Primećuje se da ostaju nejasne razlike između njih u autorovoj interpretaciji. Pojam transavangarde se odlikuje eklektičkim stvaralaštvom, u čijem je središtu novi tip manirizma. Sličnosti sa postmodernom, ali i sa svim pređašnjim oblicima modernizma (avangardom i neoavangardom) jeste sklonost nihilizmu, tj. „aktivnom nihilizmu“, „koji se vraća na Ničea, ali bez očajanja“. I sam Bonito Oliva priznaje da se transavangarda u svom stvaralaštvu bitno oslanja na dostignuća ranijih generacija avangardi, registrujući njihove internacionalne ideale, ali sada, baveći se pretežno stanjem nacionalnih kultura. Ako su avangarde i neoavangarde uperile svoj pogled ka budućnosti, transavangarde se ne libe da, bilo putem figuracije ili uz pomoć čiste apstrakcije, pristupe rekonstrukciji prošlosti razgrađujući njene hijerarhije (Bonito Oliva/Karlo Argan, 2006: 27-30). Ambivalentan odnos koji su avangarda i neoavangarda imale prema popularnoj kulturi, u transavangardi potpuno nestaje i biva zamenjen pojačanim interesovanjem umetnika za njena ostvarenja. Štaviše, transavangarda promovise srdačan odnos visoke i popularne kulture, dela i publike. Autor razlikuje dva istorijska nivoa transavangarde: *topla transavangarda*, koja je karakteristična za osamdesete godine prošlog veka i *hladnu transavangardu* koja nastaje po isteku devete decenije XX veka. Ovu poslednju odlikuje težnja povratku odbrane statusa umetnosti i individualnosti umetnika.

Birger je zastupao stav da se delovanje neoavangarde zasniva na usvajanju smisla za koji su avangarde verovala da će doprineti negaciji umetnosti. Ovaj smisao postaje unutrašnja estetska procedura prihvaćena od institucija. Time se gubi veza sa tvrdnjom o prenosu umetnosti u životnu praksu i neoavangarda biva onaj umetnički pogon koji institucionalizuje avangardu,

negirajući tako iskrene namere istorijske avangarde. Buhlova (Buchloh) kritika tiče se pre svega referisanja na Birgerovo nepoznavanje umetnosti nastale tokom 60-ih godina prošlog veka. S druge strane, Fosterova kritika Birgera polazi od vlastite teorijske koncepcije neoavangarde koja joj se kao takva suprotstavlja. Izrastao na Deridinoj dekonstrukciji, Fosterov koncept polazi od toga da se kritika Birgerovog gledišta zasniva na stanovištu o avangardi kao apsolutnom poreklu. Posredi je spor o tome da li je avangarda viđena kao originalan fenomen. Biregrov odgovor je negativan, jer se njegov pristup zasniva na postavci da avangarda predstavlja poslednji stadijum institucije umetnosti u građanskom društvu, stoga on smatra da Fosterovo pitanje zapravo uopšte nije validno, a neoavangarda ne može biti ništa drugo do „prepis“ umetničkih strategija avangarde (Bürger, 2011: 707-709).

Mislimo da bi se ovaj spor valjano mogao razrešiti ako bi se uzela u obzir teza o avangardnim pokretima kao svojevrsnoj mreži ili projektu koju zastupaju van der Berg i Fenders, ili, kako bismo ovde rekli, neprekidnom procesu avangardnog umetničkog stvaralaštva. Tada bi se neoavangardi, što bi se moralo smatrati neupitnim, pripisao atribut nastavljača ključnih ideja avangarde, ali takođe i one umetničke snage koja nakon Drugog svetskog rata u potpuno izmenjenim društvenim i kulturnim okolnostima jedan korpus njenih ideja obogaćuje i proširuje, neka pitanja, postupke i strategije odbacuje, a u jednom polju delovanja izumeva potpuno nove estetske i socijalne oblike, koji se mogu ili protiviti ili nastavljati utvrđenim putevima avangarde, ali u svakom slučaju predstavljaju njen stvaralački pečat. Za nas nema ničega spornog u tome da se neoavangarda odredi kao nastavljač avangardnih stremljenja. Već i sam pojam umetničkog pokreta, interno korišćen od strane umetnika, pre svega u Italiji – neoavangarda, govori o tome da je ovaj aspekt njenog delovanja i svesno naznačen. S druge strane, pojam je mogao nositi i drugačiji naziv, ali su umetnički postupci ono što unosi značajne razlike između ova dva perioda avangarde. Potpuno izlaženje iz umetničkih prostora neoavangarde, stvaranje ne-umetničkih dela ili dela koja samo podsećaju na umetnost, a suštinski su bliža političkom angažmanu ili filozofskom eseju, te ironijski ili parodijski intonirane društvene kritike u kome potpuno iščezava umetničko delo ne poznaje istorijska avangarda. Tako, Birgerov stav o neoavangardi kao nekritičkom nastavljaču avangardnih pokreta mora biti u potpunosti odbačen.

Rosalind Kraus je, iako u drugačijem kontekstu govorila o mrežama, ipak jasno naznačila da umrežavanje predstavlja idejni osnov avangardnih pokreta. Ono postaje takoreći opsesija modernog umetnika, pa tako i sveukupno stvaralaštvo od Pita Mondrijana do Roberta

Raušenberga (Rauschenberg) eksplicira ovu opsjednutost. Uviđanje značaja mreže za modernu umetnost, Rozalind Kraus povezuje sa njenim protivljenjem razvoju, narativu i istoriji. Mreža je ovde viđena i kao mitsko-religijski simbol, ali i kao društvena činjenica. Obe ove oznake moderna umetnost potpuno proizvoljno eksploatiše, a upravo je arbitrarnost ono što može biti adekvatan opis moderne umetnosti. Ovaj teorijski pristup se zasniva na odbacivanju materijalističkog shvatanja umetnosti, prema kome pojmovi razvoja i promene ne moraju imati ničega zajedničkog sa pojmom umetničkog kvaliteta. Dokaz za to da je mreža od izuzetne važnosti za modernu umetnost u konkretnom izvođenju je, kako navodi, i performans koji kombinuje muziku Filipa Glasa (Glass), plesa Lusinde Čajlds (Childs) i skulpture Sola Levita (LeWitt) ( Vidi: Krauss, 1979: 60-64).

I Nikola Dedić zauzima stav blizak našem baveći se interpretacijom o neoavangardi kao „prepisu“ avangarde. On zapaža da Birgerova interpretacija pati od marksističkog istoricizma koji se zasniva na davanju prednosti evolucionističkom pristupu razvoja umetnosti u kome se razvoj umetnosti prati linearno. Da bi se razumela neoavangardna umetnost, mora se upravo odbaciti evolucionizam, a prihvatiti novi način iščitavanja. Foster govori o avangardi kao o traumi, pri čemu neoavangarda predstavlja „povratak“ bazičnog traumatičnog iskustva avangarde. Njeni unutrašnji ciljevi se ovde sagledavaju kao međusobno suprotstavljeni. Ona teži anticipaciji isto koliko i rekonstrukciji prošlosti. Kod Harisona (Harrison), neoavangarda je viđena kao deo šireg konteksta modernizma koji nakon Drugog svetskog rata predstavlja megakulturu zapadnog društva. Modernizam se ne interpretira kao zaokružen projekt. Izdvajaju se „dva glasa“ modernizma. Prvi se javlja odmah nakon Drugog svetskog rata čiji je glavni predstavnik Džekson Polok (Pollock) i bezinteresno usmerena umetnost. „Drugi glas“ naglašava da kritička aktivnost umetnosti nikako nije bezinteresna. U njenoj osnovi se nalaze ekscesne, dekonstruktivne prakse neoavangarde (Dedić, 2008: 71-75).

Zaključimo: pojam neoavangarde kao opšti pojam označava najveći broj umetničkih poduhvata ili poduhvata povezanih sa umetnošću koji se pojavljuju nakon Drugog svetskog rata, od eksperimentalne književnosti do arte-povera, od apstraktnog ekspresionizma do fluksusa, od konceptualne umetnosti do hepeninga, od pop-arta do novog romana, itd. Svi ovi umetnički pravci i grupe izražavaju svest o radikalno novim društvenim, tehničko-tehnološkim, političkim i kulturnim uslovima koji su nastali nakon Drugog svetskog rata. Svojstva društva ovog istorijskog perioda tiču se otuđenja, sve veće birokratizacije i sveprisutnosti državne vlasti,

dominacije masovne kulture i potrošačkog mentaliteta, te ugrožavanja principa stvaranja i ideala umetnosti serijskom proizvodnjom. Neoavangarda osim upućivanja na ove probleme, pokušava da razreši i neke univerzalne probleme čovekovog života i pitanja umetnosti, a neretko, baveći se upravo ovim pitanjima i pokazujući na delu da je stvaralaštvo znatno širi pojam od stvaranja dela po umetničkom obrascu, pojavljuje i u vidu teorijski orijentisanih tekstova, nagoveštavajući da se socijalno-filozofsko ili političko promišljanje stvarnosti može izraziti kao pitanje stila, kao estetska manifestacija i time proširiti koncept avangardnog umetničkog delovanja. Ovo širenje opsega stvaralaštva ide u nekim slučajevima dotle da se razni oblici svakodnevnog otvorenog ili prikrivenog otpora ili protivljenja označavaju umetničkim. Takve „akcije“ su, prema nekim autorima, karakteristični za prostor bivše Jugoslavije. Ove „akcije“ predstavljaju izraze „besposličarenja“ ili „zabušavanja“ pojavljujući se kao ideje o mogućnosti društvene „antiproduktivnosti“ umetnika, koji na taj način odgovara na represivnost sistema. Prema ovim koncepcijama, zapadni umetnici ne mogu biti „antiproduktivni“ jer žive i stvaraju u miljeu koji ne poznaje bitnost ovih kategorija (Nikolić, 2016: 48-49)<sup>34</sup>.

Ovakva vrsta pristupa umetnosti koja se samo delimično poklapa sa tradicionalnim viđenjem umetničkog stvaralaštva i umetničkog dela jeste nešto što se posebno ističe pri kritičkim rekapitulacijama avangardnih pokreta. Neki autori kao važnu osobinu savremene umetnosti vide njenu političnost i insistiraju na tome da novi umetnički izrazi (avangarda, neoavangarda, transavangarda, itd.) zapravo postoje kao vid „estetskih revolucija“, pri čemu, se pojam „estetskog“ ne uzima kao sinonim za pojam „umetničkog“, već kao dodatak tom pojmu i širi se na oblast ne samo doživljenih već i zamišljenih iskustava, uključujući u sebe društvene, političke, telesne i tehnološke dimenzije (Erjavec, 2016: 14). Ovaj gotovo sociološki prilaz razumevanju umetnosti temelji se na Šilerovom gledištu o estetskom koje je viđeno kao povezano sa političkim, što je kasnije posebno postulirano i strukturalistički razrađivano kod Žaka Ransijera (Rancière).

---

<sup>34</sup>Autorka primer „antiproduktivnosti umetnika“, pronalazi u „delovanju“ putem kojih se „novosadski umetnici Slobodan Tišma i Čedomir Drča (...) povlače se s javne umetničke scene nizom procesualnih performansa pod zajedničkim nazivom 'The End', koji su bili izvođeni od 1972. do 1977. godine. Ti umetnici radom 'The End' deklarativno proglašavaju kraj bavljenja umetnošću i odstupanjaem od avangardne utopijske zamisli umetnosti koja učestvuje u menjanju sveta. Kao deo tog procesualnog performansa, Slobodan Tišma i Čedomir Drča stvaraju radove 'Nevidljiva umetnost', 'Nevidljivi bend', 'Nevidljivi umetnik', koji se sastoji od ironične nominacije pojava, koje zapravo nisu vidljive. Takođe ispijanje koka-kole i ruskog kvasa ispred lokalnog dragstora svakog dana u tom periodu predstavlja za njih još jedan performativni čin koji je ujedno bio i poslednji izveden performans i kraj njihove umetnosti“ (Nikolić, 2016: 48).



Jedan od najznačajnijih među neoavangardnim pokretima - enformel, bez obzira na to što su kasniji neoavangardni pokreti u mnogim izražajnim vidovima znatno odstupili od njega, nedvosmisleno predstavlja paradigmu neoavangardnog stvaralaštva u celini: raspad društva (od urušavanja društvenih veza do međunacionalnih konflikata), tehnički napredak (koji obesmišljava rad kao uslov čovekovog kreativnog odnosa prema drugima i prirodi) itd., uzrokuju i raspad umetničkog dela, koje kao u ogledalu predstavlja odraz sveprisutnog otuđenja i odsustva bilo kakvog smislenog sadržaja ili forme. Umetnik više nema potrebu za stvaranjem predmetne umetnosti; on se ili ironično poistovećuje sa razmravljenim čovekom današnjice ili u nekim neoavangardnim pravicima nastalim nakon enformela, odlučno ustaje protiv takvog stanja.

Sabolči i Birger, oštro razlikuju pojmove avangarde i neoavangarde, dok van den Berg i Fenders govore o dva perioda visoke konjunktore, jedna tokom početka prve polovine, a druga nastaje početkom druge polovine XX veka, te smatraju da je reč o mreži ili projektu avangardnih grupa, pa se za prve može koristiti pojam avangarde, a za druge pojam neoavangarde. Za Bonita Olivu, pak, neoavangarde izražavaju odnos poštovanja prema načelima istorijskih avangardi, modifikujući njena gledišta i prilagođavajući ih duhu novog doba, dok se pojam se transavangarde, pre svega, odnosi na stvaralaštvo nakon sedamdesetih godina prošlog veka u kome se u velikoj meri raskrstilo ne samo sa idealima istorijskih, već i sa uverenjima neoavangardi i koja, zasnivajući se isključivo na stvaralačkom eklekticismu i uz uvažavanje avangardnih tradicija ruši brojne do tada stvorene intelektualne barijere, pretvarajući umetnost u svojevrsni komentar odnosa između sadašnjosti, prošlosti i budućnosti, bilo nekog nacionalnog i regionalnog ili internacionalnog konteksta. Transavangarda se vratila klasičnom zasnivanju umetničkog dela, ali ono sada predstavlja sumu klasičnih, avangardnih i postmodernih strategija, odustajući istovremeno od velikih ideala umetnikovog društvenog angažmana.

Iznoseći stav da se ortodoksni neoavangardni izraz pojavio u italijanskoj eksperimentalnoj književnosti početkom 60-ih godina XX veka, kao formativni umetnički koncept neoavangarde, ustvrdili smo da ovakva i slična dela, pre svega stvaralaštva u Italiji, na osoben način predstavljaju dela neoavangarde u punom smislu reči. S druge strane smo u teorijskoj ravni napravili razliku između ovog pojma i pojma novih avangardnih pokreta koji nastaju u drugim kulturnim sredinama kao što je pop-art i Fabrika u Sjedinjenim Američkim Državama, čiji se stvaralački i ideološki pristup povezan sa umetnošću bitno razlikuje od, na primer, estetičkog i ideološkog pristupa Grupe 63 i italijanske neoavangarde. Na kraju, ovako stvorena razlika je više

analitičke nego principijelne prirode, te ćemo mi nadalje u ovom radu za sve vidove umetničkog stvaranja od 50-ih do 80-ih godina XX veka koristiti jedinstveni pojam neoavangarde, budući svesni daleko većih sličnosti nego razlika među raznim neoavangardnim grupama.

## 2. Razlike između stare i nove avangarde

Već uočenu različitost koja se izražava pre svega u oblasti teorijskog promišljanja avangardnih pokreta možemo izraziti kao razliku između, klasične ili istorijske avangarde i neoavangarde. Posredi je niz osobenosti umetničkog karaktera, te socijalno-političkih koncepata povezanih sa umetničkim stvaralaštvom i samog društveno-istorijskog i kulturnog konteksta u kome se to stvaralaštvo odvija. Želimo podvući različitosti koje se prema ovim aspektima pojavljuju u stvaralaštvu jednog u odnosu na drugi period avangarde.

U okviru razmatranja socijalno-političkog koncepta uočavamo, u slučaju istorijske avangarde u onim slučajevima gde se izražava direktan politički angažman, kao što je slučaj sa dadaizmom, nadrealizmom i ruskim futurizmom, nedvosmisleno orijentisanost za ideje raznih oblika socijalizma, uglavnom marksističkog ili anarhističkog tipa. Pošto se ove ideje u manjoj ili većoj meri takođe pojavljuju i u neoavangardama 60-ih godina XX veka, važno je istaći načine na koje ove grupe pristupaju koncepcijama socijalizma.

Videli smo da se avangardni pokreti uopšte, a naročito pokreti koji su se pojavili u periodu pre Drugog svetskog rata, pojavljuju kao umetnički i društveni detonator. Sve ideje, bez obzira na to da li se one izražavaju kao čisto umetničke ili političke, iznesene su jasno i nedvosmisleno, sa potpunim uverenjem u njihovu istinitost i nužnost njihovog ostvarenja. Način na koji avangarda kao umetnički izraz pristupa političkom angažmanu veoma je sličan načinu na koji je svoje političke ideje izražavala čitava politička levica tog doba. Prema dobrom delu naučnih pristupa u društvenim naukama upravo takav odnos prema stvaranosti izražavaju ne samo levo orijentisane političke grupacije, već su one u tim koncepcijama označene krovnim pojmom moderne, kao kulturnim izrazom sveukupnih društvenih ciljeva, koncepata i postignuća, koje zahvataju period od druge polovine XIX do kraja prve polovine XX veka. Njihovo najtvrdokornije krilo reprezentuju upravo levičarski politički i njima pridruženi umetnički avangardni pokreti koje predstavljaju sledeći stavovi: 1. Sistem kapitalističke privrede stvara

ogromne socijalne nejednakosti tj. polarizaciju društva na siromašne i potlačene – proletarijat, i privilegovane klase koje čine razni slojevi buržoazije. 2. Ovaj sistem se zasniva na logici profita. Radni proces je suština kapitalističkog načina proizvodnje i upravo u procesu rada, radnik biva eksploatisan – on dovršava proizvodni proces ali ne prisvaja konačni proizvod koji pripada kapitalisti, i koji se kao višak vrednosti pretvara u profit. Krupna buržoazija osim eksploatacije koristi i druga sredstva održanja vladajućih pozicija u društvu. 3. Kapitalizam sve pretvara u robu u čemu su mu od naročite pomoći moderna tehnička sredstva putem kojih se i vrhunska umetnost može pretvoriti u osrednju, reprodukovati i prodavati po cenama pristupačnim prosečnom građaninu. Ovo poslednje, misli Majkl Kraus (Kraus), imaju na umu kako umetnici ranih avangardnih pokreta, poput Dišana, tako i neoavangardni umetnici poput tvorca hepeninga Alana Kaproua (Kaprow), ili američkih slikara akcije. Stvar je u tome što njihove umetničke akcije, netradicionalne objekte nude kao proizvode, ističući na taj način činjenicu da je umetnost, posmatrajući je kao delo proizvodnje podložno promenama. Ovi, i njima slični umetnici govore o umetnosti unutar same umetnosti. „Umetnički proizvodi su redefinisani; više nisu samo dragoceni objekti“ (Kraus, 1984: 66). Ne samo da značaj zadobija ono što dela predstavljaju, već i sama dela zadobijaju svoje mesto u globalnom društvenom poretku. Umetničko značenje postaje podudarno društvenoj praktičnosti, tj. funkciji dela koju ono ostvaruje u društvu. Sada je jasno da neoavangardna dela funkcionišu istovremeno kao neupadljivo ironijske manifestacije odnosa ponude i potražnje sa izrazitim potenciranjem na „praktičnim zahtevima potrošača“, i, sa druge, kao dela moderne umetnosti kao „prave“ umetnosti, čiji su se izraz i intencionalnost, doduše, sada, naglavce okrenuli u odnosu na klasično stvaralaštvo, pa čak i u odnosu na stvaralaštvo rane faze modernizma.

Sve ove ideje, avangardni pokreti uz brojne socijal-utopističke projekte kao što su oni koji su proizašli iz Bauhauasa, se izražavaju kao ideje koje za cilj imaju spajanje umetnosti, nauke i tehnike, a na dobrobit čovečanstva i te ideje se izriču bez oklevanja. Nekada one dobijaju više umetnički ton, a nekada su izražene u vidu političkog manifesta, ali u svakom slučaju, njihov tvorac ih iznosi kao da je reč o nepobitnim istinama u koje je on apsolutno ubeđen i čije je ostvarenje neminovnost.

Utopistički karakter avangardnih pokreta je nešto što, videće se, karakteriše i neoavangarde, ali ove druge nikako ne karakteriše ubeđenje u istinitost izrečenog. Naprotiv, otkrivajući jezik kao izraz odnosa između reči (izrečenog) i stvari (poretka), neoavangarde su pristupile nešto više

filozofskom, a manje čisto političkom načinu sagledavanja stvarnosti. Taj pristup je sada teorijski znatno obogaćen, ali i udaljen, može se reći, od konkretnog političkog delovanja. Parole o budućoj pobedi proletarijata koje su karakterisale istorijsku avangardu, u neoavangardnim istupima stavljene su u zagrade, a njihovo promišljanje, izricanje i planiranje biva dopunjeno analizom konteksta u kome se želi realizovati, uz konstataciju da je prostor kapitalističke, pre svega medijske manipulacije, uvećan i da je put do proleterskog oslobođenja teži nego što je bio u periodu pre Drugog svetskog rata. U tom smislu, svoj teorijski horizont neoavangarda širi i preko ramena levičarskih političkih ideja, za šta je takođe dobila podsticaj od nadrealizma koji se pored marksizma zanimao za i dubinsku psihologiju i primitivnu religioznost. Sada se u okviru neoavangardne poetike, taj opseg ideja širi do te mere da levičarske političke ideje iako zauzimaju ključno mesto u njihovom razgranavanju, ipak postepeno ustupaju idejama orijentisanim na pitanja jezika, nauke, pojedinih oblika ponašanja, mišljenja i delanja preuzetih iz dalekih kultura (raznih varijanti budizma), te filozofskih rasprava u širokom rasponu od Ničeovog nihilizma do tek začetog post-strukturalizma, neretko se napajajući i idejama preuzetim iz popularne kulture - rok muzike, ali i filmskog i serijskog programa na televiziji. Jednom rečju, neoavangarde se konstituišu kao ideološki kompleksnije umetničke tvorevine, koje su, iako po svom ubeđenju sa istim žarom levičarske i antiburžoaske, ipak više sklone spajanju umetničkog aktivizma sa filozofskim načinom mišljenja i naknadnim političkim delovanjem, nego što je to bio slučaj sa avangardnim pokretima u prvoj polovini XX veka.

U čisto estetičkom, stvaralačkom i komunikativnom pogledu avangardni istorijski pokreti su predstavljali pionire u oblasti invencije, kreacije tj. u oblasti začinjanja onoga što će se u neoavangardi nazvati umetničkim eksperimentom. Ovi pokreti pomeraju i šire granice stvaralaštva. Oni ne dovode u pitanje samo stvaralački produkt tj. gotovo umetničko delo, već i tradicionalne umetničke postupke. U čitavoj stvari kamen spoticanja u sukobu između tradicionalne i avangardne umetnosti predstavlja ono što je umetnički izraženo. U odnosu na tradicionalnu, avangardna umetnost više ne želi stvarati po principu imitacije: ne želi više imitirati ni prirodu, niti verno predstavljati čoveka i njegov svet, niti uopšte želi predstavljati bilo šta. Ona sada želi stvarati: čudesno, nestvarno, idealno, ružno ili banalno, ali, u svakom slučaju, izražavati umetnički artefakt koji više nema ničeg zajedničkog sa oponašanjem, već samo i isključivo sa čovekovim viđenjem stvaranja. Knjiga, slika, skulptura ili kakva disfunkcionalna dadaistička naprava može izražavati protest, podsmeh, zastrašenost ili uverenje, ali one sada više

ne teže da predstavljaju spoljašnji svet, već ga žele uzdrmati, izmisliti, ili u njega uneti novu stvar, ideju ili, pak, staro viđenje stvari dati na nov način. S obzirom na izraženu stvaralačku revolucionarnost, avangarda je iznudila bitna pomeranja u oblasti recepcije. Umetničko delo više nije i ne želi da bude predmet divljenja, ono više ne izražava stvaralački sklad i uzvišenost. Ne teži razumljivosti. Naprotiv, ono provocira svojom nerazumljivošću i zagonetnošću. Zbog toga ono „napada“ prosečnost građanskog sveta i njegove stereotipne stavove o umetnosti. Ovakvo stvaralaštvo se, naravno, s druge strane dočekuje uz salve negodovanja, praćenog neadekvatnom interpretacijom koja se daje po merilima klasične umetnosti, kao i opštim zgražavanjem publike.

S druge strane, ima autora koji, poput Ješe Denegrija smatraju, uzimajući u obzir princip originalnosti, kojim se rukovodi i koga se čvrsto drže svi pokreti modernizma u umetnosti gde se priključuju i neoavangarde, da je upravo pitanje težnje ka originalnosti i mogućnosti njegove realizacije, mesto bifurkacije između sveukupne avangardne umetnosti i postmodernog diskursa. Tako, pokreti avangarde i neoavangarde, teže ostvarenju principa originalnosti kao osnove stvaralaštva. Umetnik sada više nije samo tvorac novih oblika, već je on, kao avangardni umetnik, „inicijator drugačijih odnosa prema samom poimanju umetničke kreativnosti“. Promocija određenog tipa umetničkog ponašanja, tj. nekonvencionalnog ponašanja umetnika staje ispred same umetničke produkcije. Ne ulazeći u Denegrijevo izjednačavanje pojmova originalnosti i inventivnosti, bitno je autorovo isticanje principa originalnosti kao ključne karakteristike i/li, stvaralačkog ideala avangardnih pokreta. Poznato je da Denegri ističe kako pokreti modernizma zahtevaju samosvesnu, aktivnu, politički naprednu ličnost. Kultura umetnika kao ličnosti i stvaraoaca, po „ukusu“ modernizma mora izražavati originalnost. Ovde se modernizam shvata veoma široko, obuhvatajući umetničko stvaralaštvo sve do osamdesetih godina XX veka, tj. do nastanka transavangardnih i postmodernih umetničkih praksi. A one se odlikuju dosezanjem svesti o tome da je svekoliko kulturno stvaralaštvo odenuto aumom originalnosti, već stvoreno, pa savremenim umetnicima, nasuprot sanjarenju o izumima originalnosti i inventivnosti preostalo je jedino da stvaraju po receptu tuđih, gotovih ili prerađenih rešenja, koristeći pastiš kao središnji umetnički postupak. Ova saznanja temelje se na krovnom postulatu postmodernizma o „smrti subjekta“ i „smrti autora“ (Denegri, 2008: 145-147).

Neoavangarda ove stvaralačke postulate modernizma preuzima kao supstrat na kome izdiže svoju celokupnu izražajnost, imajući uvek u vidu da je „šok recipijenta“ istorijski novum

stvaralaštva o kome se ne može govoriti pre delovanja klasičnih avangardi. Njegov kvalitet leži u izazivanju reakcije, te nečega što možemo nazvati „automatski izazvanom refleksijom“ recipijenta, i kao takav se pojavljuje kao stvaralački i komunikativno koristan i u delima neoavangarde. Suvišno je reći da i neka dela stvaralaštva popularne kulture nastalih na uzoru avangardne umetnosti primenjuju ovaj stvaralački princip. Nažalost, u njima je on ponekad ogoljen do te mere da se publici isporučuje samo kao trivijalno medijsko poziranje.

Neoavangarda, u svom stvaralaštvu, međutim, ide i korak dalje, avangardni zahtev za prenosom umetnosti u životnu praksu ona doživljava kao ključni zahtev, koji se sada, za razliku od rane avangarde ne formira samo kao udaljeni društveni ideal, već ona aktivno radi ili želi da radi, uz pitanje da li u tome i uspeva. O tome svedoče situacionistički ili akcionistički istupi, te razni koncepti hepeninga i performansa. Sa neoavangardom, umetnost je zaista postala deo društvenog sveta. Ona polazi od toga da će umetnost u savremenom svetu zaista oživeti samo utoliko ukoliko društvo uzme za svoj predmet, kritički ga rekonstruiše i utopijski vaspostavi. Ovaj utopijski aspekt u neoavangardi kao ontološki u nju ugrađen sada ima dvostruku vrednost: s jedne strane, on predstavlja kritiku i korektiv savremenog društva, a s druge, rad nesputane fikcije kao izraza čovekove čiste kreativnosti.

Kako ističe Hubert van den Berg, neoavangardna poetika ne ulazi u komunikaciju samo sa svojom publikom, sa društvom i društvenim i kulturnim institucijama, već i sa prirodnim okruženjem. Za to je postojao podsticaj već u okviru avangardnog stvaralaštva, posebno u stvaralaštvu Le Korizjea (Le Corbusier), Valtera Gropijusa (Gropius) i Riharda Nojtre (Neutra), koji su praktikovali urbano planiranje, dizajn nadovžnjaka za autoputeve i sl. Bilo je, među neoavangardnim umetnicima i kritičarima i onih koji su neoavangardu smatrali opozitnom prirodi. Ipak, ne može se poreći da neki neoavangardni pravci poput lenda arta ulaze u dijalog sa prirodnim okruženjem. Dela Roberta Smitsona (Smithson), Pitera Hačinsona (Hutchinson), Denisa Openhajma (Oppenheim) i drugih, se ne mogu u strogom smislu reći označiti kao ekološki. U nekim svojim aspektima mogu joj izgledati čak i protivni ali kako primećuje van den Berg, kod većine tih umetnika iz ekološke perspektive, može se primetiti težnja ka ekološkoj upitanosti višeg stepena, iako su neki od njihovih projekata stvoreni u već kultivisanim ili izopačenim pejzažima. Mnogi srodni oblici neoavangardnog izraza: minimalizam, konceptualna umetnost, prakse „okruženja“, instalacije itd. mogu mada ne moraju izražavati svet o okruženju na način kako mi danas razumemo pitanja iz oblasti ekologije (van den Berg, 2006: 379-380).

Benjamin Buhloh (Buchloh) se suprotstavlja Birgerovom stavu, prema kome se neoavangarda pojavljuje kao ponavljanje i institucionalizacija istorijske avangarde, a videći ih isključivo u binarnoj opoziciji gde modernizam predstavlja opšti pojam. Buhloh veli da Birgerovo gledište pati od preteranog historicizma, koje, nekada objektivno destruktivnu umetnost avangarde, sada sagledava kao originalnu. Proizlazi da je kvalitet originalnosti ono što je prva generacija avangardnih umetnika (1910-26) posedovala, dok je upravo to ono što nedostaje neoavangardi. Birger, prema Buhlohu, nije sagledao svu kompleksnost odnosa između avangarde i neoavangarde, nudeći pojednostavljena zastarela teorijska rešenja o autentičnosti i originalnosti (Buchloh, 1986: 42-43).

U oblasti recepcije, neoavangardna publika se usled brojnih raslojavanja u polju formiranja kulturnih identiteta, te memorisanju i sve većem usaglašavanju popularnog i avangardnog stvaralaštva u drugoj polovini XX veka, u suštini navikla na „efekat šoka“ u umetnosti. Na osnovu tradicija stvorenih u ovim oblastima ona sada makar u najmanjoj meri razumeva intencije dela nove umetnosti i u stanju je da ponudi vlastitu interpretaciju kao vid potvrđivanja grupnog pa čak i društvenog identiteta, u smislu da pripadaju obespravljenim društvenim slojevima i koji u neoavangardnoj umetnosti pronalaze satisfakciju, tj. kompenzatorsku funkciju stvaralaštva. Ako se pak, u sartrovskom duhu, publika izjednači sa društvom, onda se neoavangarda, uostalom kao i njen umetnički prethodnik i duhovni stvoritelj avangarda, pokazuje kao izrazito subverzivna pojava koja ne samo da kritikuje društvo, njegove institucije i običaje, već stvara i niz ekscesa, pobuna veće ili manje masovnosti koje istovremeno imaju i umetničku funkciju, u vidu manifestovanja stvaralačkog i kreativnog u toku delovanja i, političkog i praktičnog u vidu stvarne i odlučne težnje ka kritici i destrukciji postojećeg i stvaranju novog. U tom smislu se neoavangardni umetnik i prosečan građanin u drugoj polovini XX veka nalaze na suprotnim stranama društva. Tada, ako se taj odnos uzme u obzir – odnos neoavangardnog stvaralaštva i globalnog društva kao njegove potencijalne publike – može se reći da je on u velikoj meri identičan odnosu koji je postojao između nastajućeg „uzornog“ građanstva s početka XX veka i prkosnog avangardnog stvaralaštva. U pitanju je, kao i u prvom slučaju, ne toliko sukob neoavangarde sa društvom, već je to sukob između jedne generacije umetnika radikalne provenijencije sa svojim kapitalističkim (u to vreme često nazivanim imperijalističkim) okruženjem. Akcenatnije na društvu kao takvom, već na tipu društvenog sistema.

Razlike u prihvatanju neoavangardnih dela u odnosu na iskustva recepcije avangarde viđene su pre svega u aktivnijem odnosu publike prema umetničkom delu. Neposrednu publiku neoavangardne umetnosti sada ne predstavlja prestrašeni, pokorni građanin sa svojim predrasudama o umetnosti i društvu, već pripadnik mladih generacija (studenata, drugih stvaralaca), zatim profesora univerziteta i kritičara, koji saučestvuju u kreaciji, promišljaju, problematizuju, kritikuju ili primenjuju moguće sadržinske asocijacije neoavangardnih dela na referentni socio-kulturni kontekst.

Kada je u pitanju avangarda, činjenica je da ona nastaje početkom XX veka, u doba procvata i razvoja kapitalističkih društvenih odnosa, mašinskog načina proizvodnje; sa kapitalistima i proletarijatom kao osnovnim klasama. Materijalni uslovi života, oskudica jednih nasuprot raskoši drugih, borba za bolje radne i/li privredne uslove čine okosnicu borbe dvaju osnovnih klasa. Ovo je vreme zamaha dela masovne kulture i kič stvaralaštva kao njenog centralnog izraza koja komuniciraju sa najširoom publikom, poprimajući u znatno većoj meri karakteristike ponašanja privrednog subjekta nego umetničkog stvaranja. Umetnici s početka XX veka, a posebno oni okupljeni u pokrete avangarde, uviđaju da se podsistem umetnosti identifikovao sa sistemom kapitalističke privrede. Oni funkcionišu po istovetnim principima i sa identičnim ciljem. Zbog toga ovi umetnici na različite načine upotrebljavaju svoje stvaralaštvo za izraze protivljenja, od ironičnih asocijacija ili komentara, do direktnih optužbi umetnosti koja nema drugih potreba do da parazitira u utrobi kapitalističke privrede potpomognute naučno-tehničkim napretkom. Rečju, ovo je opis onoga što Alen Turen (Touraine)<sup>35</sup> naziva industrijskim tipom društva. Postindustrijski tip društva predstavlja kontekst u kome nastaju i razvijaju se neoavangardni umetnički pokreti. Već ova razlika nagoveštava da se uporedo sa promenom tipa društva odvijala i promena pristupa stvaralaštvu i recepciji ili, bolje rečeno, sveukupnoj umetničkoj percepciji sveta koji je dobio sasvim novo obličje.

Postindustrijsko društvo koje nastaje i razvija se zajedno sa neoavangardnim pokretima u umetnosti, karakteriše se u osnovi prevladanom oskudicom, i težnjom ka društvu izobilja. Klasni

---

<sup>35</sup> Više puta smo ukazivali na važnost stvaralaštva, posebno stvaralaštva moderne umetnosti i veza koje se uspostavljaju između nje i socio-kulturnog okruženja, naglašavajući aktivan odnos stvaralaštva i njegovu zainteresovanost za mogućnost društvene akcije, participacije ili intervencije. U tom smislu izdvajamo navode sociologa koji, u duhu izvornog marksizma, ukazuje na ono što i mi ovde tvrdimo: da je stvaralaštvo višestrukim vezama isprepletano sa društvom što je temeljna osobina svih avangardnih pokreta. „Ljudi stvaraju svoju istoriju: kulturno stvaralaštvo i društveni sukobi proizvode društveni život, a u njegovom središtu bukti vatra društvenih pokreta (...). Društvo je drama; ono nije ni situacija ni htenje, već društveno delovanje i društveni odnosi“ (Turen, 1983: 41).



sukob više ne predstavlja bazični sukob društva, a društveni sistem je u znatnoj meri razvio sektor usluga i obrazovanja oko kojih se i vode najžešći društveni sukobi, ili, kako bi Turen rekao, sukobi između servisa i korisnika. Postindustrijsko društvo je društvo neviđenog razvoja masovne kulture, koja je sada postala nezaobilazan činilac čovekovog života. Vidimo da je novi tip društva doneo nove, za umetnika inspirativne forme društvenosti, ali i razvio stare. U tom kontekstu neoavangardno stvaralaštvo predstavlja istovremeno refleks naraslih društvenih problema. Ono ponavlja tematske motive s početka XX veka, ali i stvara potpuno nov korpus dela koja predstavljaju značajan iskorak stvaralaštva svog doba i putokaz budućoj umetnosti. Zasnivanje društva izobilja, postindustrijskog ili informatičkog tipa društva, nikako ne znači i stvaranje društva kojim je zadovoljan najveći broj ljudi. Upravo je to jedan od razloga zbog kojih nastaju neoavangardni pokreti. Oni grade takvo ideološko obličje koje predstavlja antitezu glavnim tokovima i tendencijama društva u kome ti pokreti egzistiraju.

### 3. Društveni kontekst i ideologija nove avangarde

Ono što objedinjuje ovako postavljene pojmove iz naslova poglavlja, pojmove društvenog konteksta i ideologije nove avangarde jeste *pojam pokreta*, koji ima osim svog umetničkog značenja o kome ovde govorimo i intrinzično socio-političko određenje. S obzirom na to da ovaj rad ima za cilj prevashodno sociološko postuliranje pitanja koja se tiču stvaralaštva i recepcije neoavangarde držimo da je od ključnog značaja upućivanje na određenje pojma pokreta, jer se čitava avangardna umetnost direktno povezuje sa ovim pojmom, pa se o avangardi često i ne govori drugačije nego u smislu avangardnih pokreta.

Ne tako mali broj teoretičara izriče saglasnost u tome da su pokreti moderna pojava, tj. oni se povezuju sa načinima života ljudi i razvojem svesti o životu u modernom društvu. Tom Botomor (Bottomore) je smatrao da sve pokrete treba podeliti na „pre-političke“ pokrete koje predstavljaju seljačke bune u doba feudalnog društva i koji ne ističu političke zahteve i modernih društvenih pokreta kojima je političko delovanje tj. usmerenost na politički konflikt važna osobenost. Po njegovom mišljenju, tri su faze u razvoju društvenih pokreta. U prvoj fazi, pokreti su viđeni kao sredstvo putem kojih se izražavaju težnje ka društvenoj promeni. Druga faza pada

u doba razvoja reprezentativne demokratije, tj. opšteg prava glasa i slobodnih izbora i koji zapravo predstavljaju gušenje vaninstitucionalnog organizovanja i delovanja pokreta, i treća, savremena, karakteriše se oživljavanjem i umnožavanjem pokreta, kao uglavnom trajnih oblika političkog organizovanja u zapadnim demokratijama. Ovi pokreti imaju čvrsto ideološko usmerenje, a u odnosu na seljačke bune karakterišu ih trajnost i širina. Marks se usredsredio na definisanje radničkog pokreta koji za njega ima suštinu u svesnom sudelovanju u istorijskom procesu čiji je cilj društvena revolucija.

Turen takođe pokrete deli na tri etape ali, za razliku od Botomora, tvrdi da su tipovi društvenih pokreta u sociološkom smislu saglasni sa tri tipa društva: trgovačkim, industrijskim i postindustrijskim. Trgovačkom tipu društva odgovaraju građanski pokreti za osvajanje prava i sloboda čoveka, u industrijskom društvu važnu ulogu zadobija radnički pokret, dok novi društveni pokreti čine političku okosnicu postindustrijskog društva (Vidi Vrcan/Pavlović, 1983: 8-12). Ako je u drugoj polovini XIX veka i prvim decenijama XX veka glavni društveni sukob vođen između najamnog rada i kapitala, što je neposredno doprinelo organizaciji i masovnosti radničkog pokreta, a posredno avangardnih umetničkih pokreta, onda je taj sukob nakon Drugog svetskog rata, iznedrio nove društvene pokrete, kakav je, na primer, studentski pokret kao generacijski bunt mladih, a koji korespondira sa neoavangardnim umetničkim pokretima. Dakle, borbe se više ne vode isključivo unutar fabrika po pitanjima materijalnih uslova života, nego pre svega u ravni kulture: između široko organizovanih generacijskih, ekoloških, rodničkih, seksualnih ili kakvih drugih grupa koje se suprotstavljaju institucijama i servisima društva (Up. Roszak, 1978: 35).

Zaključimo, pokreti podrazumevaju neformalno, masovno i organizovano okupljanje ljudi sa ciljem izražavanja stavova po određenim društvenim, kulturnim i drugim pitanjima vezanim za rešavanje važnih tema koje se tiču kako njihovog svakodnevnog života, tako i izgrađivanja njihovog odnosa prema važnim ideološkim smernicama. Društveni pokreti se uvek povezuju sa društvenom promenom, i u bukvalnom smislu reč pokret sugerise anti-statičnost, promenu onoga što jeste ili što je bilo. Njihovo najsnažnije delovanje dešava se u istorijski kriznim periodima društva.

Kako kod umetničkih avangardi, osim prevashodne usmerenosti na pitanja umetnosti i kulture važnu ulogu imaju društveno-političke refleksije sadržane u delima i manifestima. Okupljanja umetnika u XX veku imaju se dovesti u blisku vezu sa gore definisanim načinima

grupisanja u društvenim pokretima, te ćemo nadalje neoavangardne pokrete držati za jedan vid društvenih pokreta, tim pre što su one suštinski zainteresovane za promišljanje društveno-političkih aspekata i izricanje stavova o prirodi društva u kome nastaju i egzistiraju. Najveći broj ovih pokreta iskazuje sklonosti ka levičarskim ideologijama, pre svega marksističkom ili anarhističkom gledištu, a pomenuta karakteristična težnja za avangardne pokrete da imaju za cilj spajanje umetničke i društvene prakse još više pojačava ovaj utisak – da se na neoavangarde osim kao na umetničke može gledati i kao na pokrete sa širom društvenom osnovom, koja se nalazi u samom njihovom središtu. Žak Ransijer smatra da je i u onim slučajevima kada književnici i umetnici pokušavaju svesno ili nesvesno izbeći socijalno-političku angažovanost, njihovo stvaralaštvo i tada predstavlja oblik političkog govora, i to iz dva razloga: prvo, svaki oblik pisanja jeste oblik govora, izražavanja ili označavanja; drugo, svaki oblik pisanja jeste način izražavanja klasne svesti, koja se i u slučajevima odricanja od ideološkog ključa probija do recipijenta putem brojnih identifikacija ili asocijacija, ili se svesno pojavljuje kao govor određene klase. Ključni socio-politički trenutak nastaje sredinom XIX veka kada dolazi do „razgradnje hijerarhije“, kada se i stvaraju: nova ideologija, novi oblik govora (pisanja), tj nove književnosti (Ransijer, 2008: 14-16).<sup>36</sup>

Neoavangarde nastaju istovremeno kad i postindustrijski tip društva i u izvesnom smislu se mogu tretirati kao odgovor na izazove koje taj tip društva postavlja pred savremenog umetnika. Ovaj tip društva, kako ga Turen pored postindustrijskog još naziva i programiranim, nastaje nakon Drugog svetskog rata. U najrazvijenijim društvima, ekonomski faktori moći ustupaju mesto vladavini ljudi, upravljačima, tj. političarima. Ova društva su sve manje društva nasleđa<sup>37</sup>, a sve više se odlikuju proizvodnjom i promenom. Moć postaje više disperzivna i država polako

---

<sup>36</sup>O tipično klasnoj književnosti, autor govori na primeru Volterove recepcije Korneja, čime se takođe potvrđuje da je govor (pisanje) intrinzično klasna pojava. Ransijer ističe stav da je demokratski „senzibilitet“ u književnosti doneo osim prava na jednakost i izvesnu ravnodušnost, koju pronalazi već kod Flobera, koji je i sam odricao kredibilitet demokratskih doktrina.

<sup>37</sup> Adorno u delu *Minima moralia: Refleksije iz oštećenog života*, sa izuzetnom teorijskom preciznošću upućuje na ono što naziva 'moralitetom poseda' koji je, čini se, zacemetiran tokom najvećeg dela ljudske istorije. Prema antičkim koncepcijama, Aristotelovoj, dobrota se objektivira kroz posed, kao socijalna datost i merilo za čoveka. Hrišćanstvo predstavlja diskontinuitet sa ovim načinom mišljenja, ali i ono, kao i kod Aristotela govori u prilog isticanju čvrste veze između dobrote i vlasništva. Smatra se da „biti dobar i imati Dobro odvajkada padaju zajedno. Dobar je onaj ko ovladava samim sobom kao svojim vlastitim posjedom: njegovo autonomno biće kopirano je prema materijalnom raspolaganju“. (...) Bogatstvo distancira od neposredne nepravičnosti“. Po Adornu, svaka vrsta morala sagradila se na modelu nemorala, u tom smislu današnja "religija uspeha" nije amoralna, već Zapad u njoj vidi povratak običajnosti svojih otaca. (Adorno, 2002: 221-224). Ovo je važno imati na umu s obzirom na činjenicu da u delima neoavangarde jezik i komunikacija postaju, glavni analitički i izražajni alat umetnika, priključujući jezičkim ogledima i govor o odnosima vlasništva.

gubi svoj monopol. U industrijskom društvu moć pripadala onima koji gospodare nad proizvodnim radom. U njemu, bez obzira na to da li je država kapitalistička ili socijalistička, onaj ko poseduje vlasništvo i organizaciju nad sredstvima za proizvodnju nameće radnicima način i ritam rada. Klasna vladavina je uvek tejlorski tipa. U postindustrijskom tipu, međutim, klasna vladavina je sadržana u upravljanju i to proizvodnim i informativnim aparatima. Ključno pitanje sada nije više pitanje materijalnih dobara, već kontrole „često monopolističke, nad odašiljanjem i tretiranjem određenog tipa informacija, dakle, nad određenim načinom organizovanja društvenog života“ (Turen, 1983: 46-47). Vodeća društvena snaga ovog tipa društva jeste tehokratija, društveni sloj koji poseduje ključne resurse moći, tj. ona ima komandne poluge u svojim rukama.

Kada su u pitanju društveni konflikti u ovom tipu društva Turen saopštava sledeće:

„Reč je o uistinu društvenim borbama koje direktno dovode u pitanje društveni odnos, budući da ne mogu više da brane određeno zanimanje, položaj ili neki posebni kolektiv. Reč je o široko rasprostranjenim borbama, budući da brzo raste broj društvenih aktivnosti koje potpadaju pod vlast velikih upravljačkih i informativnih aparata (...) Zbog toga se otpor vladajućim aparatima ne pruža više u ime političkih prava i prava radnika, već u ime prava određene populacije da izabere vlastiti način života, u ime njene političke sposobnosti koja se često naziva samoupravljanjem“ (Turen, 1983: 47-48).

Proizlazi da se Turenova percepcija postindustrijskog društva poklapa sa opservacijama neoavangardnih umetnika, koji na temelju svojih izraza participiraju kako u sagledavanju i razumevanju novog tipa društvene stvarnosti, tako i pronalaženju mogućnosti njegovog prevazilaženja, ili, marksistički rečeno, ukidanja. U ne malom broju slučajeva oni se zalažu za već korišćene strategije primenjivane u okviru dadaističkih ili nadrealističkih manifestacija u kojima se društveno stanje percipira kao nepodnošljivo i zbog toga se pribegava defetizmu ili drugim oblicima iskazivanja zastrašenosti. Drugi, pak to čine u duhu kritičke teorije, britkim kritičkim opservacijama savremene tehničke civilizacije koja čoveka sve više udaljava od njegove suštine, doprinoseći raspadu zajednice, pomanjkanju solidarnosti i svemoći političkih struktura u kreiranju glavnih društvenih tokova, tj. znatno umanjanim mogućnostima bilo individualne ili kolektivne akcije usmerene ka promeni. Upravo zbog toga, neoavangarde teže okupljanju mišljenja intelektualaca koji putem različitih umetničkih medija imaju za cilj govor o karakteru društva u kome žive. Glavni cilj jeste da se iznesu na svetlost dana manifestacije i

posledice delovanja vladajućih struktura i time, posredstvom umetnosti, uđe u konflikt sa vladajućim poretkom, u sadajstvu sa drugim delujućim pokretima tog doba.

Period od 1945. godine istorijski se obično percipira kao period međunarodne stabilnosti nakon ratnih razaranja. U Italiji, reč je o periodu institucioanalizacije demokratije i republikanizma, a prioritet se daje ekonomskoj i društvenoj transformaciji, koja iz korena menja karakter društva i svakodnevnog načina života. Pa ipak, već od 1945. godine vidljivo je to da upravo ovaj razvoj svuda u Evropi stvara društvene napetosti, što kulminira u studentskim demonstracijama 1968. godine. One se javljaju istovremeno sa drugim sličnim emancipatorskim pokretima. Nakon 1968. godine u svetu dolazi do preokreta i potvrđivanja novih vrednosti i načina života koji dovode do drugačije ravnoteže, koja se umnogome razlikuje od one do koje je došlo u prvim posleratnim godinama. Čini se da takvo stanje krajem 80-ih i početkom 90-ih godina prošlog veka dovodi do novih oblika ugnjetavanja. Promene se u tom periodu nisu znaku revolucije, već u znaku tržišta<sup>38</sup>. Moglo bi se reći da se 1968. godina predstavlja granicu između dva perioda, tj., perioda posleratne ekspanzije i hladnog rata, a od 70-ih godina se može govoriti o periodu koji karakterišu vladavina tržišta i ekološke ugroženosti.

Istoričar Enzo Traverso (Traverso) napominje da društva nakon Drugog svetskog rata, u periodu od kraja 60-ih do početka 80-ih, konstituišu poredak danas poznatiji pod imenom neoliberalizam. U kulturološkom pogledu suština sistema iskazana je u odbacivanju i negiranju utopija. Autor se poziva na koncepciju Ernsta Bloha (Bloh) koji u utopijama vidi funkciju prometejskog prkosa. Po njemu, treba razlikovati društva koja su spremna da ih ostvare i ona koja to nisu, kao i apstraktne od konkretnih utopija. Neoliberalizam na mesto „toplog toka“ kolektivne emancipacije uvodi „hladni tok“ ekonomskog razloga. Ovaj poslednji je, u borbi sa utopijama, naročito nakon pada Berlinskog zida, odneo pobedu. Traverso u drugom kontekstu koristi pojam ponikao u teoriji recepcije Jausa, poznati „horizont očekivanja“, čime želi da naglasi ulogu utopija u globalnim društvenim gibanjima. Horizont očekivanja, koji su u sebi nosile utopije sa pobedom hladnog ekonomskog razloga nestaje. Posledica sukobljavanja utopija sa ekonomskim pragmatizmom i pobeda ovog drugog je taj da „pad realsocijalizma paralizuje i

---

<sup>38</sup> Prema mišljenju istaknutog sociologa Imalueta Volerstina, liberalizam kao sinonim za kapitalistički društveni poredak je zasnovan na logici profita, a upravo vreme studentskih demonstracija 1968. godine označava početak njegovog kraha. Kapitalistički poredak se, prema autoru, začinje tokom XVI, a početkom XX veka izlazi iz doba prosperiteta i lagano ulazi u period stagnacije, a od svetske revolucije 1968. godine, on ulazi u period svog konačnog sloma, kada se stvaraju pretpostavke za nastanak neoliberalne faze kapitalizma koju karakteriše sistemski dekadencija i ulazak u doba bifurkacije (O tome vidi šire: Volerstin, 2000: 28; 2005: 78-79; 2005a: 130-133).

zabranjuje utopijsku imaginaciju, proizvođači, za neko vreme, nove eshatološke vizije kapitalizma kao 'nesavladivog horizonta' ljudskih društava" (Traverso, 2016: 7-8). U suprotnosti sa njegovim stavom je gledište teoretičara i istoričara umetnosti i situacioniste Timotija Džems Klarka (Clark) koji se zalaže za realističnu politiku i odbacivanje utopija. Nema nikakve budućnosti, već levica po njemu treba da se bori u sadašnjosti sa materijalom društva. Transformacija klasičnog liberalizma u neoliberalizam koincidira transformaciji fordizma u postfordizam, tj. transformaciji stabilnog radnog mesta u velikim fabrikama sa pokretnom trakom, u mala preduzeća koja upošljavaju prekarne radnike. Konkurencija, kao jedno od glavnih načela neoliberalizma među radnicima i njihovim zaradama, erodira socijalnost i solidarnost. Tako je evropski radnički pokret izgubio i svoju osnovu i svoju kulturu. Autor zaključuje da su društva nakon 1989. godine ne samo izgubila sposobnost za projekcijom vlastite budućnosti, već im se kao jedina alternativa nudi pogled u prošlost. Autor nedvosmisleno iskazuje saglasnost sa svima koji smatraju da neoliberalne strategije pokušavaju da iskorene ideju socijalizma kao ideologije. (Traverso, 2016: 9-10). Za nas je veoma značajno njegovo insistiranje na funkcijama utopije. Utopija je neizostavni sastavni deo najvećeg dela neoavangardnih pokreta. Neoavangarde iskazuju svest ne samo o tome da se, konstruišući imaginarne projekte budućnosti suprotstavljaju turobnom, nepravednom i degradirajućem obliku društvenog ustrojstva, već je daleko važnije to što je utopija u velikoj meri saglasna principu stvaralačkog. Ona je prevashodno zainteresovana za stvaranje čistih umetničkih artefakata koji razmeštaju kako umetničke tako i političke i društvene granice.

U Italiji privredna i tehnološka ekspanzija, koja je nakon Drugog svetskog rata zahvatila čitav svet, čini još uočljivijim postojeće razlike između Severa i Juga. U njenim glavnim centrima prisutan je moderan način života. S druge strane, u nerazvijenim mestima seoski način života potpuno odudara od glavnih tokova spoljašnjeg sveta, iz koje je izlazemigracija. Ovakvi društveni uslovi postaju izvor obespravljenosti i degradacije za one koji se sa sela doseljavaju u gradove, zapošljavajući se u industrijskim centrima. Sve ovo dovodi do iskorenjivanja starih kulturnih tradicija i društvenih veza, stvarajući nove tenzije. Elektrifikacija domaćinstava osim što predstavlja objektivaciju promena u materijalnim uslovima života, dovodi i do promena navika stanovništva, što ima različite pozitivne i negativne posledice po život ljudi. Tokom pedesetih godina automobilska industrija postaje vodeća ekonomska sila Italije.

Uticaji masovne kulture s obzirom na to da se njihovim posredstvom insistira na relacijama između proizvodnje i potrošnje kao najvažnijim društvenim činiocima, dovode do toga da odnos pojedinaca prema stvarima i osobama gubi lični pečat i sve više naginje automatizmu. Ovim pojavama suprotstavlja se intelektualna javnost. Angažovanje, posebno karakteristično za neoavangardu, kao ključne probleme vidi nemogućnost komunikacije i otuđenje. Ferroni (Ferroni) zapaža da se, kada je o intelektualnom delovanju reč, sve više govori o „osvetovaljavanju egzistencije“, dok običan čovek zadovoljstvo i utehu traži u sadašnjosti, „ponekad čak i samo u potrošnji pristupačnih predmeta“ (Ferroni, 2005: 477-478). Posle Drugog svetskog rata u Italiji među najvažnijim žanrovima koje konzumira široka publika nalaze se kriminalistički romani, ljubavni romani, naučna fantastika, strip i foto-strip.

Zbog svega, intelektualna javnost se počela pitati kako je moguće da se sveto dogodi za kratko vreme, tj. da Italija od ruralne postane industrijska zemlja. Među stručnjacima još uvek je prisutno gledište da je reč o tzv. italijanskom čudu. Sve ove i druge transformacije putem kojih se Italija pretvara u postindustrijsko društvo, sa industrijom obuće i odeće kao važnim proizvodno-potrošačkim brendom, Pjer Paolo Pazolini je nazvao „antropološkom mutacijom italijanskog društva“. Italijani zaboravljaju svoju poljoprivrednu prošlost i postaju masovni potrošači. Upravo je ovaj intelektualac shvatao da će takve radikalne promene proizvesti nelagodnosti u društvenom životu. Demografske posledice su emigracija stanovništva iz sela južne Italije bilo ka severu Italije ili ka zemljama severne Evrope. Pojava terorističke grupe Crvene brigade je signal da u središtu ne samo italijanskog, već i drugih zapadnih društava u kome je ova grupa delovala, stvari idu u pogrešnom smeru, a politika nije u stanju da pronade trajno rešenje. Bez obzira na to da li je reč o vladajućim demo-hrišćanima ili opozicionim komunistima, političke strukture nisu imale snage da se suprotstave terorizmu.

U tom društvenom i ideološkom kontekstu i nastaju dela nove italijanske književnosti, koja je kao i surova stvarnost demantovala umetnike poput pesnika Salvatorea Kvazimoda (Quasimodo). Nakon Druge industrijske revolucije u doba u kojem ekonomskim i društvenim životom dominiraju banke i umnožavanja privrednih subjekata, političarima umetnost više nije bila potrebna kao izvor proizvodnje mitova ili ideološkog delovanja. Centralno mesto sada imaju vrednosti potrošnje i slepa vera u nauku i tehniku kao svemoćne društvene sile koje rešavaju sve čovekove probleme. U ovom kontekstu „poezija i proza su postale lepa i prazna reč bez ikakvih

dubljih značenja, proizvod koji se može kupiti i koji baš zbog toga treba da se adaptira potrebama tržišta“ (Eker, 2011: 161-162).

Nakon Drugog svetskog rata intelektualci i umetnici, razumevajući značaj najnovijih društvenih promena, pristupaju aktivnom političkom delovanju, stvarajući savez sa radnicima i seljacima, što su prvi učinili umetnici neorealizma. Intelektualci ovog perioda uviđaju da su umetnost i književnost nepovratno izgubile svoju nekadašnju auru u društvu masovne kulture. Već prvih godina tog doba ovaj pokret intelektualaca se račva u dve međusobno oprečne umetničke i političke orijentacije: jedan je hteo da spasi i sačuva vrednosti tradicije, dok je drugi teoretisao da se književnost mora radikalno promeniti i da mora promeniti kompletnu prošlu tradiciju. Prve je zastupao Pjer Paolo Pazolini. Ovaj pokret još uvek veruje da intelektualac ima važnu ulogu i uticaj na društvene tokove. Druga vrsta percepcije, ticala se razumevanja masovnog društva kao društva uskospecijalizovanog rada na pokretnoj traci. Književnost će društvu biti od najveće koristi ako i sama bude radila ono što je se najdirektnije tiče – ona treba da se bavi samo i isključivo jezikom. Baš taj pristup identifikuje radnika i pisca, smatraju oni. Kao jedno od ključnih pitanja u književnim krugovima ove provenijencije postaje: kako pisac može da doprinese revoluciji? Odgovor je – jezikom. „Mora da piše dela jezikom revolucije“. Menjajući ulogu jezika u društvu književnost menja ideologiju ili, drugačije rečeno, pogled na svet onih koji su zainteresovani za književnost. Na taj način se menja recepcija. „Dok će političari da se bave revolucijom u skupštini, radnici u fabrikama, pisci će to uraditi u knjigama“. Grupa 63 ili neoavangarda, Edoardo Sangviti i Alfredo Đulijani (Giuliani), zastupali su ovu vrstu argumentacije. Jedna od krilatica neoavangardne ideologije jeste da i kapitalizam jeste jedna vrsta govora, ideološki jezik čiji je cilj osvajanje sveta. Prema gledištima neoavangarde, zadatak umetnika sastoji se u stvaranju novog jezika kojim započinje i koji doprinosi radikalnoj promeni sveta (Eker, 2011: 161-164).

I u Sjedinjenim Državama je politički aspekt stvaralaštva tokom 60-ih godina značajno prisutan. Tajrus Miler (Miller) za takvo raspoloženje u periodu nakon Drugog svetskog rata koje odlikuje stvaralaštvo kao sinteza kreativnog i političkog uvodi pojam „kulturne revolucije“. Autor tvrdi da iako politički radikalizam nije bio specifičnost severnoameričkog kulturnog prostora, a pokreti koji su tokom 60-ih godina prošlog veka delovali na tom području zapravo omogućavaju implicitno organizovanje „društvenog imaginarija“ kao vida lagane i, pre svega, u psihološkoj ravni negovane transformacije društva, usredsređujući se na ona pitanja koja su



najpre pokrenuta sa Gramšijevim (Gramsci) zasnivanjem pojma hegemonije kao marksističke interpretacije klasnog sukoba prenetog isključivo u sferu ideologije i Frankfurtske škole koja je ponudila nove mogućnosti razumevanja veza između kulture i tehnologije koje tvore nove oblike politike (Miler, 2016: 156-158). Autor nastoji da pokaže da su umetnički poduhvati koji podrazumevaju integraciju različitih umetničkih praksi i medija osim izumevanja novih umetničkih formi takođe važili kao društveno angažovana umetnička dela. Avangardni utopijski ideal o prenosu umetnosti u životnu praksu sada dobija konačnu realizaciju, i to, putem jezika. Jezik shvaćen kao ukupnost verbalne i neverbalne forme komunikacije pojavljuje se u intermedijalnim umetničkim tvorevinama kao indeks sofisticiranosti kulture modernog društva i kao faktor društvene transformacije. Posebnu pažnju, u tom smislu autor skreće na dela u kojima muzika biva okosnica takvih poduhvata, kao što su ona povezana sa grupom Velvet Underground (Velvet Underground) i njihovih veza sa Endijem Vorholom ili dela Džona Kejdža (Cage) (Miler, 2016 : 165-168).

Pomenimo još i stanovište Kler Bišop (Bishop) koja raspravlja sa Nikolasom Buriom (Bourriaud,) koje se zasniva na stavu da umetnost 90-ih godina XX veka nudi više od umetničkih stilova prethodnih decenija. Reč je o posmatranju umetnosti iz ugla društvenih relacija. Bišop je pokazala da je izuzetna važnost prisustva posmatrača umetnosti pridavana upravo u umetnosti avangarde od 20-ih do 60-ih godina i time opovrgla Burioovu tezu o odsustvu posmatrača iz umetnosti prethodnih decenija. Takođe je važno i njeno razumevanje, ali i oštro razdvajanje pitanja estetskog od političkog ili moralnog suda pri analizi umetničkog dela. Burio pokušava da ukaže na značaj strukturalnih okolnosti i relacija u koje delo ulazi sa recipijentom, ostavljajući potpuno po strani pitanje stvaralaštva, ali ni njegovo insistiranje na prednostima okruženja i interakcija u tumačenju umetničkog dela ostavlja utisak nepotpunog sociološkog pregnuća. Bišopova ukazuje da nije dovoljno utvrditi samo relacije između dela i publike, već se treba pitati o tipovima odnosa koji se ovde uspostavljaju i zaključuje da je mnogo važnije shvatiti da li postoji mogućnost za antagonizam, kao prave mere demokratičnosti u umetnosti. I ovde je u poređenju sa bezličnom postmodernom i umetnošću 90-ih godina, koja je svoje postojanje zasnovala pragmatično i mikrotopski, umetnost avangardnih pokreta ocenjena kao proizvod utopijskog žara čiji su ciljevi izumevanje umetničkih i socijalnih imaginarija i kao takva bila i estetski i komunikativno bogatija od potonjih ( Vidi: Bishop, 2004: 52-64).

U okviru miljea koji nameće postindustrijsko društvo, neoavangarda, a posebno njen italijanski izvor u socijalno-političkom smislu iskazuje razumevanje da je kapitalizam nastavio svoj život i nakon razaranja koje je doneo Drugi svetski rat. On je ne samo revitalizovan već se uz pomoć razvoja tehnike i velikih gradskih centara koji privlače sve šire mase ljudi, i uz konstantni razvoj birokratije, sektora usluga i informacionih sistema, takoreći u potpunosti izmenio, a opet ostao isti sistem razvoja društvenih nejednakosti. Zbog toga, neoavangardni umetnički pokreti žele da seafirmišu kao dobrim delom društveni pokreti predstavljajući umetničku demonstraciju rada kapitalizma isturajući jezik kao njegovo kulturno ogledalo.

Na primeru analize društvenog konteksta nakon 1945. godine, imajući u vidu, pre svega, Italiju kao rodno mesto nove avangarde i izuzetnog zamaha ekonomskog razvoja i njenog laganog prerastanja industrijske u postindustrijsku fazu društva, videli smo razloge za ogorčenje i bunt pisaca i umetnika prema društvenim zbivanjima tog doba, a pored navedenih, jedan od najupadljivijih razloga je dominacija masovne kulture. Ona se sada ne odbacuje u potpunosti, a razlozi umetnika za skepsu prema njoj nisu podudarni sa razlozima umetnika ranih avangardi. Ona se sada u prvom redu ne odbacuje (ako se uopšte odbacuje) toliko zbog njenog profitnog karaktera, ili zbog njene stvaralačke površnosti, već zbog toga što ta površnost doprinosi gubitku osećaja bivstvovanja. I neorealisti i neoavangarda uviđaju da novi oblik kapitalizma razara tradiciju i stare društvene veze, proizvodeći efemernost. Razlika je u tome što prvi teže povratku tradicionalnim oblicima življenja, dok drugi smatraju da se svi oblici tradicionalnog ponašanja i mišljenja moraju napustiti, uz zahtev da umetnost i književnost zauzmu poziciju, ako tako možemo reći, kritičkog ili parodijskog imitatora sistema. Njen doprinos avangardnoj invenciji sadržan je u zaokretu na jezik, kao temeljnom izrazu kulture, čije će radikalne izmene omogućiti prevazilaženje, tj. ukidanje kapitalističkih društvenih odnosa. Ovaj utopijski momenat u delovanju neoavangarde može se tumačiti delom nasleđem utopizma sadržanog u ranim avangardama, a delom utopijskog duha prisutnog i u drugim sličnim pokretima tog doba, na primer, studentskog i hipi pokreta, pa i čitave epohe modernizma. Neoavangarda tako, preplićući se sa drugim kulturnim pokretima ovog razdoblja zadobija epitet umetničke alternative.

#### 4. Avangarda i umetnička alternativa

Pojam umetničke alternative najčešće se koristi za ona umetnička nastojanja, posebno nastalih u drugoj polovini XX veka koja snažno insistiraju na aktivnom učešću publike u realizaciji umetničkog dela, koja se formiraju samostalno ili suštinski kombinuju sa likovnim umetnostima. Jedan od najvažnijih elemenata umetničke alternative je, budući da je reč o pretežno dramskim umetničkim izvođenjima, to da se dela mogu izvoditi kako u zatvorenim tako i u otvorenim prostorima. U nekim slučajevima predstave mogu imati više paralelnih tokova radnje, pa publika sama može odlučivati o tome kome od tih tematskih delova želi pokloniti pažnju. U svakom slučaju, rođeni su nekonvencionalni oblici umetničkog izraza, koji, osim što kombinuju različite umetničke medije i menjaju odnos publike prema delu, izvode umetnost van zvaničnih institucionalnih umetničkih prostora, i takođe, pokušavaju uticati na promenu društvenog sveta putem umetnosti.

*Hepening*<sup>39</sup> se obično razumeva kao jedan od najstarijih vidova umetničke alternative, koji nastaje od strane likovnih umetnika, no budući da je najčešće reč o dramskim komadima, i koji se uglavnom koriste dramskim sredstvima izražavanja, jedan broj autora smatra da je kod hepeninga reč o obliku teatarskog izraza. Na ovaj preobražaj slikarstva u umetničku formu koja više potencira „izraz“ nego „predmet“ pažnju skreće Bora Ćosić:

„Slikajući jedno od svojih 'leonardovskih platana', Olja Ivanjicki, u malom prostoru svog ateljea, istovremeno prati razgovor, sluša Aznavoura i poslužuje goste, a zatim, u istom toku, dokrajčavajući jednu istovetnu, permanentnu radnju, grebe suvišne naslage boje kašičicom kojom je maločas mešala čaj, češljem kojim tek što se češljala, prstima koji celovito odražavaju njenu tonsku skalu. Ovaj 'slučaj sa kašičicom' ne bi bio značajan kada na sintetičan način ne bi pokazivao jedno integralno artistsko stanje, jednu umetničku radnju bez ostataka, u kojoj se istim ciljevima slivaju ne samo, po oveštalim shvatanjima, različite 'misli', asocijacije, vizuelni i ostali podaci 'iz života' već i predmeti pragmatične prirode, nameštaj, 'escapaj', instrumentarijum trivijalne svakodnevice, jednim jednim, reklo bi se, rasejanim potezom proizveden u artistsko oruđe, u umetnički alat“ (Ćosić, 2010: 317).

---

<sup>39</sup> „Naziv (hepening) je skovao slikar Alan Kaprou, tražeći za svoje radove što neutralniju oznaku koja neće biti ni u kakvoj vezi sa tradicionalnom umetnošću i estetikom. Hepening je bio potencijalno prisutan već u njegovim akcionim kolažima o čemu svedoče environmentalne izložbene instalacije od 1958. godine nadalje koje uključuju šumove i elemente govora kako bi poseta galeriji bila pretvorena u događaj (...). Dok se prvi Kaprouvi hepeninzi, kao što su *Hepening bez naziva* (*Untitled happening*, 1958) i *18 hepeninga u šest delova* (*18 happenings in 6 parts*), još događaju u prostoru muzeja i galerija preoblikovanom u environment, kasniji hepeninzi odigravaju se na otvorenom (Van den Berg/Fenders, 2013: 124).

Upravo je hepening takav vid udruživanja ili transmisije umetničkih disciplina koje imaju za cilj stvaranje generalnog utiska o akciji, dinamici, kretanju unutar umetničkog stvaralaštva, pa se tako hepeninzi povezani sa vajarstvom ili slikarstvom manifestuju kao svesno odricanje od izložbe na račun događaja. Teatarske forme sada bivaju prenesene u druga umetnička polja kao izraz provokacije ili igre, što ne samo da dovodi u pitanje striktno odeljene tradicionalno formirane umetničke discipline, već stvara nove, do tada nevidene mogućnosti ispoljavanja umetničkih ideja. Njihov nastanak, kao i u slučaju neoavanagrde u užem smislu, vezuje se za period šezdesetih godina, a njegov inspirator je ponovo *ready made* Marsela Dišana. Poreklo hepeninga se, uopšte, dovodi u vezu sa akcijama dadaista i nadrealista. Važne relacije u koje stupa hepening su one koje su stvorene sa delima pop-arta, te muzičkim hepeningom Džona Kejdža (Cage). Ono što važi za umetničku alternativu uopšte kada je u pitanju položaj publike, važi i za hepening posebno. Njegova suština ispoljava se u težnji da publika postane konstitutivni deo stvaranja, izvođenja. Teorijski, ona bi se mešala sa umetnicima, a predstave se ne bi morale igrati na nekom određenom mestu, već bi, uz sve tekstualne i gestualne improvizacije i predstava mogla menjati mesta izvođenja, tj. mogla bi se igrati u pokretu.

Hepening je po mnogo čemu zanimljiv izraz umetničke alternative jer on spaja suprotstavljene umetničke izraze. S jedne strane, njega, kao što smo videli, delimično oblikuju ili nadahnjuju dela pop-arta. S druge strane, Alan Kaprou (Kaprow) će svoj „environment“ pristup izgraditi zahvaljujući posećivanju izložbe Džeksona Poloka. Može se reći da je osim samog događaja u hepeningu sve ostalo stvar improvizacije i zbog toga teško podložno strogom definisanju, ali kada je u pitanju cilj njegovog izvođenja stvar sasvim jasna. Bez obzira na to na koji se umetnički žanr hepening oslanja, koja su mu umetnička sredstva i koji umetnički medij u njemu zadobija centralno mesto, uvek je u pitanju društveno orijentisan govor.

Neki autori, poput Bore Ćosića, naglašavaju veze i sličnosti koje su postojale između neoavangardne grupe fluksus i hepeninga, kao i bitne razlike. Navodi se da hepening kao alternativni umetnički izraz predstavlja rekonstrukciju istorije, dok fluksus ima za cilj da pruži intonaciju za nastupajuće vreme ( Vidi: Ćosić, 2010: 334). Ovaj nalaz bi mogao činiti i osnovnu razliku, ili putokaz ka pronalaženju demarkacionih linija između umetničke alternative i avangarde, međutim, ne treba žuriti sa zaključcima. Sličnosti bi se mogle pronaći u odnosu koji umetnik želi uspostaviti prema publici. Kao što su se kod automatskog pisanja nadrealista želeli izbeći kontemplativni pristupi odnosu delo-publika, tako je i hepening svojim insistiranjem da

stvaralačkoj aktivnoj besformnosti želeo ostaviti publici što je moguće manje prostora za razmišljanje o umetničkom delu.

Dragičević-Šešić u tom smislu eksplicira:

U hepeningu je pojam vremena višeznačan: spajaju se vremena nastanka i recepcije umetničkog dela, vreme nastanka umetničkog dela je neodređeno (...), umetnici koriste materijale koji su nestabilni, lako uništivi i fotografije često ostaju jedini oblik beleške o događaju. To je možda i jedan od razloga što hepeninge, koje prvo beleže na filmskoj, a zatim na video traci, smenjuje video-art, kao novi oblik izražavanja likovnih umetnika (Dragičević-Šešić, 1992: 39).

Osim čisto umetničkih invencija, hepening, kao što smo videli iz pređašnjih navoda, uzima u obzir tehnička dostignuća, postavljajući, na kritički način, tehniku kao sredstvo izražavanja dodajući mu nove uglove gledanja, tj. nove načine recepcije. Ovaj umetnički izraz, kao novi eksperimentalni vid stvaranja, postaje prisutan u svim tradicionalno shvaćenim umetničkim disciplinama. Činjenica da njegovo izvođenje ne zahteva formalne prostore i ustaljeno ponašanje publike predstavlja značajan istorijski korak u razumevanju razvoja ideja moderne umetnosti i njegovom uticaju na potonje oblike umetničkog izražavanja.

Sadržaji hepeninga obilaze oko tema koje je kao primarne odredila kritička teorija društva: moderno društvo predstavlja društvo izobilja postignuto masovnom proizvodnjom, pa zbog toga sve stvari u njemu imaju osobine potrošne robe. Ovaj proizvodno-potrošački ciklus nema nikakvu drugu svrhu sem kontinuiranog samoreprodukcovanja i zbog toga se on označava kao besmislen. Umetnički ciljevi se u vezi sa ovim konstatacijama u različitim zemljama različito postavljaju. Na severnoameričkom kontinentu pristupa se umetničkom predstavljanju defetizma, dok u evropskim zemljama umetnici imaju borbeniji stav: oni žele publiku šokirati, provocirati i upozoriti na opasnosti od potrošačkog načina života.

U vezi sa ovim, tokom šezdesetih godina prošlog stoleća odvija se politizacija hepeninga. Najčešće je reč o celovitom prikazu, predstavljanju ili umetničkom komentaru ključnih političkih događaja u čijoj izgradnji učestvuje i publika, pa se upravo ovaj istorijski period smatra periodom *promene odnosa prema publici*, koja se sada od *posmatrača* pretvara u *učesnika*. Ovo je, smatra se, proizvod evropskog načina koncipiranja hepeninga i umetničkih inicijativa, tj. vodi poreklo iz njene umetničke tradicije. Ranije smo videli da je Bertolt Breht imao u vidu aktivnu pozorišnu publiku, međutim, hepening računa sa publikom koja ne samo da učestvuje u izgradnji dela, već ga ona može menjati, kritikovati u celini ili neke njegove delove. Reč je o takvoj vrsti

izraza koji u načelu dopušta čak i klasičan pozorišni odnos prema delu, ali su sadržaji hepeninga takvi da oni po sebi eliminišu konvencionalni prijem dela i svojim sadržajem i načinom izvođenja provociraju bilo pozitivne ili negativne reakcije publike. Socijalni smisao hepeninga nije samo u buđenju društvene svesti po određenim tekućim pitanjima, već i insistiranju na tome da se kod publike izgrade trajni otpori prema socijalnim mehanizmima savremene civilizacije izobilja čiji je robni karakter poguban po individualni i socijalni razvoj čoveka, njegovog ideala slobode i njegovih kreativnih sposobnosti. ( Up. Dragičević-Šešić, 1992: 36-41). Kasnije ćemo na primerima *Living teatra* i *The Performance Group* pokušati da potvrdimo ove teorijske nalaze.

*Performans* bi se, smatraju teoretičari, prema *hepeningu* mogao odnositi kao univerzalna i opšta umetnička pojava prema konkretnoj i istorijskoj. U performansu, koji je kao i hepening najpre likovni izraz, nema strogih određenja vezanih za mesto njegovog izvođenja, ali je i on, takođe, zainteresovan za nekonvencionalni pristup stvaralaštvu, što se odnosi na odabir prostora umetničkih akcija. Tipično za performans je to što umetnik na licu mesta u prisustvu publike i uz njeno intelektualno angažovanje dovršava svoje umetničko delo, što se može zapaziti kod jednog broja konceptualnih stvaralaca. Osnovna ideja koja karakteriše i hepening i performans, a naročito ovaj drugi, sastoji se ne samo u dovršenom umetničkom proizvodu koji se ističe suštinskom različitosti u odnosu na stvaralaštvo kulture ili epohe kome ono pripada, a čiju nedovršenost publika dovršava, već se sada stvaranje dela izmešta iz uobičajenog umetničkog postupka, kao autonomnog umetnikovog ostvarenja i podređuje angažmanu kolektiva u čijoj osnovi je upravo ideja o tom zajedničkom stvaralaštvu, koje se tu i ne dovršava, već ideja postaje osnov za dalje stvaranje, promišljanje i građenje novih umetničkih i socijalnih konstelacija. Sama srž performansa vidi se u demonstraciji nekog: kritičkog, kritičko-ironijskog, socijalnog, političkog i kulturnog pitanja ili kompleksa pitanja koji se mogu smatrati relevantnim za taj istorijski trenutak, ili, pak, kroz umetnost prikazan problem od univerzalnog značaja za određenu socijalnu grupu, politički entitet ili kulturnu zajednicu.

Primer umetničkog delovanja Krisa Burdena (Burden) nedvosmisleno potvrđuje ove tvrdnje. Kelerova (Keller) i Vard (Ward) navode da se performansi ovog umetnika, osim što su i sami proizvedeni kao multimedija, nalaze u direktnom dodiru sa publikom. Unutar jednog takvog performansa umetnik je tražio dobrovoljca iz publike koji je trebalo da gura štapiće u Burdenovo telo, smatrajući da celokupan Burdenov rad stvara model mišljenja o relacijama koje se

uspostavljaju između prakse i njene medijske mistifikacije. Osim toga, rad ovog umetnika problematizuje i pitanje statusa tela kao skulpturalnog elementa (Keller/Ward, 2006: 6). Mitologija koju stvara kulturna industrija u vezi sa umetnošću i recepcija umetničkog predmeta od strane publike jesu osnovna pitanja koja pokreće Burdenova umetnička delatnost.

*Mixed-medialne forme* jesu onaj faktor savremene umetnosti koji se kao ključan pojavljuje u hepeningu, performansu, pa tako i u drugim oblicima savremenog umetničkog delovanja. Milena Dragičević-Šešić napominje da se ovaj pristup stvaranju danas još označava i pojmom „prošireni mediji“, a njima se označavaju „oni oblici umetničkog stvaralaštva koji koriste više različitih umetničkih jezika, na ravnopravan način, u cilju stvaranja novog umetničkog oblika, koji se ne može automatski svrstati u domen već neke postojeće umetničke grane“ (Dragičević-Šešić, 1992: 44). Cilj ovog spajanja nije mehaničko udruživanje medija, već, kao što smo i ranije napomenuli u slučaju hepeninga i performansa, stvaranje kvalitativno novog umetničkog „proizvoda“ čiji je sam stvaralački čin oprečan klasičnom poimanju, i što je još važnije – uspostavljanje novih komunikativnih praksi sa publikom. Sociološke implikacije ovih stvaralačkih procesa mogle bi se sagledavati i kao proces izgradnje novih tipova publike. Opseg te publike se sada širi, pa tako, na primer, u našem vremenu, jedan stručnjak za softver se, prisustvujući izložbi savremenog video-arta može suštinski zainteresovati za pitanja umetnosti i upotrebe savremene računarske tehnologije u umetničke svrhe. Dakle, *mixed media* u oblasti recepcije, u ovim uslovima, potencijalno privlači i neumetničku publiku. Taj primer pokazuje još jednu stranu društvenog oblikovanja umetnosti u uslovima tehnološke civilizacije: budući da se savremeno društvo danas sociološki prevashodno označava kao informatičko, proizlazi da će i umetnost svoje „sadržaje“ organizovati oko pitanja informacija i njihove medijske proizvodnje. Pored toga, sam umetnički čin multimedije predstavlja svojevrsnu informaciju poslatu njenom recipijentu. Tako se publika nalazi u ulozi recipijenta umetnosti, čoveka koji se informiše, uživa i sudeluje u umetničkom stvaralaštvu dok je istovremeno i politički angažovan.

Bora Ćosić ide i dalje od ove definicije pa za multimediju, govoreći o „filozofiji kolaža“, proglašava i odevenog čoveka. Kao takav on je, po njemu, „namerna, doktrinarna i pragmatična tvorevina, *mixed media*, sada već tipizirani sklop 'isečaka', neposrednih preradevina prirode ili veštačkih, sintetičkih rezultata njenih daljih produkata, pripojenih, dodanih čovekovom telu kao nekoj podlozi, bazi, 'platnu'“ (Ćosić, 2010: 181). Može se smatrati preterivanjem njegov stav da se sve što je stvorila priroda može imenovati kao multimedija, ali se podvučeni uticaj

dadaističkog stvaralaštva, na primer, Švitera (Schwitters) na Krista (Христо), umetnike pop-arta ili fluksusa mora uzeti u obzir prilikom razmatranja pitanja avangarde i umetničke alternative i unutar ovih oblika umetnosti multimedije kao središnjeg postupka.

*Mixed-media* prevashodno insistira na pokretu, zbog čega ples zadobija posebno mesto u udruživanju umetničkih medija. Ovaj umetnički pristup korespondira sa dinamikom gradske sredine, pa su u projektima ovog tipa moguće i takve tvorevine u kojima se stiče utisak da je pre reč o određenom tipu društvenog istraživanja nego o umetničkom stvaralaštvu. Tako se pored širenja opsega umetničke publike šire i bivaju sve fleksibilniji žanrovski afiniteti stvaralaca.

*Street-art* i srodne forme ispoljavaju se kao nastojanja likovnih umetnika u menjaju svoje okoline. U tom smislu formiraju se umetničke grupe koje imaju za cilj „da oslikaju slepe zidove gradskih ulica u neposrednom kontaktu i komunikaciji sa njihovim stanovništvom“ (Dragićević-Šešić, 1992: 42). Umetnici ne teže samo izmenama i „doradama“ fizičkog prostora, već i animaciji ljudi i uticaju na razvijanje društvene svesti o potrebi angažovanja u zajednici. Radovi na muralu ili mozaiku, na primer, imaju društveni smisao jer je rad na njima istovremeno i poziv upućen zajednici i posebno nadarenim umetnicima u njoj da se priključe ovim umetničkim akcijama i tako dodatno doprinesu podizanju svesti o društvenoj participaciji kroz umetnost.

*Grafiti* se, kao proizvod delovanja kulture modernog društva uglavnom vezuju za delovanje supkulturnih grupa. Taj izraz zapravo predstavlja krovni pojam za natpise, simbole i crteže na površinama javnog prostora. Njihov stil odgovara estetici crtanog filma. Tvorci grafita se uglavnom koriste znanjima tipografije i kaligrafije. Najčešće je reč o tome da se putem pisanog iskaza prenese određena poruka. To može biti parola, slogan i slično. Slogani se najčešće pojavljuju u nekom društvenom kontekstu i njegov su izraz. „U grafitima je naglašen njihov ilegalni, subverzivni karakter koji katkad naraste do znaka ili izraza direktnog političkog protesta“ (vanden Berg/Fenders, 2013: 120). Za razliku od drugih oblika umetničke alternative za grafit je uglavnom karakteristična anonimnost njegovog tvorca. Danas poznate forme grafita nastale su u Njujorku tokom 60-ih godina XX veka kao izraz socijalnog protesta omladinskih slojeva.

Svi ovi i drugi oblici umetničkog izražavanja nastalih tokom 60-ih i 70-ih godina XX veka obično nose zajednički naziv *umetničke alternative*. U pitanju je pokušaj da se teorijski zahvate evidentne sličnosti među oblicima stvaranja, ali i zasnuje sociološki način razumevanja konteksta njihovog nastanka i tretiranja ovih umetničkih praksi kao društvenih akcija koje su bitno



obeležile umetničko stvaralaštvo u drugoj polovini XX veka i postale važan asocijativni činilac za period o kome je reč.

Autori poput Dragičević-Šešić polaze od relacija koje se sociološki uspostavljaju između pojmova umetničke alternative i avangarde. Avangarda se ovde tumači, u duhu Flakoerovog gledišta kao „poetika osporavanja“ iz koje i proizlazi umetnička alternativa 60-ih godina minulog veka. Suština razlikovanja ovih pojmova, prema autorki, sastoji se u tome što se kao primarni cilj u avangardnom stvaralaštvu ističe provokacija, šok, negacija, otpor ili napad, dok bi umetnička alternativa pored ovih aspekata unutar svojih tematskih okvira težila, pre svega, pronalaženju rešenja i odgovora na socijalne izazove i probleme inkorporirane u biće dela. U forme alternativne umetnosti autorka ubraja i umetnost *retrogarde* i *postmoderne* i njima prethodeće „estetike ćutanja“, „estetike ponavljanja“ i minimalističke umetnosti (Dragičević-Šešić, 1992: 132-137). Čin alternativne umetnosti predstavlja takođe i kemp estetika, pre svega shvaćena kao vid kritičko-umetničkog senzibiliteta za kič i pojave koje padaju izvan praga ustaljenog načina mišljenja i delovanja. Kemp se tako predstavlja kao oblik *neobične recepcije običnog*. Autorka zaključuje da bi ključne reči alternativnog umetničkog izraza bile: angažman, akcija, participacija, protest, eksperiment, novina, priroda, zajedništvo, osećajnost i sloboda (Dragičević-Šešić, 1992: 147). S obzirom na očiglednu društvenu angažovanost stvaralaca umetničke alternative, jedna od bitnih njihovih karakteristika jeste politički radikalizam.

Dve pozorišne trupe koje su nastale nakon Drugog svetskog rata i izvršile ogroman uticaj na buduću umetničku produkciju bile su *The Living Theatre* i *The Performans Group*. Na idejnom planu ove dve grupe reprezentuju oblike beskompromisnog zalaganja za umetničko stvaralaštvo oslobođeno tradicionalnih stega, dok u čisto sociološkom smislu, društveno okruženje, u kome se začinje njihovo stvaralaštvo, u velikoj meri pogoduje upravo takvom umetničkom izrazu koje su ove grupe negovale.

Living Theatre (Živo pozorište) od svog nastanka predstavlja oblik angažovanog pozorišta i u duhu osnovnih načela avangarde teži brisanju granica između umetnosti i života, tj. između dramske radnje i društvene akcije. U osnovi njihovog delovanja (koje je prošlo kroz više stvaralačkih faza), smatra Ćosićeva, stoji verovanje da će pobuna protiv naturalizma omogućiti oživljavanje mnogih teatarskih mogućnosti u cilju doprinosa društvenom osvešćivanju publike, pa tako i razvijanju potencijala njene promene. Osnivači ove pozorišne trupe, bračni par Džudit Malina (Malina) i Džulijan Bek (Back), za osnovni cilj svog delovanja imaju oslobođenje čoveka

od društvenih i političkih prinuda, nadahnuti anarhističkim idejama o štetnosti iracionalnih autoriteta, te društvenih ustanova – države, svojine i novca. Oboje dolaze iz sveta dramskih umetnosti, a tvorcima su poduhvata iz različitih oblasti ovog umetničkog izraza. Zbog svog beskompromisnog, nonkonformističkog stava i pristupa umetnosti bili su prinuđeni na česte promene teatarskog prostora. Iz tih razloga odlučuju da predstave održavaju u vlastitom stanu. Autori često napominju da ovaj period, period 50-ih godina minulog veka označava početak američkog avangardnog i eksperimentalnog pozorišta. Ruku pod ruku sa zahtevima za nonkonformističkim pozorištem išla je i tendencija „livingovaca“ ka svesnom i namernom politizovanju poetskog izraza kome snagu daju bazične marksističke ideje. Ovom, uslovno rečeno, klasičnom pozorišnom usmerenju, bračni par Mailina/Bek pridružuju i druge programe kao što su koncerti klasične muzike, džez sesije, baletske večeri i večeri čitanja poezije, kako bi okupili stvaraoce i publiku različitih umetničkih afiniteta oko ideje o društvenom angažmanu umetnosti. Od tog perioda stan bračnog para Malina/Bek postaje premali da primi sve zainteresovane gledaoce. Ovaj period stvaralaštva označava i početak njihove umetničke afirmacije. U svom revolucionarnom socijalnom i umetničkom delovanju na repertoaru „livingovaca“ nalaze se dela Lorke (Lorca), Brehta, T.S. Eliota (Eliot), Koktoa (Cocteau), Pirandela, itd. „Za razvoj čitavog avangardnog pozorišnog pokreta šezdesetih godina u SAD značajno je i njihovo prikazivanje dela Alfreda Žarija (Jarry) *Kralj Ibi*, 1953. godine, jer je to bila jedna od prvih predstava koja je gledaoce izložila nasilju jezičke obscenosti sa scene“ (Ćosić, 1996:23-26).

O značaju „livingovaca“ i naročito njihovih stvaralačkih početaka za razvoj američke posleratne avangarde Ćosić Ileanabeleži sledeće:

„Predstava *Faustina* označava značajan datum u radu livingovaca jer u njoj prvi put nastoje da zamagle demarkacionu liniju između dramske fikcije i životne realnosti, u skladu sa opredeljenjem da se pomoću pozorišnog stvaralaštva postepeno eliminiše granica između umetnosti i života, samim tim i između dramske i društvene akcije, a u krajnjem ishodištu i između načina života i glume. Komad se bavi poslednjim danima vladavine rimskog imperatora Marka Aurelija, a nosi naziv po njegovoj ženi. Na kraju predstave se događa ubistvo i dolazi do propasti rimske civilizacije, što je simbolično predstavljeno nestankom rekvizite sa pozornice“ (Ćosić, 1996: 23).

Sam tok predstave ne predstavlja naročitu umetničku invenciju, već činjenica da glumica koja tumači ulogu Faustine napada publiku optužujući je da nije sprečila ubistvo. To je zapravo

prvi put da je dramska fikcija istrgnuta iz svog osnovnog toka i uspostavljena komunikacija sa publikom.

Sličnosti sa Brehtovim razumevanjem pozorišta su sasvim jasne. Ipak, Malina i Bek nisu imali nameru da razviju epsko pozorište, već na prvom mestu izgradnju svesti i kritičkog odnosa publike prema realnosti. Smatrali su da su fikcija i stvarnost isprepleteni, a njihov odnos su videli kao ambivalentan. Krajem pedesetih godina prošlog veka livingovci se nalaze pod snažnim uticajem Antonena Artoa (Artaud), tj. njegove ideje o magijskom dejstvu pozorišta, kao aktivnosti koja doprinosi oslobađanju potisnutih emocija. Od tada dolazi do uviđanja da nedelotvornost teksta može biti zamenjena igrom, grimasom ili muzikom koji sada, na bolji način nego što to čine reči, dovodi publiku u samo središte potrebe za društvenim angažmanom. Ovo je period u kome se pozorišna trupa Maline i Beka sve više služi nekonvencionalnim umetničkim sredstvima: koristi se tehnika komada u komadu, nema dramske radnje u konvencionalnom smislu i drugih klasičnih oblika dramskog izražavanja. Tako, ne samo da se trupa zalaže za razne invertirane i nestandardne načine izvođenja, već i unutar sadržaja predstava glavni junaci bivaju narkomani i drugi pojedinci sa društvene margine, što za publiku tog vremena predstavlja šok. Ovaj pozorišni prizor podržavaju i prate dela džez muzike, a sve to praćeno je ritmom običnog svakodnevnog života. Takođe je važno napomenuti da je grupa insistirala na stalnim unutrašnjim promenama izgradnje dramskog dela. Tako su se, shvativši da je za prenos i stapanje umetnosti sa životom neophodno promeniti i neke ustaljene tokove dramskog dela, odlučili za izlaženje glumca iz dramskog lika. Glumac stiže ulogu posrednika između lika koji tumači i publike kojoj se on obraća. On sada postaje izvođač, posrednik i posmatrač istovremeno. Život je ušao u sadržaj umetničkog dela i nadvladao ga. Izgubljena je granica autonomije umetničkog dela.

Uticaj nekih praktičnih umetničkih rešenja Džona Kejdža na livingovce takođe je značajan u periodu ranih 60-ih. Igra slučajnog izbora koju je primenjivao Kejdž bila je primamljiva i za Malinu i Beka. U dramskom izrazu igra slučajnog izbora se primenjuje tako što se jedna ili više izdvojenih reči variraju u okviru više vokalnih tonaliteta i ritmičkih brzina. Čitava predstava zapravo dobija oblik slučajnog događajnog odvijanja. Zbog svega toga predstave nikada nisu imale identičan formalni izraz. One su bile praćene upravo muzikom Džona Kejdža (Ćosić, 1996: 26-30).

Od sredine 60-ih livingovci potpuno odbacuju podelu na pozornicu i gledalište. Scenografija nestaje, a glumci se odevaju po ličnom nahođenju ili su čak nagi. Delo se ne izvodi na osnovu postojećeg teksta, nema glume u uobičajenom smislu reči, a u srcu same predstave nalazi se improvizacija (Ćosić, 1996: 35). Jezik se svodi na gestove, grimase ili neartikulisane zvuke. Od sredine 60-ih do početka 70-ih godina livingovci su se nalazili na putovanjima na relaciji SAD-Evropa, i imali i uspeha, ali je od početka 70-ih interesovanje šire javnosti za njihova izvođenja počelo da slabi. Living teatar je, ipak, u Brazilu imao veoma zanimljivo iskustvo. Svoje predstave igrali su u siromašnim selima. „U Brazilu osnivaju tzv. Pozorište gerile (The Guerilla Theatre) u kome kolektivni izvođački čin treba da preraste u poligon za izgradnju političke svesti kod domorodaca, žitelja zabačenih brazilskih sela“ (Ćosić, 1996: 45). U centru pažnje bila je njihova težnja ka emancipovanju starosedelaca od preovlađujućih ropskih odnosa koji su postojali u svim društvenim relacijama od porodice do radne organizacije.

Nekonvencionalni i nonkonformistički pristup pozorištu u radu livingovaca uticao je na potonje avangardne grupe u SAD, pre svega insistirajući na korišćenju prostora na specifičan način, zatim održavanjem predstava na ulici ili u neteatarskim prostorima, a posebno u oblasti komunikacije sa publikom koja ne samo da učestvuje u prikazivanju dela, već aktivno utiče na njegov tok, jer je on sada oslobođen ustaljenih dramskih stega.

*The Performance Group* (Izvođačka grupa) predstavlja skupinu umetnika američke pozorišne avangarde koju je predvodio Ričard Šekner (Schechner). On je važio za jednu od najvažnijih ličnosti američke avangarde, kako zbog svog bogatog teorijskog znanja, tako i zbog ogromnog praktičnog iskustva. Poznat je po tome da je razradio i primenjivao ideju ambijentalnog pozorišta. Pri osnivanju *The Performance Group*, decembra 1967. godine, Šekner je imao razvijenu ideju svog stvaralaštva koju objavljuje pod nazivom *Šest aksioma ambijentalnog pozorišta*, među kojima se ističu uobičajena avangardna načela: odbacivanje tradicionalnih definicija pozorišta koje ističu razliku između umetnosti i života, prihvatanje svakog prostora kao prostora za izvođenje predstava, a svaki prostor je namenjen publici. Predstave se mogu igrati kako u „zatečenom“ tako i u „preinačenom“ prostoru. Takođe, slično livingovcima i Izvođačka grupa je insistirala na promenljivosti i elastičnosti radnje. Radnja se može odvijati i u više istovremenih tokova, pa gledalac nije u mogućnosti da mirno sedi i posmatra tok radnje, već on mora da se kreće kako bi mogao pratiti više od jednog toka. Izvođači nisu bitniji od drugih vizuelnih i auditivnih elemenata dela i nijedan od njih se ne aktivira na

račun drugog. Važnost teksta unutar ovako zamišljenog pozorišnog nastupa je minoran. On može da postoji ali je suštinski podložan improvizacijama.

Šekner je najpre oko sebe okupio glumačku ekipu, uglavnom sačinjenu od neprofesionalaca, a zatim ih je uz pomoć geštalt i psihoanalitičkih terapeuta podsticao na izvođenje raznih vežbi koje u osnovi ne treba da menjanju njihove već stečene navike već da doprinesu pozorišnom izrazu. Ova Šeknerova nastojanja zadobijaju kvalitet konfrontacije sa dramskim materijalom, koji je imao za cilj stvaranje individualnih asocijacija tumača teksta. Sve to treba da doprinese oslobađanju podsvesti pojedinca na svetlost dana. „Slobodne asocijacije, uzleti fantazije, snovi, čak i jezičke omaške, predstavljali su puteve prodora u taj tamni vilajet i suočavanje sa njegovim tajnama“ (Ćosić, 1996: 107). Kod Šeknera čovek je viđen kao deo prirode. U centru njegovog stvaralaštva zbog toga se nalazi ritual kao praksa zajednička svim kulturama, deluje na podsvest i tako vraća čoveka svojim civilizacijskim korenima. Mnogi autori zbog toga Šeknera vide kao prvog antropologa u oblasti moderne umetnosti.

Prostor izvođenja dela je, u Šeknerovoj koncepciji i praksi, izjednačen sa drugim elementima dramskog dela. Pažnja se u tom kontekstu posvećuje odnosu ljudskog tela i prostora. Korišćenje prostora, takođe podrazumeva i odnos izvođača i publike. Njegova uloga sastoji se u tome da otvorenosti i bliskošću podstiče komunikaciju sa publikom. I izvođače i gledaoce, prema ovoj koncepciji, treba razumevati samo kao deo šire životne sredine, tj. onih koji koriste ili estetizuju taj životni prostor. Na Izvođačku grupu i samog Šeknera je očitio uticao rad Otvorenog teatra i ali i koncepcija scenske umetnosti Jeržija Grotovskog (Grotowski) koji se na osnovu uvida u pozorišta Azije, posebno Indije i Kine, zanimao za ideju siromašnog pozorišta koje ističe sirovu bit iskonskog značenja radi oslobađanja emocija kod publike. Tome treba da doprinesu predstavljeni tek elementarni oblici dramske umetnosti. U centru pažnje nalaze se zvuk, ritam i pokreti ljudskih tela. Rezultat treba da bude eliminisanje racionalnog sadržaja teksta. Dakle, nije u pitanju odricanje od teksta kao takvog, već samo od njegovog racionalnog sloja (Ćosić, 1996: 105-108).

Šekner je, kao i Grotovski, insistirao na potpuno slobodnoj interpretaciji teksta. Po njemu, svako delo je primenjivo na sve istorijske epohe. Dosta uspeha Izvođačka grupa je imala prilikom izvođenja predstave *Dionis 1969*. Predstava je bila izvođena u garažama ili na krovovima zgrada. Ako se igra u garaži, onda se scena deli skelama na više međusobno odvojenih nivoa. „Ima 5 nivoa na koje može da se smesti oko stotinu gledalaca. Središnji deo

ispunjen crnim strunjačama namenjen je izvođačima, ali je prostor oko njih takođe namenjen za gledaoce“ (Ćosić, 1996: 109). Dakle, prostor je prilagođen tako da publika može lakše da se uključi u tok radnje, koja u bitnom zavisi od njene aktivnosti. Nagonska sloboda predstavljena je potpunom nagošću glumaca. Oni pozivaju i publiku da učini isto kako bi svi zajedno stupili u bahanal primeren komunikaciji iskonskog iskustva. Tok radnje predstave *Dionis 1969*, izvodi se tako da glumci prateći osnovni tok izvorno Euripidovog (Ευριπίδης) dela, izlaze iz uloge obraćajući se publici u ličnom svojstvu i analiziraju svoj život. Izvorni tekst se zanemaruje i glumci prelaze na spontani, kolokvijalni govor i improvizaciju. Osnovnu koncepciju o aktivnom odnosu između izvođača i publike podupiru izlaganja gledalaca o sebi, svom životu, ali i tekućim problemima društva. Pitanje seksualnih sloboda, kao deo šireg poimanja ljudskih sloboda je pitanje koje, između ostalog, tematizuje predstava, a igraju je šest muškaraca i četiri žene. Dionisa je ponekad igrala i žena. Proizvod delovanja ove trupe i posebno predstave *Dionis 1969*, jeste poruka da je čoveka nemoguće racionalno definisati. Ono, međutim, što jeste moguće je razumeti bogatstvo ljudskog identiteta, „ali kao promenljive kategorije u okviru večnog i neuništivog prirodnog tkanja“ (Ćosić, 1996: 112).

Ključno pitanje kojim se bavimo jeste kakav se odnos uspostavlja između umetničke alternative i avangarde. Navedene razlike između ova dva oblika ili pristupa umetničkom stvaranju možemo potvrditi, ali sa izvesnim ogradama. Ako bi se, u teorijskom smislu, mogli izdvojiti opšti reprezentativni vidovi oba ova umetnička pristupa, videlo bi se da se stav *ouslovnom razlikovanju* može prihvatiti kao pogodniji za teorijsko zasnivanje odnosa između avangarde i umetničke alternative. Može se čak tvrditi da su procesi interakcije među njima toliko učestali i kreativno istaknuti da su oni za obe od suštinskog značaja kao i komunikaciju sa društvom, pa se tada ove razlike među njima čine još labavijim.

Prema našem mišljenju, da bi se izvele razlike između avangarde i umetničke alternative na opštem nivou analize, nije dovoljno drugoj pripisati praktično i konkretno angažovanje u lokalnoj zajednici ili političkom društvu, a prvoj to oduzeti. Može se čak reći da ovakvo viđenje u potpunosti ne odgovara činjenicama, jer su brojna dela i akcije avangardnih i neoavangardnih umetnika direktno skopčana sa društvenim angažmanom, koji neretko predstavlja noseći sloj stvaralaštva. Upravo to tvrdi i Bora Ćosić kada, iako dosta subjektivno obojenim govorom, oštro suprotstavlja umetnost fluksusa i akcije hepeninga. Kod njega stvar čak izgleda obrnuta. Fluksus zadobija mesto ozbiljnog društvenog kritičara, usmerenog na promišljanje strukturalne dinamike

društva i priprema projekte za razrešavanje problema, dok hepening priželjkuje gromoglasni aplauz publike, bez vidnije iskazane ambicije za društvenom participacijom. S druge strane, grupe kao što su The Performance Group, ili The Living Theatre se ne mogu sa lakoćom kategorizovati bilo kao avangardne ili kao izrazi umetničke alternative. Njihovo stvaralaštvo, reklo bi se, svakako predstavlja izraz umetničke alternative društvenom sistemu unutar koga postoje i čiji su oštri oponenti. Ipak, najveći broj njihovih umetničkih sredstava je intrinzično avangardni, a socijalni angažman (što bi odgovaralo definiciji umetničke alternative) i umetnička inventivnost (što bi ih povezivalo sa avangardom) su isprepleteni.

Na kraju, i pojmovi o kojima govorimo se ne moraju uzeti kao antonimi. Naprotiv, kategorije umetničke alternative i avangarde mogu označavati pojave istog reda. Brojne stvaralačke tehnike, umetničke intencije, društveno angažovani diskurs, te veze sa drugim elementima kulturne celine, čine oba umetnička pristupa veoma sličnim, a razlike među njima gotovo beznačajnim. Mnogi autori upravo zbog toga ove pojmove smatraju sinonimima. Autori poput Šuvakovića, kao što smo videli, hepening i performans vide kao konstitutivne izraze neoavangardnog stvaralaštva. Osim toga, i umetnička alternativa i (neo)avangarda u širem sociološkom smislu predstavljaju samo deo šireg društvenog korpusa kroz koje se prelamaju mnoge kulturne prakse, ideološke matrice, te tipovi međuljudskih odnosa i prakse svakodnevnog života, primerenih dominantnim pravilnostima i tendencijama socijalne strukture posleratnog perioda. Ono što se kod neoavangardnih pokreta naziva *mixed* pristupom ima svoj pandan, kako Dajana Krejn (Crane) navodi, i u oblasti nauke. Reč je o stavu da su od 80-ih godina XX veka i delovanja kulturne sociologije granice među naukama postale znatno propustljivije što ima svoju analogiju u ne-akademske formama kulture, gde je na delu svojevrsna fuzija popularnih i drugih kulturnih formi koje objedinjene stvaraju nove tipove, a muzika je umetnička oblast gde je to izuzetno vidljivo (Crane, 2010: 169-170). Evidentan uticaj na njih imali su novi društveni pokreti, kao što su studentski pokret u vidu političkog i antiratnog aktivizma mladih i sa njim povezan hipi pokret kao njegov pandan u oblasti popularne kulture. Sve ove tekovine, u kojima se pojmovi umetničke alternative i avangarde mogu estetički uzeti kao ključne oznake kulturnih tendencija posleratnog perioda, izgrađuju poseban stvaralački i socijalni identitet na osnovu koga se i formira ukus za neoavangardna dela, a u sociološkom pogledu, oblike recepcije avangardne publike.

## 5. Neoavangardni ukus i struktura neoavangardne publike

Neoavangarda u celini i u svim pojedinačnim umetničkim i receptivnim manifestacijama predstavlja izraz avangardnog ukusa. Gotovo sve umetničke i socijalne implikacije neoavangardnog stvaralaštva iskazuju radikalni raskid sa obrascima tradicionalnog stvaralaštva. Ono, čak, može se reći, destruirati bilo kakvu mogućnost uspostavljanja obrasca umetničkog stvaralaštva, ili eksponiranja socijalnog tipa umetnika. Umetnik postepeno formira sliku o sebi kao o jednom od mnogobrojnih delova sistema i negirajući sopstvenu posebnost upravlja sve svoje kapacitete na radikalnu izmenu stvaralaštva i društva – stvaralaštva, koje se sa pokretima neoavangarde izjednačava sa društvenom praksom. Naravno, njihovo delovanje nije projektovano kao izraz konkretnih političkih interesa, već kao specifičan vid umetničko-analitičkog poduhvata usmeren uopšte na mogućnost političkog izražavanja umetnosti, promišljanje konteksta sudbine umetnosti, njegovog stvaraoca i primaoca u okviru širih društvenih dešavanja tokom XX veka. Bitne izmene globalnog društvenog sistema, ne samo u odnosu na društva ranijih istorijskih epoha već i u odnosu na period pre Drugog svetskog rata, reflektovale su se kako na oblik neoavangardnih umetničkih dela, tako i na njihove sadržaje – konkretne tematske okvire i motive koji očigledno korespondiraju aktuelnim društvenim tokovima, ali ih i nadilaze svojom poetikom stvarajući tako svojevrsni presek o pitanjima čoveka i društva u drugoj polovini XX veka, iskazan u formi umetničkog dela.

Konkretno, neoavangardni ukus polazi od toga da dela klasične avangarde predstavljaju istorijsku pojavu prvog reda čiji je epohalni značaj sadržan u činjenici da se stvaralaštvo sa njenim začetkom prvi put u svojoj istoriji, izmenivši iz korena osnovne principe kreacije umetničkog dela, zapravo u potpunosti približila životu, a istovremeno, očuvala podsistem umetnosti, unapredila i proširila njene estetičke, sociološke i saznavne horizonte. Ovo nastojanje i nasleđe, neoavangarda želi da očuva i u potpunosti sprovede u delo. Ona čak snažnije nego istorijska avangarda želi britkim, često ironijskim jezikom, pretresti najbitnija društvena i politička zbivanja svog doba kao i ideološke paradigme u čijim okvirima se i odvijaju najznačajniji društveni procesi u drugoj polovini XX veka. U odnosu na istorijsku, neoavangarda iskazuje svest o podizanju nivoa kompleksnosti društvenog sistema nakon Drugog svetskog rata, pa i njene akcije sada izgledaju više kao brižljivo građene filozofske opservacije, u nekim



slučajevima simboličke manifestacije glavnih društvenih tokova, nego kao skup jednosmernih političkih iskaza i parola, tipičnim za prvi period avangarde.

S druge strane, sistem tehničkih sredstava i masovne kulture u savremenom društvu postaje glomazan i sveobuhvatni način opštenja što dovodi do raznih oblika otuđenja, ali i do osujećenja izvornih ljudskih potreba i nametanja veštačkih, što su nalazi kritičke teorije društva koji se i danas mogu smatrati ključnim za analizu osnovnih mehanizama kapitalizma. Proizvodi industrije kulture postaju magnet za najšire mase, a njihov ukus se standardizuje i osiromašuje. Neoavangardni umetnik shvata da društvene okolnosti ne idu u prilog kreativnim oblicima delovanja, već pasivnoj recepciji i površnom razumevanju umetnosti uz konformističke oblike ponašanja. Stoga neoavangarda kroz svoju umetnost želi prezentovati sve ono što se suprotstavlja takvom društvenom sklopu. Ona može koristiti u svom stvaralaštvu, i često koristi kao reference, navode ili posredne asocijacije za dela masovne kulture, ali, kao dvosekli mač: s jedne strane se izražava razumevanje masovne kulture kao dominantnog kulturnog obrasca i uspeva čak pronaći i izvesne čari njenih dela, a s druge strane, kritikuje se njena površnost i česte pojave medijskog pojednostavljivanja klasičnih dela zbog njihove masovne upotrebe.

Kao i istorijska i neoavangarda poseduje ukus za neobično, nesvakidašnje, ono što se opire prosečnom i ustaljenom; teži stvaralačkoj invenciji i originalnosti, a umetničko ponavljanje vidi jedino kao delo bezvrednog stvaralaštva. Imitiranje oslikavanja spoljnog sveta razumeva se kao čin šablonskog pristupa stvaranju. Ovaj stvaralački impuls kod neoavangardnog umetnika još više pojačava utisak da se savremenom čoveku zapravo više i ne nudi umetnost, bilo kakva ideja umetnosti, već reprodukcija umetnosti. U svetu dominacije masovnih medija, velikog broja (ali šturih) informacija o bilo kojoj životnoj temi, pa i o umetnosti, čovek gubi interesovanje za same stvari. Njegovo interesovanje se sada usmerava na površne i nepotpune informacije o njima. Univerzalne i trajne vrednosti posustaju pred prolaznim i trivijalnim. Ove opservacije, donekle izrečene klasičnim jezikom sociologije, opisuju suštinu poimanja društva u drugoj polovini prošlog veka, viđene očima neoavangardnog umetnika.

U bitnom, neoavangardni ukus predstavlja kritiku savremenog oblika društva. Kritika i političnost postaju ključne estetičke odrednice neoavangardne poetike, dakle, ono na šta je skrenuo pažnju još Žak Ransijer. Neoavangarda nema naročitu potrebu za dopadanjem. Niti delo treba da izazove osećaj lepog, uzvišenog ili čak preterano intelektualnog, niti stvaralac očekuje upadljive reakcije publike. Ovo nikako ne znači da neoavangardna dela ne poseduju kvalitet,

naprotiv, neoavangardna dela se temelje na sofisticiranosti i unutrašnjoj kompleksnosti. Svoje stvaralaštvo intonira isključivo intelektualno, ali bez visokoparnih sentenci i lažne intelektualnosti. Osnovne teme neoavangardnog stvaralaštva jesu psihička depersonalizacija i granična duševna stanja, društvena fragmentarnost i neprilagođenost institucije umetnosti postindustrijskom tipu društva, nezainteresovanog za njene „usluge“. Takav skup umetničkih motiva unutar dela neoavangarde manifestacija je očigledne društvene kritike. Ono što suštinski povezuje neoavangardnog umetnika i recipijenta neoavangardne umetnosti jeste senzibilitet za kemp, za jedan neodređen prefinjeni pristup pojavnom u čijoj osnovi je, paradoksalno, tendencija ka grotesknom prikazivanju sveta. Stoga se „sadržaji“ neoavangarde mogu tumačiti i kao ironijski komentari apsurdna savremenog društva, kao njegova tragikomična replika. U centar pažnje sada dolazi jezik, njegovi logički i lingvistički lavirinti i sve ono u čemu on bitno posreduje: od književnosti i izdavaštva u najširem smislu reči, preko oblika svakodnevnog opštenja među ljudima, do informativnih radio i televizijskih programa. Taj jezik, jezik neoavangarde, slično zaumnom jeziku ruskog futurizma, treba da kod recipijenta proizvede osećaj i potrebu za revolucijom. Razlika je u tome što je zaumni jezik, može se reći, težio fonetskoj destrukciji, dok se jezik neoavangarde koristi standardnim govorom, ali su njene semiotičke, logičke i socijalne implikacije izmeštene iz konvencionalnih načina mišljenja i prenesene u oblast mogućih svetova.

Moglo bi se reći da neoavangarda svoju naraciju identifikuje sa ključnim društvenim procesima i tendencijama svog vremena. Tako se, na primer, ambivalentan odnos prema delima masovne kulture u stvaralaštvu neoavangarde može tumačiti kao dominantni osećaj savremenog čoveka o vlastitoj rastrazanosti i vrednosne dezorijentisanosti. Značaj i uticaj pojedinačnog čoveka na globalne procese u doba masovnog društva, izgleda, jednak je trajnosti pojedinačnog kič proizvoda našeg doba. Masovna kultura je ovde hvaljena kao demokratska, ali istovremeno i kritikovana kao površna, u svakom slučaju, neoavangardnom umetniku ona je neiscrpni stvaralački materijal. Đilo Dorfles je, čini se, imao na umu ovu vrstu problema kada je govorio o oscilacijama ukusa i izložio zahtev za uvođenjem pojma „srednjih umetnosti“. Po sredi je uviđanje da masovna kultura nije homogena kategorija, a njena dela nemaju jednaku umetničku vrednost. Unutar njih postoji zavidan broj dela koja se s pravom mogu nazvati pravom umetnošću, a pri tom, komuniciraju sa najširim auditorijumom. S druge strane, nalaze se dela najbrutalijeng kiča koji osim svoje nagonske ili tržišne vrednosti publici ne nude ništa što bi se

moglo nazvati umetnički relevantnim (Božilović, 2016). Može se reći da su dela „srednjih umetnosti“ sada već etablirani albumi džez i rok sastava, dela filmske industrije i alternativnih likovnih umetnosti poput stripa. Upravo ovi oblici savremenog stvaralaštva dolaze u blizak dodir sa delima neoavangarde. Zajednički im je niz estetskih i socijalno-političkih identitetskih odrednica, kao što su usmerenost na preispitivanje i kritika svih oznaka modernog načina života, kulturnih i političkih institucija. Lepo se, kako u delima neoavangarde tako i u delima popularne kulture, više ne ispoljava kao lepo po sebi, već kao izražavanje političkog. Sada se politika kao izraz čovekovog odnosa prema pitanjima vrednosti društva i društvenog delovanja uključuje u umetnost, dolazeći na mesto ranije uzvišene kategorije lepote. Lepo postaje delatno lepo, u kontekstu moderne posleratne umetnosti, koja se, kao što smo rekli, sve slobodnije odriče tradicionalnih umetničkih kanona, a pristupa multimediji, eksces ili bizarnost; nerazumljivost ili nedovršenost postaju primeri neoavangardnog razumevanja lepote. Treba napomenuti i to da u neoavangardi prošlost nije potpuno odbačena. Naprotiv, u neoavangardnoj multimediji ima prostora za preispitivanje, pa i uvođenje svih važnih intelektualnih tradicija prošlosti, naročito prvog perioda avangarde.

Neoavangardna publika, se formira u sasvim različitim društvenim okolnostima nego što je to bio slučaj sa avangardom. Pre svega, reč je o podizanju životnog standarda svih slojeva stanovništva i nestanak osnovnog sukoba između buržoazije i proletarijata. Uticaj sadržaja masovnih medija i brzina plasmana informacija su sada neuporedivo veći, naučno-tehnički napredak je proizveo brojna potpuno nova sredstva kako za ubrzavanje radnog procesa, tako i za recepciju umetnosti. Sve ove i druge promene, o kojima smo već govorili, uzrokuju ne samo drugačiji prijem umetničkog dela, nego i drugačiji odnos publike prema umetnosti u jednom širem smislu od pukog prihvatanja/ne prihvatanja dela. Dela neoavangarde po sebi su takva da se ona, što zbog povećane unutrašnje kompleksnosti, a što zbog novih mogućnosti interpretacije, više ne prihvataju prosto po principu „sviđa/ne sviđa“, već zahtevaju stalnu intelektualnu prisutnost publike, istančane umetničke afinitete, ali, što je za neoavangardni ukus najvažnije, recipijent ovog umetničkog registra, praticipirajući u delima neoavangardne umetnosti upućuje se i na druge, neumetničke - filozofske, naučne, tehničke, istorijske, te reference iz oblasti zabave i svakodnevnog života. Među ovim oblastima društvenog života u vrednosnom sistemu neoavangardnog recipijenta nema stroge hijerarhije. Smatra se, zbog toga, da su filozofska dela strukturalizma i post-strukturalizma, početkom i sredinom šezdesetih godina prošlog veka, pre

svoga, strukturalizma i post-strukturalizma, imala značajnu ulogu u izgradnji neoavangardne poetike. Neoavangardni recipijent po definiciji predstavlja svestranu obrazovanu osobu, otvorenu za diskusiju. Politička deklarisanost je bliska idejama levice ili levog centra uz svesrdno zalaganje za što je moguće radikalnije društvene promene i ukidanje kapitalizma.

Kada je u pitanju *struktura neoavangardne publike*, čini se da je teško izdvojiti određeni društveni sloj koji bi se sa lakoćom mogao proglasiti za nosioca neoavangardnog ukusa. Najpribližnije što bi se u tom pogledu moglo reći je to da bi srednji slojevi mogli biti označeni kao oni koji uzimajući u obzir, pre svega, obeležje obrazovanja poseduju prerogative za kontinuiranu komunikaciju i stvaranje svojevrstne podrške delima neoavangardne umetnosti. Srednja klasa na Zapadu tokom 60-ih i 70-ih godina predstavlja najširu „fan bazu“ studentskom i hipi pokretu, kao i novim umetničkim izrazima, što se može tumačiti njihovom inače prisutnom otvorenosću u komunikaciji i, svakako, u sociologiji često pominjanoj njenoj težnji da se izdigne i uspe, kako u materijalnom pogledu, tako i u smislu formalnog i neformalnog obrazovanja. Paradoks se očituje u činjenici da neoavangardna dela žele komunicirati sa potlačenim ili marginalizovanim društvenim slojevima pokušavajući da oslobode njihov bes, kao što sumanuelni radnici, nezaposleni, seksualne manjine, itd., a svoje recipijente pronalaze u društveno prilagođenoj, disciplinovanoj i obrazovanoj srednjoj klasi, u čijem rečniku reč revolucija nije uvek dobrodošla. Naravno, istakli smo samo teorijsku mogućnost o tome da je srednja klasa nosilac neoavangardnog ukusa, ali komunikacija između dela i publike zavisi i od niza drugih konkretnih činilaca, pa će od njih u konačnom i zavisiti povezivanje pojedinačnog recipijenta umetnosti sa neoavangardnim delima. I drugi društveni slojevi, razume se, mogu participirati u interakciji sa neoavangardnim umetnostima, ali su, čini se, njihovi vitalni interesi okrenuti drugim oblicima društvenog delovanja: radnička klasa se prevashodno usmerava na konkretna pitanja materijalnih uslova života i poboljšanja u oblasti radnih prava, a daleko manje za pitanja umetnosti, dok su slojevima krupne buržoazije prioritet pitanja poslovnih transakcija, profitnih stopa i investicija, te se i u ovom slučaju pitanja povezana sa umetnošću postavljaju kao sporedna i često nebitna. Mora se, međutim, uzeti u obzir da potencijalno i radnička klasa iz ideoloških i buržoazija iz ekonomskih razloga mogu pronaći svoj interes u ostvarivanju komunikacije sa delima neoavangarde.

U smislu sociološkog određenja onog dela publike koja svoje afinitete i intelektualne preokupacije u potpunosti i direktno povezuje sa celokupnom poetikom neoavangarde, možemo

uslovno govoriti od dve podgrupe neoavangardne publike. Prvu grupu činile bi skupine koje su profesionalno ili amaterski u dugom vremenskom periodu upućene na umetnost uopšte. Pripadnici ove podgrupe su uglavnom dobri poznavaoi kretanja u umetnosti, raznih društvenih i kulturnih okolnosti vezanih za nastanak pojedinih umetničkih stilova i dela. Reč je uglavnom o profesorima univerziteta i studentima u oblasti proučavanja umetnosti i književnosti, i u širem smislu humanistike. Ovde takođe pripadaju studenti i profesori društvenih nauka, sociologije, psihologije, antropologije, političkih i pravnih nauka, čiji je rad isto tako direktno ili indirektno povezan sa pitanjima umetnosti. Zatim, novinari, umetnički, muzički i književni kritičari, kojima se svakako pridružuju i sami umetnici i književnici, te ljubitelji umetnosti koji nemaju nikakav profesionalni interes vezan za oblast umetnosti. Osim prisustva raznim vrstama umetničkih događanja, pripadnici ove podgrupe uključeni su u komunikaciju sa delima neoavangarde posredstvom objavljivanja tekstova, učestvovanjem u zajedničkim akcijama sa neoavangardnim umetnicima, u kojima posebno dolaze do izražaja socijalne i umetničke dimenzije stvaralaštva. Unutar te podgrupe, možemo govoriti o „jezgru“ koje čine pristalice neoavangarde takođe suštinski zainteresovane za njenu umetnost, ali za razliku od ovog šireg sloja koji neoavangardu vidi samo kao jednu od manifestacija moderne umetnosti ravnopravnu sa drugim modernim izrazima, pa i samim klasičnim delima, ali ne i kao epohalni stvaralački sklop, dotle oni koje bismo odredili kao najuži krug neoavangardne publike ovu vrstu umetnosti vide kao stvaralaštvo posebne vrste čiji pojedinačni estetski i socijalni elementi uveliko nadilaze sveukupno prethodno stvaralaštvo. Ova uža grupa neoavangardne publike, iako sklona ekstremnom stavu, preteranoj subjektivnosti i veličanju neoavangardnog stvaralaštva, izražava snažno poštovanje kako za dela klasične avangarde i onih dela koja se u klasičnoj umetnosti mogu smatrati njenim pretečama, tako za izražavanje novih tendencija koji se samo tankim nitima povezuju sa njom, kao što su dela transavangarde i postmoderne. Dela popularne kulture su takođe dobrodošla, ali je tu reč samo o onim ostvarenjima koja se najdirektnijm linijama povezuju sa neoavangardom, kao što su razni alternativni stilovi rok muzike. Ono što u socijalnom pogledu važi za srednju klasu u celini važi i za ovu podgrupu neoavangardne publike. Ona ima relativno stabilan materijalni položaj, dobro obrazovanje i vaspitanje uz izražene težnje ka novim saznanjima i postignućima, te sa lakoćom prihvata novine bilo koje vrste iz bilo koje oblasti života da dolaze, a u čemu nema ničega usiljenog i izveštačenog.

Drugu podgrupu činili bi slojevi koje smo ranije imenovali kao „snobove“. Ovaj sloj jeste stalni pratilac inovacija u svim društvenim segmentima, ali je njegovo prisustvo najčešće i najuočljivije u polju društvenog stvaralaštva, pre svega u oblasti umetnosti, mode, određenih stilova života, itd. Ono što njih potencijalno vezuje za neoavangardu nije sama umetnost, već trenutak novine. Neoavangarda je ovde percipirana kao „nova stvar“, nešto što je „šik“ i što može doneti ugled gde se prisustvujući neoavangardnim manifestacijama može ubrzati uzlet vlastite promocije. Sama umetnost je potpuno u drugom planu. Daleko značajnije je prisustvo „poznatih“ osoba, ili toga ko je prisutan i šta prisutni čine, nego što se pažnja usredsređuje na izložena dela. Snob, s obzirom na svoj sveukupni navodno interesni pristup umetnosti, nema istinskih interesovanja za umetnost. Njegovo poznavanje umetnosti je veoma slabo, a čak i onda kada ono ima sasvim solidnu osnovu ili se može oceniti kao dobro, po pravilu izostaje kritička distanca i vlastiti stav. Taj stav u suštini predstavlja „prepis“ ili „kompilaciju“ tuđih mišljenja, a i kao takav se nerado saopštava. U pitanju je, po svemu sudeći, uticaj niza faktora socijalno-psihološke prirode, u koje sada ne možemo ulaziti.

Sociološki smisao snobizma uopšte, pa tako i kada je u pitanju neoavangardni snobizam, može se misliti kao nesrazmerno uvećana potreba za društvenim priznanjem na račun referentnih društvenih aktivnosti i praksi, u ovom slučaju, neoavangardne umetnosti. Snobizam se gotovo uvek i svuda ispoljava na isti način. Njegovo prisustvo bi se sociološki moralo daleko ozbiljnije razmatrati od izricanja ironičnih kritičkih iskaza, upravo zbog činjenice da je on univerzalna i opšta pojava, prisutan je u svim društvima i istorijskim epohama, a u naše vreme on dobija maha zbog sve veće brzine i pravaca procesa društvene pokretljivosti, što je problem na koji je, kao što smo napomenuli ranije, pažnju u nešto drugačijem kontekstu skrenuo već Lajonel Triling. Pojedinci sada uviđajući da se uzlet na društvenoj lestvici visoko vrednuje, traže načine na koje će svoju ličnu promociju učiniti vidljivom u očima drugih i tako obezbediti izvesno socijalnu povlasticu ili psihološko zadovoljenje. Polje umetnosti, a naročito moderne umetnosti kakva je neoavangarda u tom smislu može izgledati kao idealno sredstvo za postizanje tog cilja, gde razne vrste prijema, otvaranja izložbi, književnih večeri i koncerata bivaju mesta „intelektualnog poziranja“ i promocije, ne određenog umetničkog duha i senzibiliteta, nego tobožnje vlastite ekskluzivnosti.

Neoavangardna umetnost se u osnovi protivi bilo kakvoj vrsti samopromocije i u prvi plan izbacuje umetničku ideju, ali nema načina da se ona u doba masovne kulture zaštiti od

mentaliteta prosečnosti, čiji je snobizam samo jedan od nesvesno manifestovanih obeležja. Humor kao čest pratilac neoavangardnih dela u izvesnom smislu može imati funkciju zabave za recipijenta, ali to unutar neoavangarde nikada nije i njegova jedina funkcija. Daleko češće je reč o tome da se putem humora skrene pažnja na neku društvenu pojavu ili situaciju iz svakodnevnog života i upravo posredstvom humora potcrta ozbiljnost pojave ili situacije o kojoj je reč. Površnost s kojom snobizam uopšte pristupa umetnosti teško da može uspeti da dopre do ovih ne uvek vidljivih neoavangardnih umetničkih tehnika.<sup>40</sup>

Opšte uzev, ono što bismo mogli nazvati neoavangardnim ukusom u velikoj meri izražava odlike avangardnog ukusa uopšte, dodajući mu sada filozofsku diskurzivnost, naklonost za multimedijalno izražavanje i upotrebu tehnike u umetničke svrhe, kao i blisku komunikaciju sa delima popularne kulture, koje se, osim u estetskoj, takođe susreću i u ideološkoj ravni.

Istakli smo da bi, teorijski gledano, srednja klasa mogla biti nosilac neoavangardnog ukusa zbog mogućnosti koje im pruža društveni položaj, kao i paradoks da se neoavangarda zapravo pre obraća radničkoj klasi, a svoju publiku pronalazi među pripadnicima srednje klase. Radnička klasa i buržoazija nemaju interesa za stvarnom komunikacijom sa delima neoavangarde.

Govoreći o bazično neoavangardnoj publici istakli smo da se ona diferencira na podgrupu koja se u potpunosti razume i uglavnom identifikuje sa njenim estetskim postulatima i političkim idejama i koja neoavangardnu poetiku doživljava kao važnu socijalno-istorijsku pojavu. Od nje se razlikuje podgrupa „snobova“, kojoj suštinski nije stalo do pitanja umetnosti, već do izdvajanja iz prosečnosti i samoreklamerstva, što se pokazuje upravo kao oznaka prosečnosti. Na taj način je automatski raskinuta veza snobova sa najdubljim slojevima stvaralaštva neoavangarde.

Otvoreno je pitanje da li je uopšte u opisanim društvenim uslovima zaista i moguć autentičan doživljaj umetnosti od početka druge polovine XX veka, koja je u istoriju ušla kao period dominacije masovne i vidnog slabljenja značaja elitne kulture, hladnog rata, borbe između liberalizma i socijalizma, tj. kako se često govorilo, između demokratskih i totalitarnih sistema. S druge strane, ovo je i doba pojave značajnih filozofskih i naučnih koncepcija, kao i novih umetničkih pravaca.

---

<sup>40</sup>Opširnije o snobizmu videti u klasičnom delu Viliijema Tekerija – *Knjiga o snobovima* (Ukronija, Beograd, 2008).

## V EVROPA I SVET POSLE DRUGOG SVETSKOG RATA

### 1. Spor o demokratskim i totalitarnim sistemima

Na više mesta pomenuta zainteresovanost neoavangarde za politički angažman, pronalazi svoju potvrdu u oblasti niza pitanja kao i svakodnevnih okolnosti vezanih za prirodu društvenog sistema u kome ona postoji i deluje, a u vezi sa temom o kojoj je reč, na specifičan način. Upravo se na pitanjima koja su srodna onima o totalitarnim sistemima prelamaju ključni stvaralački motivi neoavangarde. Reč je, naime, o Pođolijevoj opasci da avangardna umetnost svoje delovanje može graditi jedino demokratskim ili deklarativno demokratskim društvima. Mogućnost delovanja avangarde u autoritarnim sistemima se potpuno isključuje.

Tri velika ideološka politička sistema koja se javljaju i postaju dominantna i međusobno sukobljena u vezi sa revolucionarnim zbivanjima u Francuskoj 1789. godine, jesu konzervativizam, liberalizam i socijalizam. Ove tri političke ideologije smatraju se osnovom svih budućih ideologija, njihovih varijanti i/li hibrida, kao što su staljinizam ili fašizam.

*Konzervativizam* je ideologija koja predstavlja reakciju na rezultate Francuske revolucije, tj. Robespjerov (Robespierre) jakobinski teror u kome su stradali i mnogi učesnici revolucije, zbog čega se i naziva reakcionarnom. I mnogo više od toga, kao jedna od tri velike ideologije, konzervativizam predstavlja pogled na svet o čoveku i društvu. Čovek je viđen kao iracionalno i zlo biće. Važne snage u čovekovom biću su strasti i sasvim neodređeni i nerazumljivi oblici mišljenja i delanja. Kako se društvo ne bi našlo u stanju haosa i mogućeg međusobnog istrebljenja ljudi, ono mora da stvori snažne institucije, od porodice do države, koje će zauzdavati čovekovu zlu prirodu. Društvene promene se prema konzervativnoj ideologiji mogu odvijati samo lagano i postepeno, kako ne bi remetile ustanovljenu organizaciju društva. Važnost tradicije je ovde od izuzetnog značaja. Ona je viđena kao mudrost proverena u praktičnom životu. U skladu s tim, jasno je da konzervativna ideologija nije naročito zainteresovana za nagle promene ni u oblasti umetnosti. Posebno se protivi radikalizmu avangardnih pokreta.

*Liberalizam* pretpostavlja slobodnog pojedinca, koji u potpunosti raspolaže svojom ličnošću. Prema većini liberalnih koncepcija narod je nosilac suvereniteta, ustavom zagarantovana prava



čoveka kao pojedinca, tj. građanina postaju neotuđiva, a građanin centralna figura društvenog sistema. Vlast se bira na izborima po određenoj proceduri. U ekonomiji se insistira na privrednoj inicijativi pojedinačnog subjekta, koji se u konkurenciji sa drugim privrednim subjektima nadmeće na tržištu. Ključna ekonomska kategorija tržišne privrede je privatna svojina. Ovaj društveni poredak se, zbog svega, često naziva i demokratskim, ili liberalno-demokratskim. Neki autori smatraju da su ove kategorije, kategorije demokratije (u politici) i liberalizma (u ekonomiji), heteronomne. U klasičnom liberalizmu lična prava i slobode postaju ključna<sup>41</sup>. Njih država ne sme da krši, već samo da omogućava njihovo neometano sprovođenje. Pored toga, ona ni na koji način ne bi smela da ugrožava postojanje tržišta i njegovih zakona. Uz uviđanje da tržište može proizvesti i negativne društvene posledice po određene kategorije stanovništva, liberalne teorije se, manje ili više revidiraju u pravcu intervecionizma, tj. posredovanja države u ekonomske procese društva, radi brže oplodnje kapitala, ili, socijalne države, radi uspostavljanja ravnoteže između ekonomski bogatih i siromašnih slojeva. Načelno, liberalizam pozdravlja, ili, u najmanju ruku toleriše, sveukupnu avangardnu umetnost, imajući stalno u vidu da je njeno stvaralaštvo vid slobodnog mišljenja i izražavanja, a ono predstavlja osnovu liberalne ideologije.

*Socijalizam* se smatra najmlađom ideologijom. Moglo bi se reći da konzervativna ideologija štiti pretežno vrednosti aristokratskih slojeva, liberalni ideološki sistem štiti vrednosti srednjih društvenih slojeva, a socijalistička ideologija radničku klasu, te uopšte društvene slojeve koji nose najveći teret razvoja društva, kao što su: fabrički radnici, nezaposleni, žene, bolesni, stari itd. Može se govoriti o velikom broju socijalističkih doktrina unutar ove ideologije, ali je svima zajedničko uviđanje da društvo proizvodi oštre razlike između raznih ekonomskih kategorija koje imaju nejednake životne šanse, te tako i razne vrste društvenih nejednakosti. Socijalističke ideologije, posebno marksizam, stoje na stanovištu da je čitava istorija društva istorija klasnih suprotnosti. Istorijsko zbivanje, u čijem se središtu nalaze materijalne vrednosti i uslovi života, a oko kojih se vode glavne socijalne borbe, stremljenju jednom cilju: prevazilaženju protivrečnosti koje stvaraju klasna društva od kojih je kapitalizam društvena formacija sa najizraženijim unutrašnjim suprotnostima, koje će ga i uništiti. Kapitalizam se ovde pojavljuje u vidu poslednje klasne formacije, nakon koga nastaje besklasno društvo. To je društvo u kome nema tržišta ni

---

<sup>41</sup>Autori, analizirajući demokratske sisteme, često napominju da ona nije zatvoren i dovršen politički i društveni sistem. On se uvek menja šireći korpus dostignutih prava. „Ovim tradicionalnim načelima građanske demokratije pridružuju se u 20. veku, a posle 1918. naročito, još neka prava i principi: pravo na rad, pravo na socijalnu i zdravstvenu zaštitu, političko i društveno izjednačavanje žena sa muškarcima, itd“ (Popov, 1976: 88).

siromaštva, eksploatacije kao centralnog problema i ujedno osnove postojanja kapitalizma. Klasne suprotnosti su prevladane, a rad je viđen kao univerzalna ljudska delatnost, putem koje svi pripadnici društva zajednici doprinose u skladu sa svojim sposobnostima. Marks, za razliku od liberalnih koncepcija u čijoj je osnovi reformistički pristup društvu, govori o epohalnoj promeni društva, a ne o varijacijama postojećeg. Ne samo ove ideje, već i marksistička misao u celini, kao i druge varijante socijalizma, nalaze izuzetno pogodno tlo kod svih generacija avangardnih umetnika, a neke neoavangardne grupe, na primer, situacionizam se u potpunosti poistovećuju sa marksističkim i anarhističkim idejnim načelima.

Početak XX veka, osim razvoja industrije kao glavne privredne grane koja je značajno smanjila značaj poljoprivrede i trgovine, sada donosi i mnoge društvene potrese i strahote zbog kojih neki autori smatraju da je XX vek, stoleće sukoba. Razvoj tehnike, porast stanovništva i rađanje velikih gradova omogućavaju i novi tip organizacije državne vlasti i sve glomaznije državne birokratije. Kapitalizam tokom 20-ih i 30-ih godina prošlog veka doživljava svetsku ekonomsku krizu, a to je i doba pojave tzv. totalitarnih sistema: italijanskog i nemačkog fašizma i sovjetskog staljinizma. Ono što karakteriše akademske rasprave od sredine 20-ih godina prošlog veka do danas jeste niz sporova oko definisanja i sumnje u adekvatnost pojma totalitarizam. Na formalnom planu stvari izgledaju jasno: demokratija je oblik vladavine u kome postoje slobodni izbori, ustavom garantovana prava i slobode pojedinaca i grupa, te lična poslovna i svaka druga inicijativa pojedinca ili skupina i slobodno tržište. Totalitarizam predstavlja vid autoritarnog, nedemokratskog poretka, u kome vlast, najčešće vođa, uz pomoć birokratskog aparata i delovanja masovnih medija nastoji čitavom društvu nametnuti jednu ideološku matricu kojoj se moraju povinovati svi članovi društva. U svrhu ostvarenja ovog cilja vođa koristi najbrutalnija sredstva: od gole propagande i medijske manipulacije do raznih vrsta zastrašivanja, progona i likvidacija.

Međutim, kada se pređe na plan teorijske rasprave stvari se usložnjavaju proizvedeći ne tako mali broj pitanja na koje je teško dati siguran odgovor. Autori se dele na dve grupe: one koji podržavaju i smatraju opravdanim korišćenje pojma totalitarizam i one koji izražavaju ozbiljne sumnje u opravdanost pojma koji bi kao potpuno istovetne video fašizam i boljševizam, tj. socijalizam.

Treća interpretacija<sup>42</sup> pojma tiče se označavanja totalitarizma kao aistorijskog. Polazi se od toga da se odlike totalitarnih sistema mogu naći u gotovo svim istorijskim epohama, pa zbog toga režimi koji se pojavljuju u XX veku ne predstavljaju nikakvu novost. U zavisnosti od interpretacije i zapadni sistemi se mogu sagledavati kao totalitarni. Gube se iz vida značajne promene društva koje nastaju od sredine XIX veka, a koje dovode do istorijski specifičnog političkog oblika kakav je totalitarni sistem.

Uopšteno, sistemi o kojima je reč kao zajedničke osobine imaju: široko rasprostranjeni birokratizovan državni aparat, medijsku propagandu čiji su sadržaji pretežno fokusirani na ubeđivanje stanovništva u opravdanost i odbranu ideologije koju zastupa državna vlast. Pored propagande, totalitarni sistemi u istu svrhu pribegavaju metodama masovnih progona, ubistava, čistki, i drugih vidova eliminacije ljudi ideološki suprotstavljenih vođi i najužem rukovodstvu nelojalnih pojedinaca. Harizma vođe ili „kult ličnosti“ je velikim delom proizveden upravo putem masovnih sredstava komunikacije. Ovakvi režimi, smatra se, svoj uspon i „legitimizaciju“ uglavnom ne stiču demokratskim putem, već se, čak i u slučajevima njihovog poštovanja izbornog postupka, najčešće za dolazak na vlast, u manjoj ili većoj meri, koriste i nasilne terorističke metode. U periodima kada je vlast već učvršćena, ovakvi režimi za svoje održanje naporedo koriste голу propagandu i terorističke postupke. Cilj je držanje društva u pokornosti i lojalnosti ideologiji, političkom programu i trenutnom državnom kursu, ili, čak, prostoji volji vođe.

Na ovom opštem nivou analize moguće je i korisno govoriti o konceptu totalitarnih sistema. Problemi iskrsavaju onda kada se pristupi uporednoj analizi fašizma i socijalizma. Čim se krene ka pojedinostima i specifičnostima jednog odnosno drugog sistema javljaju se teškoće oko opravdanosti generalizacije. Pojam totalitarizma ovde koristimo isključivo u smislu nove političke tendencije. Iako držimo da je u polju nauka usmerenih na proučavanje političkih pojava

---

<sup>42</sup> U središtu ovih koncepcija nalazi se gledište prema kome totalitarizam predstavlja tendenciju ili karakteristiku koja se javlja u većini društava i u različitim istorijskim razdobljima. “Tvrdi se, naime, da je totalitarizam pitanje stepena, a ne vrste, odnosno da sistemi mogu biti manje ili više totalitarni zavisno od broja, stupnja i razvijenosti osobina koje su prisutne” (Obradović, 1984: 373). Sa izraženim oprezom pristupamo pitanju totalitarnih sistema, posebno uvažavajući neke prigovore antitotalitarnih koncepcija i to one koji se odnose na ideološku osnovu i načine rukovođenja. Ipak, ovakve teorijske relativizacije smatramo ne samo naučno neosnovanim nego i društveno štetnim, jer određene društvene oblike sistematskog i sistemskog nasilja tokom XX veka izjednačava sa onim društvima u kojima ono postoji kao sporadična i mahom društveno neutralna pojava i koje ni na koji način ne utiče (štetno) na glavne društvene procese i pojedinačne živote ljudi. Mislimo da teorije o totalitarizmu bez obzira na pripisanu im naklonost liberalnim koncepcijama, nedvosmisleno i s pravom ukazuju na nepremostivu razliku između sistema totalnog nasilja karakterističnih za prostore Italije, Nemačke i Rusije i svih drugih društvenih sistema.

društva ovaj pojam teško održiv, smatramo da za analizu društvenog konteksta i političkog okruženja koje se nameće neoavangardnim pokretima može biti veoma koristan. Zapravo se traži pojam pogodan za razdvajanje onih društava koja se suštinski temelje na prinudi i strahu i onih gde su ove pojave uglavnom odsutne. U tom smislu pojam totalitarizam bi mogao biti zamenjen i nekim drugim pojmom. Važno je toda koncept o totalitarizmu prepoznaje pojavu novog tipa političke organizacije različitog kako od starih apsolutnih monarhija, tako i od građanskih demokratskih društava XIX veka. Svojevrsnu anticipaciju ovog tipa društva pronalazimo već u Kafkinoj ekspresionističkoj književnosti, posebno u delu *Proces*, a podroban opis funkcionisanja sistema u Orvelovim romanima *1984* i *Životinjska farma*.

Konkretne teorijske koncepcije nude sledeća rešenja:

Autor kojeg smo ranije pominjali kada smo govorili o teorijama umetnosti i kiča, Herman Broh, bio je takođe i žestok protivnik totalitarnih sistema, ali u izvesnom smislu različit od onih teoretičara koji su na zapadne demokratije gledali kao na sisteme imune na mogućnost takvog oblika vladavine. Ključno u njegovoj misli je insistiranje na negiranju apsolutne identifikacije između demokratije i kapitalizma. Razlika se vidi u tome, što pravi demokrata, kao što to čini kapitalista, nikada ne bi pozvao u pomoć fašizam u momentima privredne krize. On se, po Brohovom mišljenju, ne bori za određeni tip ekonomije, već za principe humanosti, a protiv porobljavanja ljudi i terora. Ovde je sloboda kao društveni ideal pretpostavljena privrednom napretku. Pa, ipak, za razliku od marksizma, koji se temelji na tumačenju zakonitosti materijalnog života u istoriji, Broh zahteva više sentimentalnosti za pitanje ljudske sudbine (Broh, 2000: 58-59).

Ističe se razlika između zahteva za oslobađanjem čoveka od nehumanih uslova života, od toga da se izvrši bilo kakvo zlo nad čovekom samo zbog činjenice da pripada drugoj naciji, veri ili rasi. Prema ovom stanovištu pojam totalitarizam je itekako upotrebljiv. Njega predstavljaju fašističke ideologije i sistemi Italije i Nemačke, kao i boljševička ideologija i sistem nakon revolucije u Rusiji 1917. godine. Takav stav do ovog trenutka nimalo se ne razlikuje od brojnih drugih teorija totalitarizma. Međutim, Broh uviđa, da se, bez obzira na formalnu demokratičnost zapadnih društava, može govoriti takođe i o totalitarizmu kapitala, karakterističnog upravo za zemlje tog područja. Liberalna demokratija u prvoj polovini XX veka pokazala se nesposobnom za razumevanje savremenih tokova razvoja tehnike, koji sada zanemaruju ulogu fizičkog

prisustva i čvrsto utemeljene politike, otvarajući vrata medijskoj propagandi i manipulaciji. To je jedna od okolnosti koja dovodi do uspona totalitarnih sistema, posebno nemačkog nacizma, jer je on koristeći sva raspoloživa sredstva demokratije i čitavog istorijskog nasleđa racionalizma, izvrgao ruglu i dezavuisao takvu tradiciju (Broh, 2000: 75-77). Demokratija nije bila u stanju da misli konkretno i uvidi novonastale odnose moći. Brohov koncept, što je kod protivnika upotrebe teorija o totalitarizmu često uzimano kao nedovoljno za objašnjenje fenomena, kao argument, između ostalog, koristi i bolesnu i demonsku ličnost Hitlera. Jedan od bitnih uzroka za pojavu totalitarnih sistema Broh vidi u kontradikciji između čovekovog nedostatka istinske individualnosti, što pripisuje preostatku njegovog „primitivnog mentaliteta“, kolektivističkih obrazaca mišljenja i njegove težnje za slobodom. Prosečni građanin ne treba da stvara iluziju o sebi kao dobrom i nepogrešivom, već on mora da, izvan te projekcije, zaista čini dobro. „Svoje neopisivo dobro svuda projektuje, pre svega u vlasnika robova, pošto uvek nastoji da se identifikuje s njim, nikada s porobljenim; neverovatno je za njega da bi porobljenost mogla biti tako loša“ (Broh, 2000: 195).

Mihailo Popović je takođe zastupnik teorije o totalitarnim sistemima. On, i pored toga, zastupa stav da je epoha socijalizma donela izvesni kvalitet razvoju društva. Kod velikog broja ljudi, smatra ovaj autor, postoji snažno uverenje da je neophodno očuvati ili obnoviti pravedne društvene odnose i raditi na smanjenju ili uklanjanju društvenih nejednakosti, kao važnim tekovinama socijalističke ideologije. Posle Drugog svetskog rata, među zapadnim autorima povela se do danas nedovršena rasprava o tome da li se socijalizam može označiti kao totalitarni sistem. Marksistički orijentisani naučnici odbacivali su takvu mogućnost uz misao da se socijalistički period može jedino tumačiti kao viši oblik demokratije, drugačiji od liberalnog modela.

Popović, odgovarajući na pitanje da li je realsocijalizam po svojoj prirodi totalitaran, kaže da se nakon demokratskih početaka u toku Oktobarske revolucije i neposredno potom, bez obzira na brojne istorijske okolnosti i izazove, socijalizam ipak izgradio kao totalitarni sistem. Po njemu, totalitarne osobenosti socijalizma nisu proizvod samo, kako se izražava, „evroazijskog civilizacijskog miljea“, već on snažne podsticaje za formiranje socijalizma kao totalitarnog poretka vidi u dvema osnovnim orijentacijama. Prvo, njegovo antitržišno i antidemokratsko usmerenje, a drugo, negacija robne proizvodnje i građanske demokratije. Prema ovom gledištu, Lenjin i Staljin prihvataju antitržišnu i antidemokratsku orijentaciju unutar nastojanja izgradnje

prve socijalističke države. Negacija demokratije i ujedno osnova za nastanak socijalizma kao totalitarnog tipa društva proizlazi iz Marksovog određenja diktature proletarijata. Marks je mislio da je svaka vlast u istoriji diktatorska, te je i na građansku demokratiju gledao kao na oblik diktature, tumačeći ovu kao „legalizovano nasilje pomoću kojeg vladajuća klasa održava društveni poredak ili vrši promene u njemu“ (Popović, 1997: 21-22).

Tako se demokratija pokazuje samo kao jedan od oblika diktature koja predstavlja suštinu svake vlasti u civilizovanoj istoriji. Ovom se pridružuje i shvatanje države kao klasne vladavine koja je i sama uvek oblik diktature. Lenjinova (ЛЕНИН) relativizacija ovog Marksovog principa može se iskazati kao mišljenje da je diktatura proletarijata tj. socijalistička država u prelaznom periodu između kapitalizma i komunizma demokratija na potpuno nov način. Ona se tumači kao demokratija za sirotinju i diktatura za buržoaziju. Ali za njega „demokratija je takođe oblik države, koji mora iščeznuti kad iščezne i država, a to će se dogoditi iz socijalizma koji je definitivno pobedio i učvrstio se, u komunizam“ (ЛЕНИН, 1931: 37). Čini se da su ovi navodi, a još više Lenjinova interpretacija, uneli najviše zabune i, može se takođe reći, naneli ogromnu štetu iščitavanju marksističkog pogleda na svet, i, svakako, dali povod za optuživanje izvornog marksizma kao inspiratora totalitarnih sistema, pa, na kraju krajeva, i za političku praksu socijalističkih društava koja se u dobroj meri s pravom mogu nazvati ako ne totalitarnim, a ono bar društvima sa snažnim totalitarnim tendencijama.

Ne samo da izražavamo sumnju u održivost Popovićevog gledišta, već smatramo neistinitim navod prema kome je „Marks utemeljivač teorije o socijalističkoj državi kao partijskoj, ne-državnoj državi, koja počiva na volji vladajuće klase (elite)“ (Popović, 1997: 23). Ovde se mora imati na umu intencija Marksovog pogleda na svet koji se sastojao u težnji ka radikalnom razaranju kapitalističkih društvenih odnosa kao klasnih odnosa, tj. države kao proizvoda klasnog društva i stvaranju besklasnog tipa društva kao tipa kvalitativno različitog od svih pređašnjih društvenih formacija. U tom smislu je potpuno razumljiv Marksov zahtev za ukidanjem svih klasnih institucija (tržišta, države) kao institucija klasnog društva, tj. izvora društvenih nejednakosti i represije.

Dakle, u Marksovoj misli, suprotno Popovićevoj interpretaciji, nema mesta nikakvom obliku državne organizacije, pa ni socijalističke. Ne ulazeći u to da li možemo govoriti o utopijskim momentima, želeli smo ukazati na činjenicu da teorija kao što je marksizam, a koja kao primarni zadatak društvene prakse vidi ukidanje države kao klasne tvorevine i svih drugih tvorevina

klasnog društva, ne može biti osnov za stvaranje totalitarnog sistema. Nedoslednosti, protivrečnosti i adaptacija marksizma potrebama praktične i dnevne političke prakse u zemljama realnog socijalizma u odnosu na izvorni marksizam predstavljaju možda važniji socijalni činilac u mogućnosti tretiranja socijalizma kao totalitarnog tipa sistema, nego što se njegova izvorišta mogu naći u samim Marksovim delima. Ako nema države onda tek nikako ne može biti govora ni o vladajućoj klasi (eliti) kao eliti. Marksova misao je jednostavno isključuje u projekciji besklasnog društva.

Kada su u pitanju sličnosti i razlike između fašizma i socijalizma, Popović navodi da im je zajedničko to što kod obe postoji bezrezervna uverenost u istinitost prihvaćene ideologije. Oni koji je odbacuju su, kako politički neprijatelji tako i neprijatelji naroda. I jedan i drugi su bar u jednom periodu svog postojanja bili zasnovani na načelima socijalizma. Ovaj autor navodi da je jedna od sličnosti i to što su i socijalizam i fašizam imali odbojnost prema robnoj proizvodnji i tržištu i građanskoj demokratiji. Taj iskaz se može smatrati samo delimično tačnim, pošto fašizam ne teži uklanjanju privatne svojine, naprotiv, garantuje njeno očuvanje, kao u primeru italijanske korporativne privrede za vreme Musolinija (Mussolini). Upravo će to biti jedna od glavnih teza zagovornika onih autora koji se protive upotrebi pojma totalitarizam. Među razlikama se često navodi činjenica, koju ističu i drugi autori, da je fašizam spoj više ideoloških programa, uključujući i socijalizam, dok je ovaj drugi potpuno homogen ideološki sistem. Naravno, najveća razlika među njima je, kod socijalizma bezrezervna ideološka orijentisanost ka humanizaciji društvenih odnosa i emancipaciji čovečanstva. S druge strane, sve varijante fašističke ideologije se temelje na antihumanim idejama rasne dominacije i istrebljenja drugih naroda. Iz ideoloških razloga, za koje se smatra da predstavljaju okosnicu totalitarnih sistema, čitava njihova politika počiva na proizvodnji stvarnih ili virtuelnih unutrašnjih i/li spoljnih neprijatelja sistema (Vidi: Popović, 1997: 25-31).

S druge strane, nalaze se autori koji se suprotstavljaju upotrebi pojma totalitarizam, smatrajući da teorije o totalitarizmu nastaju u okviru buržoaske misli. Dakle, viđene su kao produžena ruka interesa srednje i krupne buržoazije. Naročito se protive izjednačavanju fašizma i socijalizma pod plaštom ideje o totalitarnim sistemima. U našoj društvenoj misli ovaj koncept zastupa Todor Kuljić.

Ovde se najpre ukazuje na to da je pojam totalitarne države koji nastaje u okviru ideologije fašizma u drugačijem smislu prenet na liberalno-buržoaske koncepcije. One nastoje da, uviđajući

da je Musolinijev režim u Italiji diktatorski, ali na drugačiji način od tradicionalnih diktatura, bolje istaknu ove razlike. Kuljić smatra da se pojam totalitarizma ne koristi samo za poređenje fašizma i socijalizma i utvrđivanje njihovih zajedničkih svojstava, već se njime eksplicitno ukazuje na odnose prijatelj-neprijatelj. Smatra se da je pojam teorijski neodređen i zbog toga više pogodan za političku upotrebu. Autor beleži da su teorije o totalitarizmu bile blisko povezane sa stanjem međunarodnih odnosa, pa su one tako jačale u trenucima zategnutosti koje su proizvodile faze podgrevanja hladnoratovskih napetosti i isto tako slabile u vremenima njihovog hlađenja.

Jedna od primedbi teorijama o totalitarizmu je ta da se jedan od osnovnih ciljeva ove teorijske koncepcije sastoji u težnji ka umanjenju značaja kapitalizma za razumevanje fašizma. One pribegavaju „aristokratskom“ argumentu da tzv. totalitarni sistemi produkuju „glupost“, „bes“ i „zavist“ širokih masa kako u fašizmu tako i u socijalizmu. Fašizam je viđen „kao spoj svevlasnog vođe i razularene mase, a rasprava o ulozi vladajuće klase postaje izlišna“ (Kuljić, 1987: 256-258). Najčešći argument pristalica teorija o totalitarizmu je taj da i fašizam i socijalizam karakterišu neobuzdana i sveprisutna upotreba državne sile (progoni, čistke, egzekucije). Kuljić je stava da je ovakav pristup teško opovrgnuti, ali i smatra da se podjednako nasilje prisutno i u fašizmu i u socijalizmu ne može uzeti kao kriterijum za izjednačavanje ova dva sistema.

Za razliku od teoretičara totalitarizma koji ulogu vođe u modernim autoritarnim sistemima, fašizmu i socijalizmu, vide kao istovetne, Kuljić napominje da postoji signifikantna razlika između fašističkog decizionizma i staljinističkog voluntarizma. Ovaj prvi ima svoje mesto i u fašističkoj ideologiji i u pravnoj teoriji. Kada je u pitanju ovo drugo, staljinistička ideologija, u skladu sa marksističkom baštinom na koju se *volens-nolens* mora pozivati jer je i sama oblik marksističke misli nigde ne insistira, niti može insistirati na volji jednog čoveka, koji se izdiže iznad partijske ideologije i čitavog sistema. Autor uviđa da unutar kapitalizma postoje različiti, pre svega, buržoaski slojevi sa međusobno suprotstavljenim ideologijama i interesima. U tom smislu fašizam predstavlja ideološke postulate konzervativne buržoazije suprotstavljajući se liberalno-buržoaskim pogledima na svet. Najizrazitiji primer konzervativne ideologije kao antipoda liberalnim gledištima je koncepcija konzervativnog pravnog teoretičara Karla Šmita (Schmitt). Ova koncepcija se ujedno smatra jednim od duhovnih inspiratora fašističke ideologije. Jedna od glavnih razlika, više organizaciono-političkih nego ideoloških, vezuje se upravo za



društvene okolnosti koje dovode do prakse potpuno samostalnog odlučivanja vođe. Navodi se da su u fašizmu oblici institucionalnog odlučivanja daleko slabijeg sistemskog utemeljenja, uz istovremeno širenje opsega prava vođe na odlučivanje, dok u staljinizmu, uprkos propagandnom veličanju Staljinove ličnosti, odluke se donose u različitim državnim telima kakvi su „komiteti“, „biroi“ ili „sekretarijati“. Opšte uzev, Staljin (Сталин) se nije harizmatski legitimisao, smatra Kuljić, kao što su to činili Musolini i Hitler (Hitler), „već kao predstavnik partije u skladu sa ideološkom tradicijom“ (Kuljić, 1987: 263-265). Autor je svestan da je u govoru o politici uopšte, pa i o totalitarnim sistemima, gotovo nemoguće govoriti mimo manje ili više direktnog zauzimanja političkih pozicija. Prigovori ovom gledištu sastoje se upravo u tome da se teorije o totalitarnim sistemima optužuju za naklonost liberalno-demokratskim pozicijama, tj. zloupotrebu naučnog govora u korist političkog. Autor, što je apsurdno, istovremeno brani vlastitu antiliberalnu, socijalističku poziciju. Dalje, u vezi sa ovim, čini se da i pored očitih sličnosti u svakodnevnoj političkoj praksi fašizma i staljinizma, autor sa zadržkom i daleko blaže ocenjuje učinke realsocijalizma.

Moglo bi se reći da ključ koji otvara vrata neoavangardne poetike u kontekstu spora o totalitarizmu i koji, može se reći, čini okosnicu celokupnog diskursa neoavangarde jeste jedna intelektualna rasprava koja, na izvestan način, oblikuje njena dela. Reč je o delu Đorđa Agambena (Agamben) koji skoro trideset godina kasnije, reklo bi se, nesvesno i nenamerno, ali na veoma dobar način sumira osnovne preokupacije neoavangarde, njenih intencija, upravo baveći se temom totalitarnih sistema. Moglo bi se reći da ovde imamo posla sa klasičnom teorijom totalitarizma naslonjenu dobrim delom na misao Hane Arent (Arendt) koja (teorija) ulazeći u dijalog sa strukturalizmom i post-strukturalizmom, posebno delom Mišela Fukoa i preuzimajući njegov kategorijalni aparat ali ostajući u okvirima teorije totalitarizma, razrešava univerzalne probleme odnosa čoveka kao pojedinca i vlasti.

Pokušaćemo da u nekoliko narednih rečenica sumiramo rezultate ovog diskurzivnog razlikovanja bez namere da se temeljno bavimo odnosom dvaju koncepata. Reč je o ukazivanju na važnost istaknutih ideja za tematske preokupacije neoavangarde. Agamben, u poznatom delu *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, razumeva Fukoovu biopolitiku kao transformaciju čovekovog prirodnog života u mehanizme i kalkulacije moći. Dakle, razvoj društva odvija se sinhrono sa širenjem društvenih mehanizama, naročito poluga moći, na račun života pojedinca. Stoga, život u modernom društvu, koje se sagledava kao političko, ili, kako Agamben kaže,

interpretirajući Fukoa, politizovano društvo, predstavlja ulogu u politici. Nemoguće je živeti život van njenih tokova. Antika je, posebno Aristotel, gledala na čoveka kao na životinju sa kapacitetom za bavljenje politikom, dok je kod Fukoa moderni čovek interpretiran kao „životinja koja politiku naziva svojom egzistencijom“. U Fukoovoj teoriji, veli Agamben, važni su „procesi subjektivacije“, sopstvo je viđeno kao subjekat, koji je istovremeno vezan za moć spoljašnje kontrole. Dosadašnje slaganje sa Fukoom, Agamben prekida uviđanjem da Fuko nikada nije dao primer nečega što bi se moglo prepoznati kao stvarni subjekat biopolitike. Ali, to nije sve. Ono što smeta Agambenu je činjenica da u svojim delima Fuko nigde direktno ne apostrofira pitanje totalitarnih sistema. Zbog toga on kaže: „Ispitivanje koje počinje rekonstrukcijom *velikog ograničenja* u bolnicama i zatvorima nije dovršio koncentracionim logorima“. Agamben zaključuje da stvarna egzistencijalna situacija odlučuje o razumevanju strukture moći, a daleko manje njena konceptualna rekonstrukcija. Jer, značajna se razlika pojavljuje između života u koncentracionom logoru, tema bliska Arentovoj (Arendt) i Agambenu i života u bolnici u primeru kojim operiše Fuko. Agamben podvlači da se ne može prenebreći ovo razlikovanje, jer je u koncentracionom logoru apsolutno doveden u pitanje sam ljudski život (Vidi: Agamben, 1998: 71).

Tok i ishod ove rasprave ne moraju imati naročitog značaja za pojedinačna neoavangardna dela. Ipak, kao što će se pokazati na narednim stranicama rada prisustvo svih ovih pitanja, u bilo kom smeru da se kreću diskurzivna rešenja neoavangarde, i to posebno u neoavangardnoj književnosti, uvek referiraju na duhovne veze između neoavangardnog stvaralaštva i filozofske misli u drugoj polovini XX veka, specijalno sa varijantama strukturalizma i post-strukturalizma. Među njima Fukoovo interesovanje za granična pitanja ljudskog života potpuno korespondiraju sadržajima neoavangarde. Debata o totalitarnim i demokratskim sistemima ne samo da se odvija paralelno sa afirmacijom neoavangardnih umetnosti, već „u paketu“ sa pitanjima koja pokreće filozofija post-strukturalizma bivaju inkorporirana u sama njena dela. Ma koliko zvučalo čudno, neoavangardna obrada ovog korpusa pitanja može ponekad dobiti i parodijske oblike, čiji je cilj iščuđavanje ljudskoj situaciji.

## 2. Svet masovne kulture

### *Edgar Moren i duh vremena*

Pojam masovne kulture već implicira da je reč o takvom tipu kulture koji je prihvatljiv najširoj publici, tj. tipu kulture koji se upotrebljava u svakodnevnom životu, sa lakoćom prilagođavajući se uvek iznova, trenutnim, modnim, tržišnim i drugim uticajima. Teoretičari poput Dvajta Mekdonalda bi bili saglasni sa ovim stavom, ali ovo je, čini se, tek opšta slika onoga što nazivamo masovnom kulturom.

Edgar Moren (Morin) u delu *Duh vremena* sena sveobuhvatan način bavi masovnom kulturom kao socijalnim i antropološkim fenomenom. Ovaj tip kulture, po njemu, karakteriše tzv. ultralaka industrija, koju predstavljaju štampa, radio, televizija i film, a u naše vreme i internet. Dakle, reč je o „lakim“ sredstvima za proizvodnju kulturnih sadržaja. Takođe, ona je laka i po proizvedenoj robi, jer se drži na novinskom listu, filmskoj traci ili se prenosi radio talasima. Suštinska karakteristika masovne kulture jeste to što njena potrošnja nije stvarna već psihička. U svakom slučaju, sistem masovne kulture ili, kulturne industrije, organizuje se po uzoru na najkoncentrisanije industrije u tehničkom i ekonomskom smislu.

Bez obzira na to da li govorimo o novinskom listu ili televizijskoj stanici uvek je reč o birokratskom načinu organizacije. Ovaj glomazni birokratski aparat unutar kulturne proizvodnje vrši filtriranje stvaralaštva pre nego što ono stigne do onih koji o njemu odlučuju, producenti, urednici itd. Upravo ovi aspekti masovne kulture vode njenom obezličavanju. Racionalna organizacija se suprotstavlja invenciji. Razlika između drugih industrija i industrije kulture sastoji se u tome što, na primer, automobilska industrija može sebi priuštiti klasičan obrazac serijske proizvodnje, proizvodnje po modelu. S druge strane, kulturna industrija, bez obzira na birokratizovanu organizaciju, mora stvarati po obrascu individualnosti, ma koliko konkretno stvaralaštvo ostajalo u okvirima opšteg stvaralačkog modela. Stoga, Moren zaključuje da se stvaralaštvo masovne kulture ne može u potpunosti integrisati u sistem industrijske proizvodnje (Moren, I, 1979: 26-29).

Tako, masovnu kulturu u celini obeležava paradoks. Unutar nje nastaju krajnje tipizirana dela namenjena najširoj publici, ali i dela vrhunske umetničke vrednosti, naročito neka dela proizašla iz delovanja supkultura (Moren, I, 1979: 31). Kao što je razlog za tipizaciju njenih

proizvoda sasvim logična posledica obrasca proizvodnje, tj. praktikovanog uzora industrijske proizvodnje uopšte, tako je i individualnost u njoj posledica opštih zahteva umetničkog stvaralaštva, jer su, kako Moren kaže, kulturnoj industriji potrebne individualizovane jedinice. „Film može da bude zamišljen po standardnim receptima (ljubavni zaplet, *happy end*), ali mora da ima svoj pečat, svoju originalnost, svoju jedinstvenost“ (Moren, I, 1979: 27). On se pita, kako je uopšte moguće da kulturna industrija funkcioniše nalazeći se sve vreme u ovoj paradoksalnoj situaciji. Njegovo objašnjenje je sledeće:

„Ta mogućnost, bez sumnje, počiva u *samoj strukturi imaginarnog*. Imaginarno se strukturira prema prauzorima. Postoje uzor-modeli ljudskog duha koji upravljaju snovima, a posebno racionalizovanim snovima kakvi su teme mitova ili romana. Pravila, konvencije, umetnički radovi nameću spoljnu strukturu delima, dok tipske situacije i tipske ličnosti čine njihovu unutrašnju strukturu. Strukturalna analiza nam pokazuje da se mitovi mogu svesti na matematičke strukture. Tako se svaka konstantna struktura može pomiriti sa industrijskom normom. Kulturna industrija to pokazuje na sebi svojstven način, standardizujući velike romaneskne teme, pretvarajući prauzore u stereotipove. Proizvode se romani po lančanom sistemu, na osnovu obrazaca koji sada postaju svesni i racionalizovani. Srce se takođe može strpati u konzervu“ (Moren, I, 1979: 28).

Uslov je, veli Moren, da lančani proizvodi budu individualizovani. Individualizaciji služe i razne uobičajene tehnike, putem kojih se menja skup različitih elemenata. Tako, masovna kultura ne može počivati samo na standardizovanom stvaranju. Da bi se domogla individualnosti, njoj je potrebno više: potrebna joj je *invencija*. Potreba za invencijom zapravo oslikava činjenicu da proizvodnja ne može da uguši stvaralaštvo, čak i snažna birokratska organizacija kakva je kulturna industrija zavisi od invencije. U vezi sa tim, invencija se pojavljuje kao onaj faktor u masovnoj kulturi koji služi tome da se tipizirani proizvod kulture usavrši. On tvrdi da čak i druge industrije, npr. industrija deterdženta, imaju potrebu, ne samo za tim da na tržište izbace veći broj određenih marki deterdženata, već i da svakoj od njih ubrizgaju veći stepen samostalnosti. Dakle, čak i na tom nivou postoji potreba za raznolikošću i individualnošću (Moren, I, : 28-29). Kada god postoji takva potreba, uglavnom usled mogućih ili stvarnih ekonomskih gubitaka, kulturna industrija se vraća osnovnom načelu kapitalističke privrede – konkurenciji i pratećoj raznolikosti proizvoda. U kolikoj meri je reč o složenoj društvenoj pojavi pokazuje primer filma:

„Film svaki put treba da nađe svoju publiku, i svaki put mora pokušati da stvori tešku sintezu standardnog i originalnog: standard se koristi ranijim uspehom, a originalnost je zaloga novog uspeha, ali već poznato se izlaže opasnosti da dosadi, a novo da se ne dopadne. Zbog toga film traži zvezdu, koja u sebi spaja nešto od prauzora i nešto individualno: prema tome shvatamo da je zvezda najbolja garancija masovne kulture, naročito filma“ (Moren, I, 1979: 30).

Protivrečnost o kojoj se govori, kod Morena je viđena kao pravilnost koja suštinski odlikuje masovnu kulturu. Razlog tome pronalazi se u sagledavanju ove „protivrečnosti-pravilnosti“ kao mehanizma za prilagođavanje publici, kao i za prilagođavanje publike delima masovne kulture (Moren, I, 1979: 31).

Suština Morenovog koncepta sastoji se u tome da brojni čisto industrijski aspekti proizvodnje kao što su: podela rada (naročito vidljiva na filmu), kolektivni oblici stvaralaštva, njegova birokratizacija i sl., nisu potpuno suprotstavljeni individualnom stvaralaštvu, istinskoj umetnosti i invenciji. Naprotiv, i ovaj sistem isto kao i pristup klasičnog stvaralaštva prethodnih epoha stvara remek-dela, posebno filmska industrija. Zapravo, u pitanju je veština pronalaženja srednjeg rešenja. Objektivno, odnos između standardizacije i individualizacije u stvaralaštvu masovne kulture nije konstantan. On se menja sa svakim novim delom na koje utiču posebne okolnosti. „Tako je 'novi talas' na filmu doveo do povlačenja, ne znamo koliko velikog i dugotrajnog, ali stvarnog udaljavanja od standardizacije“ (Moren, I, 1979: 34-37).

S obzirom na to da stvaralaštvo masovne kulture odlikuje dobrim delom model industrijske proizvodnje, ono zahteva, kao što je već rečeno, stroge principe podele rada, koja je slična, veli Moren, onoj „koja se primenjuje u fabrici od ulaska sirovine do gotovog proizvoda; sirovina je sinopsis ili roman koji treba adaptirati; lanac počinje sa adapterima, piscima scenarija dijaloga (...), istovremeno nastupaju reditelj, dekorater, operater, tonski snimatelj i najzad muzičar i monter dovršavaju kolektivno delo“ (Moren, I, 1979: 32-33). Problem autora u tipu kulture o kojoj je reč tičese izuzetno visokih honorara koji primaju za svoj rad. Cena koju plaćaju autori izražava se zahtevima za standardizacijom umetničkog proizvoda. Takav proizvod treba da zadovolji kriterijume organizacije kojoj autor pripada, s jedne strane, i, što je u direktnoj vezi sa njenim tržišnim opstankom, ukus široke publike.

Moren zapaža da svaki industrijski sistem i mimo težnje za profitom ima ambiciju širenja. Tako je i sa kulturnom industrijom. Glavna preokupacija kulturne proizvodnje jeste zapravo stvaranje univerzalne publike. Razni časopisi, koji se, doduše, nominalno obraćaju određenim kategorijama publike, zapravo se obraćaju svakome. Eklekticizam je, stoga, izuzetno važna strategija masovne kulture. U njenim proizvodima svoje mesto pronalaze religija, sport, politika, umetnost, putovanja itd. Takva kultura pripada svima. Ona želi da zadovolji sve estetske ukuse i dodeli psihičku satisfakciju pripadnicima svih društvenih slojeva, kao i predstavnicima oba pola. Stoga su njeni sadržaji kombinacija agresivnih i sentimentalnih motiva. Ova nastojanja u

proizvodnji masovne kulture Moren naziva *sinkretizmom*. To se posebno odnosi na film koji sinkretizuje ne tako mali broj tema u okviru filmskih žanrova. Njegova suština viđena je u ujedinjavanju *sektora informacija* i *sektora romanesknog*.,U informativnom sektoru prvo mesto zauzimaju *male vesti* (odnosno odsečak stvarnosti u kojem, neočekivano, čudnovato ubistvo, nesrećan slučaj ili avantura prodiru u svakodnevni život) i vedete koje kao da žive izvan svakodnevnosti“ (Moren, I, 1979: 39-41). Prenosi se, dakle, sve ono što podseća na san. S druge strane, u imaginarnom sektoru, teži se realizmu. Književna fikcija se, na primer, gradi na način da podseća na stvarnost. Moren smatra da je upravo ovaj momenat jedan od najvažnijih aspekata stvaralaštva masovne kulture.

Sledeći Marksove reči prema kojima proizvodnja ne proizvodi samo predmet za subjekt već i obrnuto, Moren ukazuje da kulturna proizvodnja kao svoj glavni cilj vidi stvaranje masovne, univerzalne publike. S druge strane i sama kulturna proizvodnja je određena uslovima tržišta, što masovnu kulturu značajno razlikuje u odnosu na sve prethodne kulturne oblike. Ova kultura se, prema Morenu, može tumačiti kao odnos koji se zasniva između proizvođača i potrošača. Kulturna proizvodnja neprestano „opipava puls“ publike, koja samo refleksno odgovara, jer, „potrošač ne govori. On sluša, gleda, ili odbija da sluša i gleda“ (Moren, I, 1979: 52). Masovna kultura je, sociološki posmatrano, kultura proseka. Faktori koji doprinose formiranju masovne kulture kao kulture proseka su: industrijska struktura sa svojom standardizacijom i kapitalistička privreda sa težnjom ka maksimalnom publikom. Sve ovo dovodi do fabrikacije kulture i ogromnog sloja prosečne publike, koja je faktor konformizma. Međutim, kada je u pitanju koncepcija Edgara Morena, uvek treba imati na umu da za njega masovna kultura ne predstavlja samo skup trivijalnih standardizovanih sadržaja kulture već i vid kulturnog stvaranja koji je u stanju da proizvede vrhunska umetnička dela.

U kontekstu činjenice da se među naučnim stanovištima o ovoj temi nalaze i ona koja uzimaju u obzir pretežno spoljne, ekonomske karakteristike popularne kulture možemo iskazati protivljenje svakoj vrsti isključivosti i pojednostavljivanja. Takva stanovišta, kao što je ono koje izražava Rodžer Braun (Brown), polaze od stroge podele umetnosti na „visoke“ i „popularne“. Tradicionalne umetnosti, kao što su pozorište i balet preokupirane su kvalitetom intepretacije dela, dok je u filmskoj industriji komercijalni cilj preovlađujući (Brown, 1968: 616). Industrija popularne kulture je predstavljena kao isključivo racionalno postavljena mašinerija koja u svom funkcionisanju primenjuje brojne tehnike biznisa. Ipak, u ovako zasnovanoj, ili, bolje rečeno,

zacementiranoj strukturi ima malo prostora za „izražavanje ’umetničkih’ temperamenata“. Ono što, po ovom autoru, razlikuje visoku i popularnu kulturu jeste zapravo veća prilagođenost ove druge organizaciji konkretnih poslovnih praksi. On je svestan toga da se pitanja iz oblasti kulture i umetnosti, kakvo je pitanje ukusa, uz mnogo teškoća, tek delimično mogu uspešno proučavati, a njihovo predviđanje moguće je samo u grubim crtama. Uprkos tome, autor insistira na potpuno kulturološki neadekvatnom praćenju ekonomskih učinaka popularne kulture, držeći ih za komparativnu prednost u odnosu na „visoku“. I, ne samo da je reč o neodgovarajućem gledištu referentnom problemu, već se, da bi se dokazala „superiornost“ popularne u odnosu na elitnu kulturu, pribegava skiciranju malog broja biografija poznatih umetnika kojima se želi dokazati da su i brojna umetnička dela visoke vrednosti stvarana uz posredovanje instrumentalne racionalnosti. Popularnim delima, po ovom autoru, nije potrebna istorijska verifikacija, njih legitimiše finansijska dobit. Ova poslednja postaje merna jedinica vrednosti popularnih dela. Zaključuje se, da je stvaranje velikih dela u umetnosti zapravo karakterisao spoj instrumentalne i ekspresivne motivacije.

Vratimo li se na pitanje položaja umetnika u organizaciji kojoj pripada, ispada da je popularni umetnik itekako prilagodio svoja načela načelima organizacije, pa on nikako ne može imati osećaj otuđenja od svog rada. Dakle, ono što popularne umetnike karakteriše jeste uspešna internalizacija organizacionih očekivanja, kao i prilagodljivost tržišnim uslovima rada, te se u tom smislu, otuđenje može povezati samo sa stvaraocem „ozbiljne“, avangardne umetnosti, ali ne i sa popularnim umetnikom (Brown, 1968: 619-622).

Mogli bismo polemisati sa raznim aspektima ovog gledišta, međutim najvažnije je to da je potpuno nejasno na koja dela popularne kulture autor misli. Po načinu na koji opisuje (spoljašnje) karakteristike moglo bi se reći da autor za stroj u odbranu popularne kulture regrutuje najtrivijalnija dela masovne kulture. To je i logično jer se po svome sadržaju i izražajnim sredstvima veliki broj dela popularne kulture više bliži delima avangarde, pa čak u nekim aspektima i klasične umetnosti, nego većini dela masovne kulture, koja su, kako bi autor i hteo, veoma dobro prilagođena principima tržišta. Autor je, proučavajući kreativni proces u popularnoj umetnosti, pokazao samo to da u XX veku popularna kultura ima daleko širu publiku, a u vezi sa ovim i veću dobit od stvaranja, te sledstveno, daleko stabilniji socijalni status stvaraoca popularne umetnosti u odnosu na autora u oblasti stvaranja avangarde ili onoga koji stvara po obrascima klasične umetnosti. Ove ocene, čak i kada bi bile tačne, nikako nisu doprle

do suštine „kreativnog procesa“. Takođe, granice između popularne i „ozbiljne“ umetnosti su, kao što su pokazali mnogi autori, daleko propustljivije, a ovi načini stvaranja u većoj interakciji, te nema razloga suprotstavljati ih jedne drugima. Ove interferencije mogu biti samo posledica uviđanja mogućnosti stvaranja novih oblika umetničkog dela, a nikako pragmatične ekonomske računice.

Božilović je zapazio da su autori u okviru razmatranja fenomena masovne kulture naglašavali njene različite atribute, i, što je još važnije, na fenomen masovne kulture gledali iz različitih pozicija. Tako, Kloskowska (Kloskowska) smatra da se stvaranje narodne kulture bitno razlikuje od proizvodnje masovne kulture, njene standardizacije. Sofisticiranost ovog gledišta sastoji se u uviđanju da je i narodna kultura imala konformistički karakter, ali za razliku od masovne kulture koju stvaraju stručnjaci, ovu stvara društvena zajednica neposredno. Ona govori o masovnoj kulturi u širem i u užem smislu. U širem smislu, masovnu kulturu predstavljaju sport, turizam, razne vrste majstorisanja, fotografisanje, gajenja ukrasnog bilja, itd. U užem smislu, masovna kultura je viđena kao aktivnost recepcije sadržaja plasiranih putem masovnih medija.

I viđenje Dvajta Mekdonalda tendira širini, ali je ono uže i manje originalno. Po njemu, masovnu kulturu reprezentuju uglavnom aktivnosti modernog stvaralaštva, kao što su: radio, film, strip, detektivske i naučno fantastične priče i televizija. Po autoru, postoji znak jednakosti između popularne i masovne kulture. Ovome gledištu se suprotstavljaju Božilović i Dragičević-Šešić. Oni smatraju da, za razliku od masovne, popularna kultura nije unificirana u pogledu publike. Kao primer autori uzimaju muzičku publiku koja se deli nacionalno i generacijski. Generacijske razlike je izgradio odnos pripadnika starosnih grupa prema rok i pop muzici (mladi je vole, stariji odbacuju), dok nacionalno određene muzičke forme kakva je, na primer, francuska šansona, nemaju ambicija ka osvajanju publike van Francuske (Božilović, 2016: 9-13).

Na pojam masovne publike upućuju Božilović i Petkovićeve. On se sastoji iz pojma *masa* kojim se u društvenim naukama objašnjava neorganizovan skup velikog broja pojedinaca. Ovaj pojam u ovom kontekstu se počinje koristiti sa razvojem industrijskog društva. Za razliku od njega, pojam *publike* ukazuje na postojanje zajedničkih interesovanja jednog dela populacije na osnovu koje se i odvija komunikacija među njenim pripadnicima. Autori žele, podvlačeći naizgled antinomičnu prirodu ovog pojma, potvrditi važnost karaktera onog aktera komunikacije u savremenom društvu koga nazivamo recipijentom, a čija struktura, posredstvom delovanja



masovnih medija, sve više nalikuje kulturnom obliku mase, koja nema mnogo zajedničkih svojstava, nego publike koja se upravo zahvaljujući njihovom postojanju i konstituiše kao publika. Zaključuje se, da se u kontekstu medijske komunikacije mišljenje pripadnika mase podvrgava autoritetu onih koji kontrolišu kanale informisanja, pa je trajna odlika mase da u većoj meri prihvata tuđa mišljenja nego što zastupa vlastita. Suština medijske komunikacije, opšte uzev, sastoji se u izazivanju određenih efekata kod publike od strane pošiljalaca sadržaja poruke (Božilović/Petković, 2015: 183-184).

Frederik Džejmson (Jameson) dovodi u vezu postmodernu kao sveukupni kulturni izraz i potrošačko društvo kao njegov socijalni pandan i obrazac života naše epohe. Biće zanimljivo navesti nekoliko primera najznačajnijih predstavnika postmodernizma. Tu se nalaze imena poput američkog pesnika Džona Ešberija (Ashbery) i arhitekta Roberta Venturija (Venturi), zatim, Endi Vorhol, Džon Kejdž, Filip Glas i Teri Rajli (Riley), pank grupe kao što su The Clash, Gang Of Four i Talking Heads, filmovi Godara, itd. Sve ove umetnike ili grupe objedinjuje aktivnost usmerena na uspostavljanje relacija protiv ustanova visokog modernizma. Postmodernizam se pojavljuje upravo iz ove relacije, a to dalje znači da će imati postmodernizama onoliko koliko ima i oblika modernizma. Prvu odliku postmodernizma, dakle, Džejmson vezuje za njenu reakciju na projekt modernizma. Druga se tiče brisanja granica ili separacije, tj. dolazi do erozije stare distinkcije između visoke i masovne ili popularne kulture. Postmoderna svoje motive pronalazi upravo u masovnoj kulturi i neretko samom kiču: od filmova holivudske B produkcije, do naučno-fantastičnih romana. Ne radi se toliko ni o citatnosti, već o svesnom razaranju granice između masovne kulture i umetničkog stvaralaštva do momenta njenog potpunog gubljenja. Posebnu pažnju Džejmson poklanja francuskoj teoriji (post-strukturalizmu) kao začetniku postmodernističkog diskursa i posebno Lakanovom gledištu, dovodeći, po našem mišljenju površno, ovaj teorijski koncept u vezu sa manifestacijama socijalno-patoloških stanja – šizofrenijom, pre svega.

Po njemu nema bitnijih razlika između pojmova postmodernizam, potrošačko društvo, postindustrijsko društvo, društva medija ili spektakla i pojma multinacionalnog kapitalizma, koji jesu eufemistički nazivi za pojam postmodernizma, a ovaj je najadekvatniji pojam za opis date epohe. Postmodernizam kao umetnički stil karakterišu pastiš i parodija. Za njega ovi pojmovi nisu istovetni. Smisao parodije sastoji se u izrugivanju originalu imitirajući ga. Razlika prema pastišu je uspostavljena upravo u činjenici da ovaj drugi u sebi ne sadrži parodijski momenat

(Jameson, 1983: 111-114). Džejmson zaključuje da se postmodernizam pojavljuje kao replika, reprodukcija ili čak sila koja pojačava logiku potrošačkog kapitalizma, ostavljajući otvorenim pitanje o tome da li se i na koji način, postmodernizam opire toj logici (Jameson, 1983: 125).

Primetno je da Džejmson teži tome da čitavu kulturu nakon Drugog svetskog rata želi da prikaže kao postmodernističku. Možemo se sa njim saglasiti jedino u tome da postmodernizam predstavlja eklektički umetnički pristup čiji je cilj parodiranje čvrstih etičkih i estetičkih principa modernizma. Međutim, nikako se ne može opravdati tipologija prema kojoj Endi Vorhol, Gang Of Four, i film *Vrelina tela* mogu imati istu oznaku. Osim temporalne dimenzije, estetski i socijalni aspekti ovih umetničkih pregnuća se potpuno međusobno isključuju. Problem je u tome što Džejmson ne uspeva da tačno locira izvorište postmoderne, te za njim traga i na mestima koja se potpuno opiru svrstavanju u bilo kakav oblik intelektualne delatnosti, a takav je veliki broj dela masovne kulture pobrojanih u Džejmsonovom tekstu, kao što je, na primer, serijal *Ratovi zvezda*.

Kada bi njegove formulacije uvažavale izvestan broj umetničkih formi za koje su postojale konkretne oznake, kakav je pojam neoavangarda, uvideo bi da se takve forme zbog svog umetničkog i političkog radikalizma bitno razlikuju od dela masovne kulture iako nastaju u vreme njenog cvetanja, i, s druge strane, svojim optimizmom od postmoderne, koja se, kao što je autor, lepo primetio samoidentifikuje krilaticama o „smrti autora“, „smrti umetnosti“ itd. Neoavangarda se, zbog svog izuma „narativa“, što se posredno čini u italijanskoj neoavangardnoj književnosti i neposredno u francuskoj teoriji istovremeno, može povezati sa postmodernom, tj. posmatrati se kao njen uzrok, ali nikako ne može biti reči o duhovnom izjednačavanju. Kada se govori o pank bendovima, oni u svojimuskim ideološkim okvirima baštine pretežno tekovine modernizma, a nastaju paralelno sa zvaničnim postmodernim diskursom Liotara, pa se zbog njihove orijentacije ka solidarnosti i emancipaciji omladinskih radničkih slojeva, dakle klasno utemeljenim govorom i njegovom negiranju masovne kulture, podižu ograde za njegovo inkorporiranje u fragmentujuću postmodernu a još pre u masovnu kulturu.

Vratimo li se Morenu, uvidećemo da u antropološkom pogledu, sadržaji masovne kulture oživljavaju duh svetkovina, igara i ritmova drevnih folklor, ali ne i njeno stvaralaštvo. Naprotiv, ona destruiira jedinstvo primitivne kulture, jer su u njoj svi istovremeno i stvaraoci i primaoci kulturne kreacije: izvedbe plemenske ceremonije, verskog obreda i sl. U masovnoj kulturi, međutim, čovek samo psihički učestvuje u medijski produkovanim društvenim običajima. Tako,

veli Moren, spektakl zauzima mesto koje je ranije pripadalo svetkovinama. Publika se odvaja kao zasebna društvena kategorija, a čovek svetkovine, istovremeno stvaralac i primalac umetnosti odlazi u zaborav. On smatra da je narodska, specijalno radnička kultura, tokom XIX i početkom XX veka sačuvala neke crte folklorne kulture. Glavna odlika folklorne kulture, pored kolektivnog stvaralaštva, je i to što ona predstavlja kulturu bliskih odnosa, čiji su centri kafane. Masovna kultura je narodnu kulturu širokoj publici predstavila kao pojednostavljeni kulturni obrazac. Njena funkcija u ovako prerađenom obliku nije više kolektivno stvaralaštvo i improvizacija, već stvaralački kliše o minulom vremenu „izgubljenog raja“. Ovakav proizvod se razračunao sa kreativnošću pojedinca, dodirujući u njemu osetljive sentimente, koji su takođe sredstva u funkciji masovne tražnje (Moren, I, 1979: 72-74).

Preokupirana je ljubavlju i srećom<sup>43</sup>. Ali puka usmerenost na proizvodnju onoga što se u sociologiji kulture naziva kičem, tj „umetnošću sreće“, kako bi to rekao Abraham Mol, nije jedini izvor stvaralaštva masovne kulture, bar ne u smislu izbora i načina obrade tema. Mislimo da bi pojmovna distinkcija na *popularnu kulturu*<sup>44</sup> koja se karakteriše većim stepenom stvaralačke invencije, individualnosti i zainteresovanosti za političku participaciju i suštinska pitanja kulture (gde se kao primer mogu uzeti razni radovi u oblasti supkultura i kontrakultura) u odnosu na *masovnu kulturu* kao kulturu širokih masa koja se odlikuje stvaralačkom površnošću, pasivnim prihvatanjem i odobravanjem, te daleko većom rasprostranjenošću od dela popularne kulture, razrešila bar jedan deo problema povezanih sa određenjem pojma. Kod ovog razlikovanja važno je i to, što još eksplicitnije govori u prilog potrebi sa uspostavljanjem distinkcije, da ne tako mali broj ljubitelja popularne kulture (recimo rok muzike ili filma) kategorički odbacuje čitav niz dela masovne kulture smatrajući je kulturom najnižeg nivoa., tj. iskazuje svest o važnosti stvaralačkih dometa popularne kulture. Konzument dela masovne kulture ne poseduje neki sličan vrednosni sistem, određeni „estetski filter“, već prihvata gotovo

---

<sup>43</sup>Ovome treba dodati i mišljenje Zigfrida Krakauera, prema kome se kultura širokih masa karakteriše isticanjem snažnih vizuelnih momenata. Osnovna osobenost ove aktivnosti je težnja ka ukrašavanju. Tela se pojavljuju u funkciji stvaranja geometrijskih figura, pri čemu se ličnost potpuno lišava svoje individualnosti. Više o tome u: Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press.

<sup>44</sup> Stav koji ovde zastupamo, blizak je Fiskovom određenju popularnog. Božilović je takođe svestan problema o kome je reč. On smatra da pored rok muzike kao „muzike mladih“ popularnu kulturu sačinjavaju i drugi oblici umetničkog izražavanja kakvi su: „slikarstvo, film, fotografija, grafički, umetnički i video dizajn“ (Božilović, 2016: 41)

sve sadržaje koji se emituju putem sredstava masovnih komunikacija, i, može se reći, što je vrednost ovih dela manja, to ona nailaze na lakši prijem kod sve šire publike.

Ovde je važno imati u vidu da se masovna kultura od 60-ih godina prošlog veka do danas počela interesovati za sve vidove čovekovog života. Mislimo da se ovaj tip kulture ne ograničava striktno na određene sadržaje, one sadržaje koji će doći do najšireg auditorijuma. Moć masovne kulture, po našem mišljenju, sastoji se u tome što ona iskazuje ogromnu sposobnost reinterpretacije, to jest prerade. U tom smislu i neki od problema filozofije egzistencije ili strukturalizma mogu postati predmet dela masovne kulture, ali je uslovza to, da se njegova suština izvede a putem masovnih medija preradi i plasirana tako da je može razumeti svako<sup>45</sup>. Druga je stvar što se medijski magnati neće upuštati olako u „rizične poduhvate“ pokušaja da se publici plasira tematika koja joj je nepoznata ili nedovoljno poznata ili koja se smatra „teškom“, da bi ona sa lakoćom mogla da je prihvati. Jasno je da široka publika jeste potrošačka publika. Ona nije zainteresovana za intelektualno ili estetsko uživanje već za trošenje estetskog predmeta. Dakle, dodirnuti njen površni ukus jeste recept kojim se koristi proizvodnja masovne kulture. Saglasni smo sa Morenovim stavom prema kome, opšte uzev, masovna kultura predstavlja etiku dokolice koja se stvara na štetu etike rada (Moren, I, 1979: 79).

Moren veruje da je masovna kultura upravo ona oblast u kojoj magijsko prelazi u estetsko. „Snage projekcije – to će reći i snage razonode, bekstva, kompenzacije, progona, odnosno transfera sa žrtvenim karakterom – šire se na svim vidicima imaginarnog. One tkaju emfatične svetove epopeja, čarolija, fantastičnog“ (Moren, I, 1979: 95). Masovna kultura, dakle, stvarajući se kao moderna mitologija posebnu pažnju posvećuje: svakodnevnom erosu, veličanju ženskih vrednosti, kultu mladosti, sreće, zadovoljstva i razbibrige. U vezi sa tim, Ratko Božović ima potrebu da ukaže na razliku između dokolice i besposlenosti običnog dokoničara. On dokolicu povezuje sa slobodom, slobodnom i kreativnom ličnošću, smatrajući je kao „uslov za stvaralaštvo“. U tom smislu, dokolica (osim relaksacije) podrazumeva sposobnost individue za maštanje, sazrevanje, kontemplaciju, refleksiju i meditaciju (Božović, 2003: 169).

Neki autori polaze od toga da masovnu kulturu determiniše isključivo ogroman uticaj masovnih medija i da su pojedincu potrebna praktična znanja kako bi, spoznajući esencijalni

---

<sup>45</sup> I Miloš Ilić ukazuje na to da su razni postupci prerađivanja izvornog kulturnog materijala postali sada već klasični oblici osvajanja široke publike od strane kreatora dela masovne kulture. „U stvari pod ujednačavanjem ili homogenizacijom se podrazumeva ne samo nestajanje ili ublažavanje socijalnih i kulturnih razlika posredstvom kulture, nego i sam proces kvalitativnog ujednačavanja različitih nivoa kulture“ (Ilić, 1980: 83).

značaj njihovog delovanja, bio u stanju da razaznaje znake koje moderna kultura proizvodi. Sve je započelo omasovljavanjem pismenosti, smatraju oni, jer je upravo ono doprinelo gubitku sposobnosti za kritičkom asimilacijom pročitano kod sve većeg broja čitalaca. Kod njih se gubi kritička distanca na račun identifikacije sa medijskim ikonama. Iz tog razloga se oni sada nalaze u poziciji konstruisanja prividno boljeg sveta (Bezdanov-Gostimir, 2005: 232-233). S druge strane, masovna kultura imajući, pre svega, u vidu brojnost određenih kategorija društva, stvara programe koji zanemaruju marginalne društvene skupine. „Televizijski i holivudski filmovi i dalje pružaju neodgovarajuće ili nepostojeće, prezentacije mnogih društvenih grupa u našoj kulturi“ (Bernstin, 1999: 38). Smatra se da ono što holivudska i druge moćne filmske produkcije nisu u stanju da učine, jesu, ne tako moćni nezavisni izdavači poezije jer služe malim tržištima i marginalizovanim društvenim grupama.

Nakon Drugog svetskog rata, dakle u doba bujanja masovne kulture, naročito krajem 60-ih godina XX veka, sociologija se našla zatečena nastalom političkom krizom. Postajala je društveni mit, dok su sociolozi svoje nameštenje sve više nalazili u odsecima preduzeća za upravljanje i planiranje. Stoga se, pobunjeni studenti okreću onoj sociologiji koja se nalazila usred samog socijalnog sukoba. Dela Rajta Milsa (Mills), Dejvida Rismana (Reisman), Herberta Markuzea, Anrija Lefevra (Lefebvre) postaju intelektualno središte i motor ideologije pobunjenih studenata. Na taj način i sociologija kao disciplina postaje pitanje oko kojih su se vodile rasprave tokom burne 1968. godine, tj. pokrenuto je pitanje o ulozi i zadacima sociologije u savremenosti (Moren, II, 1979: 25).

Čitavu studentsku pobunu i prateći hipi pokret, Moren vidi kao ogromnu svetkovinu, karneval, čiji je cilj posvećivanje. Policajci u ovoj predstavi imaju ulogu zlih duhova, protiv kojih se mlado ljudsko biće bori kako bi odraslo (Moren, II, 1979: 45). Moren pokušava da na izvestan način čitavu kulturu našeg doba sagleda kao svetkovinu. Iako govori o tome da se studentska i njoj svojstvena rok kultura zajedno suprotstavljaju ukupnoj masovnoj kulturi, on polazi od toga da je naša globalna kultura neka vrsta simulacije svetkovine, prisutne i u masovnoj kulturi i u supkulturama.

Na čisto sociološkom planu, Moren je saglasan sa drugim teoretičarima kada je u pitanju umetnost tokom XX veka, a posebno položaj umetnika i uopšte modernog stvaraoca gde priključujemo i protagoniste supkultura. Njegov položaj se dovodi u pitanje sa raznih strana:

buržoaskim kulturnim senzibilitetom, kapitalističkom proizvodnjom, demokratizacijom kulture, kao i njenom birokratizacijom.

Ključno je u čitavoj stvari to da Moren razume supkulture kao s jedne strane, pobunu protiv sveta odraslih, a s druge strane kao ispoljeni bes protiv sadržaja masovne kulture. „Gledati 'underground' film, ili film mladog autora (...) oblačiti se 'hipi' ili 'retro', odlaziti na koncerte pop muzike, nisu bezazleni postupci, oni znače zauzimanje političkog i egzistencijalnog 'minimalnog' stava“. Sveukupni kulturni „repertoar“ mladih tokom 60-ih godina minulog veka, nije se sastojao samo u tome da se izvrgne ruglu uhodani građanski vrednosni sistem, već on predstavlja kakofoniju, suočavanje sa bukom koja dolazi spolja. Biti „drugačiji“ sada osim generacijskog ima i kulturni predznak. Pojedinaac označen na taj način automatski predstavlja antitezu uniformnosti masovnog društva (Moren, II, 1979: 161-163)<sup>46</sup>.

Posebnu pažnju Moren skreće na pojavu individualizma unutar studentskih slojeva. Ovaj individualizam se ne može poistovetiti sa proklamovanim građanskim individualizmom, jer je ovaj drugi individualizam, individualizam svojine i posedovanja, a ovaj prvi se formira kao individualizam osećanja i uživanja. Konkretno, kulturna revolucija oličena u hedonizmu bića suprotstavlja se hedonizmu imanja kao vrednosti građanskog društva. Unutar jezgra kulturnih aspiracija nalazi se „ako tako možemo reći, sve šira osnova iskustvenih znanja koja doprinose izgradnji vlastitog identiteta. Zbog toga se kulturni period o kome je reč odlikuje mogućnostima spajanja različitih životnih i ideoloških praksi, od ekologizma, života u komuni, istočnjačkih religijskih i filozofskih pogleda na svet, ljubavi prema rok muzici, sve do levičarski orijentisanih političkih rasprava.

Ma koliko se opirali masovnoj kulturi ona se bar jednim delom mora prihvatiti, jer se nametnula kao kultura čitavog društva. Upravo kod ovog problema iskazana je ambivalencija mladalačke kulture 60-ih godina XX veka i svih njenih kulturnih sledbenica tokom narednih decenija. Iako predstavlja deo masovne kulture, supkultura joj se suprotstavlja. Omladinski slojevi troše materijalna i duhovna sredstva kako bi došli u posed željenih predmeta sa štandova masovne kulture. S druge strane, pokreti bitnika i hipika predstavljaju živuće utopije gajeći potpuno različite kulturne obrasce u odnosu na ostatak sveta i posebno na obrasce masovne

---

<sup>46</sup> Herbert Markuze o značaju omladinske pobune protiv Vijetnamskog rata, ali daleko više o novim izražajnim sredstvima koja je pobuna donela kroz spajanje raznih umetničkih formi i rok muzike žalio se na to da tradicionalni jezik nije kadar da prenese zbivanja modernog sveta. „Kada sam video mlade i učestvovao u njihovoj demonstraciji protiv rata u Vijetnamu, kada sam ih čuo kako pevaju pesme Boba Dilana, osetio sam na neki način – i to je vrlo teško izraziti – da je to zaista jedini revolucionarni jezik koji je danas moguć“ (Markuze, 1979: 33).

kulture (Moren, II, 1979: 164-170). Izgleda da je i ovde u pitanju isti onaj paradoks koji je Moren već apostrofirao kada je govorio o protivrečnostima masovne kulture u celini.

Svet masovne kulture se za neoavangardu pokazuje kao dvostruka inspiracija. S jedne strane, umetnik je zaprepašćen i zbunjen činjenicom da je čovek u drugoj polovini XX veka obuzet opsenama jednog u suštini efemernog načina postojanja, postojanja u kome slike, a ne misli imaju odlučujuću ulogu u svim njegovim nastojanjima. S druge strane, on uživa u sveukupnom zbivanju masovne kulture, jer uviđa da se proizvodnja prizora nastavlja u beskonačnost, bez ikakve mogućnosti opoziva. Ona više ne predstavlja samo tehničku invenciju, niti atrakciju u ustajaloj kulturnoj praksi, već nezaobilazni faktor svakodnevnog života. Neoavangardni umetnik ne dolazi u sukob niti sa sredstvima, niti sa idejnim načelima masovne kulture. Njegov cilj se ne sastoji u tome da se masovna kultura filozofski negira, već se ide ka njenom poetskom razgrađivanju, bilo putem stvaranja parodijskih fikcionalnih umetničkih duplikata, bilo posredstvom realističnog opisa brojnih bizarnosti koje masovna kultura svakodnevno proizvodi. Ona se dekonstruiše. Kada se ovome doda činjenica da neoavangardna dela ne predstavljaju prostu refleksiju spoljašnjeg sveta, već tvoračko poetsko kazivanje o univerzalijama čovekovog života, njegovog mesta u svetu i apsurdnosti kojima je okružen, onda se pitanje masovne kulture postavlja samo kao jedan od primera koji potvrđuje postojanje ovog apsurd. U ovaj apsurd je osim masovne kulture uvučena i sama neoavangardna umetnost, jer je, sociološki gledano, i proizvodnja i recepcija neoavangardnih dela determinisana nizom neposrednih i posebnih uticaja koje masovna kultura, kao dominantna kultura modernog društva vrši na njeno delovanje. Njena duhovna rastrzanost je možda i veća, jer se, osim uticaja masovne kulture kojima je izražena, ona nalazi i u bliskom odnosu sa svim kritički nastrojenim oblastima stvaralaštva prema institucijama modernog društva i masovne kulture posebno, kao što su filozofski i politički oblici protivljenja. Upravo će primeri neoavangarde Italije i Francuske biti prilika da se na delu dođe do pokušaja otkrivanja načina uspostavljanja ovih relacija.

## VI NEOAVANGARDA - PRIMER ITALIJE

### 1. Predlog teorijskog okvira za proučavanje književnosti neoavangarde: *socio-kulturni aspekti strukturalističkog proučavanja književnosti Lubomira Doležela*

Pre nego što započnemo sa predstavljanjem koncepcije Lubomira Doležela, smatrajući je jednom od najadekvatnijih teorijskih pristupa za proučavanje neoavangardnih i postmodernih književnih strategija, želimo podsetiti na ogroman značaj osnovnih postulata klasične sociologije, odnosno dela Maksa Vebera (Weber), koje se na izvestan način može smatrati gledištem koje utemeljuje modernu teoriju značenja i time daje početni impuls kako razvijanju raznih semiotičkih i sličnih teorijskih polazišta, tako i samim umetničkim praksama zasnovanim na njima u delima moderne umetnosti.

Nakon određenja poznatih tipova društvenog delanja na ciljno-racionalno, vrednosno-racionalno, afektivno i tradicionalno, Veber je u svojoj analizi pristupio nešto složenijim aktivnostima društvenog čoveka – društvenim odnosima. Društveni odnos je za njega odnos većeg broja pojedinaca, koji se može tumačiti kao odnos samo ukoliko je smisaono orijentisan. Odnosi se mogu uspostaviti na različitim osnovama: oni mogu biti ekonomski, politički, erotski, itd., ali ova vrsta nominacije ne govori ništa o tome da li je odnos zasnovan na solidarnosti ili neprijateljstvu.

Suštinu društvenog odnosa čini značenje<sup>47</sup> koje mu se pridaje. O značenju društvenog odnosa može se govoriti iz perspektive učesnika društvenog odnosa, a zatim može biti reči i o prosečnom ili u čistom tipu stvorenog značenja. Tada ne govorimo o normativnom, tačnom ili u metafizičkom smislu pravom značenju. Prema Veberu, jedna država će prestati da postoji, čisto sociološki, onda kada više ne postoje šanse „da će se pojaviti određeni oblici smisaono orijentisanog društvenog delanja“ (Veber u Đurić, 1964: 223-224).

---

<sup>47</sup>Jedan od vodećih antropologa refleksivnog (literarnog) zaokreta, Kliford Gerc, takođe je bio svestan značaja Veberovog dela za pristup tumačenju značenja društvenih odnosa, te u tom smislu kaže: „Verujući zajedno sa Maksom Veberom, da je čovek životinja zapletena u mreže značenja koje je sam ispleo, kulturu vidim kao te mreže, a analizu kulture, prema tome, ne kao eksperimentalnu nauku u potrazi za zakonom, već kao interpretativnu nauku u potrazi za značenjem (Gerc, 1998: 11).



Značenje nikada nije fiksirano. Jedan te isti sadržaj društvenog odnosa može dobiti sasvim različite značenjske okvire kako od učesnika društvenog odnosa, tako i od posmatrača zainteresovanih za njegov tok. Bez obzira na usmerenje značenja delanja, a naročito u slučaju različitih ili suprotstavljenih interpretacija koje se pridaje datom društvenom odnosu, značenje može da utiče na tok i oblik odnosa. Međutim, Veber upozorava, „jedan odnos je objektivno obostran samo ukoliko je u skladu s prosečnim očekivanjima svakog od učesnika značenje isto za obe strane“ (Veber u Đurić, 1964: 224).

U stvarnosti je, kaže Veber, zaista teško pronaći društveni odnos u kome su smisaone orijentacije dve strane potpuno adekvatne. Ipak, kada ne bi bilo uzajamnosti u pridavanju značenja društvenom odnosu, ne bi bio moguć ni sam odnos. Društveni odnos za Vebera zapravo znači određenu verovatnoću da će se „u smisaonom pogledu“ pojaviti određeni tip društvenog delanja. On eksplicitno tvrdi, gotovo u duhu savremenih postmodernistički orijentisanih autora, da se značenje jednog društvenog odnosa može menjati. Za proučavanje umetnosti je od krucijalne važnosti njegova tvrdnja da je smisaoni sadržaj jednog poslovnog ugovora mnogo lakše racionalno formulirati nego značenje jednog erotskog ili kakvog drugog afektivnog odnosa u koje, dodajmo, delom spada i umetničko stvaralaštvo (Veber u Đurić, 1964: 225). Ključno u sociološkom proučavanju je to, da ona (sociologija) za razliku od istorije koja se zasniva na uzročnom objašnjenju značajnih događaja, proučava tipove društvenog delanja. Upravo odnosu između istoriografije i drugih oblika društveno-naučnog istraživanja ćemo se na nešto drugačiji način vratiti kada budemo govorili o fikcionalnim i istorijskim svetovima u konceptu Lubomira Doležela. U kontekstu proučavanja značenja društvenih odnosa, Veber je uzeo u obzir i delovanje širih društvenih procesa kakvi su delovanje mode ili običaja (Veber u Đurić, 1964: 224-226).

Teorijski koncept o kome je reč, a koji se izvesno nadograđuje na Jausovu teoriju recepcije i s njom deli strukturalističku teorijsku poziciju, jeste teorija mogućih svetova Lubomira Doležela. Ona nam omogućuje uvid u neke aspekte literarnih, stvaralačkih strategija, koji se trebaju uzeti u obzir prilikom opšte analize književnih dela, a posebno kada je reč o književnim delima neoavangarde. Kod Doležela, reč je o teoriji fikcionalnih svetova, koja se nalazi u bitnoj vezi sa teorijom mogućih svetova. U delu *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi* on kaže da se teorija fikcionalnog teksta oslanja na aktualističku verziju semantike mogućih svetova. Ona nam omogućava razlikovanje *predstavljajčkih* od *konstruktivnih* tekstova. Prva vrsta tekstova

sačinjena je od predstava stvarnog sveta. Takvi tekstovi pružaju informacije o stvarnom svetu putem izveštaja, slika ili hipoteza. Konstruktivni tekstovi, za razliku od predstavljačkih, prethode svojim svetovima. Ovde sam tekst konstruiše svet i određuje njegove strukture (Doležel, 2008: 36-37). *Fikcionalni* tekstovi čine posebnu vrstu *konstruktivnih* tekstova, a nalaze se izvan domašaja istinitisnog vrednovanja. Iskazi ovih tekstova ne mogu se smatrati niti istinitim, niti neistinitim.

Unutar izgradnje teksta najpre se uvodi *svet*. Njega čine statični objekti, fizička svojstva i fiksirani odnosi. Taj svet je, kako beleži autor, zatvoren i atemporalan. To je parmenidovska oblast nepomičnosti i tišine, u kojoj se ništa ne menja. Ovo predstavljala svet večnih ideja. Potom dolazi do stvaranja jednog novog sveta, sveta prirode ili sila. Pojave ovih svetova donose promene u svetu koje nazivamo prirodnim događajima. Tako se konstruiše dinamični svet u kojem promene izaziva neživi izvor. U trećem stadijumu stvaranja teksta, svet dobija sledeću kategoriju. Nju predstavlja osoba. Ona pored fizičkih svojstava ona poseduje i mentalne osobine – sposobna je da svesno misli i postupa, stupa u različite događaje i odnose, itd. Osobine ovde prisutne takođe donose novi kvalitet promena koje se skupa nazivaju *radnjama*. Taj vid delovanja osobe donosi svetu novu vrstu objekata *artefakte*. Ono što osobe čine uključuje i *semiotičke činove*, pre svega govorne činove putem kojih ličnost odašilje informacije. Unutar ovako izgrađenog sveta u tekstu moguće je zateći svet sa samo jednom osobom ili sa više njih. Svet sa više osoba donosi još jednu promenu unutar izgradnje teksta – *interakciju*. „Svet-bez-osobe može biti inicijalno ili završno stanje u pojedinim elementarnim pričama (u pričama o postanju čoveka ili o apokalipsi) ali nije svojstven većini priča“ (Doležel, 2008:43-44).

Mentalna stanja čoveka obuzima mentalna sila, bez intencionalnosti. Kao primer takvih stanja obično se uzima san (Doležel, 2008: 84-85). Kamen temeljac pripovednih svetova čine: osoba, sile prirode, stanje, događaj, radnja, interakcija, mentalni život. Prema Doleželu, fikcionalne svetove oblikuju dve vrste makrooperacija. Prva je *selekcija* i ona određuje koje će kategorije konstituenta ući u svet koji se stvara. Na taj način se određuje i tip sveta, tj. da li je reč o svetu sa jednom ili više osoba, da li je reč o svetu mentalnih ili fizičkih događaja, itd. Ovi primeri jesu idealne strukture koje se u tekstualnoj izgradnji kombinuju kod stvaranja kategorijalnih ustrojstava pripovednih fikcionalnih svetova. *Formativnom operacijom*, kao drugom vrstom operacije, uobličava se pripovedni svet u određeni poredak koji ima potencijal da stvori priče.

U stvarnom svetu, kaže autor, ljudi se moraju izboriti sa raznim zamršenim situacijama birajući pojedine modalitete delanja, dok u fikcionalnim svetu, stvaralac manipuliše modalnim sistemima. Nije moguće zamisliti fikcionalne svetove koji narušavaju zakone stvarnog sveta, tada bi to bili fizički nemogući, tj. natprirodni svetovi. Stanja, događaji i odnosi, nemogući u stvarnom svetu postaju mogući u fikcionalnom. Autor jasno ističe da su fikcionalni svetovi iako fizički nemogući zapravo logički mogući. Jer, svetovi koji sadrže ili impliciraju protivrečnosti su logički nemogući. Intermedijalni svetovi: san, ludilo, halucinacije, izmenjena stanja svesti usled uzimanja narkotika, povezuju prirodni i natprirodni svet, oni su fizički moguć deo čovekovog iskustva (Doležel, 2008: 124-128).

Unutar izgradnje teksta, tj. položaja čoveka u njemu, Doležel skreće posebnu pažnju na dva aksiološka tipa: prvi tip je tip nihiliste koji odbacuje vrednosni sistem sveta i menja ga svojim vlastitim sistemom u kome postoji samo jedan vrednosni izraz: indiferentno. Ovaj tip se odriče i samog čina vrednovanja, pa tako konstruiše svet lišen kako vrednosti tako i bezvrednog. Za razliku od njega, aksiološki buntovnik odbacuje postojeći i gradi novi vrednosni sistem (Doležel, 2008: 135).

Doležel, referencu naziva ekstenzijom, a smisao intenzijom. Ranije predstavljeni svetovi jesu ekstenzionalni svetovi. Reč je o tome da ova stanja i događaji nisu izraz autorove fikcije, već su preuzeti iz stvarnog sveta i prerađeni u, kako on kaže, *ekstenzionalne predstave*. Odnos autora i čitaoca je sledeći: autor je taj koji konstruiše, a čitalac ima zadatak da rekonstruiše fikcionalne svetove uz pomoć originalnih formulacijafikcionalnog teksta, dakle kao intenzionalne formulacije. Tako se referenca pretvara u značenje. Pretpostavka je, kako on kaže, da autori najpre imaju predstavu fikcionalnog teksta kao ekstenzionalne strukture, reč je o fazi smišljanja priče, pridavanju akteru određenih osobina i smeštajući ga u određene prostorne strukture (selo/grad). Nakon ovoga, autori su u prilici da tekstu daju intenzionalni oblik, tj. smisao. Suprotno ovome, čitaoci se najpre susreću sa intenzionalnim oblikom teksta (Doležel, 2008: 145-152).

Autor govori i o *nemogućim svetovima*, koji se zasnivaju na poništavanju snage autentizacije teksture. Ono se može postići i semantičkom strategijom tj. mogućnošću uvođenja strategije protivrečnosti u fikcionalni svet. Tako nastaje logički nemoguć fikcionalni svet. Kao primer

možnosti nemogućeg sveta uzima se stvaralaštvo Alana Rob-Grijea (Robbe-Grillet)<sup>48</sup>. Ono predstavlja kolekciju fragmenata fikcionalnog sveta koji jedni s drugima ne mogu koegzistirati (Doležel, 2008: 171-172). Čitalac, da bi uopšte mogao učestvovati u rekonstrukciji fikcionalnog sveta mora biti upoznat sa enciklopedijom tog sveta. Njegovo razumevanje i saznanje mora biti prilagođeno enciklopediji fikcionalnog sveta. Ono se, kod Doležela, uzima kao nužan uslov recepcije fikcionalnih književnih dela. Takođe, enciklopedija stvarnog sveta može biti od pomoći prilikom razumevanja fikcionalnog sveta, ali nikako dovoljna, čak, njene reference mogu navoditi na stranputice prilikom razumevanja fikcionalnog teksta. „Čitaoci moraju biti spremni da izmene i dopune, pa čak i da odbace enciklopediju stvarnog sveta“ (Doležel, 2008: 188-189). Postoji još jedna zanimljiva osobenost fikcionalnog sveta: on funkcioniše kao mit modernog doba tj. sekularizovani parnjak klasičnog mita. Ovde se uglavnom upućuje na ono što je vidljivo i nevidljivo u pričama o ljudskom postojanju. „Sekularizacija klasičnog mita radikalna je u Kafkinoj verziji; u fikcionalnim svetovima *Procesa* i *Zamkane* postoje natprirodna bića i ne događaju se nikakva čudesa. Nevidljivi domen je svet ljudskih institucija, svet suda i administrativnih kancelarija. Žitelji vidljivog domena suočeni su sa intervencijama iste snage, arogancije i nepredvidivosti kao i žitelji mitološkog sveta“ (Doležel, 2008: 203).

Za Doležela, od najveće važnosti u tumačenju književnog dela jeste implicitna interkestualnost, ili drugačije rečeno, *semantički tragovi skrivenih interkestova*, a daleko manju važnost ima eksplicitna intertekstualnost. Za nas je takođe važno njegovo uviđanje da su književna dela međusobno povezana, ne samo putem tekstuere, već i posredstvom fikcionalnih svetova. Ta dela ostvaruju semiotičku egzistenciju koja ne mora imati nikakve veze sa konstruktivnom teksturom. „Oni postaju objekti aktivnog, evoluirajućeg i reciklirajućeg kulturnog pamćenja“. Dela obrazuju sukcesivni lanac unutar koga se dopunjuju, nadmeću, podstiču ili podrivaju, krećući se od jednog stvaraoca ka drugom, ili od jedne istorijske epohe ili kulture, ka drugoj. Ispada, da ovaj opšti okvir postaje ono što delo uvodi u istoriju književnosti i

---

<sup>48</sup>Imajući u vidu brojne nesporazume koji se odvijaju na relaciji autor-primalac dela, kada je reč o primeni strategije mogućih svetova, tj identifikacije čitaoca sa narativnim postupkom autora, Umberto Eko beleži sledeće: „U ljeto 1961. desila se Alenu Rob-Grijeju (...) avionska nezgoda, posle čega su pripovjedača, živog i zdravog, intervjuisali novinari; kako je *L'express* u jednom svojem vrlo duhovitom članku zapazio, priča koju je Rob-Grije u vrlo uzbuđenom stanju dao o toj nezgodi bila je ukratko rečeno, aristotelska, balzakovska, ako hoćete, puna prekida, emocije, subjektivne participacije, snabdjevena početkom, klimaksom, odgovarajućim završetkom. Članko-pisac je postavio prigovor da je Rob-Grije imao tu nezgodu da ispriča u istom bezličnom stilu, objektivnom, lišenom bučnih efekata, najzad ne narativnom, stilom kojim piše svoje romane; i predložio da se taj pisac skine sa svojeg prijestola pontifeksa novih narativnih tehnika“ (Eko, 1965: 187).

cementira u kulturnom pamćenju, „dok njihova originalna tekstura, stil i načini pripovedanja i autentizacije bivaju zaboravljeni“ (Doležel, 2008: 208-209). Doleželov primer za objašnjenje ove komunikacije među delima ističe da prema načinima prerađivanja ništa ne sprečava Emu Bovari da za svoga ljubavnika uzme Aljošu Karamazova. Junaci književnih dela, prelazeći iz jednog mogućeg sveta u drugi, zadržavaju vlastita imena, pa tako ostaju prepoznatljivi i kada izmene svoje karakteristike. Ovo je u Doleželevom konceptu poznato kao *neesencijalistička semantika transsvetovnog identiteta*. S druge strane transpozicija individue iz jednog u drugi mogući svet može biti praćena ponovnim krštenjem – tada individua dobija alijas (Doležel, 2008: 230-232).

Svoju koncepciju fikcionalnih svetova kao delu teorije mogućih svetova, Doležel vidi kao književno-teorijsku delatnost sa dosta dugom tradicijom. Od antičke grčke u zapadnoj književnosti mogu se pratiti dve njene aktivnosti. Jedna je *kritika* koja je, pre svega, kao književna kritika, viđena u smislu *aksiološke* delatnosti koja se usmerava na proučavanje vrednosti književnog dela. Njena funkcija sastoji se u uključanju ili isključenju književnog dela u sistem kulture. Druga aktivnost jeste *poetika* kao *saznajna* delatnost čiji je zadatak sakupljanje znanja o književnosti „i uključuje ih u širi sistem znanja stečenog u humanističkim i društvenim naukama“ (Doležel, 2013: 7). Ukratko, kritika vrednuje, a poetika saznanje književnost.

Najveći broj tumačenja književnih dela u istoriji dat je na osnovu doktrine o *mimesisu*. S druge strane, već je tokom XVI veka, i dela Lajbnica (Leibniz), tačnije, njegovog doprinosa stvaranju nove estetike i poetike u nemačkoj kulturi i preko njegove racionalističke epistemologije, a zatim i posredstvom originalne ontologije – doktrine mogućih svetova, stvorena drugačija mogućnost pristupu književnom delu.

Koncepcija Vilhelma fon Humbolta (Humboldt), kritikuje doktrinu oponašanja prirode i naglašava stvaralačku ulogu imaginacije. Za njega *predstavljanje* prirode pomoću *imaginacije* zapravo jeste čin *transformacije* prirode. Priroda se tako premešta u drugačiju sredinu (Doležel, 2013: 81). Humbolt je, može se reći, jedan od prvih naučnika koji je ukazao na to da se kreativnost individualnog govornog čina ne sastoji od mogućnosti kombinovanja lingvističkih elemenata koji nose značenja, već u samoj mogućnosti proizvodnje značenja (Doležel, 2013: 90). Pošto smo, posredstvom ovih navoda, ukazali na to da teorije mogućih svetova imaju svoju veoma dugu tradiciju i tokom XX veka počele biti naročito podesne za opise neoavangardnih i postmodernih umetničkih dela, želimo, držeći se Doleželovog dela, ispitati još jedan odnos – odnos mogućih i istorijskih svetova.

Prema Doleželu, teorija mogućih svetova književnosti ne može se identifikovati sa mogućim svetovima logike i filozofije. Fikcionalni svetovi književnosti tako se pojavljuju kao specifična vrsta mogućih svetova; kao artefakti proizvodnje tekstualne poetike. Oni se čuvaju i cirkulišu u medijumu fikcionalnih tekstova. Zajedno sa raznim vrstama stvaralačke delatnosti: mitologijom, pripovedništvom, slikanjem i vajanjem, igrom, operom i pozorištem, kao i filmom i televizijom konstituiše podskup u široj klasi fikcionalnih svetova. Da ponovimo, fikcionalni svetovi su ovde predstavljeni kao mogući svetovi u kome oni predstavljaju skup mogućih, a neostvarenih pojedinosti – ličnosti, država, događaja, itd. Prema ovoj koncepciji, Hamlet nije čovek koga treba tražiti u stvarnom svetu. On je viđen kao potencijalna ličnost koja nastanjuje jedan alternativni svet, ili kako to Doležel kaže, „fikcionalni svet Šekspirove igre“. On predstavlja jednu fikcionalnu referencu. Dakle, ono što važi za Šekspirovog (Shakespeare) Hamleta, ili za Tolstojevog (Толстой), Napoleona (Napoléon), važi i za Dikensov (Dickens) London, jer *Zemlja čuda* Luisa Kerola (Carroll), nije manje stvarna, prema zakonima fikcionalnog sveta, od Dikensovog Londona. Dakle, semantika mogućih svetova ističe da fikcionalni svetovi nikako nisu imitacije ili reprezentacije stvarnog sveta ali oni svakako predstavljaju oblast mogućnosti i baš na tom mestu stupaju u različite odnose sa stvarnim svetom koji su, ipak, uvek stacionirani na bližoj ili daljoj udaljenosti od stvarnosti. Suština Doleželovog stava sastoji se u iskazivanju odnosa nemogućnosti između istorijskog Napoleona i svih mogućih Napoleona. Isto važi i za socijalne ili administrativne jedinice, kao što je oznaka London. Fikcionalni svet književnosti je, dakle, stvorio alternativne ličnosti i kontingenciju u zaključivanju – Bruta (Brutus), koji možda nije ubio Cezara (Caesar), Trockog koji je postao predsednik SSSR-a, ili Niksona koji je postao prodavac automobila. Međutim, unutar ovako strukturisanog fikcionalnog sveta, ipak postoji nešto što Doležel naziva „relacijom srodnosti“ koja pretpostavlja da alternativna ličnost ili duplikat deli neka zajednička svojstva sa svojim istorijskim parnjakom (Doležel, 1998: 2). Tako su svi mogući svetovi proizvod, ili bolje rečeno, konstrukt ljudske proizvodne aktivnosti, a fikcionalni svetovi su takvi konstrukti književnosti. Nikada jedan fikcionalni svet nije pristupačan pre pisanja književnog teksta, tj. čina kreacije. „Semantika mogućih svetova nudi viziju književnosti kao večitog stvaranja 'fikcionalnih pejzaža', 'podsticajem pluralnosti svetova'“ (Doležel, 1998: 2). U konkretnom stvaranju, fikcionalni tekst u sebe uključuje performative, koji poseduju ilokucionu silu – autentičnost. Ako je traženi performativ autentičan on može dobiti fikcionalnu egzistenciju, recimo, u formi „let it be“. Tada, dolazi do

izjednačavanja književnih junaka različitih epoha: vila i jednoroga sa Odisejem ili Raskoljnikovim. Čitaoci se na različite načine mogu identifikovati sa njima. Već je pomenuto da se fiktionalni svet konstituiše u tekstu, a ne pre njega. Nasuprot njemu, kognitivni tekstovi reprezentuju svet koji postoji pre teksta i, kako bi to Doležel rekao, pre tekstualne aktivnosti. O njima se ne može suditi vrednosno po bilo kojem osnovu. Ranije pomenuta teorija mimezisa u igru uvodi pisanje istorije i, što je logična posledica ovog stava, izjednačava književno sa istorijskim pisanjem. Problem, međutim, nastaje, kada se nakon utvrđivanja činjenica, o nekom događaju, epohi, ili umetničkom pravcu pojave „konkurišući narativi“. Tada dolazi do stvaranja *istorijske priče*, što se protivi razumevanju historiografije kao nauke o istorijskim činjenicama. S druge strane, status istinitosti književnog teksta je potpuno irelevantan za analizu književnog dela (Doležel, 1998: 3). Autor smatra da istoričari koji proizvode istorijske narative teže tome da obezbede pravedno predstavljanje centralnog subjekta date istorijske analize. Suštinsko razlikovanje između fiktionalnih i istorijskih svetova, sastoji se u tome što oni zadovoljavaju čovekovu potrebu za „imaginativnim prostranstvom, emotivnim uzbuđenjem, i estetskim zadovoljstvom. Istorijski tekstovi ograničeni su uslovima istine-vrednosti, konstruišu istorijske svetove koji su modeli stvarne prošlosti sveta“ (Doležel, 1998: 4). Za razliku od stvaranja fiktionalnog sveta, istorijski svetovi ograničeni su posrednicima, tj. osobama koje su učestvovala ili na bilo koji način participirale ili svedočile o događajima u momentu njihovih zbivanja.

Kao što je ranije rečeno istorijske ličnosti mogu biti učesnici fiktionalnog sveta, ali, napominje Doležel, ne na način koji odgovara modelu stvarne prošlosti. Za razliku od istorije, istorijski svetovi su kao i fiktionalni, izmišljeni. Dakle, kod Doležela stvaranje istorijskog sveta, u kome je istorijski narativ centralna kategorija, funkcioniše više po principima fiktionalnog sveta nego adekvatnog izraza istorijske stvarnosti (Doležel, 1998: 5). I jedan i drugi su nepotpuni. Ali, postoje razlike koji bitno razdvajaju književnika od istoričara. Pisac je u mogućnosti da varira sve faktore dela od prirode, preko subjekata do interakcija. Istorija se, s druge strane, mora držati jedne verzije toka pripovedanog zbivanja. Takođe je važno razlikovati pisca istorijskih romana i istoričara. Za razliku od drugog, prvi je u mogućnosti da bira istorijske materijale prema svom estetskom ili ideološkom cilju. Nepotpunost istorijskih svetova je, veli Doležel, nepotpuna jer je ograničena mogućnostima ljudskog saznanja, kao i nedostatkom evidencije. Praznine koje nastaju unutar književnog dela su, s druge strane, ontološke prirode. Ono što u odnosu između istorije i fikcije interesuje Doležela je postavljanje pitanja o tome što

se događa „kada se historičar opredeli da pravo fikcije označi za proizvođača praznina“ (Doležel, 1998: 5-6).

Predstavljajući, najpre Veberovo razumevanje društvenog odnosa koji se, da bi imao sociološki dignitet, mora posmatrati iz ugla njegovog značenjskog okvira i koji je socijalno i vremenski promenljiv, ukazali smo na izuzetan potencijal klasične sociologije za promišljanje umetnosti, ne samo kao socijalnog fenomena, već i kod otkrivanja nekih tipično estetskih aktivnosti čoveka. Njegovo insistiranje na posmatranju značenjske suštine društvenog odnosa u velikoj meri omogućuje koncepcije kakvo je Doleželovo, a koje, pokazali smo, vidi umetničko stvaranje kao izrazito različitu aktivnost od svih aktivnosti koje potpadaju pod „nadležnost“ stvarnosti. Teorija mogućih svetova, suprotstavlja se teoriji mimezisa kao umetničkom odrazu stvarnosti, a umetničko stvaralaštvo vidi kao nesputanu aktivnost čovekove imaginacije, njegovu sposobnost da kreira tvorevine koje u nekim slučajevima delimično, a u većem broju slučajeva neoavangardne i, kasnije postmoderne književnosti, gotovo u celini odbacuje poredak stvarnog sveta, ili iz njega selektivno odabira određene reference koje preuzima za umetničko stvaranje radi prerade, tj rada umetničke imaginacije kao isključivog tvorca književnog ili šire posmatrano umetničkog dela. Teorija mogućih svetova Lubomira Doležela istinski je primer sagledavanja stvaralaštva moderne umetnosti kao specifičnog čina čiste čovekove kreativnosti.

## 2. Italijanska književnost neoavangarde i Grupa 63 (Opšta razmatranja)

Kako beleže van den Berg i Fenders, pokret italijanske avangarde je posle Drugog svetskog rata bio krajnje politički kompromitovan. Neorealizam kao umetnički pokret nastaje iz Pokreta otpora, a sastojao se uglavnom u nadovezivanju dvojice autora – Itala Kalvina (Calvino) i Vitoria de Sica (De Sica) – na verizam XIX veka, koji je težio što istinitijem prikazivanju stvarnosti. Ipak, do sredine 50-ih godina XX veka, situacija je bila takva da je neorealizam već iscrpeo svoje sadržinske implikacije otpora. Tada nastaje umetnički pokret koji je temeljno preispitivao i promišljao vlastite postupke, a pri tome ostao na pozicijama leve političke orijentacije.

Jedno od prvih neoavangardnih dela u Italiji bila je zbirka pesama *I Novissimi (Najnoviji)* (1961), koja sadrži dela Edoarda Sangvinetija, Elija Paljaranija (Pagliarani), Nanija Balestrinija



(Balestrini), Antonija Porte (Porta), Alfreda Đulijanija, itd. Ova grupa autora se nešto kasnije otvara i prema starijim autorima, koji su i sami doživeli borbu Pokreta otpora, a formalno i sadržinski su se nadovezivali na stvaralaštvo Bertolta Brehta. U predgovoru zbirke, Đulijani se zalaže za „redukciju umetničkog ja’ i ’sizomorfnu književnost”<sup>49</sup>. Ovde se, misli, pre svega, na paralelno postojanje više formalnih tehnika i političkih zahteva u sadržinskom pogledu.

Dve godine kasnije dolazi do osnivanja *Grupe 63* (*Gruppo 63*), koja se nije ispoljila posredstvom nekog jedinstvenog programa. Među umetnicima koji su participirali u radu Grupe 63, najradikalniji je bio Edoardo Sangvineti. U teorijskom pogledu, Sangvineti je zastupao neomarksizam sa znatnim uticajem Valtera Bernjamina. To su razlozi zbog kojih je u Sangvinetijevoj misli bilo razloga za kritički odnos prema istorijskoj avangardi, partijskom praktikovanju marksizma<sup>49</sup>, koje, na primer, predstavlja delovanje Đerđa Lukača, ali je takođe izražavao protivljenje univerzitetskom shvatanju umetnosti koje je i dalje stajalo pod snažnim uticajem idealizma Kročea (van den Berg/Fenders, 2013: 147). Ovi autori o Sangvinetijevom stvaralaštvu beleže sledeće:

„Njegova pesma *Laborintus* (1956) predstavlja teško čitljiv intelektualni monolog pun fetišiziranih objekata, seksualnih opsesija, učenih i apokrifnih citata i aluzija, kao i ostrašćenog i sarkastičnog apostrofranja. U romanu *Italijanski kapričo* (*Capriccio italiano*, 1968), Sangvineti nastoji da na način uporediv sa onim koji je koristio francuski novi roman, u najvećoj mogućoj meri isključi subjektivne pripovedačke perspektive i opiše seksualnost kao utapanje u čistu materiju lišenu razmišljanja“ (Van den Bergi Fenders, 2013: 147).

Ovo je, kao što smo više puta napominjali, doba nastanka i snažnog delovanja i uticaja omladinskih pokreta – studentskog pokreta i aktivnosti i manifestacija rok muzike. Može se reći da se studentski pokret u Francuskoj više inspirisao delima nadrealizma, dok je isti pokret u Italiji bio nadahnut delima futurizma, ali i Deborovog situacionizma, čiji se značaj ne može prenebrežnuti za ukupni intelektualni potencijal i pobunu 1968. godine (van den Berg/Fenders: 2013: 148).

---

<sup>49</sup> Italija već od polovine XX veka ima snažnu tradiciju nepartijskog delovanja leve političke orijentacije. Delo Antonija Negrija i Majkla Harta *Empire* (2000) . Cambridge/Massachusetts, London, England: Harvard University Press, predstavlja svojevrsnu dopunu i razradu načela koja su bila začeta još u doba ranog neoavangardnog delovanja. Reč je o mogućnostima političkog delovanja i menjanja sveta i mimo partijskog političkog angažmana. O pomenutoj knjizi radi bližeg razumevanja veza između političke i poetičke dimenzije neoavangarde čitalac se može upoznati sa koncepcijom Harta i Negrija u delu: *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Dedić, N. (2009). Beograd: Atoča/Standard 2., poglavlje 2.3.4: „Majkl Hart i Antonio Negri“ str. 63-71.

Prema Feronijevom (Ferroni) gledištu, prelaz iz neorealizma u neoavangardu srušio je intelektualnu i političku ravnotežu koju je izborio Pokret otpora, a ovim narušavanjem dolazi do ponovnog otvaranja ka evropskoj kulturi. Neoavangarda stvara nove oblike, kako intelektualne tako i političke borbe. „Stvaraoci eksperimentalnog u književnosti tragaju za oblicima pisanog izraza koji bi mogli da utiču na stvarnost, streme književnosti koja ne bi samo ponavljala ustoličene vrednosti i obrasce, već bi bila kadra da uobliči nova sredstva u funkciji kritičkog odnosa prema stvarnosti koji se ne bi zadovoljio njenim predstavljanjem nego bi radio na njenoj promeni“ (Feroni, 2005: 559). Feroni ne poistovećuje eksperimentalnu književnost koja je aktuelna 50-ih godina i neoavangardu koju stvaraju mladi pisci početkom 60-ih godina prošlog veka. Po njemu, neoavangarda, misleći pre svega na Grupu 63, stvara oštar polemički raskid čak i sa umetničkim pravcima iz 50-ih godina. On, međutim, uviđa da postoje tačke preseka između eksperimentalnih traganja, neoavangardnog iskustva i nove levice. Ove intelektualne komponente proizvode smesu ideologije i reagovanja koja će konačno eksplodirati u pobuni 1968. godine. „Neoavangarda i Grupa 63 u Italiji predstavljaju poslednji istinski pokušaj organizovanja širokog kruga intelektualaca oko zajedničkih ciljeva, spremnih da povedu kulturnu bitku protiv jasno definisanih protivnika, rešenih da daju svoj doprinos istorijskim promenama i dodaju im ubrzanje“ (Feroni, 2005: 559).

Formiranju Grupe 63 prethode aktivnosti časopisa *Il Veri*. Časopis, koji se pojavio 1956. godine, posvećen književnosti i naukama o čoveku. Za taj časopis radili su uglavnom mladi pisci i kritičari. Karakterisalo ih je to da su se smelo otisnuli od historicističkog i neorealističkog horizonta. Ova odstupnica predstavlja zajedničku platformu velikom broju različito orijentisanih intelektualaca, ali im je nedostajalo čvršće unutrašnje grupisanje.

Na osnivačkom kongresu u Palermu 3-8. oktobra 1963. godine je osnovana Grupa 63. „Za razliku od većine grupa istorijske avangarde, Grupa 63 nije pred sebe postavila istovetne i jasno definisane ciljeve – ona je u prvom redu predstavljala oblik udruživanja najrzalicitijih intelektualaca mlade generacije (Feroni, 2005: 562-563). Postojala je odlučna rešenost kada je u pitanju kritika kulturne klime tog doba, ali nije bilo jasno profilisane razrade nekog projekta. Jedan od najvažnijih ciljeva bio je pokušaj da se izađe iz okvira neposrednog angažmana i neorealizma. Grupa 63 želi pre svega utvrditi okvire novog tipa industrijskog društva, a književno delo činiti delotvornijim kroz eksperimentalni rad na jeziku – „kako bi se konačno prevazišle barijere tradicionalne komunikacije, naturalističkih konvencija izluzane logike

književnih i svakidašnjih jezika realizma i hermetizma – težište je stavljeno na drugačije definisanje značaja i oblika odnosa književnosti sa publikom, kao i na beskompromisno odbacivanje potrošačkih mehanizama u kulturi“ (Feroni, 2005: 563).

Neki autori italijansku neoavangardu vide, pre svega, kao oživljavanje duha avangarde, a pri tom, što odgovara već navedenom Feronijevom stavu, teže traganju za novim izrazima koji će biti u stanju da odgovore izazovima savremenog sveta i nastajućeg postindustrijskog društva. Ovde se ima na umu kulturna, pre svega, književna klima koje se naziva razdobljem „velikih previranja, smelih istraživanja i beskompromisnih eksperimenata sa jezičkim izrazom“ (Kostić, 2011 : 182). Zasluga za čitav niz stvaralačkih invencija u italijanskoj književnosti se odaje radu Itala Kalvina čije se stvaralaštvo upravo u periodu ranih 60-ih godina minulog veka tek oslobađa neorealističkih obrazaca i prihvata strukturalistički pristup, odnosno strategije pripovedačke kombinatorike i postupke umnožavanja figure autora karakterističnih za italijansku neoavangardnu književnost.

Slobodan Tišma ističe da je prelaz iz 60-ih u 70-te godine prošlog veka bio obeležen tekstualističkom praksom, aktuelnom svuda u svetu koja je posredstvom sfere umetnosti označila dovršavanje epohe modernizma i začinjala doba novih umetničkih tendencija. Po njemu, umetničke prakse u ovom periodu bile su u znaku negacije i redukcionizma. Neke struje modernizma negirale su iskustvo kao temelj umetničkog stvaranja. Zadovoljstvo je, kako Tišma kaže, proterano iz umetnosti „To je važilo kako za svaku vrstu patosa, bilo socijalnog, erotskog ili religioznog, tako i za ironiju, za ironijsku distancu koja se jedno vreme visoko kotirala i bila u tzv. visokom modernizmu jedini legitimni emocionalni stav“ (Tišma, 2007 :7). Osim toga, i sama tema kao predmet umetnosti našla se na udaru modernističke negacije. Predmet je razaran, kaže se, da bi jezik došao na njegovo mesto. Jezik je tako prerastao vlastite mogućnosti. „Postao je Bog“, ali Tišma primećuje da su ovakve prakse bile poštovane još kod simbolista. Ipak, nije sve u tekstualizmu, koji se lagano obrazovao tokom 60-ih i početkom 70-ih godina XX veka, bilo sasvim lišeno emocije. Ova vrsta poezije nije bila hermetična. Za razliku od simbolizma, ovde ništa nije bilo skriveno, što bi heremeneutičkim postupcima istraživanja trebalo dokučiti. Naprotiv, sve je bilo transparentno, a sam jezik je predstavljao površinu na kojoj su se izdizale „jezičke igre“, a pisac ili pesnik je - i Tišma se slaže sa ranije pomenutom konstatacijom - „bio samo radnik na tekstu, konstruktor koji je manipulisao otpacima jezičkih tokova“ (Tišma, 2007 : 7-8). Naravno, misli se na Sangvinetija, i pomenutu antologiju *I Novissimi*; Balestrinija,

Paljaranija. On se pita da li je to bio kraj resigniranog modernog subjekta, pisanja, umetnosti, da li je tekst neoavangardnog dela ogledalo čovekove nemoći? Odgovor je potvrđan, uz napomenu da se u Bartovom „zadovoljstvu u tekstu“ vidi izlaz iz ove naizgled bezizlazne situacije.

Miroljub Todorović beleži da je doba 60-ih godina prošlog veka bilo vreme kada je civilizacija pravila krupne korake „ka elektronskoj, planetarnoj i kosmičkoj ekspanziji“. Naučno-tehnički pronalasci u okviru treće industrijske revolucije omogućuju pojavu računara, a čovek je prvi put poleteo u kosmos. Autor napominje da čitav niz ovih promena mora usloviti i promene u umetničkom izrazu i odnosu prema umetnosti. Tako, između ostalog, dolazi do mejl-art umetničkih poduhvata Mikela Perfetija (Perfetti), vizuelne poezije Matea Dambrozija (D'Ambrosio) i Uga Karege (Carrega) i sl. Kako Todorović navodi, jedan od najzaslužnijih za formiranje italijanske neoavangarde jeste Euđeno Mičini (Miccini) „autor više desetina pesničkih knjiga, eseja i manifesta, osnivač dveju neoavangardnih grupa, grupe 63 i grupe 70, izdavačke kuće i časopisa *Techne* u Firenci“ (Todorović, 2014: 187-188). Mičini je pokrenuo i mesečnik za vizuelnu poeziju *Lotta poetica*. U manifestu pod nazivom *Vizuelna poezija – sadašnjost-budućnost*, koji je Mičini pisao u saradnji sa Perfetijem u polemičkom tonu napada se ne samo tradicionalna i konkretna poezija već i avangarda. Prema njihovom gledištu avangarda je sve do šezdesetih godina bila endoliterarna, odnosno nastala iz književnosti. Uprkos činjenici da je opstojavala na dijalektičkoj negaciji kao izvoru istorije ona je nastavljala tok književnosti.

Vizuelna poezija, saopštava Todorović, se odriče privilegovanog statusa verbalne upotrebe reči i same reči. Ona se nalazi van književnosti, a samu književnost dopunjuje, jer se ne nalazi u središtu književnog stvaralaštva, niti se direktno služi modelima književnosti. Pored toga, vizuelna poezija ne poštuje žanrove književnosti. Ona ni sebe ne postavlja kao alternativu klasičnom književnom izrazu<sup>50</sup> (Todorović, 2014: 188).

Može se reći da stav Mičinija i Perfetija, o mestu jezika unutar neoavangarde, na nedvosmislen i precizan način izražava oivičavanje neoavangarde i njenih jezičkih orijentacija pre svega prema avangardi. Posredno mogu se izvući zaključci o njenim razlikama, koje se, bar kada je u pitanju orijentacija, pa ako hoćemo i fetišizacija jezika, čine izrazitijim u odnosu na jezičku angažovanost istorijske avangarde. Prema njihovom mišljenju, avangarda je radikalno kritikovala jezik. U avangardi se na taj način književnost zasniva kao lingvistička autobiografija.

---

<sup>50</sup> Možda više nego samoj književnosti signalizam je okrenut stvarnosti, izumevanju i kombinovanju različitih diskursa. „Signali signalizma reaguju na različite impulse stvarnosti, interpukcija doživljava sudbinu lekseme ime biva artefakt“ (Kalajdžija, 2016 : 21).

Jezik se konstituiše kao subjekt čija je svrha metodična neizražajnost i nerazumljivost, a ne stvaranje novog oblika izražavanja. Mičini je vizuelnu poeziju video kao „gerilski rat“ u kojem su dozvoljena sva sredstva, s krajnjim ciljem promene ne samo književnosti, nego i čitavog društva. U njegovom radu iz perioda 70-ih godina u poeziji se pojavljuju i stvaralaštvom dominiraju reči kao što su: revolucija, vlada, mafija kao ikoničke strukture (Todorović, 2014: 188-189).

Za italijansku neoavangardu su takođe od izuzetnog značaja i dela nastala u okviru grupe umetnika koji su svoje stvaralačke ideje izražavali prostornim instalacijama komponovanim od siromašnih, materijala, tj. onih predmeta koji se svakodnevno koriste, kao što su zemlja, drvo, staklo, novine. Reč je o pokretu poznatim pod nazivom arte povera (siromašna umetnost), koji predstavlja protest kako protiv „visokih“ stilova umetnosti, tako i protiv njene komercijalizacije. Osnovna ideja rada umetnika arte povera tiče se mogućnosti da se praktičnim umetničkim delovanjem eliminiše razlika između umetnosti i života, ili, tačnije rečeno, od umetnosti se traži da učestvuje u društvenom zbivanju putem označavanja posebnih aspekata društva kojima se aludira na njegov klasni karakter i proishodeće nejednakosti. Naziv pokreta potiče od italijanskog istoričara umetnosti Đermana Čelanta (Celant), a među predvodnike pokreta se ubrajaju Mikelandelo Pistoletto (Pistoletto), Lučijano Fabro (Fabro), Janis Kunelis (Kounellis), Mario i Marisa Merc (Mertz) i drugi.

Veoma važno je, kao što to čini Kristijan Eker, delovanje italijanske neoavangarde i Grupe 63 staviti u širi društveni kontekst i reći da je nakon Drugog svetskog rata, što je itekako bilo vidljivo na italijanskom primeru, položaj i način života i rada kako kod radničkih tako i kod intelektualnih slojeva degradirao. U tom smislu se izvodi poređenje: kao što radnik u „Fijatu“ može samo da pritiska dugme, pisac takođe može samo da koristi sredstva unutar književnosti, tj. sam jezik. Na pitanje zašto su se intelektualci osećali toliko povezani sa radnicima, on odgovara da je važna činjenica da su gotovo svi vodeći intelektualci bili članovi ili simpatizeri Italijanske komunističke partije. Razlog ovoj identifikaciji sa radništvom leži u proleterizovanom položaju intelektualnih slojeva nakon Drugog svetskog rata, zbog čega su se oni socijalno i politički osetili bliskim radničkoj klasi. Osim toga, i radnici i intelektualci su imali isti politički cilj: oni su želeli „da se ostvari san revolucije“ (Eker, 2011: 163).

Grupa 63 je u sebi imala dve struje. Prvu je predvodio Đulijani sa stavom da književnost treba samo da imitira kaos savremenog društva, bez ikakve tendencije ka slanju poruke

recipijentu. Dela ovih autora izgledaju kao potpuno nerazgovetne pesme. Drugu grupu, koju predvode Paljarani i Porta, imali su ideju o književnosti koja još uvek u sebi nosi smisao, a tekstovi poruku čitaocu. Ova struja nije prihvatila ulogu izmirenja sa svetom takvim kakav jeste, a autori su ulogu pisca videli u njegovom htenju da društvo u kome stvara „otrgne od mehanizama koji vladaju našim umom“ (Eker, 2011: 163). Jezik se i koristi da bi se rasporedio svet. U ljudskom govoru sadržan je red. Čovek pomoću govora pronalazi uzroke i posledice, subjekt i objekt delanja.

Uopšteno govoreći, stvaraoci Grupe 63 su verovali da je njihov zadatak da stvore novi jezik kojim bi se suprotstavljali kapitalističkoj ideologiji koja takođe koristi jezik kao svoje sredstvo. Prva grupa unutar Grupe 63, u svojim ideološkim istupima naginjala je ekstremnim levičarskim pokretima kojih je bilo i u okviru Italijanske komunističke partije. Osnovni stav ovog gledišta je onaj koji je bio prisutan i kod većine ranih avangardnih pokreta, a to je, da je jedino intelektualna elita sposobna za pokretanje revolucije, čak iako mase nisu sa tim saglasne. Druga grupa se zalagala za reformistički pristup, koji je inače bio prisutan kod većine članova Komunističke i Socijalističke partije, a koji su verovali da se do revolucije stiže polako, uz aktivan rad na promeni kako sistema, tako i mentaliteta ljudi. Upravo zbog ovog razloga, pisci te struje žele da očuvaju komunikativni odnos sa recipijentom.

U opštim crtama, kao presek osnovnih smernica ideološkog delovanja Grupe 63 može se reći da jezik tradicionalnih oblika književnosti, ali i neorealizma više nije pogodan da izrazi čovekovo mesto u svetu i opiše mehanizme društvenog funkcionisanja. Jezik nove književnosti nema više funkciju pojasa za spasavanje. Odnos autora i čitaoca sada se odlikuje promišljanjem. „Umetnost više nije povezana sa osećanjem nego sa umom“, ili drugačije rečeno, „čitalac mora da se trudi da nađe novu sintaksu, novi red sveta kako bi se suprotstavio besmislu (nonsense) savremenog društva, besmislu vladajuće ideologije potrošnje bez granica“ (Eker, 2011: 166).

Nikola Dedić napominje da je za sve neoavangardne pokrete od izuzetnog značaja bilo delovanje nove levice. Reč je o specifičnom konglomeratskom obliku izražavanja političkog opredeljenja, koje se suprotstavlja kako ekonomskoj i političkoj dominaciji SAD u svetskim razmerama i posebno ratu u Vijetnamu, tako i politici tehno-birokratskog oblika socijalizma koji je postojao u zemljama istočnog bloka, posebno u SSSR-u. Autor takođe navodi da je pokret nove levice izražavao niz lokalnih specifičnosti. Njene će ideje u Britaniji najdirektnije izražavati Ričard Hogart (Hogarth) i Birmingemski centar tj. Centar za proučavanje savremene kulture i

časopis *New left review*, nastalih do polovine 60-ih godina prošlog veka. Ovde je reč o praćenju klasične marksističke misli sa izuzetkom sentence o bazi i nadgradnji, a uvažavanju nalaza strukturalizma i nastajućeg post-strukturalizma. U Francuskoj, vodeću ulogu u delovanju bliskom novoj levisi imaju pre svega strukturalistički i post-strukturalistički spisi, posebno oni objavljeni u časopisu *Tel Quel*, a u Italiji se delovanje nove levice vezuje za časopise koji se na izvestan način odvajaju od konkretnih političkih kretanja tokom 60-ih godina. Među ovim časopisima najznačajniji su: *Quader ni Rossi*, *Quader ni Piacentini*, *Giovane G itica*, *Nuovo Impegno*, itd (Dedić, 2008: 87-88). U Nemačkoj je delovanje mislilaca Frankfurtskog kruga svoj značaj učinio vidljivim ne samo u ovoj zemlji, bez obzira na činjenicu da je najveći broj njenih autora delovao iz emigracije, iz SAD, već i u svim ovde pomenutim zemljama Evrope. Naravno, njihov uticaj je vidljiv i u delovanju neoavangardnih grupa Italije, posebno Grupe 63. No, ne treba smetnuti s uma, da je na neoavangardnu književnost u Italiji takođe velikog uticaja imala i tzv. francuska teorija, tj. već pominjani post-strukturalizam. Dela književnika u okviru Grupe 63, ali i onih koji se nisu identifikovali sa delovanjem ove grupe, a koji su zastupali oblik neoavangardnog književnog izraza, kao što je slučaj sa Malerbom, u najvećoj meri kako tematski, (jezik kao subjekt) tako i sadržinski (literarne manifestacije graničnih stanja čovekove duše - od proste zbunjenosti do rascepa ličnosti) prate tok strukturalističkih i post-strukturalističkih rasprava. Moramo reći i to da se među inspiratore neoavangardne književnosti moraju ubrojati i dela književnog modernizma pre svega Kafke i Džojlsa (Joyce).

Treba takođe naglasiti da je delovanje ove grupe bilo usmereno kako na potpuni raskid sa konformizmom, tako i na iznalaženje supstance i oblika književnog jezika koji će predstavljati izazov savremenom društvu. Konzumerizam i delovanje masovnih medija su, kao što smo rekli, u skladu sa postulatima kritičke teorije društva veoma važan aspekt njenog književnog izraza. Tako, kritikujući savremeno društvo, Grupa 63 kritikuje i sve njene ključne karakteristike: industrijalizaciju, obrazovanje i komunikacione kanale kapitalističke srednje klase, itd. Ova neoavangardna grupa predlaže veličanje *imaginacije na vlasti*, pridajući joj najvažnije mesto u stvaralaštvu. Period o kome je reč među neorealisticima i neoavangardistima: Kalvinu, Pazoliniju, Pavezeu (Pavese), Sangvinetiju, dobija pisce izuzetnog kritičarskog dara. Njihov esejistički pristup dopušta različita gledišta, ali je kod svih njih zajednički osećaj povezanosti književnosti sa svetom (Feroni, 2005: 491).

Takođe uticaj grupe Ulipo, o kojoj će kasnije biti reči, tačnije, njeni jezički ogledi naći će plodno tlo u stvaralaštvu Grupe 63. Ovome će se pridružiti i sam Kalvino, koji je, kao što smo rekli, već sa pojavom neoavangardnih pokreta u velikoj meri odstupio od neorealističkog stila pisanja. Sangvinetijevo stvaralaštvo je takođe moguće uporediti sa stilom francuskog novog romana.

O vezama između neoavangarde Italije i Jugoslavije govori Miroljub Todorović. Prema njegovim navodima prvi prikaz signalističke umetnosti pisao je Mikele Perfeti u časopisu *Korijere del ġorno* 1970. godine. Ovaj autor je i kasnije pisao prikaze dela jugoslovenskog signalizma, dok je Euġenio Miġini autorima signalizma ponudio objavljivanje prve antologije signalistiġke poezije u Firenci. Prva zajedniġka izloŹba signalista nije postavljena u Jugoslaviji, već u Italiji u Milanu. „Nju je pod nazivom *Poesia singalista Jugoslava* u galeriji Tul jula 1971. godine organizovao veliki prijatelj signalizma Ugo Karega. Signalisti su svakako uzvraćali svojim italijanskim umetniġkim saborcima ( Vidi: Todorović, 2014: 189).

Na kraju, italijanska neoavangardna knjiŹevnost i delovanje Grupe 63 ostaje izuzetno vaŹna referenca za sveukupno neoavangardno stvaralaštvo. Najpre, tvorci, kako neoavangardne proze okupljenih oko Grupe 63, tako i pesnici vizuelne poezije kao što su Perfeti i Karega, nastavljajući ideju stvaralaġkog kao artefakta, kao invencije, tipičnog za ideju istorijske avangarde i ulazeći u niz jeziġkih istraŹivanja raznih vrsta, prekoraġuju okvire klasiġnog avangardnog stvaralaštva. U sadejstvu sa drugim političkim i intelektualnim grupacijama kao što su strukturalistiġka teorija, Frankfurtski krug, studije kulture, socijalnim idejama omladinskih slojeva studenata i hipika, otvaraju vrata novom intelektualnom diskursu – postmodernizmu. KnjiŹevna dela Sangvinetija, Manganelija, Malerbe i drugih, predstavljaju ideje italijanske neoavangarde i kao specifiġno italijanski izum, ali se u njima pronalaze i uticaji drugih knjiŹevnih struja i umetniġkih ideja u Źirem smislu.



### 3. Italijanska neoavangardna književnost

#### *Neorealizam i neoavangarda*

Razmatrajući pitanje italijanske neoavangarde jasno je da je reč o veoma složenoj društvenoj i umetničkoj pojavi. Kada se ovo pitanje smesti u još širi kontekst<sup>51</sup> i postavi pitanje o zajedničkom imenitelju neoavangardnih pokreta i određenja kriterijuma za pripadnost umetničkih skupina kao neoavangardnih, izgleda gotovo nemoguće dati neki jasan, nedvosmislen i precizan odgovor. U narednim redovima, na primeru književnosti koja potiče od stvaralaca koji su pripadali Grupi 63 želimo, pored opisa suštinskih osobina ove književnosti i tipova recepcije koje ona omogućuje, pokušati da damo doprinos mogućnostima uspostavljanja diferencijacije, koja bi mogla biti procenjivana isključivo sa teorijskih pozicija, a kojoj je cilj da utvrdi u kojim socijalnim uslovima, pre svega u polju formiranja pogleda na svet, dolazi do razlika među grupama, pokretima i umetničkim i književnim pravcima, koji se, prema nekim gledištima, obuhvataju jedinstvenim pojmom neoavangarde.

U tom kontekstu treba napomenuti da smo ranije izneli tvrdnju da se gotovo svi umetnički pokreti, koji se u teoriji i kritici obično označavaju „pravom umetnošću“, a nastalih nakon Drugog svetskog rata mogu smatrati neoavangardnim, i to iz razloga što se temporalna dimenzija u ovom slučaju može uzeti za jedan od ključnih kriterijuma određenja. Reč je o etabliranju avangardnog iskustva i njenom neminovnom (mada u velikoj meri modifikovanom) prenosu u nove umetničke prakse. Naravno, ovo nije dovoljan razlog. Neoavangardne umetnosti bi morale imati i određeni umetnički izraz i vidove socijalne komunikacije koji se razlikuju od drugih, uključujući ovde i prethodno avangardno iskustvo, kako bi se mogle uopšte nazvati neoavangardnim, tj. „relativno autonomnim“ u odnosu na druge formalno određene umetničke

---

<sup>51</sup> Imajući u vidu širi kontekst u koji se smeštaju neoavangardni pokreti u duhu sociološkog proučavanja o njima sudimo kao o društvenom fenomenu. Ovome prilažemo gledište Erika Hobsbauma koji iznosi zapažanja o odnosima između marksizma i kulturne avangarde kao mogućnosti da se kontekstualno zahvati stvaralaštvu avangardnih umetničkih pokreta. On tvrdi da je „među njima (...) postojala egzistencijalna veza, jer su i socijaldemokrati i kulturna i umetnička avangarda bili 'autsajderi', osvedočeni protivnici buržoaske ortodoksije; a da ne pominjemo da su pripadnici obeju grupa, političke avangarde i umetničke boeme, bili mladi i relativno siromašni. Oni su do izvesne mere bili upućeni jedni na druge, kao i na sve one koji su odbacivali moralni i vrednosni sistem buržoaskog društva. Manjinski politički pokreti, bilo revolucionarni, bilo 'progresivni', nisu privlačili samo svet marginalne kulturne heterodoksije i alternativnih životnih stilova (vegetarijance, spiritualiste, teozofe, itd) nego i samostalne i emancipovane žene, protivnike seksualne ortodoksije i mlade obaju polova koji se nisu integriali u buržoasko društvo, osećali se isključenim iz njega ili su želeli da se bune protiv njega na što upadljiviji način“ (Hobsbaum, 1983: 8).

stilove. Dakle, na opštem nivou analize stvar stoji prosto tako da se sve nove, inventivne, prevratničke ili ekscesne umetničke prakse mogu bez mnogo poteškoća svrstati u oblast neoavangardnih umetnosti. Međutim, iskustvo književnosti, posebno na italijanskom primeru pokazuje da se kako u formalno-književnom, tako i u ideološko-političkom, neoavangarde u užem smislu u najvažnijim elementima razlikuju od eksperimentalnih pristupa koji su postojali tokom 50-ih godina minulog veka. Štaviše, neoavangarda svesno i namerno ustaje i suprotstavlja se kako književnoj praksi i ideološkoj matrici. I umetnički i politički aspekt ovog delovanja neoavangarde mora se uzeti sa svom ozbiljnošću prilikom analize, budući da su njeni pripadnici, a to se isto može reći i za njihove prethodnike koji su stvarali neposredno pred Drugi svetski rat i odmah nakon njega, pokazivali zavidnu intelektualnu erudiciju kao i temeljan pristup društvenim i političkim pitanjima svog vremena. U tom smislu se može reći da se sukob o kome će, između ostalog biti reči, sukob umetnosti i društvenog i političkog sistema, može i mora tretirati kao čin svesnog društvenog delanja koje izražava trajno formirane poglede na svet, a ne nekakav subjektivni umetnički impuls.

Na opštem nivou imamo jedinstvo neoavangardnih stilova, a na unutrašnjem planu oštru diferenciranju, pa čak i sukobljavanje. Takav slučaj u istoriji neoavangardnih književnosti vidljiv je u sukobu koji se odvijao na relaciji neorealizam-neoavangarda. Napominjemo da je kod mnogih teoretičara određenje neorealizma kao neoavangardnog pokreta dosta sporno, međutim, nije mali broj ni onih autora koji bez ikakve zadržke i neorealizam pridružuju skupini onih stilova koji su značajno mesto imali u umetničkoj kulturi nakon Drugog svetskog rata, a u nekim konkretnim varijantama se smatra da su se pojedini autori neorealizma čak značajno približili neoavangardnom izrazu. Sukob o kome je reč se vodio po dva osnova - umetničkog, ali i filozofskog izražavanja sveta. Jednu od sukobljenih strana predstavlja pesnik, esejista, scenarista i režiser Pjer Paolo Pazolini, kao predstavnik neorealizma, ili kako se to još obično kaže „neorealizma sa dušom“. Sa druge strane, nalaze se gotovo svi pisci okupljeni oko Grupe 63.

Usredsredićemo se na konflikt među ovim predstavnicima dva umetnička pravca kao na sukob paradigmi, na mogućnost selektivnog pristupa pitanjima umetnosti od kojih jedan pravac uporno insistira na jednom stilu, jeziku, sredstvima i idejama, dok drugi pronalazi mogućnost potpuno drugačijeg pristupa stilu, jeziku, sredstvima, idejama itd., a pritom još uvek imamo otvorenu mogućnost da i jedan i drugi pravac odredimo istim krovnim pojmom – pojmom neoavangarde. Stoga se može govoriti o neoavangardi u širem smislu, gde bi se mogli smestiti i

pravci poput neorealizma i koji bi obuhvatao skoro sve „prave“, „kritičke“ izraze umetnosti nakon Drugog svetskog rata, dok bi u užem smislu neoavangardu predstavljao manji broj umetničkih pravaca i grupa usredsređenih, pre svega, na „jezičku revoluciju“ kao temelju globalne društvene promene. U širem smislu, podjednako se neoavangardnom mogu smatrati i apstraktni ekspresionizam, neorealizam, fluksus, pop-art, italijanska neoavangardna književnost, francuski novi roman, itd., dok u užem smislu možemo videti da se pojedini pravci međusobno isključuju, pa se, tada, zbog svojih unutrašnjih svojstava, samo za jedne može zadržati epitet neoavangardnog, dok u drugom slučaju to nije moguće.

Ove napomene su bile važne radi isticanja opštih istraživačkih okvira, gde smo i ranije iskazali interesovanje za široki pristup proučavanju avangardnih pokreta nakon Drugog svetskog rata, uviđajući takođe i značaj analitički postavljenih distinkcija. Tako se neki umetnički pravci samo uslovno mogu smatrati neoavangardnim, dok se drugi određuju kao suštinski neoavangardni. Sukob na relaciji neorealizam-neoavangarda na prilično dobar način ilustruje problem o kojem je reč, ali i pruža značajna saznanja sociolozima umetnosti o idejnim kretanjima i njihovim društvenim okvirima u umetnosti u periodu nakon Drugog svetskog rata.

Pjer Paolo Pazolini smatra se jednim od najznačajnijih umetnika u polju eksperimentalnih umetničkih pristupa nakon Drugog svetskog rata. Sociološka analiza u ovom slučaju mora uzeti u obzir celokupan umetnikov rad i posebno pristup umetničkom pozivu, jer je Pazolinijeva usmerenost na izražavanje u različitim medijima umetnosti primer za buduće generacije avangardnih umetnika, a sociološki ono predstavlja supstrat na kome se i izdiže društvena osnova brojnih avangardnih pregnuća nakon Drugog svetskog rata. Njegov ukupni rad obeležavaju dve vrste stremljenja. Jedna se tiče njegovog poniranja u pitanja jezika, videće se na specifičan i posve drugačiji način od pripadnika Grupe 63, a druga vrsta stremljenja obeležena je njegovim sukobom sa svetom. On shvata da je za delovanje čoveka u okolnostima modernog društva od ključne važnosti iskazivanje svesti o kulturi, a ona se, prema njegovom mišljenju, određuje kao „neprekidno prisustvo u svetu, reagovanje na zbivanja, način da se u prvi plan istaknu nasušne potrebe, vrednosti od univerzalnog značaja, koje se tiču stvarnosti u njenoj sveukupnosti“ (Feroni, 2005: 563). Eksperimenti koje Pazolini preduzima imaju za cilj očuvanje veze sa utemeljenim vrednostima tradicije kao i kontinuiteta lične i istorijske prošlosti. Iako u izvesnom smislu eksperimentalan, Pazolinijev rad odbacuje metode avangarde. On posvećuje

zavidnu pažnju jezičkim oblicima, ali nedvosmisleno želi kontinuitet komunikacije u potrazi za smislenim odnosom sa stvarnošću.

Njegov rad se u celini odlikuje ispoljavanjem *strasti*, ali na veoma osoben način. Ona se u Pazolinijevom stvaralaštvu povezuje sa javnim angažovanjem i osećanjem odgovornosti, a ovakav intelektualni odnos se ukršta sa pitanjima *ideologije*. On uporno insistira na ispitivanju sadašnjeg i potrazi za pravednim društvom. Iznošenje suda o stanju aktuelnog društvenog trenutka jedan je od prioriteta Pazolinijevog umetničkog aktivizma.

Pored interesovanja za društvena i politička gibanja kako u svom univerzalnom smislu tako i na planu svakodnevnih ispoljavanja, Pazolini posebnu pažnju posvećuje saživljavanju sa narodnim sredinama. Ovo bi moglo biti u bliskom dodiru sa njegovim trajnim interesovanjem i dobrim poznavanjem dijalektalne poezije. U periodu od kraja Drugog svetskog rata do kraja 50-ih godina prošlog veka, Pazolini se, pored politički levo orijentisanog aktivizma, bavi i objavljivanjem poezije i u tom redu objavljuje kod publike veoma zapaženo delo *Gramšijev pepeo* (1957). U toj zbirci ističe se pesnikova upotreba kolokvijalizama uz stalno prisustvo naratora. Ovo usmerenje vezano je za prikazivanje toka stvarnosti. Autor ima nameru, pored ostalog, da prikaže raznolikost jezičkih idioma, ali i da istakne goruća morala pitanja i oslika društveni život Italije u periodu nakon Drugog svetskog rata. U centru pažnje nalazi se narodni duh, ili kako Feroni kaže, duh „prostodušne Italije“. Reč je o društveno-kulturnom tipu koji razvija samosvest i pre pojave neke istorijske svesti (Feroni, 566-567). Njegova poezija ide za tim da ponovo pronađe vrednosti integritet osoba i stvari.

Za razliku od filma, gde se ističe narativna konstrukcija, u poeziji Pazolini želi da se identifikuje sa svetom koji je predmet autorovog predstavljanja. Budući stvaralac širokih interesovanja, Pazolini objavljuje i dva romana: *Mladi uličari* (1955) i *Silovit život* (1959). Sadržaj romana karakteriše opis života na periferiji velikog grada. U svetu čovekove egzistencije koji je determinisan neizvesnostima u centru pažnje nalaze se avanture mladića iz predgrađa, tj. njihova potreba da zadovolje elementarne potrebe. Ove grupe viđene su kao skupine koje su izgubile koren sa vlastitim poreklom. U njihovom ponašanju vidljivo je nešto varvarsko, ali u unutrašnjosti bića oni čuvaju „tragove drevne narodne autentičnosti“, pa se „u tim obezvređenim odnosima ipak (...) obnavlja kulturno tkivo, čitav niz navika i ljudskih veza“ (Feroni, 2005: 568). Pazolini sebe vidi kao deo tog sveta, jer on u njemu pronalazi autentičnost koja se odlikuje lepotom i spontanošću. Feroni smatra da ove romane, koji su oskudni u narativnom pogledu,

ipak nadomešćuje podrobnalingvistička dokumentacija. U tom smislu, predstavljaju izvestan odmak od klasičnog neorealističkog kompromisa između jezika i dijalekta. „Glas pripovedača koristi prilično svakodnevni i svedeni italijanski jezik, dok likovi govore neposredno rimskim dijalektom punim nečistih primesa, krcatim izobličenjima i iskrivljivanjima“ (Feroni, 2005: 568). Korišćenje dijalekta se ne zasniva na zahtevu za pozitivnom valorizacijom dela, već je u funkciji opisa socijalne svakodnevice, gde se na simbolički način registruju beda i očaj ljudske egzistencije u modernom društvu, ali i splet tragičnih i radosnih trenutaka proizašlih iz nje.

Na filmu, Pazolini uviđa danaracija mora biti prilagođena mogućnostima medija koji obezbeđuje posredovanje između teksta i stvarnosti i to u njenom materijalnom obliku. Za njega je upravo film takav medij koji omogućuje najviši stepen interakcije između umetnosti i stvarnosti<sup>52</sup>. U filmu se bavi raznim aspektima stvaranja, od pisanja scenarija, preko rada na dramatisaciji, do režije; sam bira glumce, obično naturšćike, ljude iz predgrađa koji, po njemu, jesu tipični eksponenti date socijalne sredine.

Upravo šezdesete obeležavaju Pazolinijev rad na filmu. U ovom periodu on piše scenarija i polako prelazi na režiju. U tom periodu izlaze filmovi *Skitnica* (1961), *Mama Rim* (1962) *Jevanđelje po Mateju* (1966), *Svinjac* (1966) itd. Ovo je period u kome Pazolini trpi napade od strane neoavangarde, a takođe i vreme u kojem su u prvi plan izbile intelektualne suprotnosti u stavovima između Pazolinija i neoavangardnih umetnika (Feroni, 2005: 564-565). Opšti Feronijev utisak je da su Pazolinijevi filmovi obeleženi razapetošću „između težnje za čistotom, za elementarnom i religioznom ogoljenošću, i želje za provokacijom i skandalom“ (Feroni, 2005: 568).

Pazolini se istakao i kao esejista. Njegovi eseji nastaju u protivstavu sa tadašnjom sociološkom kritikom koja se temeljila na apstraktnim društvenim uopštavanjima. Stoga on teži da pronikne u izražajnost književnog dela. On pokušava da ukrsti percepciju ličnih crta i ideoloških datosti pretočenih u jezik i stil. Primer njegovog esejističkog stvaralaštva predstavlja knjiga eseja *Strast i ideologija*, koja nastaje u periodu 1948-1958, a kao što i sam naslov kaže, knjiga se odlikuje naglašavanjem dva ugla gledanja na društvenu stvarnost: instinktivnog i/li

---

<sup>52</sup> Bojana Matejić u članku “Postmedijski svet umetnosti: od optičkog nesvesnog do teorije afekta“, na primeru interpretacije dela Rozalind Kraus, ističe da je ključno razumevanje medija kao nematerijalnog i nefizičkog svojstva, tj. da diskurzivna nadgradnja postaje prevalentna u odnosu na medij u materijalnom obliku. Tako se kaže: „Medij bi, u tom smislu, podrazumevao određeni skup društvenih konvencija koje proizilaze iz materijalnih uslova *tehničke podrške* nekog umetničkog dela ili pojave u određenom kontekstu/diskursu“ (Matejić, 2013: 45).

intuitivnog, s jedne i ideološkog, s druge strane. Otud polazi njegovo celokupno eksperimentalno istraživanje u periodu o kome je reč.

Jedna od najznačajnijih figura italijanske neoavangarde jeste Edoardo Sangvineti. On je tokom svoje intelektualne karijere iskazao brojne talente. Proslavljeni je pesnik i pisac romana, akademik, a pored toga, pažnju privlači i njegovo angažovanje u politici. Naime, Sangvineti je u periodu 1979-1983 bio poslanik Komunističke partije Italije u italijanskom parlamentu. Intelektualna javnost je saglasna u oceni da je reč o jednom od najznačajnijih autora u drugoj polovini XX veka. Tokom 60-ih godina važi za jednog od centralnih ličnosti neoavangardnih tendencija u književnosti sa istaknutim angažovanjem u delovanju Grupe 63. Ovaj autor je svoja intelektualna interesovanja i bogatu erudiciju demonstrirao i u oblasti prevodilaštva, radeći, pre svega, na delima Džojso, Molijera (Molière), Šekspira i Brehta, kao i pojedinih grčkih i latinskih rukopisa. Kao i većina drugih pripadnika neoavangardnog pokreta u Italiji i Sangvineti se izjašnjavao kao ateista. Među njegova najznačajnija dela i ujedno reprezentativna dela neoavangardnog stvaralaštva ubrajaju se zbirka pesama *Laborintus* (1956) i roman *Italijanski kapričo* (1963).

Jedna od osnovnih karakteristika stvaralaca koji su sebe najpre nazivali „Najnoviji“, a posebno Sangvinetijevog književnog opusa, kako primećuje Jugana Stojanović, jeste iskazano interesovanje za estetiku sume predmeta, kao objekata koji u savremenom društvu sačinjavaju veštačku čovekovu sredinu. Ove i druge okolnosti društva i kulture od početka, a naročito od sredine XX veka izbacuju intimnost iz književnosti. Unutar izražajnih manifestacija i sagledavanja objektivne stvarnosti sadržani negativni element, što se može jednim delom tumačiti kao nasleđe klasičnog avangardnog manira, kod Stojanoviće je viđen kao pokušaj kreiranja ekstravertnog izraza. Kada je reč o Sangvinetijevom stvaralaštvu, autorka skreće pažnju na njegovo interesovanje za dela klasične književnosti, što pored intelektualne širine, po našem mišljenju, upućuje na to, da Sangvineti nije robovao stereotipima o novom po svaku cenu. Mi smo ranije naveli da je Sangvineti bio izuzetan prevodilac, sa podjednakim interesovanjem kako za moderna tako i za klasična dela. Jugana Stojanović ističe i njegovu poznatu analizu XXX pevanja Danteovog *Čistilišta*, a kada je u pitanju moderna književnost i monografiju o Albertu Moraviji (Moravia) (Stojanović, 1975: 9).

Poema „Laborintus“ je njegovo prvo delo. Visoki stepen stilizacije i prisustvo ironije su ono što krase Laborintus i uopšte početnu fazu Sangvinetijevog stvaralaštva. Takvim izrazom

odlikuju se i pesme „Opus metricum“, atakođe i „Triperio“. Autorka ističe, da je takav poetski izraz Sangvineti zadržao tokom čitavog književnog rada. To je poezija samoće u racionalizovanoj potrošačkoj kulturi. Ova kultura na prvo mesto stavlja logiku činjenica i materijalnu kalkulaciju. Stoga Sangvinetijeva književnost predstavlja ogledalo tog sveta, a unutar njegovog stvaralaštva se ispoljava kao književnost koja demonstrira konvencionalni lingvistički mehanizam u komunikaciji poslovnog sveta. Jezik Sangvinetijeve književnosti je, iako bezobličan, istovremeno i mehanički. On nije podređen zahtevima neposredne književne komunikacije. Taj jezik iskazuje, kako se Stojanovićeva izražava, odsustvo suštine čoveka, pa se on pokazuje kao puko praznorečje. Ovo je, razume se, slika i prilika savremene tehničke civilizacije i čovekovog otuđenja. Takvi su i njegovi romani. I *Italijanski kapričo* i *Tombola* pisani su u maniru udaljavanja od gramatičkih i sintaksičkih pravila. Ovo je svakako još jedna potvrda za tvrdnju o Sangvinetijevoj književnosti kao ogledalu modernog društva kojim vlada pometnja. On je i sam tvrdio da je taj jezik sposoban da ukaže na smisao načina čovekovog bivstvovanja u drugoj polovini XX veka. Nije redak slučaj da ni se Sangvinetijevo stvaralaštvo ocenjuje kao „filološki kolaž“, ili da se njegovo izumevanje književnih strategija upoređuje sa stvaralaštvom enformela. Stojanovićeva vidi jasnu vezu između Sangvinetijeve poezije i pop-arta ili neokonkretizma, i to: „*po upotrebi reči koja dobija vrednost i moć kroz predstavu kao da je u pitanju dokumenat ili pop objekat, ili sa neokonkretizmom, po slikanju površinskog izgleda stvarnosti i njenog konkretnog vida*“ (Stojanović, 1975: 10-11). Ovaj jezik se, jednom rečju, konstituiše kao antiučetnički jezik. On se pitanjem vlastitog književnog izraza, raspravljajući upravo o ovoj temi, bavi u esejima *Poezija i mitologija* i *Ideologija i jezik*. Takav jezik u kontekstu pojavljivanja književnosti kao ogledala modernog društva – tehniciziranog i motivisanog isključivo ekonomskim razlogom– se ne može ni pojaviti drugačije do kao ironijski izraz tog društva. On nije proizvod mističnog kreativnog nadahnuća. On se pojavljuje kao njegova sušta suprotnost. U tom smislu, jezik Sangvinetijeve književnosti, kako i sam kaže, ima odliku „pričljivosti“, gomilanja reči. Njegov jezik je uprkos ovom uplivu demonstracije modernog, zadržao visok nivo stilizacije, pa se ne može povući paralela između umetnosti i stvarnosti, naročito to nije moguće po obrascu gledanom kroz prizmu realističke interpretacije književnosti. (Stojanović, 1975: 11-12).

Po Sangvinetiju, koji interpretira Benjaminov stav odnosu avangarde i tržišta (publike) na primeru Bodlera, stvaralaštvo avangarde obeleženo je prostituisanjem autora. Pesnik se, veli

Benjamin, nužno prostituise u odnosu na tržište kao objektivnu datost, ali i u odnosu na umetnički proizvod kao robu. Sangvineti kaže da je ovaj Benjaminov nalaz ključan za posmatranje avangarde kao romantičarske i građanske pojave. Po Benjaminu, od najveće važnosti je osvajanje naklonosti publike, a ne nekog vladara, pri tom pojam publike, koji ima i svoje romantičarsko značenje uvek treba prevoditi u pojam „tržišta publike“. Stoga, Sangvineti kaže:

„U svakom slučaju, prostituisanje, kojeg kod Bodelera postajemo svesni, jasno nam pokazuje dvostruko unutrašnje kretanje svojstveno avangardi: ona izražava istovremeno i upravo istim pokretima, s jedne strane herojsku i patetičnu težnju ka devičanski čistom umetničkom proizvodu, koji bi izbegao neposrednu igru ponude i potražnje, koji se, dakle ne bi dao komercijalno koristiti, a s druge strane ciničnu veštinu potajnog pokretača (da upotrebimo Pakardov izraz), koji u opticaj estetske potrošnje ubacuje robu takvu da može jednim iznenadnim i smelim naletom da savlada oslabelu i skoro uspavanu konkurenciju proizvođača dovitljivih i ne toliko oslobođenih predrasuda“ (Sangvineti, 1970: 87).

Sangvineti smatra da oni koji optužuju avangardu za nemoral i neiskrenost zapravo razmišljaju na izrazito kapitalistički način: oni u njoj vide konkurenciju koju smatraju neloyalnom. Delovanje avangarde je, po njemu, upravo suprotno zakonitostima kapitalističke logike. „Merkantilnu neestetičnost forme nekog dela treba smatrati sigurnim znakom njegovog voljnog i izričitog izdvajanja od svih zakonitosti i pravila obilnog tržišta“ (Sangvineti, 1970: 88). Paradoks u koji, međutim, zapada avangarda je taj što se ona vazda buni protiv merkantilizacije u umetnosti, a jedino što može je da se u nju baci. Sangvineti jasno pokazuje kako se odnos prema sublimnom menjao i ma koliko to izgledalo nemoguće, ova težnja se, na veoma specifičan način nalazila i u avangardnim pokretima kao što je futurizam. Pre svega, kako misli Sangvineti, kriza sublimnog odgovara krizi aristokratskog režima. Težnja ka sublimnom postojala je i u epohi romantizma tj. perioda razvoja građanskog društva, tj. kako kaže Sangvineti, „osveštanu nemogućnost da se do njega dopre“, što po njemu, izražava nemirnu savest građanske umetnosti (Sangvineti, 1970: 89-90). Za razliku od ovih pokušaja građanske umetnosti, pa čak i u odnosu na sutonsku poeziju, futurizam je takođe svestan ovog problema, ali pokušava da zasnuje novo gledanje na sublimnost; „kad na primer futurizam proglašava da se u jednoj mašini mogu naći sublimne estetske vrednosti usmerene ka smenjivanju vrlina onog ranijeg sublimnog, vrlina koje se više ne mogu slaviti jer je društvena baza aristokratskog tipa nestala i ono staro sublimno nema prave gustine, te ga treba zbrisati“ (Sangvineti, 1970: 90). Futurizam je, razume se, protivan istoriji, muzeju, iskazuje želju da umetnost ostane životna, a ne samo ruševina.



Međutim, ovo gledište, smatra Sangvineti, kao i činjenica da je futurizam bio pobornik industrije, a nalazio se u bliskom odnosu sa krupnim kapitalom, vodilo ga je do fašizma.

Drugi problem na koji upućuje Sangvineti tiče se opšteg problema odnosa publike i dela. On pre svega upućuje na Džojsovo delo *Fineganovo bdenje*. Mišel Bitor (Butor), ističe Sangvineti, izjavljuje kako nikada nije pročitao tu knjigu od početka do kraja, i daje jedino moguće čitati je parcijalno, pošto treba konstantno saradivati sa tekstom, „rekonstruišući ga u svojoj glavi i tumačeći ga što slobodnije i upravo što otvorenije“ (Sangvineti, 1970: 91). Ovaj stav, po Sangvinetiju, odražava pristup nezainteresovanog posmatranja, estetski predmet više nije zaokružena celina. On smatra da se, uzimajući u obzir brojna dešavanja u raznim umetnostima u muzici, na primeru džezza gde se samo nagoveštava, a posredstvom Brehtovog dela već postaje jasno da je on (Breht), a ne Eko začetnik teorije otvorenog dela, ali se njegova interpretacija ipak razlikuje od naše koju smo od Eka prihvatili. Za njega su dela prošlosti ona koja treba zatvoriti. Participacija publike u umetnosti izgleda ima značenje čistog intelektualnog razumevanja dela, a suprotstavlja se postavci katarze i psihološke identifikacije kako je vidi Aristotel. Sangvineti navodi da bi se moglo govoriti o dva tipa otvaranja dela: jedno je *praktično* ili sentimentalno, a drugo je *ideološko*. Ovo prvo je tradicionalno, ili, drugačije rečeno, građansko, ono sadrži identifikaciju i projekciju kao osnovu čina otvaranja (Sangvineti, 1970: 91). Ideološko otvaranje dela, preuzima Breht, njegova je suština suprotstavljanje stavovima prošlosti. Ovde je reč upravo o blokiranju procesa identifikacije i projekcije. Dakle, može se i kod Brehta govoriti o otvorenom delu, ali isključivo u ideološkom smislu reči.

Vraćajući se odnosu umetnosti prema tržištu i društvu, Sangvineti zapaža da su pojmovi cene i vrednosti dvosmisleni pojmovi koji se dodiruju, a u čisto estetskom smislu su veoma sumnjivi. U tom smislu kaže: „Ako je muzej stvarno lice samostalnosti umetnosti, istovremeno je i lice nadoknade za njenu merkantilnu raznorodnost“. On ukazuje na to da je poniranje umetnosti u tržišne odnose društvena neminovnost, ali se umetnost potom uzdiže do visokog i „nedostižnog Olimpa klasika“. Tako se funkcija muzeja iskazuje kao društveno nužna. Muzej kao institucija treba da sublimira komercijalnu stranu estetskog čina. „On predstavlja viši i krajnji nastavak umetnosti kao robe“ (Sangvineti, 1970: 92). Ovo je blisko tumačenju Nikole Dedića, koji posredstvom interpretacije dela Borisa Grojsa (Groys) ukazuje na važne funkcije muzeja u modernom društvu. Prema ovom autoru, naime, muzeji ne robuju ideji prošlog, što je stav koji je izricala klasična avangarda. Njegova funkcija sastoji se u tome da reprezentuje

aktuelnu sliku te prošlosti. Tako se funkcija muzeja pokazuje kao funkcija reprezentacije sadašnjosti, a ne arhiviranje prošlosti. Osim toga, njegova delatnost omogućuje i aktivnost upoređivanja, posredstvom koje se tek omogućuje utvrđivanje kategorije novog. Novo ne nastaje bez kolekcioniranja prošlog (Dedić, 2009: 699). Na izvestan način muzej je takva institucija koja suspenduje materijalističku, tržišnu valorizaciju, a umetničko delo zadobija vrednost koja se ne može izmeriti mernim jedinicama finansijskog tržišta. Sangvineti smatra da se futuristička borba protiv muzeja pojavljuje na sasvim drugom nivou vrednovanja. On na taj način iskazuje svoj dignitet kao avangarde.

Ovim je Sangvineti iskazao sumu bazičnih opredeljenja nove avangarde, revidirajući neke aspekte klasične avangarde, i pokušavajući da na marksistički način razume ulogu savremene umetnosti u okviru širih društvenih tokova. On je sugerisao da je novom avangardnom delovanju potreban objektivni naučni pristup, kako bi se sistematski sagledali ključni mehanizmi institucionalnog delovanja. Zapaža se da kulturne ustanove, kao i odnosi delai publike menjaju svoj oblik u istoriji, postaju neophodni predmet proučavanja kako bi nova avangarda ispunila svoj cilj - prekoračenje, transcendiranje sveukupnog sadašnjeg društvenog i kulturnog iskustva.

Ako se vratimo Sangvinetijevom književnom stvaralaštvu, možemo se složiti sa Stojanovićevom u oceni da roman *Italijanski kapričo* izražava potpuno novi odnos i prema književnosti i prema svetu. On ne ide ka tome da ostvari neku komparaciju sa spoljašnjom stvarnošću, jer bi to odgovaralo maniru realizma. Autorka lepo primećuje, da se roman takođe odriče i poniranja u subjektivnu realnost, što bi značilo njegovo karakterisanje kao psihološkog romana, što Sangvinetiju nikako nije namera.

Sadržaj romana izložen je kroz obrazac „bračnih hronika“. *Italijanski kapričo* kao osnovnu temu ima situaciju koja se pojavljuje kao posledica krize braka dvoje ljudi, a o kojoj čitaocu pripoveda suprug. Sva zbivanja protagonista vidi kao san na koji se nadovezuje porodična situacija. Junaci romana koriste prazne reči i izlizane fraze kojima se nikako ne mogu sporazumeti. Struktura rečenica, pored ovoga, sadrži i aluzivne slojeve sa višestrukim, ili, u nekim slučajevima, specifičnim značenjem. Veoma važno je istaći da iskazi u tekstu gube svoj ontološki smisao i pretvaraju se u strukturu, dakle, postaju tvorevine spekulacije. Likovi u delu kao da nemaju vlastite osobine, što je predstavljeno njihovim tretiranjem kao bezimernih subjekata; utapajući se u potpunosti u mašinu za izvršavanje poslovnih obaveza. Njihove inicijative ne poseduju nikakvu iskrnu dramatičnosti. U ovom ironijskom slikanju najpovršnijih i

dominantnih vidova komunikacije čoveka našeg doba, reči postaju bezoblične. Vokabular poslovne korespondencije je potisnuo sve druge oblike komunikacije. U romanu nema standardnih književnih delova niti se mogu utvrditi specifične karakteristike likova. Komunikativni odnos među ljudima savremenog sveta sveden je na „ćudljivu igru pesničkih i muzičkih elemenata“ (Stojanović, 1975: 12-13). Pošto je komunikacija izgubila određenu sadržinsku i značenjsku ravan, ostala je samo ritmika reči. Otud roman i nosi naziv po obliku muzičkog dela. Piscu romana je, naravno, jasno da površinsko ispoljavanje stvarnosti nikako ne može biti u filozofskom smislu određeno kao suština čoveka. Upravo iz tog razloga je pripovedački tok i ritam obeležen nizom povratnih motiva, kojima je cilj uporno prodiranje ispod površine svakodnevnog i trivijalnog; pokušava se dospeti do nečega što bi imalo životni smisao. Reč je o neprestanom vraćanju pisca na temu rođenja deteta. Ipak, ovako, esencijalistički postavljena tema nije osnovna karakteristika Sangvinetijevog pripovedanja. Njega, pre svega, interesuje formalna struktura teksta, jedan eksperimentalni iskorak u mogućnosti samog jezika. Sangvineti ne nudi čitaocu informaciju, saznanje ili moralna načela, već umetnički putokaz ka podsticanju njegove volje ka aktivnosti rekonstrukcije teksta i time obogaćenja same književne komunikacije. Pored socijalnih implikacija koje su, mislimo, jasno očitane na opštem planu kazivanja o piščevom naslućivanju rađanja „civilizacije 'spoljnog' života“ (Stojanović, 1975: 13-14), Sangvineti posebno insistira na formi, na zvučnosti reči. U tom smislu, rečenice ne moraju nužno biti tumačene u nekom određenom kontekstu, niti im se pokušavati pridavati posebno značenje. U pitanju je pre svega ritmika izrečenog, oblik dominantnog rečnika koji čitaocu posredno može naznačiti vrednosne okvire kulture tog društva.

Uočena osnovna svojstva Sangvinetijevog stvaralaštva u „Laborintusu“ i *Italijanskom kapriču*, preplavljaju i druga njegova dela, kao što su *Mikrokosmos* i „Dopisnice“. Polazeći od jednog od najvažnijih socioloških načela koje naglašava da sadržaji čovekovog delanja, pa i umetničkog stvaralaštva svoj značaj zadobijaju u interakciji, nakon koje se značaj pretvara u značenje, u vezi sa čim smo se ranije podsetili i Veberovog gledišta, smatramo da, na opštem planu, njegovo delo na posredan način zapravo zahteva poseban vid komunikacije. Ona nikako, po Sangvinetijevim merilima, nije utemeljena u trivijalnom, iako naizgled baš na tome insistira. Ako bi se čitava stvar shvatila kao parodijska slika sveta, onda bi i brojne reference unutar njegovih dela, bile one situirane u svakodnevnim aktivnostima, ili temeljnim filozofskim promišljanjima, imale određene funkcije, ne toliko u pogledu stilske ili narativne strategije

kojom se služi, jer je sasvim jasno da Sangvineti uporno insistira na formi izrečenog, već u području komunikacije sa publikom. Pisac se vešto, smelo, ponekad čak i zajedljivo, poigrava sa njenim „horizontom očekivanja“. Stoga će, u *Mikrokosmosu*, ako pratimo samo sadržaj teksta, što za sociologa ima, a za književnog teoretičara u ovom slučaju nema naročitu važnost, pesnik redom nabrajati u različitim, uglavnom međusobno nepovezanim kontekstima, pa čak i nedovršenim rečenicama, važne ličnosti moderne posleratne poezije kao što su Vasko Popa ili Tadeuš Ružević (Rózewitz), detalje iz svakodnevnog života i organizacije poput hotela i medicinskih instituta. Mediji se, naravno ističu kao važna referenca Sangvinetijevog dela. Svoje mesto su našli i izvođači popularne muzike, ali i avangardni umetnici poput Luisa Bunjuela. Očito je da postoji stvarni svet koji okružuje pesnika krčeći sebi put pravo do njegove poezije; ali, na drugačiji način. Kada uzmemo u obzir pesnikovo nastojanje da svojim teško odredivim žanrovskim izrazom, potpomognutim neuobičajenim poetskim rečima, leksemama stranog porekla, terminima iz prirodnih nauka, te, najzad, grafičkim rešenjima dela, rečju, estetskim i stilskim oruđima šokira čitaoca, onda se sadržinski momenti u delu mogu posmatrati na dvojak način: s jedne strane, uzimajući u obzir ovu dominaciju estetske provokacije, sadržaj se može ispostaviti kao izlišan. Izgleda kao da je ona sama sebi dovoljna, kao da sama, na izopačen način, predstavlja adekvatno percepiranu stvarnost. Tako se sam estetski izraz dela pokazuje kao društveno angažovan, kao učestvovanje u širenju beskrajnog hedonizma masovne kulture, tj. njegovog ciničnog ogledala.

S druge strane, funkcija sadržaja sastoji se u tome da estetsku provokaciju učini delotvornijom. Pominjanje neobičnih i nepoznatih, lica, mesta, događaja i izraza široj publici, ili baš suprotno, apostrofiranje najpopularnijih ličnosti vremena, koji zajedno pod najčudnovatijim okolnostima sadržaja obitavaju u istom delu, možda ima za cilj da kao, ako tako možemo reći, „razbijena celina“, oslikaju atomiziranog, i dezorijentisanog pojedinca, okruženog mnoštvom informacija emitovanih putem masovnih medija, administrativnim ili naučnim jezikom, nerazumljivom prosečnom čoveku. U pogledu stila, Sangvineti preferira izražavanje misli na način kao da se te misli neprekidno nadovezuju jedne na drugu, poput društvenih igara u kojima se treba jednom reči po nekoj vrsti asocijacije nadovezati na prethodnu, ili, pak, izbegavanjem dovršavanja misli. Mislimo da ove i slične strategije Sangvinetijeve poezije sugerišu, s jedne strane neprekidni tok potrošnje i medijskih prizora a, s druge, postojanje masovno ispoljenih egzistencijalnih strahova savremenog čoveka.

Sangvinetijeva poezija, tako, predstavlja susret različitih diskurzivnih praksi: ona se kreće od filozofski intoniranog do vulgarnog, od lingvističkog eksperimenta do impresija masovnom kulturom. Ona na izvestan način reprezentuje društveni poredak, ali se on ne percipira kao organizovano jedinstvo percepcija stvarnosti, kao pesnički iskazane istine, već, na neki način, kao obrnuta, ovoj suprotna i neuređena predstava, kakvu u datim okolnostima savremenog društva i jedino može biti percipirana od strane dezorijentisanog pojedinca<sup>53</sup>. Pesnik nije narator niti protagonista već posrednik, čija je moć ograničena na igru jezičkim eksperimentom. Treba naglasiti, što je slučaj sa većinom stvaralaca italijanske neoavangarde, pa i sa Sangvinetijem, poezija o kojoj je reč ne odiše turobnošću, ili, tačnije rečeno, on svoje stihove ne boji isključivo tamnim bojama. Pesnik publici isporučuje salve duhovitih sentenci, jer on, pored svega navedenog, želi i da je zabavi.

*Dopisnice* predstavljaju delo koje u istom maniru povezuje teško spojive suprotnosti. Formalno tema se može odrediti kao namera da se poetski izrazi čin pisanja dopisnice ljubavnom partneru. Zapravo, osnovna tema se pred naletom velikog broja navedenih misli, opisa, političkih aluzija i percepcija svakodnevice, povlači, i, kao i u prethodnim slučajevima, ustupa mesto konfuznom, ali istovremeno i oštroumnom ironijskom nizu polisemičnih lingvističkih igara.

Drugi istaknuti književnik italijanske neoavangarde je Đorđo Manganeli. Prisustvuje osnivanju Grupe 63, prilažući esej „Književnost kao laži“, u kojem iznosi tvrdnju da je svako ko se upušta u književni rad uvučen u jezičku provokaciju. On ponire u splet verbalnih orbita. Ovde posreduju signali, formule, invokacije. Reč je o zvukovima koji se tiču raspoređivanja reči. Svako onaj ko se upušta u književno stvaralaštvo postaje i voajer i vođa jedne ceremonije. On ima da svedoči o jeziku koji mu pripada. Ovaj esej se obično razumeva kao poetski manifest. Zajedno sa drugim Manganelijevim esejima i već pomenuti će skupa biti objavljeni 1968. godine, pod istim nazivom.

---

<sup>53</sup> Tema otuđenja je, kako u Sangvinetijevim delima, tako i kod drugih autora italijanske neoavangarde, nezaobilazna. Rudi Supek u knjizi *Sociologija i socijalizam*, daje sažetu i preciznu interpretaciju marksističkog razumevanja otuđenja, koje može biti od koristi prilikom razumevanja italijanske neoavangarde. Otuđenje je ovde proizvod socijalnog sklopa odnosa karakterističnog za sistem građanske demokratije, koje deli čoveka na ličnost i na njegov politički identitet. On deo svog bića prenosi na državu, koja mu zauzvrat garantuje određena prava. Marksistička misao insistira na teoriji razotuđenja. „Smisao razotuđenja sastoji se, dakle, u tome da čovjek ne stoji više pod vlašću društvenih snaga kao njemu tuđih snaga, pod djelovanjem onih društvenih odnosa koji su u političkoj demokratiji samo sredstvo za održavanje egoističkog i antagonističkog kapitalističkog poretka. Naravno, razotuđenje podrazumeva kritiku postojećeg društva u svim onim vidovima koji čovjeka kao *društveno biće* udaljuju od njegove vlastite društvenosti to jest od mogućnosti da društvene odnose doživljuje kao svoje vlastite odnose s drugima, a ne kao stranu i njemu izvana nametnutu silu“ (Supek, 1966: 67).

Njegova prva, kod publike izuzetno zapažena knjiga, *Centurije: sto malih romana reke*, Manganeli objavljuje 1979. godine, koja će biti nagrađena uglednom nagradom, a zatim u *Antologiji italijanske pripovetke* i njegovo delo *Hilarotragedia: Priče nerođenog*. Nakon toga, 1986. godine objavljuje zbirku pripovedaka *Sve greške*. Knjiga *Buka i glasovi* izlazi 1987. godine, koja je nagrađena austrijskom književnom nagradom, a pored književnog, kritičarskog, prevodilačkog, nastavničkog i novinarskog rada, Manganeli se okušao i u filmskoj umetnosti. Snimio je film o Tajvanu. Umro je 28. marta 1990. godine.

Pet godina nakon njegove smrti pronađeno je prošireno izdanje *Centurija sto malih romana reke*. U njemu su se našle i *Druge centurije*. Centurije, smatra Aleksandar Kostić, jesu „pripovedačka kolekcija fantastičnih, polustvarnih, i apsurdnih likova, blasfemičnih, bizarnih epskih situacija i oneobičenih, parodijski tretiranih filozofema i samoprotivrečnih teorija“<sup>54</sup>. *Druge centurije* on karakteriše kao strukturno-kompozicijski i idejno-tematski nastavak *Centurija*. Italo Kalvino je veoma cenio Manganelijev rad, ističući njegovu nepogrešivost u svakoj rečenici. Za njega Manganeli je jezički i idejni pronalazač. Knjiga *Centurije* publici pokazuje pre eksperimentalno nego romaneskno lice književnosti u klasičnom smislu reči. Ali, ovo delo ima čvrstu strukturu, poput strukture soneta. Pojedinačne priče unutar romana imaju ne više od 40 redova, koje autor ne proširuje. Čini se, po rečima jednog kritičara, da on afirmiše novi žanr - mikroroman.

*Centurije* zapravo govore o jednom hipotetičkom gradu, njegovim ustanovama, ljudima – njihovim navikama, sklonostima, preokupacijama i međusobnim odnosima. *Druge centurije* započinju naratorovim pripovedanjem o mističnom zatvoru o kome se ispredaju raznovrsne priče, konstruišu teološke, filozofske i sociološke teorije. Eksponenti naracije sve vreme pokušavaju da dokuče mogućnost njegovog postojanja, da bi se kasnije prešlo na pripovedanje o ljudima i gradu u kojem je smešten zatvor. Kao i u slučaju Sangvinetija, tako je i kod Manganelija, sadržaj, sadržinski pravac i tok radnje, kao i odabir teme, samo povod za isticanje stilskih rešenja, različitih misaonih i lingvističkih akrobacija, te implicitnom rešavanju ili pokušaju rešavanja dubokih filozofskih problema, naravno, uvek uz pomoć apsurdna, ironije, odstupnice od samog sadržaja. Osnovna intencija dela tiče se moduliranja tematskih i lingvističkih varijacija teksta. Stil, naracija, sekvence i varijacije toka misli vode komunikaciju sa čitaocem i, pri tom, pružaju podršku sociološkim, filozofskim, uopšte intelektualnim

---

<sup>54</sup> Citirano prema: <http://dobrapoezija.blogspot.com/2015/02/druge-centurije-oro-manganeli-preveo.html>.

promišljanjima dela, ali i onoga što delo sugeriše. U izvesnom smislu, autor, kao da je pretpostavio da obrazac komunikacije između dela i čitaoca treba da bude obeležen blagom ali konstantnom i inteligibilnom konfuzijom. Ne postoji utvrđena tačka stvarnosti. Zatvor možda postoji, a možda i ne. Pristup njemu je nemoguć, pa se u njegovo postojanje sumnja, ali se o njemu ipak ispredaju priče i formiraju naučna gledišta.

Kontingencnost, o kojoj u tumačenju književnog dela govori Doležel, sugerišući to da na književno delo treba gledati kao na fikcionalnu strukturu uočljivo je i lako primenjivo i na Manganelijevo delo. Kada smo govorili da neoavangardna književnost u Italiji svoj poziv vidi u stvaranju novog književnog jezika, kao da je reč o materijalnom proizvodu stvorenom u fabrici, tvrdili smo da neoavangardni stvaralac svoj poziv vidi kao stvaranje, i to upravo u naznačenom smislu. Ne toliko kao umetničko stvaralaštvo, već kao rad, kao konkretnu proizvodnju, stvaranje novog, do tada nepostojećeg proizvoda – jednog jezika, jedne narativne, uvek iznutra promenljive strukture kojoj je cilj radikalna promena književnosti, a posredstvom književnosti i celokupnog društva. Fikcionalni grad Đorđa Manganelija i nikad u potpunosti dovršene Sangvinetijeve rečenice, sugerišu upravo ovaj proizvodni proces neoavangardne književnosti koji se nikad ne dovršava. Upravo iz ovih razloga, imajući u vidu ovako postavljene ciljeve neoavangarde u Italiji, realizovane kroz dela Sangvinetija i Manganelija, koja smo i u ovom radu istakli – razume se samo neke od njih – imamo razloga za tvrdnju, da neoavangardna književnost u Italiji, iako, naročito neupućenom čitaocu, može izgledati kao hermetična, na izvestan način čak i toliko provokativna da postaje odbojna – zapravo insistira na komunikaciji sa čitaocem. Svesno produkovana polisemičnost u slučajevima neoavangardne književnosti od strane autora, poziv je na čitalačku aktivnost, na slobodno tumačenje, na osvajanje novih prostora, kako prostora imaginacije, tako i širenju horizonata socio-kulturnog okruženja.

Jausovski gledano, autori su nizom inventivnih književnih postupaka, kako u poeziji tako i u prozi ostvarili komunikativni odnos sa čitaocem, referišući neprestano na život u svakodnevnim okolnostima u kojima je čitalac gradio svoj horizont očekivanja, ali i na niz socio-političkih i filozofskih pitanja modernog društva i to, takvim stvaralaštvom, koje na najdirektniji način radikalno utiče na promenu tog horizonta očekivanja, rušeći kanone tradicionalnog stvaralaštva (i recepcije), i istrajavajući još uvek, na strategijama tradicionalne avangardne doktrine o šokiranju publike, uz primene sasvim novih misaonih i poetskih modela, stvaranja koji će za nešto više od jedne decenije postati zvanični poklič postmodernog diskursa.

Ako se pak poslužimo uvidima Doleželove analize uvidećemo da se brojne reference u Sangvinetijevom i Manganelijevom stvaralaštvu samim unosom u tekst lišavaju svog stvarnosnog identiteta i zadobijaju fikcionalni smisao. Tako, čak i kada bi lica i određene situacije navedene u tekstu bile stvarne, oni bi u kontekstu mnoštva drugih, izmišljenih, stilskim figurama ili narativnim strategijama pisaca produkovanih književnih prizora, dobile sasvim drugačiju, fikcionalnu egzistenciju. A to bi značilo raskol sa referencama na stvarnost i slavljenje umetničke imaginacije kao produktivnog društvenog oblika delanja. Fikcionalni i utopijski aspekti stvaralačkog se probijaju, uz pomoć komunikacije sa publikom, do novih oblika društvenosti, otkrivajući nove socijalne i kulturne horizonte.

Sociološka analiza Doleželov postupak vidi upravo kao onaj koji insistira na invenciji i kreativnosti autora. S druge strane, globalni sociološki pristup, pored ove stvaralačke proizvodnje fikcionalnog sveta, mora postaviti pitanje o prijemu ovih stvaralačkih modela kod publike. On mora utvrditi, pod pretpostavkom da avangardne književnosti zaista predstavljaju revolucionisanje jezika i književnosti, da li je, i u kojoj meri, neoavangardna književnost, na primer, Sangvinetijevo i Manganelijevo stvaralaštvo, razorila, ili bar ozbiljno uzdrmala naslage književne tradicije i njoj pripadajućih društvenih i kulturnih normi kao okruženja koje na nju neprestano vrši uticaj.

U tom smislu se može reći da je Jausov predlog o proučavanju čitaoca povezanog sa delom prizma kroz koju treba posmatrati sociološke aspekte odnosa neoavangardnog autora prema publici, koji od nje uvek zahteva više književne strasti, viši nivo naučnog, filozofskog i umetničkog saznanja, te individualnost i kritičnost kako u ocenjivanju dela, tako i u prosuđivanju istorije, društva i kulture. S druge strane, i čitalac, primalac umetnosti u širem smislu, takođe je savremenik neoavangardnog umetnika, oni zajednički dele isti svet, te i on ima svoje percepcije tog sveta, koje se povezuju sa njegovim potrebama i zahtevima za određenom vrstom umetnosti i književnosti. On na delo ne odgovara pasivnim odobravanjem, što i sama struktura neoavangardnog književnog dela ne dozvoljava, već promišljanjem na osnovu koga se i temelji čitava zamisao izgradnje neoavangardnog književnog dela. Doležel je, u sociološkom pogledu, nadovezujući se na Jausa, od pomoći prilikom upućivanja čitaoca da narativne strategije autora ne uzima zdravo za gotovo, niti da slepo veruje da je roman ili zbirka samo puki odraz stvarnih događaja, već, pre svega, moderna umetnička tvorevina.



I neorealizam i neoavangarda se, na primeru umetničkih tendencija u postratnom periodu, uzimajući u obzir jedan širi pristup, mogu smatrati neoavangardnim umetničkim pravcima. Tome doprinose, pre svega, gotovo istovremeni nastanak kao i upućenost i jednog i drugog umetničkog izraza na eksperimentalni umetnički izraz. Pod eksperimentom se najpre podrazumeva uključenost umetnika u više različitih umetničkih poduhvata i stvaralačkih oblasti sa idejom o brisanju granica među umetničkim poljima i stvaranju kako novih i drugačijih umetničkih dela od klasičnih obrazaca stvaranja, tako i osmišljavanju novih umetnosti koje bi predstavljale multimedijalne umetničke tvorevine. Ovo u sociološkom pogledu zahteva umetnika novog kova. On ne robuje tradicionalnom poimanju umetnosti i umetničkog dela, niti prihvata strogu podelu na umetničke vrste, već je zainteresovan za integralnu, inventivnu umetnost koja na različite načine komunicira sa publikom i društvom u širem smislu. I neorealizam i neoavangarda se zasnivaju upravo na ovim stvaralačkim principima.

Sociološki je takođe bitno uočiti da i jedan i drugi pravac postratne umetnosti karakteriše uključenost u svet, u promišljanje kako pojedinačnih društveno-političkih i kulturnih aktuelnosti, tako i dubokih egzistencijalnih, filozofskih problema koji transcendiraju upravo trivijalnosti masovne kulture, ali ih registruju kao prisustvo, kao neminovan izraz današnjice, te iz tog razloga vrednih pomena. I u jednom i u drugom slučaju diskurzivnost se pokazuje kao jedan od najvažnijih izražajnih slojeva. Jezik je u oba slučaja direktan, provokativan, vulgaran, i, može se reći, uznemirujući. On ne stvara lagodnost, već, naprotiv, izbacuje iz koloseka, tera recipijenta na preispitivanje stvari, negujući na taj način, njegovu kritičnost i socijalnu angažovanost, intelektualnost.

Međutim, iako oba eksperimentalno orijentisani, tu orijentisanost ovi pravci posmatraju na posve različite načine. Od ovog trenutka počinju se izdvajati nepremostive razlike i što se više ide ka pojedinostima i stvaralaštvu neorealizma i neoavangarde, one postaju sve uočljivije i sve teže postaje svoditi jedan pravac na drugi, a međusobna diferenciranost i antinomičnost postaje sve upadljivija.

Naime, za Pazolinija i neorealiste, izražavanje eksperimentalnog u umetnosti podrazumeva samo to da je umetnik slobodan da se u svom umetničkom radu i iskustvu služi različitim umetničkim medijima, ali bez ikakvih daljih umetničkih intervencija. U suštini, umetnost, po neorealisticima, treba da predstavlja svet onakav kakav jeste, tj. kako ga umetnik vidi. On treba da izražava i opisuje društvene odnose onako kako su oni zapisani u svakodnevnoj životnoj praksi.

Protagonisti ovih dela treba da izražavaju što je moguće više sličnosti sa autentičnim ljudima iz svakodnevnog društvenog iskustva, a naracija treba da prati onaj tok zbivanja koji u najvećoj meri korespondira događajima iz stvarnog života. S druge strane, neoavangarda, Sangvineti, Manganeli i drugi, odbacuju realističke obrasce stvaranja, verujući da se kod neorealizma, kao i u slučaju realističke umetnosti XIX i ranog XX veka, ne stvara umetnost, već reprodukuje sumnjiva slika stvarnosti koja više ne proizvodi nikakve društveno relevantne efekte, a recipijentu omogućuje pasivan, lak i „uljuljkujući“ prijem dela.

Posebnu pažnju teoretičara izazvao je spor između neorealizma i neoavangarde po pitanju sadržaja, intencija i konkretnih diskurzivnih praksi. Neorealisti su verovali da glavni junak umetničkog dela treba da bude stvarni čovek i njegovi konkretni u životnoj praksi potvrđeni doživljaji, odnosi, preokupacije. Težnja autora po neorealističkom obrascu stvaranja je slikanje ključnih, ali što je detaljnije moguće opisanih socijalnih odnosa koji se svakodnevno manifestuju. Ovi odnosi u sociološkom smislu predstavljaju izraz klasnih i drugih socijalnih razlika, tj. umetnik insistira na uočavanju i zahvatanju onih društvenih grupa, putem umetničkog stvaralaštva, koje se nalaze na margini društvenih tokova, te umetničkim delom treba učiniti recipijenta empatičnim za patnje društveno isključenih. Ova ambicija dovodi Pazolinija do ideje o eksperimentalnom pristupu. Dakle, tek u odnosu prema svakodnevnoj stvarnosti i mogućnosti njenog umetničkog predstavljanja stvara se kod njega koncept eksperimentalnog. On ne prekoračuje prag realističkog prikazivanja. Dozvoljeno je upotrebljavati sva raspoloživa umetnička sredstva, ali cilj ove upotrebe jeste isključivo prikazivanje svakodnevne materijalne stvarnosti.

Neoavangarda je, nasuprot neorealizmu insistirala ne na reprodukovanju stvarnosti koja će se potom proglašavati za umetnost, već treba uložiti napor da se stvore takve umetničke strukture koje će biti plod čistog rada umetničke imaginacije na izvestan način protivne stvarnosti, protivne društvu, običaju i, naročito, svakodnevnom životu. Ona ne nalazi da je neorealističko prostodušno predstavljanje sveta na bilo koji način prilagođeno društvu nakon Drugog svetskog rata, koje postaje sve kompleksnije, a ljudi u njemu otuđeni i sve više zavisni od komplikovanijih i sveprožimajući naučno-tehničkih, političko-administrativnih i medijskih sistema. Postaje gotovo nemoguće posredstvom težnje neorealizma ka vernom reprodukovanju života ne samo stvoriti originalno umetničko delo, što predstavlja osnovni argument napada neoavangarde, već i kada bi se to u neoavangardi uopšte želelo, prikazati tako kompleksan poredak. Na ovu opasnost

upućuje i Đilo Dorfles. „Danas, naprotiv, čovek raspolaže instrumentima koji najčešće nemaju nikakve veze sa prirodnim karakterom njegovog ranijeg manuelnog ili zanatskog rada i čije potpuno nepoznate mehanizme nije u stanju da shvati. Ovo vodi, s jedne strane, do uvođenja tehnike bez određenog smisla i svrhe (tj. lišene *telos-a* i koja je sama po sebi mit), kao i do fetišizacije same tehnike i opasnog uspostavljanja ropskog rada, koji sve više teži da odvoji čoveka od prvobitnih izvora njegovog rada“ (Dorfles, 1972: 101). Neoavangarda uviđa da se društvo danas može uzimati samo kao konstrukcija, kao teorijski pokušaj da se pronađu algoritmi koji čine okosnicu sveukupnog funkcionisanja modernog društva. To joj daje povod za brojne eksperimentalne pokušaje, ali ovog puta u oblasti jezika, stila i naracije. Nije više važno toliko šta umetnik govori, nego se postavlja pitanje koja je umetnička sredstva koristio, i kakve je efekte izazvao kod publike, odnosno dali su umetnički stvorene forme komunikabilne i na koji način.

U red ovih pitanja dolazi i ono koje se tiče veze između jezika i društva, odnosno o načinu upotrebe jezika za određene umetničke svrhe. Pazolini je, ne samo iz razloga pripadnosti neorealizmu, gajio naklonost ka donjim socijalnim slojevima, ljudima sa margine i naročito seoskom ambijentu Italije. Ove simpatije vodile su ga dijalektalnoj poeziji koja je kao i njegov film trebalo da publici predstavi siromašni i društveno isključeni svet putem jezika, tj. konkretnih narečja. Ova narečja nisu samo simbol određene prostorne označenosti, već i slika socijalnog položaja i pripadajućih društvenih implikacija.

Neoavangardu ne interesuju sentimentali bilo kakve vrste izražavanja pripadnosti, naročito ne veličanje provincijalnog duha. Njena umetnost je zasnovana na izražavanju promene, građena na temeljima moderne umetnosti sa snažnim uticajima simbolizma i sličnih pravaca XIX veka, a naročito avangardnih pokreta, te je svoje vrednosti videla u internacionalnom, evropskom, modernom. Preokupirana je sadržajima savremenog sveta: medijima, gradskim ustanovama i organizacijama, zvezdama popularne kulture, te tokovima savremene umetnosti. U njenom stvaralaštvu ništa ne referira na selo i tradiciju. Nema spolja zahvaćenih socijalnih problema, već se ističu univerzalni problemi čovekovog postojanja, pitanja koja referišu na status kulture modernog društva i, kako misle neoavangardni stvaraoci, sve manjeg udela čovekove aktivnosti i participacije u proizvodnji i oblikovanju kulture. Čovek našeg doba više ne može izraziti ništa celovito, pa se, stoga, na izvestan način, dela neorealizma, u svojoj težnji ka pokušaju holističkog odražavanja stvarnosti, posmatraju kao, s jedne strane umetničko ponavljanje, a s druge, kao

jalov i po umetnost štetan pokušaj predstavljanja društva. Verujemo da sve ove kao i druge manifestacije neoavangardnog književnog stvaralaštva u Italiji možemo produbiti i potvrditi pristupajući sociološkoj analizi književnog dela *Salto mortale* Luidija Malerbe.

#### 4. *Studija slučaja*: Sociološka analiza književnog dela *Salto mortale* Luidija Malerbe

##### 4.1. *Stvaralaštvo Luidija Malerbe*

Luidi Malerba je rođen 1927. godine u Berčetu kod Parme, a umro 2008. godine u Rimu. Malerba je zapravo pseudonim Luidija Bonardija (Bonardi), koji je pod svojim umetničkim imenom stvorio značajna dela italijanske književnosti. Pedesetih godina prošlog veka, završava studije prava u Rimu i zapošljava se kao novinar. Pisao je feljtone i članke. U tom periodu objavljuje prve književne radove. Pored interesovanja za književnost iskazuje i ljubav prema filmu. U saradnji sa Albertom Lattuadom (Lattuada) radi na filmovima *Vučica* i *Kaput*, tj. za ove filmove piše scenarija, a pored toga uređuje časopis posvećen filmskoj umetnosti *Sekvence*. Početak 60-ih je u znaku Malerbine posvećenosti književnom stvaralaštvu. 1963. godine objavljuje zbirku pripovedaka pod nazivom *Otkriće Alfabeta*, a 1966. godine roman *Zmija*. Ovo delo je privuklo značajnu pažnju čitalačke publike. Već u ovom romanu, Malerba je naznačio put kojim će se kretati njegovo književno stvaralaštvo. Pored toga, Malerba sa Toninom Gverom (Guerra) objavljuje i knjige za decu. Rana faza njegovog stvaralaštva obuhvata i roman kome posvećujemo studiju slučaja – roman *Salto mortale*, objavljenog 1968. godine, kao i roman *Protagonista* iz 1973. godine. Aleksandar Kostić smatra da sva tri romana povezuje pozicioniranje glavnog junaka, naratora „kao izgubljene i marginalne jedinice koja ispisuje i proživljava svoju priču naseljenu polufiktivnim likovima i isto takvim događajima, priču koja bez obzira na zbunjujuće efekte mešanja istine i privida zaranja u realni svet i dotiče probleme industrijsko-potrošačkog društva“ (Kostić, 2011: 181). Ovaj autor polazi od toga da Malerbino stvaralaštvo predstavlja deo šireg umetničkog pokreta tokom 60-ih godina XX veka, koji je aktivno radio na oživljavanju duha avangarde. Naravno, reč je o traganju za novim umetničkim i književnim izrazima što predstavlja stvaralački princip koji je ponudila klasična avangarda, a nikako nekritičku upotrebu njenih umetničkih dostignuća.

Malerba je bio distanciran od rada Grupe 63. Iako je delovao samostalno on se tokom većeg dela svoje spisateljske karijere držao osnovnih principa i načela koje je postavila neoavangarda. Njegovo stvaralaštvo je u širim intelektualnim krugovima okarakterisano kao izrazito neoavangardno, tj. ono se, uz dela Balestrinija, Sangvinetija i Manganelija, isticalo kao najznačajniji eksponent tog književnog pokreta.

U kasnijoj fazi stvaralaštva Malerba već polako odstupa od tipičnog neoavangardnog izraza, ali će se njemu ipak nešto umerenijim tonom uvek vraćati. Knjige *Carske ruže* (1974), *Patafi* (1978) i *Grčki oganj* (1990), zadržavaju izraze njegovih interesovanja za istoriju, kao i za sličnosti između savremenog sveta i udaljenih epoha prisutnih u njegovim ranim delima, ipak u nešto drugačijem kontekstu, jer nove društvene okolnosti nameću nove teme. Osim ovih, Malerba je objavio i romane *Dnevnik sanjara* (1981), *Plava planeta* (1986), *Itaka zauvek* (1997), kao i zbirke pripovedaka *Posle ajkule* (1979) i *Srebrna glava* iz 1988. godine.

Pored pisanja romana, Malerba je pisao i poetičke eseje, kakav je esej *O sramoti pisanja* (1996) i putopise. Slično Pazoliniju, bavio se i dijalektologijom. U delu *Napuštene reči* (1977), bavi se proučavanjem emilijanskog narečja. Pored toga, Malerba u saradnji sa Fabijom Kaprijem (Caprio) piše komade za pozorište.

Tokom čitave njegove karijere nije ga napuštalo interesovanje za film. Malerba saraduje kao scenarista sa režiserima Frankom Indovinom (Indovina), Erpirandom Viskontijem (Visconti), glumcem Ugom Tonjacijem (Tognazzi).

Umetnička Italija, dakako ceni i uvažava izuzetan opus ovog svestranog stvaraoca. U to ime ustanovljena je i nagrada za mlade i neafirmisane književnike i režisere koja nosi njegovo ime. Pored toga, važno je istaći da je upravo roman koji ćemo ovde analizirati, 1970. godine nagradan francuskom nagradom „Prix Médics étranger“, za najbolji strani roman (Vidi:Kostić, 2011: 182-184).

#### 4.2. *Recepcija Malerbinih dela*

Već je u biografiji pisca istaknuto da je njegov sveukupni rad prožet idejom neoavangardnog stvaralaštva. Kombinovao je različite umetničke medije i u njima ispoljio svoj stvaralački izraz i,

najvažnije od svega, njegova književna forma, a videće se i ideološke reference, obeležene su glavnim smernicama pogleda na svet karakterističnim za italijansku neoavangardu.

Ana Kjafele (Chiafele) polazi od toga da Malerbino sveukupno delo prožima snažni ironijski i metafikcionalni naboj. Njegovo delo, tj. prisustvo metafikcije u njemu, je primer koji svedoči o mogućnostima onog književnog izraza čija je glavna preokupacija istraživanje veza između fikcije i stvarnosti. Ironija, s druge strane, ima funkciju otkrivanja smisla reči koje se razumeju kao znakovi putem povratne igre reči. U ranim radovima uspostavljen je direktan odnos između dela i čitaoca. Čitalac dospeva u poziciju da postavlja ontološka pitanja i pronalazi veze i odnose između njegovog stvarnog sveta i fikcionalnog sveta Malerbinih romana. Autorka, što je i naš stav, Malerbina dela iščitava u ključu teorije mogućih svetova. Imaginacija je viđena kao uslov za njihovo konstruisanje. Malerba, veli Kjafele, pokazuje na delu rad fikcionalnog sveta, odnosno načine njegovog funkcionisanja, te njegove realizacije i rasklapanja. To se posebno odnosi na romane *Zmija* i *Salto mortale*. Proizvod izgradnje fikcionalnog sveta u ovim romanima jeste posmatranje svemira i vremena kao subjektivnih entiteta, koji se ne mogu jasno odrediti. Naratori u Malerbinim delima pokušavaju da preciziraju vremenske reference, ali ishod svega su jedino one odrednice koje postoje u narativnom toku. Sadašnjost sabira sve tačke vremena. Kjafele smatra, da se opisi u tekstu na neki način iskazuju kao kontinuirane suprotnosti. Junaci dela u roman se uvode samo iz razloga da bi ih autor u daljem toku kazivanja eliminisao. Izgleda kao da autor želi čitaocu mišljenje. On smatra da je to ono što ostaje. Ispada da postoji samo ona stvarnost koju čitalac sam stvori i koja nema nikakvih granica. Kreativni potencijal čovekove misli se, prema sudu Ane Kjafele, kao centralan iskazuje u oba dela s početka Malerbine spisateljske karijere. Ovu vezu sa mišljenjem obezbeđuje sam jezik. Stoga se autor poigrava rečima, remeteći ih. Ona smatra da sve Malerbine preduzete jezičke akrobacije, koje se kreću od distorzije do zloupotrebe, imaju za cilj da pokažu da je jezik slab u izražavanju misli. Ona takođe navodi da oba ova romana karakteriše usamljenost njegovih protagonista. Oni, stvarajući vlastite fikcionalne svetove na kraju postaju dezorijentisani i ne uspevaju da razlikuju svoj stvoreni imaginarni od stvarnog sveta. Malerba je od samog početka svoje karijere pokazivao snažno interesovanje za detektivski roman i ono je prisutno u njegovim ranim delima. Reč je o eksperimentalnom pristupu ovom žanru.

Ono što je ključno u delu *Salto mortale*, tvrdi Kjafele, jeste autorova želja za postizanjem čistog jezika. Čini se kao da autor tera čitaoca u čin destrukcije, ali Malerba ne teži destrukciji.

Njegove težnje obilaze oko izrugivanja paradoksu. Jezički izrazi se, veli ona, mogu uporediti sa olupinom koja tone i ponegde izroni. Zujanje, glavni motiv knjige, potiče iz medija. Postoji prisutvo neprestane priče. Radio emituje vesti, televizor je uključen, a pored toga, citiraju se rečnici i enciklopedije. Unutar naratorovog sveta i prisutnih okolnosti koje utiču na njegove misli i dela, reči u zujanju gube stabilna značenja, što je razlog zbog koga se mešaju, npr. bicikl i crni pas. Autor demonstrira siromašan jezik. U prvi plan izbija autorovo uživanje u spajanju različitih značenja jedne te iste reči (Chiafele, 2010: 54-57).

Ona smatra da je na neka značenjska literarna rešenja dela *Salto mortale* uticala kulturna klima doba u kome delo nastaje. Pre svega, reč je o diskursu koji je ponudio Rolan Bart kao delu u kome se kao bitna ističe čitaočeva proizvodnja značenja (Chiafele, 210: 57).

Dakle, nije reč samo o pukoj jezičkoj igri. Pisac pored toga želi da ukaže i na probleme jezika. Kjefale tvrdi da roman u prvi plan ističe jezičke neprikladnosti. Jezički minimalizam prisutan u delu *Satlo mortale*, sličan je onome koji postoji u delima Đuzepea Ungaretija (Ungaretti). Prema njenom mišljenju, Malerba se bavi semiotikom realnog. (Chiafele, 2010: 57-59). Tako se i sam junak romana Đuzepe zvani Đuzepe, zanima za jezik, a u romanu je jasno istaknuta napetost između centrifugalnih i centripetalnih sila jezika. U jednom eseju, veli autorka, Malerba je saopštio da nas reči zapljuskuju i da je njihova snaga identična snazi ideologije. Istaknute reči u knjizi *Salto mortaleu* velikoj meri podsećaju na reklamne slogane i nagoveštavaju čitaocu da je glavni junak knjige, u stvari, sam jezik (Chiafele, 2010: 59-62). U polju recepcije autor u vidu metafore lizanja oka sugerise da autor/delo zahteva komunikaciju sa čitaocem, tj. čin recepcije. (Chiafele, 2010: 74).

Đulio Feroni smatra da Malerbinim delima dominira sklonost ka eksperimentisanju, a ona ga je i dovela u bliski dodir sa neoavangardom, iako njene programske smernice nije želeo da zastupa. I on ističe da je u Malerbinim delima prisutna jaka želja za komunikacijom sa čitaocem. Upravo to je razlog što je Malerbina opredeljenost za komunikaciju sa čitaocem dublje delovala na jezik i „mehanizme narativne fikcije, razotkrivajući njihov komični apsurd. Protagonisti Malerbinih romana su izbezumljeni i samotni likovi nestabilnog i teško odredivog identiteta, koji sebe prepoznaju i svet upoznaju kroz laž i ismevanje – likovi koji uporno odolevaju pretrpanom svetu, svirepom u svojoj preteranoj pristojnosti, u kojem je višestrukost mogućih jezika i događaja jednaka tišini, ništavilu, praznini“ (Feroni, 2005: 580). Komično u Malerbinim delima stoji u funkciji razotkrivanja apsurdna sveta i jezika. U tom smislu i roman *Otkriće alfabeta* čija je

glavna tema smeštena u dolinu reke Po, prožeta je likovima koji izvrću osnovni smisao reči i stvari. S druge strane, roman *Zmija*, napušta seoski ambijent i glavnu priču smešta u Rim, grad „pomahnitale malograđanštine, zahvaćene vrtlogom ekonomskog čuda“. Izbezumljenim glasom, glavni junak priča izmišljene priče i događaje, pominje nepostojeće likove čije se uloge prepliću na razne načine – on se poput 'zmije' koja sebi grize rep, neprestano vraća na sebe samog, opsednutog svetom koji je plod njegove mašte, a o čemu je potpuno izgubio svest; realnost, jezik, fikcija, stežu obruč oko njega, dok se istovremeno u Rimu upražnjavaju novi rituali masovne kulture šezdesetih godina“ (Feroni, 2005: 580-581).

*Salto mortale*, prema Feroniju, glavni tok monologa čini glas koji se čini još neuhvatljivijim nego u prethodnom romanu, s tim što se sada u tok priče upliću i drugi glasovi, šumovi, zujanja, te formule najobičnijeg jezika. Kao posledica toga odvija se proces umnožavanja identiteta. „Bezuman i podrugljiv glas sledi sasvim konkretne situacije, razvija svoju igru počev od precizno definisane okoline Rima (...). Govori se o zločinu i nizu misterioznih smrti, na videlo izlaze sitni događaji i svakodnevnica šezdesetih“ (Feroni, 2005: 581). Feroni ovo Malerbino delo poredi sa delom Emilija Gade (Gadda) *Ružna zbrka u ulici Merluana* (1946). Kao i Gadino delo i *Salto mortale* nudi sliku koja razotkriva društveni život Italije tog perioda. On smatra da Malerba kao da nazire, tj. anticipira postmodernu senzibilnost, uočavajući da industrijski svet njegovog doba već gaji igru praznih prikaza koji se stalo ponavljaju, ka „dezintegriranom okruženju u raspadu kojim dominira gotovo neutralan jezik, pun tikova, manija, banalnih ponavljanja, koji za osnovu ima novi, standardni italijanski govor, raširen putem filma i televizije“ (Feroni, 2005: 581).

Kostić, govoreći o delu *Salto mortale*, kaže da je reč o posebnoj vrsti metafizičkog i avangardnog detektivskog romana. On u centar pažnje stavlja ulogu čitaoca u komunikaciji sa tekstom, navodeći da delo prati „tok nekakvog monologa u kojem se istražuju okolnosti, pozadina jednog zločina“. Radnja romana kazuje da okosnicu čine dve paralelne istrage datog zločina. Jednu preduzima pripovedač, a drugu policija, što takođe proizlazi iz kazivanja pripovedača. Glavni junak, tj. narator je Đuzepe zvani Đuzepe, koji se bavi sakupljanjem i prodajom starih stvari, „nailazi slučajno na leš jednog čoveka sa prerezanim vratom“ (Kostić, 2011: 184). Dalji tok radnje romana predočava Đuzepea koji sakuplja razne podatke, iznosi pretpostavke i ispituje ljude kao potencijalne izvršioce zločina. Kostić primećuje da sam ishod



ovog istraživanja gubi prvenstvo pred nekim čudnim podacima koji će se čitaocu nametnuti kao daleko važnija pitanja od otkrivanja identiteta ubice (Kostić, 2011: 184-185).

Četiri druga lika sa kojima glavni junak komunicira, koji su takođe imenovani kao Đuzepe, njegovim angažovanjem dospevaju u situaciju da pričaju svoje priče. Jedan od njih je mesar iz Pavone koji se bavi nelegalnom prodajom mesa, muholovac iz Albana, treći lik je opisan kao tajanstveni starac koji prati glavnog junaka, a četvrti je čuvar kupališta zavoda Mare Bjanko iz Lido di Lavinija. Pod nerazjašnjenim okolnostima sva trojica umiru jedan za drugim. Na kraju dela, glavni junak napušta glas koji ga sve vreme prati, vraća se na mesto zločina i zatiče scenu koja je već bila opisana u prvim poglavljima gde policija pristiže na teren kako bi započela istragu zločina. Glavni junak tada napušta mesto zločina govoreći o ponavljanju u kome on više nema nameru da učestvuje. Kostić zapaža da opisana fabula nema nekakvu posebnu funkciju unutar romana, već služi kao oslonac za razvijanje drugih priča i tema. Inicijativa glavnog junaka se obesmišljava time što oni koje on želi da ispituje, njemu pričaju priče koje nemaju nikakve veze sa samim tokom ispitivanja, tj postavljenim pitanjima. „Mesar misli da je pripovedač neko iz Sanitarne ili Poreske inspekcije, neko ko je došao da mu naplati kaznu“ (Kostić, 2011: 185). Na sličan način i čuvar kupališta naratorovu istragu preusmerava u pravcu svoje interpretacije jedne epizode iz Vergilijeve (Vergilius) *Enejide*.

Čitavim delom dominira odnos informisanja i demantija. Pripovedač iznosi informacije o događajima koje kasnije sam negira, on čak negirajući ih, negira i mogućnost dolaska do tih i takvih činjenica, tj. smatra ih nemogućim. Kostić razne varijacije na temu istrage ubistva sagledava kao polazne osnove za uvođenje sociološkog diskursa o pretežnom delovanju ekonomskih determinanti. U delu se takođe putem nedovršenih digresija predstavljaju i danas istaknute prakse o nizanju ogromog broja podataka koji nemaju naročitu upotrebnu niti bilo kakvu drugu vrednost (Kostić, 2011: 186).

Osim Đuzepeovih sagovornika muškaraca u romanu postoji i ženski lik, koji za razliku od njih ima promenljivo ime. Ona predstavlja osobu koja na čudan način doprinosi opisu ljubavnog života glavnog junaka. Kostić, na više istaknutih primera uočava šumove u komunikaciji među likovima, što bi moglo da sugeriše na nemogućnost jezika, u kontekstu sve kompleksnijeg ustrojstva društvenog sveta, da na adekvatan način izrazi određene stvari, osećanja i stanja (Kostić, 2011: 187). Sveopšta konfuzija potcrtana u delu, praćena je upotrebom jezika, tj. jezičke norme kao demonstracije tog sveprožimajućeg stanja i osećanja. „Upadljivo je odsustvo zarez,

čime se pripovedanje ubrzava a reči otimaju kontroli 'gramatičkog ritma'" (Kostić, 2011: 188). Struktura rečenice odgovara kolokvijalnom jeziku. Kao i događaji i činjenice koje narator predstavlja, tako i reči putem kojih su one označene „lebde u praznom prostoru“. Čitav tok književnog teksta u delu *Salto mortale*, u komunikaciji sa čitaocem ne nudi uvid u neki „viši“ smisao sveta. Opšti utisak nakon iščitavanja ovog dela je da je „smisao“ koji je autor ponudio čitaocu takav da on ne može da se protumači ili odgonetne, već samo da se „reklamira“. Opšti Kostićev zaključak i ocena dela iskazana je na sledeći način: „Malerbin pripovedač nam zvuk sveta predstavlja kao muziku jednog raštimovanog orkestra, ali orkestra koji nijednog trenutka ne ispada iz ritma“ (Kostić, 2011: 189).

Agnes Ludman (Ludmann) smatra da knjiga *Posle Ajkule*, koja je strukturisana kao skup priča, jesteu znaku tzv. nepouzdanog naratora, koji se pojavljuje i u *Salto mortale*. Ona beleži da je prvi roman sa nepouzdanim naratorom u italijanskoj književnosti roman Itala Zveva (Svevo) *Zenova savest*. Kako bi objasnila poziciju autora unutar neoavangardne književnosti, ona navodi jedan Malerbin citat u kome se kaže da narator koji se u njegovim romanima pojavljuje u prvom licu može biti okarakterisan kao autor i protagonista „fikcija“, a manje kao „falCIFikator“. Za njega fikcije predstavljaju izraze rada čovekovog izmišljanja. Stvarnost je oblikovana po željama ili osobama sa kojima se može živeti u skladu. Uslov za ovaj rad mašte je odustajanje od namere da se opiše svet (Ludmann, 2012: 15-16). Ističe se stav da je Ich-forma kazivanja omogućila Malerbi autentičnost dela kao i neposredan komunikativni odnos sa publikom. Viđenje događaja iz samo jedne, lične perspektive proizvodi, iako je reč o fikcionalnim strukturama, nemogućim događajima, utisak da se oni stvarno odvijaju, da su deo stvarnog vremena i prostora što kod čitaoca svakako doprinosi osećaju teksta kao nečeg iako maštovitog, a ono ipak opipljivog.

Armando Minjuz (Minuz) o Malerbinim delima govori kao o delima koji su prepuni humora u rableovskoj tradiciji, upravo onako kako je vidi Mihail Bahtin (Бахтін), tj. kao delo koje ukršta žanrove u parodijskoj igri. Naravno, u pitanju je karnevalska estetika. Govoreći o romanu *Zmija*, Minjuz napominje da je reč o proizvodnji mita, jer glavni junak izmišlja svoju ljubavnicu, tj. priču da ju je ubio. Ovo je, reklo bi se, uobičajeni postupak kod Malerbe, ali to se pokazuje tek na kraju dela. Takođe je prisutna sklonost autora, kao i u romanu *Salto mortale*, da negira vlastite navode. Stoga, primećuje Minjuz, da je roman potrajao još dvadesetak stranica sve ostalo što je napred bilo rečeno narator bi opovrgao. I Minjuz, kao i Agnes Ludman sumirajući sveukupno

delo Luidija Malerbe, polazi od teze o nepouzdanom naratoru, kao glavnom narativnom sredstvu italijanskog pisca.<sup>55</sup>

Na kraju, u zbirci pripovedaka italijanske moderne književnosti se, prilikom upoznavanja čitaoca sa biografijom Luidija Malerbe i kratkim opisom njegove prve knjige *Otkriće alfabet*, kažeda je u toj knjizi pisac na komičan i pomalo surov način život njegovih priprostih seljaka Emilijanaca suprotstavio stvarnosti moderne civilizacije. U svakoj od pripovedaka po jedan od njih biva zatečen nekom novinom savremenog sveta i o tome glasno razmišlja. I ovde se naglašava Malerbin opšti parodijski i farsični pristup koji se meša sa realističkim. Primećuje se da, zbog toga, Malerbino delo kod kritike izaziva asocijacije sa Joneskom i Čarlijem Čaplinom (Chaplin). U antologiji se ističe da je Malerba upravo postao poznat posredstvom dela koja su usledila: *Zmija* i *Salto mortale*. Ovi romani reprezentuju čitavu generaciju nove avangarde u Italiji i to prevashodno po svom dobroćudnom humoru koji takođe iskazuje „svest krize u koju srlja dezorijentirano suvremeno društvo i kultura“.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Minuz, A. *Il comico e la parola. Appunti sul primo Malerba*, disponibile su: [http://www2.unipr.it/~pieri/File%20PDF/Minuz\\_Malerba.pdf](http://www2.unipr.it/~pieri/File%20PDF/Minuz_Malerba.pdf), p. 6-8.

<sup>56</sup> Citirano prema: *Posljednji dio puta. Talijanska pripovjetka 1945-1980 II*. (1984). Zagreb: GZH. Priredio o preveo Nedjeljko Fabio. str. 205.

#### 4.3. Sociološka analiza književnog dela *Salto mortale*

Na sledećim stranicama se nastoji istražiti dve stvari. Prvo, teži se otkriti mogućnost da delo koje proučavamo implicitno ili eksplicitno referira na društvena, kulturna i politička pitanja. Drugo, reč je o nastojanju da se upravo posredstvom odgovora na prethodno postavljeno pitanje ispita i komunikativna sposobnost dela, tj. na koje to načine delo kao celina i pojedini istaknuti delovi u njemu komuniciraju sa publikom. Prvi zadatak tiče se samo otkrivanja mogućnosti da autor na određenim mestima želi da razmotri neka univerzalna ali i aktuelna pitanja koja se tiču društva i kulture. Drugi zadatak tiče mogućeg odgovora publike na postavljena pitanja.

Knjiga *Salto mortale* već na samom početku otkriva nameru da se svojoj publici prikaže kao proizvod potpuno nekonvencionalnog književnog pristupa. Bez ikakvog uvoda ili makar šturog opisa predela ili uvertire u likove romana, čitaocu se nameće dijalog, koji je takođe nekonvencionalan. Pisac je, osim što je jasno iskazao želju za jezičkim akrobacijama stavio do znanja da želi društvenu uključenost naratora. Glavni junak knjige Đuzepe i njegov alter-ego raspravljaju o zujanju za koje pretpostavljaju da dolazi sa radija. Treba još ustanoviti da li zujanje dopire sa antene Santa Palombe ili Radio Vatikana koji prenosi govor Pape. Moglo bi se reći da autor dela na početku knjige nagoveštava da će se osnovni društveni sukob u delu voditi između tradicije i modernosti. Prvo simbolizuje govor Pape, mediji simbol modernosti.

Odmah potom, glavni junak istražuje druge pretpostavke za razrešenje pitanja zujanja i počinje da govori o dolasku Amerikanaca, a zatim o avionima italijanskog Ratnog Vazduhoplovstva. Izgleda da u ovom slučaju nije u pitanju samo rezimiranje istorijskih okolnosti o učešću Italije u Drugom svetskom ratu, već i referiranje na tekući i sve zahuktaliji naučno-tehnički i industrijski razvoj. Početak već sugerise sveprisutnu društvenu pometnju. Religijske teme mešaju se sa opsednutošću na masovnim industrijskim društvom, a ove opet sa zločinima XX veka, kao što je bombardovanje Hirošime i Nagasakija. Roman u uvodnim poglavljima nagoveštava da komunikacija sa čitaocem neće ići glatko, ali se na komunikaciji uprkos ovim poteškoćama ipak insistira.

Italijansko privredno čudo odražava se i na Malerbine junake ovog dela. Oni uviđaju da je svet nakon Drugog svetskog rata, kako bi to rekao Pol Virilio (Virilio), postao mesto brzog odigravanja društvenih tokova sa prevalencijom privrednih aktivnosti u kojim prednjači

menadžerski poslovni svet. Poslovni sastanci su u knjizi dati u vidu fikcionalne mogućnosti, jer se Đuzepe i njegovi sagovornici na društvenoj lestvici nalaze daleko ispod onih društvenih slojeva koji zauzimaju važne menadžerske pozicije.

Na psihološkom planu narator saopštava čitaocu da je sadašnje vreme opisano ubrzanim ekonomskim i naučno-tehničkim razvojem, istovremeno i doba obeleženo strahom. Niz novih procesa i institucija, sve brža smena ambijenata, ulivaju u čoveka strah od koga se on svim snagama želi odbraniti. Iako prikazan na komičan način, strah je viđen kao jedan od atributa modernog društva. U njemu on ne postoji kao nusproizvod, već kao sastavni deo društveno ustanovljenih rutina.

Izgleda da je narator preokupiran brojnim novinama organizacije modernog društva, njegovim administrativnim poretkom u celini i njegovim užim ustanovama, tehničkim razvojem i posebno zavisnošću pojedinca od ovih složenih sistema. Posebnu pažnju autor posvećuje pretenzijama administrativnog sistema na egzaktnost i nepogrešivost, kao način na koji se taj sistem u upravnim i administrativno-političkim stvarima samolegitimiše. Ovo se u više navrata u delu izvrgava ruglu, uvodeći ponekad u pripovedanje apsurdne i nemoguće situacije čija je funkcija izgradnja opozitnog stava prema krutosti nove političke administracije. Kompleksnost sistema i njegova sve veća birokratizacija na komičan način je prokomentarisana navođenjem niza profesionalnih zvanja unutar administrativne podele poslova i činjenice da se njihov radni delokrug sve više pretvara u udovoljavanje brojnim formalnim zahtevima, koji postoje bez ikakve veze sa suštinskim učincima rada.

Autor sve vreme u toku pripovedanja komunicira sa delima popularne kulture. On na implicitan način razotkriva stereotipni pristup u proizvodnji izvesnog broja njenih dela. Jedan za drugim nižu se strahovi utkani u sadržaje dela kriminalističkih i ljubavnih romana, kao što je strah od ubistva i hipotetičkih ubica. Ono na šta aludira je do krajnosti doveden stereotip o pogađanju i iščekivanju načina razrešenja raspleta.

Kao što smo ranije rekli, Italija se nakon Drugog svetskog rata ubrzano razvija i migracije su jedan od društvenih procesa koji obeležavaju posleratni period i to u pravcu od Juga prema Severu i iz sela i malih mesta ka velikim gradovima. Potrošačka kultura, razvijanje strategije sticanja dobara i novca postaju opsesija najvećeg broja ljudi. Malerba je upravo svog glavnog junaka pozicionirao u društveni sloj koji se bavi trgovinskom razmenom, što na simboličkom planu treba da demonstrira društveni ugled koji taj sloj nakon Drugog svetskog rata stiže kroz

široko socijalno priznanje i ekonomski uspon. Niz pitanja povezanih sa privrednim bumom, raznim mogućnostima zarade, te privrednih prevara, preokupacije su razmišljanja glavnog junaka. U tom smislu, tema privredne transformacije dobija abnormalne razmere, a u delu iskazani uspostavljeni odnosi i prateći privredni procesi uveliko nadmašuju one u stvarnosti, pa se tako saopštava:

„Fabrike iz ere Privrednog buma prave neverovatne kombinacije drveta metala plastičnog materijala sintetičkih vlakana i bezbroj drugih stvari. Mi idemo korak ispred vremena, kažu, pravimo stvari koje niko ne pravi. Jedna tabla kaže na primer Kiša Bertolazo s.p.a. to jest fabrika za proizvodnju veštačke kiše za sva godišnja doba, pa Pontina Tavani izrada starih i modernih tavana, Zupčanicci Bertolacci najbolji sistemi prenosa na svetu“ ( 26).

Izgleda da je, u delovima romana u kojima se na ironičan način govori o reklamnim sloganima, putem kojih preduzeća pokušavaju pridobiti i proširiti broj potrošača, pri čemu se poslovnoj i reklamnoj aktivnosti uklanja svaka ideološka ili politička prepreka, na izvestan načindobrodošlo sve što putem ovih aktivnosti zadovoljava egoistične ljudske potrebe, a precipira kao ekonomski isplativo. Svaka stvar, ideja, umeće ili sklonost mogu biti stavljeni u službu uvećanja dobiti. U tom smislu se u romanu i pojavljuje demonstracija krajnje nemaštovitih, a ekonomski uvek dobrodošlih slogana poput „tradicija izrade ovog ili onog.“

Sve do sada pomenute društvene okolnosti registrovanih u Malerbinom *Saltu mortale*, deluju zbunjujuće na glavnog junaka predstavnika srednjih slojeva posleratne Italije, što se uspešno i ističe naglašavanjem apsurdnog mešanja logički međusobno nespojivih stvari. Tako se čovekova privredna delatnost kao bitno racionalna aktivnost u Malerbinom romanu pretvara u besmislen set naratorovih opsesija. On je čak i zapostavlja zarad istraživanja ubistva.

Gledano sa čisto književno-teorijskog aspekta, delo predstavlja eksplanatorni izraz Doleželovog teorijskog koncepta. Đuzepe, glavni junak romana, postavlja niz pitanja o odnosu istorije i fikcije gotovo na istovetan način na koji je to Doležel učinio u svojim delima. Naravno, za razliku od Doleželovog naučnog u Malerbinom književnom kazivanju nema pokušaja da se dođe do odgovora. To može biti posledica ne samo ubeđenja autora o nemogućnosti utvrđivanja istorijskih i društvenih činjenica, već je sugerisana i čovekova dezorijentisanost u eri razvoja u kojoj se čovek kao pojedinac gubi unutar funkcionisanja sve složenijih i od čoveka otuđenijih sistema. Malerba na filozofskom planu iskazuje svest o problemima, koji će u teoriji književnosti i šire postmodernom filozofskom diskursu postati aktuelni tek desetak godina kasnije. S druge

strane, već je pomenuto da su sva literarna i stilska sredstva, nezavisno od sadržaja, kojima se Malerba služi u potpunosti u saglasnosti sa načelima fikcionalnosti, što karakteriše knjigu u celini.

Kao što je u teoriji kulture ranije primećeno, kriminalistički romani postaju jedan od najvažnijih aduta masovne kulture zbog toga što osnovna tema pretenduje da razreši neki nesvakidašnji, misteriozni slučaj, što zadovoljava čovekovu potrebu za razbijanjem šablona svakodnevice i njegovo imaginarno putovanje u nesvakidašnje i nepoznato, a s druge strane, po svim ostalim stilskim i sadržinskim osobenostima blizak je svakodnevnom životu i stereotipima o pitanjima ljubavi, pravde i zločina, religije itd. On zadovoljava ukus čoveka masovnog društva koji je formiran tako da predstavlja interesovanje za strašno i užasno, koje je na formalnom planu uvek obloženo karakterom proste i svima pristupačne zabave.

Malerba je svestan ovog problema. Njemu je takođe u vremenu stvaranja ovog dela jasno da su masovni mediji nezaobilazan faktor društvene komunikacije, što se u romanu eksplicira navođenjem sadržaja koji se emituju preko masovnih medija. On time ukazuje na sve veću zavisnost modernog čoveka od njih tj. od nametnute potrebe da se ide u korak s vremenom, da se po svaku cenu dođe do informacija koje ponekad nemaju za pojedinca ili širu zajednicu niti donose kakvu važnu promenu. Informacija na taj način postoji kao samosvrha.

U romanu *Satlo mortale* primetan je još jedan mogući sukob autora dela kao predstavnika nove avangarde i jednog umetničkog izraza prošlosti. Na nekoliko mesta u romanu narator uz negodovanje saopštava da sa radija dopire muzika Jana Sibelijusa (Sibelius) što se ovde shvata kao autorovo opiranje tradicionalistički orijentisanom nacionalnom romantizmu. U tom kontekstu važno je još jednom istaći da se neoavangarda obrazuje kao kosmopolitski i progresivistički pokret koji odbacuje provincijalizam i malograđanštinu, te prenaplašenu palanačku sentimentalnost. Delo o kome govorimo jasno ocrtava umetničku poziciju neoavangarde, tj. ona negirajući realističke i romantičarske oblike umetničkog izraza ukazuje na smernice vlastitog stvaralaštva.

S druge strane, neoavangarda, što je vidljivo i u Malerbinom delu, eksponira preokupiranost naukom i tehnikom. Izgleda kao da se intencija autora kreće u pravcu rekonstrukcije nekih istorijskih događaja i utvrđivanje participacije nauke u njima. U delu je to posebno prikazano jednom ironijskom sentencom koja predstavlja referencu na genetičke teorije aktuelne u doba fašističkih sistema. Moglo bi se reći da autor istura dijalog glavnog junaka i njegovog alter-ega

kako bi na komičan način uputio na istorijski trenutak u kome je nauka postala sluškinja totalitarnog sistema. U tom smislu se indirektno postavlja pitanje ne toliko o principu naučne humanosti koliko o zavisnosti nauke i drugih oblika društvene svesti od institucionalnog okruženja, a posebno od društvene moći političkih struktura.

Roman takođe u jezičko-stilskom pogledu insistira na brzom smenjivanju tema. One su često nedovršene ili se pak ponavljaju. Može se reći da je u pitanju piščeva ambicija ka literarnom eksperimentu, pokušaju da se izdejtstvuju nove jezičke forme. Treba reći da se neoavangarda i konkretno Malerbino delo javljaju u određenom društvenom kontekstu, sa usvojenom i proklamovanom ideologijom, kojima jezik, kao što to i sami stvaraoci navode, postaje oruđe u borbi sa jezikom kapitalističkog ideološkog diskursa. Ako je tako, onda stalno ponavljanje određenog broja tema u raznim varijacijama, uporno insistiranje na deklamovanju fraza za niže socijalne slojeve i slične tekstualne strategije, u sociološkom smislu, upućuju čitaoca na izricanje stava o beskonačnoj reprodukciji sistema, koji, ironično, ne samo da reprodukuje proizvodnju robe, usluga i ustanova tržišta, već i jezik i njegove strukture.

Ovo usmerenost ka jezičkom demonstriranju reprodukcije sistema, nikako ne sprečava autora da na jedan aristofanovski način preispita dublje filozofske probleme, počev od čovekovog mišljenja i građanskog principa slobode izražavanja, preko literarne obrade političkih i drugih ubistava tokom istorije, do postavljanja pitanja o odnosu večnosti i života pojedinca.

Povratak na indirektno postavljenu temu birokratizacije savremenog društva kao da kroz reči glavnog junaka predočava maniju postavljanja često besmislenih i protivrečnih hipoteza. Ovde treba imati u vidu dve stvari: Đuzepe je fiktionalni lik koji autoru služi za istraživanje mogućnosti jezika da izrazi neizrecivo. S druge strane, Đuzepe se, sociološki, može posmatrati kao prototipski izraz pojedinca modernog društva koji je otuđen, dezorijentisan i uplašen; njegov strah je najvećim delom povezan i na izvestan način proporcionalan upravo narastajućim silama državnog poretka.

Književno-teorijska ili psihološka analiza romana bi svakako mogla posvetiti zavidnu pažnju činjenici da je pozicija naratora u romanu starosno, bar u određenim poglavljima, neodređena. On u jednom momentu sisa mleko, a odmah potom puši cigaretu. Sociološki je međutim značajnije da autor posredstvom glavnog junaka ima potrebu da pronikne s jedne strane, u sve zamašniju popularnost filmske produkcije i televizije. S druge strane on želi da ironijski



demonstrira i na isti način prokomentariše malograđansku začuđenost pred relativno novom umetnošću.

Izgleda da je pitanje prevlasti masovne kulture ono koje uglavnom zakupljuje autora romana. Ne samo da osnovna tema – istraživanje ubistva – odgovara klasičnom obrascu detektivskog romana, već u pojedinim delovima knjige i sama radnja preuzima obličje detektivskog romana. Na primer, Đuzepe i Roza se pripremaju za mogući susret sa policijom, tj. smišljaju alibi koji bi joj mogli saopštiti prilikom saslušanja, što je sastavni deo svake kriminalističke priče. Međutim, čitaocu se sugeriše i niz drugih sastavnih elemenata masovne kulture koji su neizostavni deo svakodnevnog života junaka romana: TV reklame, serije, muzika emitovana preko masovnih medija i sl.

Reference na političke prilike i političku prošlost Italije se u delu jasno iskazuju. Reklo bi se da nije slučajno što se glavni junak romana, kao i svi drugi likovi u njemu zovu istim imenom – Đuzepe. Izgleda kao da je autor smatrao da je to uobičajeno i često ime, te i u tom pogledu fiktionalni lik može predstavljati većinu Italijana i uopšte prosečne mase savremenog društva. S druge strane, ovo ime referiše, kao što je to u knjizi direktno istaknuto, na važne istorijske ličnosti: Macinija (Mazzini) i Garibaldija (Garibaldi), kao i na tadašnjeg predsednika Republike Đuzepea Saragata (Saragat).

Svet je u drugoj polovini XX veka postao mesto velikog broja naučnih istraživanja, razvoja tehničkih sredstava i masovnih komunikacija, što je neizostavno proizvelo potrebu za sve širim znanjima kako bi se tako kompleksan svet mogao razumeti. U kontekstu jačanja autoriteta naučno-tehničkog i medijskog diskursa autor glavnog junaka i njegovu partnerku podvrgava iznenadnom fiktionalnom putovanju, izmeštajući ih na američki kontinent, a odmah zatim sledi opis bioloških karakteristika pume, što se može takođe tumačiti i kao uticaj rada popularne nauke, tj. fragmentarno i pojednostavljeno prikazivanje rezultata naučnog istraživanja posredstvom masovnih medija.

Ako uzmemo u obzir i brojne pojedinosti na nivou sekvence dela, poput one kada glavni junak i njegova partnerka razgovaraju o tome da li se u oku mrtvaca vidi odraz lica ubice – izgleda da autor u delo ironijski citira stereotipe koji se neprekidno ponavljaju u trivijalnim delima masovne kulture. Izgleda da je čitav roman projektovan kao naličje, kao iskrivljeno ogledalo masovne kulture, u kojem svoje mesto nalaze svi sadržaji, od osnovne teme romana – ubistvo (detektivski roman), do svih drugih pojedinosti koje oblikuju masovnu kulturu, kao što

su TV serije, reklame, putovanja, informisanje, hedonizam i veličanje materijalnih vrednosti, višak slobodnog vremena itd.

Moglo bi se reći da je, sudeći po Malerbinom fikcionalnom oblikovanju likova, zahvaćen upravo socijalni tip masovnog čoveka. Njegovo formalno obrazovanje, najčešće relativno nisko, a u doba lake dostupnosti informacija, ovaj društveni sloj nema izraženu potrebu za istinskim proširivanjem stečenog znanja, već samo površnog informisanja. Takav čovek i ne može reprodukovati ništa drugo do obrasce servirane putem masovnih medija. On je riznica stereotipa o nepoznatim krajevima sveta, biološkim i socio-kulturnim tipovima ljudi, kao što je u romanu šaljivo predstavljeno u priči o kamenom dobu, a odmah zatim i o profesoru arheologije.

Uspon industrijskog društva i potrošačke kulture pored brojnih pogodnosti u pogledu mogućnosti zadovoljavanja naraslih potreba i dostignutog komfora, proizvodi i niz problema po čovekov svet i prirodno okruženje. Malerbi lako polazi za rukom da fikcionalne strukture teksta dovede u vezu sa istorijskim procesima, od kojih je „privredni bum“ u Italiji nakon Drugog svetskog rata svakako najvažniji. Reference u romanu sugerišu radikalnu izmenu vrednosti italijanskog društva. Na horizontu vrednosnog sistema modernog čoveka nema više mitskih, religijskih i običajnih praksi u antropološkom smislu reči. Njih zamenjuju arhitektonski i građevinski planovi saobraćajnica, izgradnja velikih gradova, razvoj privrednih grana i užih industrija među kojima automobilska industrija u Italiji dobija sve veći značaj. Autor već samim ponavljanjem ovog motiva na više mesta u romanu sugeriše da je „prirodni“ tok vremena zauvek nestao, da će čovekova svest o protoku vremena od sada biti vezana za merenje kilometraže pređenog puta, postignute finansijske uspehe i ubrzano širenje velikih gradova. Upravo zbog toga „na mestu Srednjovekovnog Tornja nalazi se Veliki Tržni Centar“ ( 99). Ovom ambijentu doprinose zahuktali automobili koji prave buku. Poput brižljivo postavljenog sociološkog sintetičkog pristupa, Malerba implicira 60-ih godina veoma rasprostranjeni i popularni politički diskurs – ekološko osvešćivanje. Naftne kompanije izbacuju ogromne količine ugljen monoksida od kojeg stanovnici metropole ne mogu da dišu. Ekološki problemi postaju toliko značajni da utiču na međuljudske odnose:

„Kad hodaju ulicom ljudi zadržavaju dah, ako ih muči kakva briga ne mogu da dišu, ako se dosađuju ne mogu da gundaju. Ne mogu čak ni da pričaju jer bi se potrovali. Ne gledaju jedni druge u oči zato što svi nose naočare sa ogledalnim sočivima ti gledaš druge oni tebe ne mogu.“ ( 99-100).

Ovaj društveni problem je izgleda za autora od tolikog značaja da je pribegao direktnom metafikcionalnom obraćanju publici – „ovde se ne diše, osećam kako se gušim, da se razumemo. A vi kako to vi radite? (...) Ali da znate da ste i vi krivi, vi građani. Utoliko gore što se niste pobunili“ (101).

Ipak, potpuno u duhu neoavangardne književnosti, narator se ne zadržava na jednoj tematskoj celini, već imitirajući površnost i eklekticizam karakterističnih za epohu vraća se temi medija koji od starijih umetnosti preuzima neke od obrazaca klasičnog stvaralaštva, ovoga puta čitaocu na podsmešljiv način oslikava prizore realističke i klasične umetnosti iskazane kroz pojednostavljenu verziju *Enejde* prepričanu od strane čuvara kupališta. Naravno, kao i u slučaju ovih navoda, tako je i u drugim slučajevima, narator očigledno u nekoliko zgusnutih rečenica nudi više od jednog značenja.

Uticao psihoanalize je još uvek snažan na književno i umetničko stvaralaštvo tokom 60-ih i 70-ih godina. Momenat u kome Roza da već imaju sina od osamnaest godina koji se isto zove Đuzepe, na videlo izbacuje jednu drugačiju osećajnost od do sada prisutne apsolutne opsednutosti jezikom. On ovu informaciju, potpuno u duhu psihoanalitičkih tumačenja, doživljava snažno ali ambivalentno. Za njega je „prava stvar“ imati sina, ali mu se ne sviđa pomisao da će taj sin želeti da ga ubije, aludirajući na poznati Frojdiv Edipov kompleks i njegovu interpretaciju u delu *Totem i tabuo* prvobitnom oćubistvu. Roman *Salto mortale*, brkajući teme, njihov redosled, kao i tok misli i asocijacija povezanih sa tim mislima koji su takođe zbrkani, daju osnova za tumačenje ovih literarnih nanosa kao demonstracija haosa proizvedenog ekonomskim i tehničkim razvojem kojisu i u psihološkom smislu manifestovani kao dezorijentacija i depersonalizacija ličnosti. Spajanje i mešanje geografskih prostora i istorijskih epoha jeste jedno od klasičnih izražajnih sredstava italijanske neoavangarde.

Kritičkom tonu usmerenom ka vladajućoj kulturi doprinosi i Đuzepeova recepcija muzičkog programa koja se emituje preko radio talasa kao nemaštovita. Kretanje kroz vreme za naratora nema nikakvih ograničenja. Prema zakonima fikcionalnosti glavni junak ili bilo koji drugi lik u delu može se u bilo kojem datom momentu naći u bilo kojoj tački u istoriji. Otud i reference glavnog junaka na drevno doba ranog hrišćanstva tj. na reperkusije hrišćanske misli u sadašnjosti i vrednosti ljudskog života, odnosno razlici, koja je u Novom zavetu istaknuta između materijalnih i duhovnih vrednosti. Slične poglede na svet imaju tokom 60-ih i početkom 70-ih godina mladi uz rasprostranjenu istočnjačku spiritualnost. U kontekstu ovog Malerbinog

vremeplova ostavljamo mogućnost da je postojala i potreba da se na kraju knjige sadržaj dela predstavi kao proizvod generacijskog delovanja, tj. kao glas naraštaja neoavangardnih stvaralaca u delu prikazanog u drugom, i donekle drugačijem kontekstu: „Uslediće jedan spektakl Arte Varia uz učešće Najnonovijih umetnika sa Radio Televizije, ali ko su ti Najnoviji Umetnici? Hoćete da priredite neko iznenađenje ili je to trik da se privuče masa?“ ( 165).

Ne samo Sangvineti i Manganeli, već i Malerba ovim delom ističe želju za komunikacijom sa publikom. On u toj komunikaciji izgleda računa ne na masovnu prosečnu publiku, već na intelektualne slojeve. Njegov sveukupni rad od pisanja knjiga za decu, preko stvaranja romana do rada na filmu, govori da se delo koje je stvorio neprestano nalazi u komunikativnom odnosu sa publikom. Pored narativnih i drugih formalnih rešenja, Malerba kao tipičan predstavnik neoavangarde pred svoju publiku postavlja i niz drugih važnih pitanja. Dobar deo tih pitanja zalazi, kao što smo videli, i u oblast sociologije. S druge strane, uvid sociologije u delo *Salto mortale*, omogućio je razumevanje dela kao eksperimentalnog književnog izraza, koji ispitujući uslove književnog stvaralaštva i mogućnosti tog stvaralaštva mimo obrazaca klasične književnosti obezbeđuje čitaocu iako imaginarnu, apsurdnu i komičnu, a ono ipak moguću verziju nekog budućeg društva.

## VII NEOAVANGARDA – PRIMER FRANCUSKE

### 1. Analiza novih avangardnih književnosti u Francuskoj – Rober Estival

Odmah nakon Drugog svetskog rata, kao u Italiji i drugde u Evropi u umetnosti, oživljava duh avangardnog delovanja, ovoga puta sa direktnim dejstvom na izbijanje studentske pobune 1968. godine. Već krajem četrdesetih u Francuskoj se pojavljuje, Letristička internacionala, a ranih pedesetih godina minulog veka, umetnost enformela zadobija sve veći uticaj šireći opseg pristalica kako među studentima i levo orijentisanim profesorima, tako i kod šire publike.

Rober Estival, profesor informatike na Univerzitetu u Bordou, u vreme nastanka novih umetničkih pokreta u Francuskoj, važio je za izuzetno uticajnog avangardnog stvaraoca. Osim

toga, Estival se veoma rano upustio u nešto što on sam često naziva sociologijom avangarde, kao pokušaju da se arhiviraju i što je daleko važnije razumeju i rekonstruišu važni aspekti avangardnog delovanja. Prema njegovom gledištu, da bi se neka poezija nazvala avangardnom ona mora izražavati borbu. Samo se takva poezija zapravo može nazvati poezijom suprotstavljanja. U suprotnom, govorimo o konformističkoj poeziji, jer se ona poziva na prihvaćene tj. društvu nametnute kreativne sisteme. Takva poezija je, po njemu, mrtva poezija ili poezija eha. Poetska avangarda i poezija borbe su, kod Estivala predstavljeni kao sinonimi. U kontekstu specifične bibliologije ona se može identifikovati sa kreativnom i distributivnom akcijom. Unutar avangardne poezije, tačnije, unutar samog pesnikovog stvaralaštva odvijaju se borbe na dva nivoa: „Borba unutar sopstvene savesti gde se kreativnim izlivima suprotstavljaju potiskujuće stege cenzura, društvena borba za odbranu postojećih ubeđenja i dela“. Ovaj nivo je važan jer proizvodi pesničko delo. Drugi, podjednako važan nivo borbe je onaj koji umetnika upućuje na objektivnu prisutnost protivnika. „Tako poezija borbe, pretvarajući se u borbu za poeziju, u društvenoj borbi dokazuje svoje postojanje“ (Estival, 1976: 200). U trenutku dosezanja svesti o borbi, poezija se usremljuje na konformizme koji joj se suprotstavljaju i tada avangardna poezija otkriva svoj dijalektički antitetički položaj. Estivala interesuje proučavanje društvene borbe avangardne poezije, više nego sam poetski izraz. Imajući uvek u vidu da su borba i proživljeno iskustvo ključni u razumevanju umetnosti avangarde, Estival nastoji da putem opisa takvih umetničkih iskustava objasni suštinu avangardne borbe.

On smatra da se unutar delovanja posleratnih avangardnih pokreta izdvojilo nekoliko događaja koji predstavljaju primere avangardne borbe i istovremeno istorijske prekretnice. Nakon Drugog svetskog rata, veli on, egzistencijalizam dominira u filozofiji. Javlja se i letrizam u poeziji kao vid obnove duha avangarde koji podržavaju Žan Kokto i Rejmon Keno (Queneau), posebno pesnike poput Isidora Izua (Isou), Fransoe Difrena (Dufrene) i dr. Poezija letrizma se usmerava na zvučno izražavanje odnosno na razbijanje reči. U njoj se pojmovi zamenjuju oslobođenim instinktom. „Transkripcija fonema će se vršiti slovima. Otud ime pokretu“ (Estival, 1976: 200-201).

Nakon rata poezija se nalazi u središtu društvenog života, posebno studentske populacije. Ta živa poetska aktivnost vidljiva je u slušaonici za geografiju na bulevaru Sen Žermen u Parizu. Ovo je mesto okupljanja intelektualnih slojeva, koje odiše žamorom. U toj buci neki pokušavaju da recituju pesme. Službi obezbeđenja je teško da održi red. Tako, u sali u kojoj je trebalo održati

poetsko saopštenje usled ovih haotičnih okolnosti do čitanja saopštenja nije ni došlo. Estival kaže da je upravo ovaj događaj pribavio prvu publiku letrističkoj poeziji za koju tvrdi da u vremenu neposredno posle Drugog svetskog rata zaista predstavlja borbenu poeziju. „Ona okuplja radoznalce, ljubitelje skandala, konformiste antikonformizma; ali i konzervativce, te nesalomljive protivnike, 'dekadencije umetnosti', konformiste prihvaćenih vrednosti“ (Estival, 1976: 201). Deset godina nakon ovog događaja, dakle 1957. godine, odigrala se *noć poezije* u pozorištu *Sara Bernar*. Ideja je bila osnivanje Pozorišta nacija i u sklopu toga posvećeno je veće poeziji. Slikarstvo enformela posredstvom postavke radova slikara Matjea (Mathieu) treba da predstavlja podršku poeziji. Letristi u publici su odmah uzvratili negodovanjem i napadima na novi umetnički stil. Razlika je, veli Estival, viđena u tome što letristi predstavljaju školu konvencionalnog, a enformel školu prirodnog znaka (Estival, 1976, 201). Naredne godine na Sen-Žermen de Pre održan je skup na temu da li je nadrealizam živ ili mrtav. Tada su, između ostalog, pripadnici poslednje generacije nadrealizma branili ideologiju svojih prethodnika. Istovremeno ortodoksne letriste napadaju Debor i situacionisti, kao i, s druge strane, Difren i sam Estival tj. ultraletristi koji će nešto kasnije za svoj rad skovati pojam šematizam. „Uvrede se dopunjavaju udarcima. Avangardu iz 1945. koja osporava avangardu iz 1920. osporavaju sada nove tendencije, koje znaju šta je to što više ne žele, ali im još uvek nije jasno šta je to što će braniti sutra“ (Estival, 1976: 202).

Sredinom šezdesetih, beleži Estival, događa se susret između njega i Izua s jedne, i Debora i dvojice situacionista Alžiraca s druge strane, pri čemu dolazi do razmene uvreda i fizičkog obračuna. Ovo je doba kada Debor afirmiše sistem situacija.

Krajem iste decenije, kada se Estivalov šematizam već uveliko formirao kao avangardni pravac, svoja ostvarenja afirmiše pretežno u slikarstvu i poeziji. Šematizam se pretežno temelji na ponovnom uvođenju marksističkog političkog konteksta i to kroz jezik koji se zasniva na upotrebi šema. Letristi su se oštro protivili šematizmu pokazujući time da avangarda koja nastaje neposredno posle rata ne želi da bude prevaziđena. Studentska pobuna 1968. godine u velikoj meri inspirisana ovim umetničkim stremljenjima zapravo predstavlja znak da su i poezija i borba sada na ulici. Nove tendencije u slikarstvu, poeziji i filozofiji kao i ranije, za protivnika imaju konformizam, ali to sada nije kulturni, već konformizam vladajuće klase.

Može se reći da je Estivalovo umetničko iskustvo angažovano isto koliko je i estetsko. Ovom umetniku i teoretičaru avangarde veoma je stalo do toga da pokaže da su novi avangardni

pokreti svoje delovanje temeljili pre svega na svesti o borbi. U estetskom smislu, kao i novi avangardni pokreti širom Evrope i sveta, francuska neoavangarda je insistirala na odbijanju stvaralačke imitacije i identifikacije, već izražavanju sopstvenih potreba koje se percipiraju kao sasvim nove i odgovaraju duhu epohe. Ove potrebe umetnika nove avangarde Estival opisuje na sledeći način:

„Osećaju potrebu da se udruže da bi se izrazili i branili. Stvaraju grupice i pokušavaju da se nametnu javnosti. Želja za moći u traganju za slavom? Zlurada sklonost ka skandalu? Rukovode ih razna osećanja nailaze na određenu reakciju“ (Estival, 1976: 203).

Reakcionarima on naziva sve one koji su počev od 1948. godine napadali avangardne pokrete, najpre letrizam u nameri da očuvaju poetske tradicije, pozivajući se na naučne kulturne vrednosti. Kod Estivala su ove konformističke grupe nazvane kulturnim konformizmom vladajuće klase. Donekle u duhu Burdijeovih (Boudrieu) gledišta, on polazi od toga da se funkcija konformizma sastoji u tome da stvara građane kao i takav osporavajući duh koji se protivi novim društvenim tendencijama. Njih proizvodi vladajuća klasa. Posredstvom škole ona nastoji da stvori subjekte koji će zastupati vrednosti i imena koja je ta klasa odabrala za promociju vlastite ideologije. Umetnici koji stvaraju 1968. godine, zbivanja oko sebe posmatraju iz umetničke perspektive kojoj pridružuju svoje učešće u političkoj borbi, napadajući tako vlast buržoazije.

Osim ove borbe nove avangarde protiv vladajuće klase, prisutna je i borba unutar samih avangardnih pokreta. Odmah nakon Drugog svetskog rata odvija se borba između letrizma i nadrealizma. Dakle, reč je o borbi protiv *nasleđa* stare avangarde, a potom letrizam ulazi u borbu protiv novijih grupa - enformela, Situacionističke internacionale i šematizma. Međutim, na umu treba imati sledeće: „Kada se Letrizam brani od Nadrealizma poslednje generacije on se ne okomljuje na avangardu iz 1920, koju poštuje, već na njenu dogmatsku težnju da ovekoveči oslobađanje podsvesti kao jedini vredan stvaralački proces“ (Estival, 1976: 203). Estival će se eksplicitno ograditi od onih umetničkih tvorevina i grupa koje su nakon Drugog svetskog rata stvarale pod etiketom neoavangarde i time se približiti Birgerovom gledištu, smatrajući da je tu reč o konformizmu u začetku. Avangardni pokreti koji nastaju posle Drugog svetskog rata, smatra on, žele potpuno originalni stvaralački izraz pa će pokreti poput neodade, ili održavanja nadrealističkih principa, na primer, u njegovoj vizuri biti predstavljeni samo kao nedovršeni, konformistički izraz upotrebe starih ideja. U ovom slučaju letrizam se predstavlja kao borac

protiv konformizma. Međutim, u slučaju njegove borbe protiv enformela ili šematizma, on upravo zauzima konformističke pozicije. Borbe koje vodi nova avangarda imaju istorijski značaj, istovremeno opravdavajući svoj naziv – avangarda – jer protiv sebe ima konformizme raznih oblika od kojih su kulturni konformizam i konformizam vladajuće klase u širem društvenom smislu najočigledniji i najznačajniji društveni faktori (Estival, 1976: 204).

Dakle, avangarda, a unutar konkretnog društvenog konteksta naročito ona koja se pojavljuje nakon Drugog svetskog rata jeste poezija borbe, tj. umetnički izraz te borbe, ali ona u sociološkom smislu predstavlja i oblik društvene borbe, koji konstantno poziva na vrednosti. Pokrete koji nastaju u postratnom periodu u Francuskoj, Estival naziva Pokretom znaka gde ubraja: Upotrebu Slova – letrizam, Prirodnog znaka – enformel, stvaranje šeme – Šematizam, stvaranje situacija – Situacionistička internacionala.

Letrizam se temelji na hegelijanskoj dijalektici, tj. govori se o tome da svaka umetnost prolazi kroz dve faze. U prvoj fazi umetnost stvara tezu, odnosno ona stvara jezik posmatrane umetnosti; u drugoj fazi ona stvara antitezu, ili, drugačije rečeno, ona razlaže prethodno stvoreno. Letrizam se tako prilikom vlastitog stvaralaštva koristi iskustvima istorijskih prethodnika, ali na analitički način, negujući snažnu ideju o evolutivnom toku istorije umetnosti. Takva umetnost ima za cilj razlaganje konstitutivnih elemenata poetske građe i njoj pripadajuću evoluciju, da bi se potom „oduzimanjem odredilo šta ostaje da se čini. U ovom slučaju moglo bi se raditi samo o tome da se reč razloži na njene sastavne elemente = slova“ (Estival, 1976: 205-206). Letrizam je u svom zenitu bio sredinom pedesetih godina XX veka. Od 1958-1968. godine posebno značajno mesto u francuskoj neoavangardi imaju Situacionistička internacionala i Šematizam. Estival zapaža da se vreme nastanka ovih pokreta poklapa sa činjenicom da su sve strategije razaranja već bile upotrebljene, a unutar glavnog toka umetničkog diskursa figurirala je krilatica o smrti umetnosti i poezije. Ova generacija shvata da umetničko stvaranje treba da započne od početka. Za potporu su imale i dve međusobno komplementarne teorije: sociološku i istorijsku.

Situacionistička internacionala je, prema Estivalu, odbacila dijalektiku kao metod analize i usredsredila se na posmatranje i obradu situacija tj. „oblike osporavanja i društvene represije u raznim zemljama“ (Estival, 1976: 206). Ona se suprotstavlja svakom interpretativnom pristupu, želeći da otkrije novu anarhističko-marksističku istinu. Jedno od njenih oruđa bio je strip.



Situacionistički strip se može tretirati kao preteča fanzina koji bivaju naročito aktuelni sa nastankom pank a i novog talasa.

Estivalov šematizam je krenuo drugim putem u odnosu na Situacioniste. Oni su od letrista preuzeli dijalektički metod, ali dopunjen političkom, psihološkom i ikoničkom interpretacijom. U okviru analize koju preduzima šematizam, aristokratska umetnost od Renesanse do kraja klasičnog perioda, ima za cilj da razvije komunikativni i društveni jezik. Dakle, govori se o progresivnom napredovanju od srednjovekovne geometrijske umetnosti do modernog realističkog slikarstva. Moderna umetnost, koju predstavljaju buržoazija i liberalizam, u središte stvaralaštva stavljaju izraze vlastitog *ja*. Upravo moderna umetnost posredstvom raznih oblika ispoljavanja – mašte romantičara, osećajnosti simbolista, nesvesnosti kod dadaista i nadrealista, instinkta u letrizmu i enformelu, postepeno se dolazi do šematizacije. „Realistička slika bi se razložila na taj način što bi bila svedena na sve šematičnije i sve više geometrijske oblike, da bi se najzad dospelo do znaka“ (Estival, 1976: 206). Na taj način se objašnjava i smrt umetnosti, o kojoj je govorila većina umetnika krajem pedesetih godina prošlog veka. Tako je, po Estivalu, buržoaska umetnost iscrpljena jer su biološki koreni *ja* napadnuti. Sa ovim shvatanjem dolazi do politizacije umetnosti i poezije. Avangardni umetnik postaje svestan uticaja šireg društva na njegovu umetnost. On stoga, svoju angažovanost shvata kao dužnost. Delo je odgovor na neku društvenu stegu, a stega je proizvod vaspitanja koje prenosi stare estetske senzibilitete, pa čak neretko i teorije prethodne vladajuće klase. Međutim, Estival uviđa da umetnički i politički senzibilitet iako istorijski kompatibilni nisu u estetskom smislu identični, i to na primeru perioda romantizma. „Oni su bili svesni da su, suprotstavljajući se klasičarima, bili liberali umetnosti. Ali uprkos tome morali su da se bore protiv liberalnih političara, koji su ostali konzervativni na umetničkom planu“ (Estival, 1976: 207). Tako i avangardna poezija, iako načelno podržavajući socijalističke ideje, nikako ne bi smela da se zatvori u šablone, već ona stvarajući mora istovremeno i da istražuje. Imajući ovo u vidu, Estival je ubeđen da je tako zamišljena avangarda u stanju da na osnovu svog elana ostvari komunikaciju, emotivno i intelektualno opštenje sa drugima.

Autor beleži da je na početku osnivanja novoavangardnih grupa u Francuskoj uglavnom preovladavao malograđanski senzibilitet, tj. isticanje ličnog stvaranja na račun kolektivnog. Na taj način, pojam pokreta teorijski nije podudaran intencijama stvaralaca tog vremena. Reč je o Estivalovom učešću u letrističkom delovanju. Zbog toga on ovaj postratni period označava kao

konformistički. Oni umetnici koji su u narednom periodu iskazali ortodoksnost zapravo se ocenjuju „kao prezira vredni imitatori“ (Estival, 2000: 61-62). To je razlog što se Estival prihvatio posla stvaranja avangarde u avangardi. Suština njegovog delovanja, koji je nazvan šematizmom, ima više teorijske nego umetničke karakteristike. Težnja se sastojala u analizi avangarde generacija koje su stvarale nakon Drugog svetskog rata. Kada se uzme u obzir da je cilj Estivalovog rada bio određivanje sistema tadašnjeg avangardnog stvaralaštva, izdvajanje njegovih principa, posledica, njegovih kvaliteta i nedostataka, onda možemo reći da se taj cilj može lako dovesti u vezi sa pregnućima koje se inače preduzimaju u oblasti sociologije kulture. Ranije smo videli da je Estival saglasan sa Birgerovim stavom da je pojam neoavangarde neodrživ. Po njemu, ovaj pojam pre svega upućuje na snažno izraženi konformistički element u njenom stvaralaštvu spram klasične avangarde. Međutim, ovde mislimo da je u pitanju samo terminološka distinkcija, jer Estival, iako ne koristi pojam neoavangarde, spreman je da napravi razliku između klasične i avangarde nakon Drugog svetskog rata. Pri tom treba imati u vidu da on sve vreme svoj teorijski pristup ograničava na francusku avangardnu umetnost. Dakle, umesto pojma neoavangarde on za avangarde nakon Drugog svetskog rata koristi pojam *Pokret Znaka*. Sociološko razumevanje Pokreta Znaka ili, u našoj interpretaciji francuske neoavangarde, razlikuje dva naučna metoda na kojima se temelji ovo razumevanje. Letrizam, Isidora Izua počivao je na metodu razumevanja i stvaranja avangarde koji je nudila istorija umetnosti. S druge strane, Estivalov šematizam zasnivao se na strukturalnoj sociologiji. Autor sa svešću o nužnosti sociološkog proučavanja razumeva sociologiju avangarde kao fragmentarnu disciplinu sociologije kulture i sociologije saznanja. Sistematskom sociološkom istraživanju avangarde pristupa se u periodu 1960-1968. godine. U tu svrhu je otvoren Centar za istraživanje i dokumentaciju avangarde. Njegovi osnivači osim Estivala, bili su situacionisti Debor i Mišel Bernsten (Bernstein). Namera im je bila da stvore kolekciju inovativnih publikacija. Ukupni istraživački rad sastojao se u korišćenju sociološkog, istorijskog i psiho-socijalnog pristupa. Iako ovde nije reč o klasičnom sociološkom istraživanju, već jednom slobodnom pristupu bliskom sociologiji, upotreba sociološke metode se zasnivala i na nekim oblicima standardnih metodoloških postupaka i tehnika kao što je upitnik. U konkretnom primeru, vršeno je istraživanje o tome šta su savremenici mislili o avangardi (Estival, 2000: 62-64). Navodi se da postoje tanke ali primetne razlike između avangarde koja se formira prvih godina nakon Drugog svetskog rata i one koja svoju snagu iskazuje tek u periodu studentske pobune, kao da je reč o

dve generacije stvaralaca. Jedna ima potrebu da izvrši retrospektivu dosadašnjeg delovanja, dok se druga nalazi tek u formativnoj fazi. U tom smislu, Estival priznaje da se njegovo retrospektivno istraživanje ovih faza avangardnog stvaralaštva u bitnom oslanja na teoriju generacija. Tako šematizam kao kombinacija poetskog i naučnog tokom vremena biva transformisan u čisto teorijski diskurs. Estival odmah potom započinje sa novim naučnim projektom – istraživanje o svemu što je napisano o avangardi – *bibliologiji*. Bibliologija mu je omogućila da fenomen avangarde sagleda iz jednog drugačijeg ugla, ne iz umetničkog, već sociološkog. Avangarda se u njegovim istraživanjima pokazala, pre svega, kao proizvod i manifestacija klasne borbe (Estival, 2000: 64-67).

Sociološko razumevanje već je operisalo pojmom kruženja masovne komunikacije, a ubrzo nakon toga zadobilo naziv kruženja intelektualne potrošnje. Glavni tokovi književnosti imali su tendenciju prilagođavanja čitalačkim potrebama publike. Naravno, ovo je vodilo proizvodnji književnog konformizma. Kako bi odredio koje se stvaranje bezuslovno može nazvati avangardnim Estival uvodi strukturnu razliku između dva tipa kruženja: „Onog koje pripada avangardi i onog koje se vezuje za intelektualnu potrošnju“ (Estival, 2000: 67).

Bibliološko istraživanje je kao rezultat imalo shvatanje da je funkcija avangarde poistovećena sa funkcijom opozicije u društveno-političkim strukturama. Ovo opoziciono delovanje se gradi na osnovu svesnog izražavanja klasne podređenosti. Primetno marksistički orijentisani govor o avangardi na ovom nivou analize ne pravi razliku između političke i umetničke avangarde. Zbog evidentnog kombinovanja naučno-filozofskih, političkih i umetničkih uticaja, reč je o vrsti proučavanja avangarde koje Estival opisuje kao eksperimentalno istraživanje. Izučavajući političke avangarde, on zapaža da su, kako ih još naziva progresističke avangarde, neposredno povezane sa velikim društvenim kretanjima, misleći pri tom na istorijska zbivanja u Francuskoj (1794, 1830, 1848, itd). Autor se u svojim objašnjenjima i na ovom mestu pripomaže osnovnim uvidom marksističke teorije o bazi i nadgradnji. „Sve se, dakle, dešava kao da je ekonomska kriza kapitalizma, pokrećući društvene i revolucionarne pokrete, uticala na intelektualnu nadgradnju. Ova se naročito manifestovala kroz potrebu da prethodi borbi i da je usmeri“ (Estival, 2000: 75). Književna i umetnička avangarda XIX veka, delovala je na identičan način – kao prethodnica, a tek potom kao organizovano određivanje sadržaja. Tako je prelazak sa prve na drugu fazu, koju on pronalazi i u avangardi

nakon Drugog svetskog rata, vidljiv u njegovom ličnom prelazu sa letrističkog na šematistički period delovanja (Estival, 2000: 78).

Po njemu, ako i dalje pratimo identifikaciju između političke i umetničke avangarde, izgleda da sistem avangarde kao suštinsku funkciju ističe obnovu društva kroz svest o novim potrebama, o promeni kolektivne svesti. Tako se avangarda ne pokazuje kao potpuno antitetična, već kao intelektualizovanje novih potreba (Estival, 2000: 83-84).

Veza između mase i avangarde kod Estivala se vidi kao kompleksna, jer avangarda suštinski nadilazi osrednjost karakteristične za masu, ali od mase i zavisi, kao što je i veza avangarde sa političkim i filozofskim teorijama višeznačna. Zaključuje se da, pošto ne postoji nužna veza između avangarde i mase, niti istorijski ovenčana misija avangarde, njenoj umetnosti najviše odgovara anarhizam, vidljiv u indiferentnosti književnog stvaralaštva. Ipak, kao što je to primetila i Rozalind Kraus, ni avangarda nije imuna na mitologizaciju sopstvenog stvaralaštva i istaknutu veru u istorijsku misiju njenog delovanja. Tako, veli Estival, avangarda izražava moderan oblik religioznog duha (Estival, 2000: 86-89). No, ovo ne mora imati negativnu konotaciju. Na taj način ona iskazuje moralni integritet. „Potrebna je hrabrost da se odbiju iskušenja preuzimanja od strane vladajuće sile, koja se manifestuju kroz interesantne predloge: počasti, materijalne prednosti“ (Estival, 2000: 89). Filozofski gledano, reč je o borbi između privida i bića. Ekstremni razvoj ovakve situacije kod avangardnog umetnika proizvodi stav mučenika. Ranije smo pokazali da je i Umebrto Eko, doduše na primeru dekadentne umetnosti XIX veka, govorio o ukletom pesniku, što Estival takođe čini govoreći o poziciji beskompromisnog avangardnog umetnika. Religijski smisao ove situacije viđen je u tome što avangardne grupe imaju svoje apostole na koje se avangardne grupe pozivaju i kojima iskazuju poštovanje.

Umetnička i politička avangarda se razlikuju u činjenici da je politička aktivnost kolektivna, ona se stvara u sadejstvu sa drugima i usmerena je ka drugima. Mase predstavljaju nužan uslov za avangardno političko delovanje. Kod umetničke avangarde, umetnik „čak i kad je angažovan, njegova akcija je pre svega slanje poruke“ (Estival, 2000: 95). Za razliku od političkog, umetnikovo stvaranje je individualno. Ono ga izoluje od društvene sredine. Ipak, umetnik nije u potpunosti usamljen. Njegovom stvaranju posreduju misli, ideje, sećanja, nade, preduzete ili zamišljene akcije i sl. Kada je u pitanju teorija generacija, Estival zastupa stav o dve

polugeneracije. Prema njegovom shvatanju, prvu polugeneraciju čine letrizam i enformel, a drugu Situacionistička internacionala i šematizam.

Novo radi novog, kao stvaralački princip avangarde vidljiv je i može se reći pretežan kod dadaista i nadrealista, a gotovo da je opšte mesto postala u stvaralaštvu letrizma i enformela. U pitanju je ideja lišena bilo kakve vrednosti, igra po sebi. Korišćenje kompjuterske tehnologije u novije vreme omogućava upravo takvu vrstu umetničke igre. Estival ovu pojavu naziva *artificijelizacija projekta novog radi novog*. Upravo istaknuta formalizacija (artificijelizacija) postaje ideja vodilja avangardi nakon Drugog svetskog rata. Isključiva predmetnost, subjektivnost građanske umetnosti kao izraz mediokritetskog u stvaralaštvu revoltira avangardne stvaraoce (Estival, 2000: 98-101).

Estivalov ukupni rad omogućuje uvid kako u opšta kretanja i sličnosti među avangardnim pokretima nakon Drugog svetskog rata, tako i značajne razlike i suprotstavljanja među njima. Pored toga, bili smo u prilici da se upoznamo i sa nekim specifičnostima francuskih neoavangardnih umetničkih izraza. Estivalov naglašeni sociološki pristup omogućio nam je takođe i uvid u socijalno-istorijske i umetničke tendencije, posebno kada je reč o francuskoj neoavangardi u prvim decenijama nakon rata. Estivalov teorijski pristup naznačio je osnovne smernice francuske nove avangarde i preduzeo istraživanje sa izuzetnim značajem za savremenu sociologiju umetnosti. On je jedan od onih duhova koji sa lakoćom uspevaju da naučno transformišu u umetničko i obrnuto, kao i da, što je specifika neoavangarde, teoriju proglase za umetničko (književno) delo. Ipak je Gi Debor izvršio takav uticaj na čitavu savremenu umetnost, pa čak i društvenu teoriju koji se i danas uz ogromne napore teško može prevazići.

## 2. Gi Debor – Situacionistička internacionala i „društvo spektakla“

Rober Estival je, videli smo, podelio francusku novu avangardu na dve polugeneracije. Jednu sačinjavaju letrizam i enformel, tj. neoavangardne pokrete koji se javljaju polovinom 40-ih i traju do kraja 50-ih godina i Situacionističku internacionalu i šematizam koji se zvanično tek začinju krajem 50-ih i svoje trajanje i najsnažniju aktivnost i uticaj imaju u periodu do sredine 70-ih godina prošlog veka. Važno je podvući dve stvari: prvo, gotovo sve ove grupe svoj umetnički uticaj duguju iskustvima letrizma. Pre svega zbog toga što su i Estival i Debor bili

najpre aktivni u delovanju Letrističke internacionale. Drugo, upravo je prevazilaženje letrizma i, kako to Estival reče, stvaranje avangarde u avangardi omogućilo ovoj dvojici izumevanje novih i radikalnih umetničkih koncepata. Na taj način se avangardni pokreti nakon Drugog svetskog rata obrazuju kao isključivo inventivni, nonkonformistički pokreti. Gi Debor se može smatrati jednim od najradikalnijih autora neoavangardnih pokreta. Još važnije je to što je on u svojim delima izvršio ogroman uticaj kako na istorijske događaje epohe, tako i na filozofske i društveno-teorijske koncepte koji će postati vladajuće paradigme kraja XX i početka XXI veka. Ovde imamo u vidu pre svega uticaj Deborovog dela *Društvo spektakla* na veliki broj varijanti postmodernog diskursa unutar koga Bodrijarov (Baudrillard) koncept simulakruma i simulacije predstavlja samo do krajnosti izvedenu Deborovu zamisao.

Situacionistička internacionala, čiji je Debor jedan od osnivača, jeste zapravo skupina pojedinaca podjednako zainteresovanih kako za društvena i politička, tako i za umetnička pitanja. Ona nastaje na osnovu pretežno marksističkih i anarhističkih ubeđenja. Osnovni cilj Situacionističke internacionale jeste, sasvim u duhu neoavangarde, radikalna društvena promena. Osnivačka skupština Situacionističke internacionale održana je u mestu Cosio d' Arroscia u Italiji, 1957. godine. Mnogi umetnici su već u vreme pristupanja grupi bili članovi radikalnih umetničkih skupina kakva je na primer COBRA, koja je predstavljala grupu eksperimentalnih umetnika iz severnoevropskih zemalja, a naziv predstavlja anagram od gradova porekla umetnika – Kopenhagen, Brisel, Amsterdam, i naravno, članova Letrističke internacionale.

Situacionistička internacionala je do raspada grupe (1972) okupila više desetina umetnika koji su uglavnom imali slične poglede kako na umetnost i kulturu, tako i na politiku. Gi Debor, iako zasigurno najpoznatiji član ove grupe i najautorativnija ličnost, bio je samo jedan od članova. Među ostalim članovima bili su Mišel Bernstin, Kristofer Grej (Gray), Žaklin de Jong (de Jong), Đuzepe Pino-Galicio (Pinot-Gallizio), Raul Vanajgem (Vaneigem) i dr.

Situacionistička internacionala svoje umetničko utemeljenje imala je u dadaizmu i nadrealizmu, a društveno-teorijsko u delima Marksa i Bakunjin (Бакунин). U tom smislu, ona se obrazovala u potpunosti u duhu radikalne levičarske političke orijentacije, koja u svom središtu ima polemiku o pitanjima radničke klase. Da je radničko pitanje predstavljalo jednu od ključnih tačaka situacionističkog mišljenja i delovanja pokazuje i činjenica da ova grupa već od svog formiranja iskazuje svest o njenoj podeljenosti i razmrvljenosti pod uticajem delovanja buržoazije, čemu su u velikoj meri doprineli politika sindikata i levih političkih partija koje su

potpale pod uticaj svetskog sistema kapitalizma. Naime, Situacionisti su smatrali da je kapitalizam nakon Drugog svetskog rata postao, ma koliko to paradoksalno izgledalo, istovremeno razoran i prilagodljiv, ali i u stanju da sebi prilagodi čitavo društvo. On je sposoban da prisvoji i najradikalnije levičarske ideje i u pogon društvenog sistema ih nanovo vrati kao potpuno bezopasne ideologije, sa potencijalima za njihovu upotrebu upravo protiv radničke klase koja je prvobitno njihov tvorac. Situacionisti se zalažu za to da ideje ponovo postanu opasne. Opšte je mišljenje da su ideje situacionista imale snažnog odjeka u zbivanjima iz maja 1968. godine. Grupa je stremila prevazilaženju ne samo ograničenja koja kako u idejnom tako i u praktičnom smislu nameće svetski kapitalistički sistem, već je bila snažni protivnik totalitarnih društava, koje je držala za autoritarne i represivne. Deborovo *Društvo spektakla* postalo ideološka osnova i sinonim ne samo za delovanje Situacionističke internacionale, već i za globalni pokret intelektualne omladine krajem 60-ih godina XX veka. Ideje proizašle iz ovog dela predstavljale su kritički i kreativni potencijal i polazište ne samo stvaraocima u oblasti filozofije, društvenih nauka i umetnosti, već i različitim frakcijama popularne kulture, specijalno stvaraocima i publici rok muzike, čije se delovanje upravo od ovog perioda počinje dovesti u bližu vezu sa oblicima umetničkog eksperimenta, pa i sama rok muzika dobija takvo (eksperimentalno i ekscenno) obličje.

S obzirom na činjenicu da Situacionizam svoje umetničko delovanje zasniva na načelima dadaizma i nadrealizma, primetna je intencija aktivista/umetnika Situacionizma, kao što je slučaj i u italijanskom primeru, ka revitalizaciji onih njihovih praksi koje su imale potencijal kritičke i subverzivne delatnosti unutar kulture visokog modernizma. Kultura je viđena kao „složenost estetskih, emotivnih i drugih mogućnosti kojima kolektiv reaguje na život koji je objektivno određen svojom aktuelnom ekonomijom“ (Šuvaković, 2009: 275). Situacionistička internacionala se sociološki iskazala kao snaga koja prednjači, razara i nanovo stvara društvene oblike, ali je njeno delovanje duboko ukorenjeno u duhu vremena kome je pripadala. Sa novom levicom, smatra Šuvaković, delila je verovanje u kapacitet studentske omladine za revolucionarno delovanje. S druge strane, iako se oštro protivila zvaničnoj stranačkoj levoj politici, Situacionistička internacionala je sa ovima delila zanimanje za postizanje oblika društvenog samoupravljanja u svim sferama društvenog života.

Sama reč Situacionizam upućuje na izuzetni značaj i značenje pojma situacija. Reč je o konceptu prema kome se pažnja aktivista mora usmeriti na situacije svakodnevnog života, tj.

njegovu suštinsku promenu. Upravo unutar situacija svakodnevnog života leži revolucionarni potencijal. Ova promena, šireći konstantno svoj društveni opseg treba da dovede do promene čitavog društva i ukidanja kapitalizma. Smatra se da je intelektualni uticaj sociologa Anrija Lefevra (Lefebvre), posebno njegova kritika svakodnevnog života bio odlučujući za idejno pozicioniranje pokreta situacionizma. Za razliku od drugih, levo orijentisanih ali konvencionalnih pristupa i struja, situacionisti se prema pitanju rada odnose ludistički, odbijajući prihvatanje koncepta korisnog rada, karakterističnog za zvaničnu komunističku doktrinu. Za njih se takav rad osim svog eksploatatorskog elementa koji u sebi sadrži, tumači i kao instrument sprovođenja nadzora nad životom čoveka. Govoreći jezikom Lefevra, nadzor vodi potpunom čovekovom otuđenju. Razotuđenje i ukidanje eksploatacije i nadzora moguće je postići putem sprovođenja izražavanja opasnih ideja, tj razvijanja strategija intelektualnog i urbanog terorizma (Šuvaković, 2009: 275).

Ranije smo pomenuli, govoreći o Estivalovom delu, da je među letristima postojao izraziti interes za primenu Hegelove dijalektike u tumačenju istorijskih i umetničkih kretanja, dok su avangarde novijeg datuma, situacionisti i šematisti odbacivali dijalektiku. Situacionisti su, u tom pogledu, smatrali da je od tumačenja istorije daleko važnije usredsrediti se na „aktivističku sinhroniju – sadašnjost, paralelitet u vremenu“, ali to nije značilo potpuno odbacivanje dijalektičkog mišljenja. Ono je unutar situacionističkog koncepta sada resemantizovano. *Konstruisana situacija* je, kako predstavlja situacionizam, onaj trenutak koji je konstruisan tako da on u konkretnom delovanju na pojedinca ima emancipatorsku funkciju. Taj trenutak je proizvod delovanja kolektivne organizacije ambijenta i igre događaja. Jedan od ciljeva stvaranja situacija tiče se težnje ka analizi represije i osporavanja u konkretnoj društvenoj stvarnosti različitih zemalja Evrope, „od školske i univerzitetske discipline, preko ekoloških manipulacija industrijskog i državnog kapitalizma do urbanističkih oblikovnih nametanja životnog prostora“ (Šuvaković, 2009: 275). Aktuelne situacije koje pokret stvara imaju funkciju manifesta, kritike i revolucionarnog delovanja posebno iskazanog u odnosu prema idejama esencijalizma i univerzalizma karakterističnih za epohu modernizma.

Za Debor, „'situacija' je odnos i to, pre svega, društveni odnos, koji se ostvaruje putem suočavanja preko ili posredstvom predmeta-proizvoda, događaja ili slike“ (Šuvaković, 2009: 272). Ovi navodi jasno ukazuju na to da je Gi Debor jedan od prvih koji je uočio promenu koja se odvija unutar društvenog rada u savremenom društvu. Govoreći jezikom današnjice,



proizvodnja robe u tradicionalnom predmetnom obliku zamenjena je proizvodnjom simulacije. Taj Deborov uvid ukazuje na to da uzimajući u obzir da je svet postao sve više zavisn od tehničkih aparata, a posebno od delovanja medija – radija i televizije, sada znači i radikalnu promenu kompletnog čovekovog života. Proizvedeći različite medijske sadržaje lansirane najširoj publici, moćni medijski centri su u stanju da u potpunosti kontrolišu život pojedinaca i grupa, namećući im klišeizirane društvene obrasce, uvek iznova reprodukujući tako netaknutu strukturu kapitalističkog poretka. Situacionistička internacionala je želela biti radikalno opozitna ovako percipiranom sistemu, provocirajući situacije koje se tiču urbanog geografskog prostora ali i intervenišući u međuljudske odnose i skrećući pažnju na njihov antagonistički kapitalistički karakter. Čitav sklop aktivnosti ove grupe bio je usmeren ka rušenju temelja postojeće kulture. Revolucionarno delovanje Situacionističke internacionale računalo je sa tim da je u modernom društvu kultura jednako proizvodna koliko i privreda i da je revolucionisanje kulture zapravo nužan uslov za globalnu društvenu promenu. Na opštem planu, za situacionizam je bio bitan „odnos mogućeg i aktuelnog, utopije i konkretizacije delovanja unutar kapitalističkog masmedijskog otuđenog društva“ (Šuvaković, 2009: 272). Ova osobenost situacionizma u potpunosti je saglasna čitavoj evropskoj neoavangardi i njenoj ukorenjenosti u bazično eksperimentalnim praksama.

Za razliku od drugih, naročito grupa koje svoj rad iscrpljuju u bitno estetskim okvirima i na taj način ostvaruju vezu sa klasičnom umetnošću, situacionizam je imao uglavnom propagandno obeležje, brišući tanku nit između umetničkog i političkog. Za razliku od drugih grupa, situacionisti ne žele knjigu, sliku, ili kompoziciju. Takva dela su proizvod čiste apstrakcije sa neznatnim učinkom u stvarnosti. Oni žele konkretnu društvenu akciju koja istovremeno predstavlja društveno-praktično, propagandno-političko i umetničko delovanje. Ova stvaralačka sinteza treba da proizvede projekat nerepresivnog društva. Šuvaković daje veoma jasan uvid u prirodu ove sinteze: „Veći deo njihovog rada – plakati, pamfleti diskusije, filmovi – nije promotivni materijal u umetničko-kustoskom smislu, već javno objavljivanje i komuniciranje eksplicitnih političkih koncepata, koji vode ka razotuđenju ili, barem, suočenju sa otuđenjem u produkcijama masovnih medija“ (Šuvaković, 2009: 273). Situacionisti su svoje delovanje, koristeći umetnička sredstva, oblikovali kao kombinaciju filozofsko-sociološkog i propagandnog diskursa. Konkretna akcija koja se često navodi unutar studija o Situacionističkoj internacionali, i koja jasno govori u prilog prirode situacionističkog delovanja i svakako njihovog uticaja na

omladinske slojeve, jeste ona kada su studenti u Strazburu 1966. godine pod uticajem situacionista koji su na tom univerzitetu držali predavanja, organizovali pobunu napadnuvši Abrahama Mola, tadašnjeg profesora kibernetike. Kada je izbila masovna pobuna studenata 1968. godine, situacionisti su izneli stav da taj gest studenata predstavlja praktičnu primenu njihovih teorijskih opservacija o spontanoj revoluciji (Šuvaković 2009: 273).

Intelektualna i umetnička jedinstvenost situacionizma izražavala se i kroz sukobe sa drugim istaknutim intelektualnim i političkim strujama tog doba. Nisu odobravali birokratizam i autoritarnost pro-boljševičkih političkih organizacija; suprotstavljali su se akademizmu nove leve, kao i Sartrovom angažovanom levom intelektualizmu. Francusku teoriju (poststrukturalizam) držali su za radikalni izraz elitističke teoretizacije, itd.

Situacionistička marksističko-anarhistička opredeljenost je u društveno-političkom kontekstu iskazala nonkonformističkom. Nije polazila od bazičnog marksističkog stava o ekonomskoj osnovi i pravno-političkoj nadgradnji. Ona je bila usredsređena na neposredne intervencije u polju kulture, ukazujući na determinaciju obrnutu klasičnoj marksističkoj postavci. Zbog toga je „njihova kritika (...) bila usmerena na funkciju i dejstvo *kulturalne industrije* visokomodernističkih kapitalističkih i realsocijalističkih društava“. Oni kulturu vide kao mogućnost oblikovanja i izvođenja svakodnevnog života u određenom istorijskom trenutku. Njihovo protivljenje esencijalističkim shvatanjima vidljivo je u odbijanju mogućnosti da se iskažu neke konačne istine o životu. Njihova proizvodnja situacija govori u prilog pokušaju da se otkriju i predoče pojedinačne, „situacione“ istine (Šuvaković, 2009: 274-276).

Ova umetnička grupa uzima u obzir kompleksnost društvene strukture i društvenih kretanja. Njihova teorijska polazišta odbacuju one sociološke i kulturološke teorije za koje smatraju da uspešno prikrivaju odnose moći. Te teorije, po njima, „mogu da ispišu na hiljade stranica o komunikaciji ili sredstvima masovne komunikacije u modernom društvu, a da nijednom ne spomenu da je komunikacija o kojoj govore jednosmerna, na koju *potrošači komunikacije* ne mogu nikako da uzvrate“ (Situacionistička internacionala, 2015: 3).

Neki autori naglašavaju da u samom središtu situacionističkog pogleda na svet stoji razumevanje širokih društvenih sklopova, a kapitalistički društveni poredak posmatran je kao onaj sistem koji negira kolektivizam kao „gubitak lične volje“ tj. individualnosti u sferi kulture i privatnog vlasništva u oblasti ekonomije. Na ovaj način se Grinbergovo uporno insistiranje na individualizmu iskazuje kao podrška umetnosti visoke modernosti Zapada i kao kritika

„estetizovanog političkog života sovjetske Rusije i Trećeg Rajha“. Grinberg nije davao za pravo da recepcija može uzeti kolektivno obličje, posebno u oblasti likovnih umetnosti. Ona je moguća jedino unutar primenjenih umetnosti ili masovne kulture. Iako pojedinačno doživljena, individualna recepcija je univerzalna i ne može se odrediti posredstvom socioloških pojmova klase, roda, itd., što je način na koji se ovaj koncept utemeljuje „u buržoaskoj paradigmi 'univerzalnog subjekta'“ (Simčić, 2016: 184).

Simčićeva takođe tvrdi da neoavangardne prakse nastaju u kontekstu pokušaja nove levice da politizuje depolitizovani Zapad. Cilj je dovođenje u pitanje suštinskih vrednosti kapitalističkog poretka kao svetskog sistema, tj. njegove hegemonije. Pružanje koraka van institucionalnog sistema kapitalizma predstavlja izraze društvenih i umetničkih utopijskih projekata. Dakle, neoavangarda uopšte treba da predstavlja političku i umetničku kritiku buržoaskog subjektiviteta i njemu inherentnog pogleda na umetnost, koju reprezentuje ranije pomenuta Grinbergova koncepcija recepcije.

Buržoaskom individualizmu i umetničkom elitizmu, situacionisti suprotstavljaju kolektivne umetničke prakse. Situacionisti veruju da kultura postoji mimo funkcionisanja društvenog sistema. Po njima, upravo sistem ometa razvoj kulture, a zadatak situacionista se sastoji u tome da je oni revolucionarno menjaju i štite kao društveno dobro.

Ovoj avangardnoj grupi bilo je sasvim jasno da delovanje malih grupa ne može ni teorijski ni praktično dovesti do globalne radikalne promene, no to ih nije sprečavalo u upornom odbijanju sistemski nametnutih društvenih modela i insistiranju na revolucionarnosti i autonomnom delovanju sa ciljem dovođenja u pitanje postojećih odnosa moći. Savremeni svet je učinio ogromne korake u razvijajući tehnička sredstava, ali on nije u stanju da iskoristi njihove potencijale. I upravo zbog toga što se tehnika koristi u svrhe reprodukovanja društvene moći ona ne ispunjava svoju primarnu svrhu, već se uz pomoć nje održavaju istorijski prevaziđeni, ali socijalno pothranjivani klasno utemeljeni odnosi. Tako se Situacionistička internacionala kao ujedno umetnička i politička grupacija naslonjena na avangarde početkom XX veka konstituiše kao negacija totaliteta života u savremenom društvu obeleženim represijom, pri čemu se doba hladnog rata ispoljava kao jedna od istorijskih manifestacija te represije (Simčić, 2016: 186-187). Ukoliko se delovanje Situacionističke internacionale uzme površno i nekritički, ono se može ukazati samo kao upotreba umetnosti u revolucionarne političke svrhe. Međutim, upravo je ovo načelo revolucionarnosti unutar njenog idejnog sistema ono što predstavlja nov kvalitet u polju

umetničkog. Situacionisti su težili potpunom prevazilaženju kategorije umetnosti na način na koji ona postoji i kako se na nju gleda u buržoaskom društvu. Zbog toga je sinteza umetničkog i političkog vidljivija kod situacionista nego kod drugih neoavangardnih grupa. Kada govorimo o ovoj sintezi, važno je imati na umu da za Debra to nikako ne znači podređivanje umetničkog političkom. Ako se ima na umu da situacionizam želi napustiti i prevazići buržoaske umetničke prakse i kategorije i upustiti se u eksperimente koji će doneti ne samo novi kvalitet umetnosti već i samu umetnost na potpuno nov način, onda je jasno da s obzirom na ovo revolucionisanje umetnosti i ne može biti reči o podređivanju jednog drugome, već o novom kvalitetu svesnosti, tj. viđenju same stvari na nov način. Kao i u drugim primerima neoavangardnog delovanja tako je i kod situacionizma prisutna želja ne za opisivanjem ili reagovanjem na svakodnevne pojave ili društveno-političke okolnosti, već on teži transformaciji obrazaca zatečenih u svakodnevnom životu savremenog društva (Simčić, 2016: 188-189).

Izgleda da je kod situacionista postojalo razvijeno mišljenje o tome da hegemonom kapitalizmu, koji proizvodi beskrajne predstave sebe samog kao legitimnog poretka, treba suprotstaviti one misli, reči i akcije oblikovane kolektivnim delovanjem koje važe kao negacija i kritika društva kao revolucionarna sila koja mu se suprotstavlja. Debra se suprotstavlja umetnosti koja kao primarnu funkciju delovanja ima „da doprinose 'spektaklu odbijanja' umjesto 'odbijanju spektakla'“. Takve tendencije bile su kod situacionista viđene kao reakcionarne. Situacionizam ne želi išta da ima sa naizgled avangardnim praksama koje je kapitalizam već odavno odomaćio unutar vlastitih tradicija. Za situacioniste odnos prema istorijskim avangardama izgrađen je na principima dijalektike, a nikako na osnovu oblika imitativnog delovanja. Za njih umetnost u svom tradicionalnom određenju u savremenom društvu više ne postoji. Njen etos bi morao biti eksperiment, ali on danas gubi smisao jer je postao tržišno opravdani deo spektakla. Da bi posedovao istinsku umetničku egzistenciju, eksperiment mora dovesti u pitanje postojeći društveni poredak (Simčić, 2016: 190-193).

Već smo više puta pomenuli da se situacionisti protive konceptu buržoaske umetnosti. Drugim neoavangardnim grupama ih čini sličnim činjenica da u mnogim aspektima najavljuje posmoderni diskurs. Sada se elementi buržoaske umetnosti koriste kao materijali u procesu stvaranja subverzivne umetnosti. Situacionisti ove elemente „otimaju i prisvajaju“ (détournement). Na taj način, reinterpretirajući postojeći kulturni sklop formiraju novo kritičko iščitavanje stvarnosti pružajući istovremeno ne samo novo značenje dela, već i nov pristup

stvaranju, koji izgleda nema ničega zajedničkog sa buržoaskim poimanjem umetnosti. Prema Simčićevoj, situacionistička praksa „otimanja i prisvajanja“, onako kako se ona izražava u manifestacijama situacionizma, bliska je Bahtinovom razumevanju groteske.

Autorka između ostalog zapaža da su situacionisti, suprotstavljajući se represiji primenjivali taktiku poricanja, a ne odbacivanja. Ideja „otimanja i prisvajanja“, sa ciljem preoblikovanja, jeste supstrat na kome se izdiže čitava kritička umetnost situacionizma. Takva umetnost se ne zadovoljava gomilanjem kritičkih umetničkih sadržaja, već se i na formalnom planu ona želi ispoljiti kao kritička. Sve ovou velikoj meri podseća na Bahtinov koncept groteske. Kod Bahtina, groteska kao retorička figura istovremeno predstavlja i govorni čin i prostornu taktiku. Funkcija groteske sastoji se u težnji ka preokretanju i preuređenju ustanovljenog, konvencionalnog, „ona ima za cilj da preartikuliše postojeći svet“ (Simčić, 2016: 194-195). Na sličan način i situacionistički *détournement* nije samo inverzija postojećih značenja, jer bi njegova idejna suština tada bila saglasna značenjima koja je uspostavio vladajući poredak. Suprotno tome, situacionisti žele izvrnuti ili razrušiti čitav značenjski sistem postojećeg društvenog i kulturnog ustrojstva. Valja podsetiti da je Bahtinov koncept karnevala duboko povezan sa groteskom. Naime, karneval kao društveni događaj predstavlja prisvajane javnog prostora, a pre svega osporavanje društvenih normi i ustanova. Simčićeva smatra da su akcije situacionista primenjivane u okviru unitarnog urbanizma zapravo veoma nalik na Bahtinov opis karnevalskih svetkovina. Grad postaje onaj društveni topos u kome su sve norme i običaji poništeni, društvene uloge zamenjene ili karikirane, a autoriteti ukinuti. I kod karnevala i kod situacionističkih akcija reč je o izmeštanju čoveka iz ustaljenih obrazaca društvenog opštenja. Važno je takođe napomenuti da je iz situacionističke vizure igre odstranjen karakter kompetitivnosti. Smatra se da su njihove akcije neka vrsta uvoda ili pripreme za buduću formu organizacije društva koja prevazilazi partikularni i opredeljuje se za kolektivistički princip društvenosti (Simčić, 2016: 199-200).

Moglo bi se reći da situacionisti nisu preterano zainteresovani za održavanje kulta invencije. On za njih predstavlja fetišizirani princip visokog modernizma i stvoreni mit o umetničkom geniju i njegovoj sposobnosti za kreiranje eksperimentalnog. Po njima umetnička produkcija mora biti u neposrednom dodiru sa materijalnim uslovima života i društvenom svakidašnjicom. Umetnost svoj materijalni osnov i sveukupno delovanje mora tražiti unutar konkretnih

društvenih okvira. Eksperimentalno u umetnosti sastoji se upravo u kritici postojećih materijalnih uslova i posebnom načinu njegovog umetničkog preoblikovanja.

Druge strategije, kao što je *unitarni urbanizam*, uzimaju u obzir prostorna društvena rešenja, tj. posredstvom njega situacionisti se protive manipulaciji urbanim prostorima. Ovi poduhvati su međusobno praktično povezani, pa će se, recimo, u okviru unitarnog urbanizma, metod „otimanja i prisvajanja“ konkretno iskazati kao otimanje i preoblikovanje gradskih prostora. Kao alternativni vidovi života realizovani u gradskim životnim prostorima i čiji je način i smisao postojanja opozitan vladajućem kapitalizmu i njegovom potrošačkom i simulacionom izrazu – spektaklu, ovakve i slične strategije ova neoavangardna grupa naziva *situacijama*. Mora se reći da te zamisli situacionista na izvestan način i donekle bukvalno materijalizuju Habermasov koncept borbe između javne sfere i sveta života. Situacionisti su unutar svog nastojanja ka preoblikovanju društva bili posebno zainteresovani za urbanistička pitanja.

*Društvo spektakla*<sup>57</sup> je delo polimorfne strukture, a iz njegovog sadržaja proizlaze i njegove različite funkcije. Ono se pojavljuje istovremeno kao teorijski supstrat ili manifest Situacionističke internacionale<sup>58</sup> kao neoavangardne umetničke grupe, zatim, kao teorijska filozofsko-sociološka rasprava sa vidnim marksističko-anarhističkim uticajima i na kraju kao kritička opservacija kulture savremenog sveta.

Kao prethodnica savremenih teorija virtuelne stvarnosti i srodnih postmodernističkih koncepcija, Deborova misao polazi od toga da društvo spektakla kao mašinerija za proizvodnju prizora potiskuje, odbacuje ili transformiše stvarne čovekove doživljaje u oblast imaginarnog, spektakla. Za njega spektakl ne postoji unutar sistema jer je spektakl sam sistem; on se kao sistem proizvodi, održava i oblikuje prema vlastitim interesima, a jedan od osnovnih ciljeva proizvodnje društva spektakla je pasiviziranje - čoveka kao pojedinca i njegovih organizacionih, kritičkih i istinski demokratskih potencijala. Njegovu ontologiju čini *lažni svet*, odnosno proizvodnja lažnog sveta, tj spektakla. Slika se sada pojavljuje kao označilac društva spektakla. Moć slike i celokupnog spektakla je ogromna, a njihova osnovna funkcija obmanjivanje. „Specijalizacija slika sveta dostiže vrhunac u svetu nezavisnih slika koje obmanjuju čak i same

---

<sup>57</sup>U naslovu ovog dela rada pojavu koju je Debor prvi u celosti opisao i dao joj naziv nije naveden kao naziv dela iz razloga što mislimo da je reč o podrobnom opisu pojave koja je u vremenima koja su usledila zadobila univerzalnost, pa se ovim pojmom ne označava samo Deborovo veoma značajno delo, već se njime označava sada naučno ustanovljena društvena pojava razmatrana u društvenoj teoriji.

<sup>58</sup> Debor u predgovoru za četvrto italijansko izdanje to i eksplicira: „Godine 1967. želeo sam da Situacionistička internacionala dobije teorijsku knjigu. U to vreme SI je bila ekstremistička grupa koja je najviše doprinela povratku revolucionarne borbe u moderno društvo“ (Debor, 2006: 5).

sebe“. I još više od toga, spektakl nije samo slika, već on predstavlja društveni odnos koji je posredovan slikama. U tom smislu slika se ne pojavljuje kao objekt, već kao subjekt istorijski određenog društvenog odnosa sa ciljem proizvodnje vlastite moći. Deboru je jasno da bi spektakl, kao ustaljeni naziv za proizvode masovne kulture u najširem smislu reči, plasiranih preko masovnih medija kod čitaoca mogao stvoriti značenja konotirana ovoj referenci i zbog toga dodaje: „Spektakl ne može biti shvaćen kao puka vizuelna obmana koju stvaraju masovni mediji. To je pogled na svet koji se materijalizovao“ (Debor: 2006: 6). Ovo proširivanje pojma značajno je i za Deboru i za aktivnosti Situacionističke internacionale, zbog toga što se ovaj uvid uspostavlja sa intencijom posmatranja spektakla kao univerzalne istorijske pojave, koja nije samo karakteristična za naše doba, već za samu prirodu kapitalizma. Druga važna funkcija spektakla sastoji se u njegovoj legitimizaciji modernih klasnih društava. Spektakl se ne nameće stvarnosti. Naprotiv, on je proizvod stvarnosti savremenog sveta. On se kao društveni odnos mora posmatrati dijalektički. Stvarnost proizvodi spektakl, da bi se istovremeno i sama stvarnost naknadno ravnala prema sopstvenom proizvodu. Ovako zasnovan društveni poredak, u celini prožet odnosima spektakla, zapravo postaje matriks u kome su istina i neistina izjednačeni, jedno se pretvara u drugo, a konačni cilj ovih transformacija društvenog sveta jeste afirmacija i prevlast pojavnog. Kompleksnost društva spektakla je izražena u toj meri da „sâm spektakl predstavlja sebe kao široku i nedostupnu stvarnost koja nikada ne može biti dovedena u pitanje“ (Debor: 2006: 7).

Društvo spektakla se u sociološkom smislu iskazuje kao onaj društveni oblik koji veliča ideju razvoja, ali razvoja bez cilja. Razvoj se obožava po sebi, ali nema cilja kome bi on služio. Na način na koji Debor posmatra stvari, spektakl jeste suma glorifikacije materijalnih osnova savremenog društva, pa se u tom smislu i njegova ekonomija izjednačava sa spektaklom. Ekonomija i spektakl su u Deborovoj interpretaciji viđeni kao sinonimi. Više nije reč o fromovskom *imati ili biti*, već se ovo *imati* preobrazilo u *izgledati*. Postvarenje predstave, da upotrebimo standardni izraz marksističke teorije, proizvodi zapravo predstavu kao stvarnost. Predstava, slika, spektakl se čoveku nameću kao stvarnost.

Društvo spektakla neguje kult robe. Reč je kako o konkretnim tako i apstraktnim predmetima koji dominiraju društvom. Ovaj, robni izraz spektakla očituje se u fetišizaciji stvari. Iako teži kvantitetu i razvoju kao samosvrsi, društvo spektakla upravo zbog ovog nastojanja koje dejstvuje zapada u kvalitativne promene (Debor, 2006: 11). U čisto materijalnom obliku

shvaćena roba nakon industrijske revolucije kolonizovala je društveni život, a od tog doba šireći se, ona dobija konkretan oblik. Ipak na opštem društvenom nivou postaje sve apstraktnija. Tako i spektakl, kao proizvod sistema savremenog društva sa istovetnim robnim odlikama, kolonizovao čitav društveni svet modernog doba.

Razlika koju je donelo društvo spektakla u odnosu na fazu akumulacije kapitala jeste promenjen odnos prema radniku. Od klasnog neprijatelja radnik se, u društvu spektakla pretvara u neophodan funkcionalni element sistema. Osim što je u ekonomskom smislu njegovo postojanje nužno kao proizvođača dobara, on je sada tretiran i kao pogonska potrošačka snaga, te se na njega više ne gleda sa negodovanjem, već se tretira kao društveni partner.<sup>59</sup> Unutar modernog kapitalizma, sistem posredstvom proizvodnje konkretne robe proizvodi iluzije. Ovo se vidi kao posledica činjenice da istoriju kapitalizma prati opadanje upotrebne vrednosti robe, pa ispada da takav sistem nužno generiše siromaštvo, ogromnu armiju nezaposlenih i prinudu ka najamnom radu. Tako, „stvarni potrošač postaje potrošač iluzija. Roba je materijalizovana iluzija, a spektakl njen opšti izraz“. U modernim uslovima života spektakl preuzima funkcije novca, on postaje njegovo naličje. U novom dobu spektakl postaje opšti ekvivalent vrednosti svih drugih roba, svih pojedinačnih i opštih društvenih činilaca, pa i reprezent takvog društva. „Spektakl je novac koji može samo da se *gleda*“ (Debor, 2006: 13).

Antagonizam koji se u društvu spektakla odvija samo je lažni sukob, jer se borbe „antagonističkih struja“ vode oko monopola nad kontrolom društveno-ekonomskim sistemom. Stoga one u potpunosti izražavaju jedinstvenu svest društva spektakla, a ne njegovu stvarnu kritiku. Spektakl je suštinsko svojstvo i opšti izraz globalnog društva, stoga njegovo postojanje ne mora inicirati bilo kakav uslov ekonomske nužnosti, on se sada javlja kao samosvrha. On predstavlja preduslov formiranja društvenog ambijenta vladajućoj klasi. Spektakl u polju političkog delovanja za svoje potrebe stvara pseudorevolucionarne društvene aktere, čija uloga nije slom tog društva. Naprotiv, oni teže učestvovanju u totalnom spektaklu (Debor, 2006: 15).

Sjaj društva spektakla prikriva njegovu banalnu suštinu. U tom kontekstu se pojavljuju medijske zvezde. Ono što je ranije samo nagovestio, kroz primere ekonomske osujećenosti koju proizvodi društvo spektakla, Debor potvrđuje kritikom medija. Društvo spektakla je medijske zvezde stvorilo za vršenje uloge proizvodnje privida. Funkcija ove proizvodnje je identifikacija

---

<sup>59</sup> Debor u tom smislu kaže: “Sada, na kraju radnog dana, na radnika se više ne gleda s prezirom koji je ranije tako očigledno bio prisutan u svim aspektima organizacije i održavanja proizvodnje; na njih se sada gleda kao na odrasle, s puno ljubaznosti i predusretljivosti, u skladu sa njihovom novom ulogom, ulogom potrošača“ (Debor, 2006: 12).



publike sa imaginarnom predstavom celovitog i društveno poželjnog života. Ovim se kompenzuje fragmentarnost njihovih stvarnih života. Proizvođače spektakla sukobljavaju njihovi konkurentski interesi orijentisani na potrošače, ali su ovi antagonizmi ujedinjeni i saglasni u potrebi za proizvodnjom spektakla. „Spektakularne podele skrivaju jedinstvo u bedi“ (Debor, 2006: 15-17).

Debor najpre govori o *koncentrisanom spektaklu* karakterističnom za realsocijalistička društva ili kao ih on naziva *birokratskim kapitalizmom*. Ova vrsta spektakla ima oblik potpune unifikacije društva. Njime upravlja birokratija kao vladajuća i sveprožimajuća društvena sila. Iz ovoga nužno sledi manji obim proizvodnje robe, pa vladajuća birokratija prisvaja veći deo, dok ostatak društva od nje kupuje siromaštvo. Ova klasa u društvu koncentrisanog spektakla ne ostavlja nikakvu mogućnost izbora masi. Sama naznaka zahteva za slobodnim izborom značilo bi suprotstavljanje vladajućoj klasi. Kritika je proterana, pa se spektakl ovde pojavljuje kao prinudna saglasnost sa svim što unutar njega postoji. Koncentrisani spektakl unutar zasnivanja društvenog odnosa, utemeljen na apologiji postojeće stvarnosti, po automatizmu i uz primenu sile proizvodi svoju sliku, najčešće sliku jedne osobe, koja bi preko rada spektakla trebalo da osigura veštački proizvedenu integraciju društva. Koncentrisani spektakl u svom dejstvu na mase se izražava magijski, jer zahteva apsolutno obožavanje ovog političkog tela ili pojedinca koji se predstavlja kao faktor jedinstva.

Oblik *raspršenog spektakla* svojstven je tržišno orijentisanim ekonomijama. Za razliku od prethodnog tipa, ovde je nasilje zvanično proterano iz fabrika za proizvodnju spektakla, a na njegovo mesto dolazi kontinuirani razvoj proizvodnje, pa se spektakl manifestuje kao „raskošni, reklamni katalog“ (Debor, 2006: 17). Opisni izraz raspršenog spektakla jeste konkurencija proizvođača, roba, potrošača, itd. Pobeda buržoazije označila je istovremeno pobedu apstraktnog ireverzibilnog vremena. Za razliku od prethodnih epoha, ovde je reč o obezvređivanju vremena, jer ono više ne služi razvoju čoveka, već proizvodnji potrošne robe. Vreme spektakla je ekonomski shvaćeno vreme. Ono je kategorizovano kroz niz aktivnosti ekonomskog karaktera u kome svaka aktivnost ima svoju cenu. Osim što je ujedinio vreme i iz društvenog tkiva odstranio istorijsko sećanje, nametnuvši ireverzibilnost vremena, spektakl je ujedinio i prostor. Šireći se kapital je pred sobom rušio sve kulturne i administrativne granice i stvorio jedinstven prostor spektakla što takođe predstavlja „ekstenzivan i intenzivan proces banalizacije“. Međutim, kada se govori o procesima razvoja kapitalizma treba uvek imati na umu da je Debor dobar učenik

filozofske dijalektike i jasno mu je da se istovetni procesi unutar razvoja kapitalizma izražavaju protivrečno. Tako, u momentu ukidanja granica i eliminacije udaljenosti, kapitalizam istovremeno stvara „novu unutrašnju udaljenost u obliku spektakularnog odvajanja“ (Debor, 2006: 45). Stecište sveukupnog društvenog života modernog društva je grad. Za Debora, pojava urbanizma označava samo način da se reši problem očuvanja političke moći vladajuće klase. Urbanizam, po njemu, spada u red onih delatnosti koje na zadovoljavajući način razrešavaju problem reda na ulici, a posledica tog delovanja je ukidanje same ulice. On kaže da su ranije istorijske epohe poznavale samo arhitekturu namenjenu vladajućim klasama, dok je društvo spektakla izmislilo arhitektonsku estetiku za siromašne. Estetika bede, kako je on naziva, proizvod je masovnosti siromaštva. Ekonomski razvoj kapitalizma ne samo da stvara nove arhitektonsko-urbanističke objekte, već sinhrono sa razvojem automobilske industrije, koja postaje brzo rastuća privredna grana, gradi auto-puteve razarajući čitave arhitektonske sklopove, „stara gradska jezgra i podstiču sve veću disperziju“ (Debor, 2006: 46). Za njega, među nekim teoretičarima tog doba proglašena i slavljena smrt komunikacije, ne samo da nije nešto novo, već se taj diskurs proglašava za pseudokulturni, tj. spektakularni i time se svojevoljno, svesno ili nesvesno, približava fenomenu čiste spektakularizacije, tj. konvertovanju kulture u robu. Društvo spektakla uključuje kulturu u proces spektakularizacije tretirajući je ne više kao autonomnu delatnost čovekovog stvaralaštva, već kao jedan od proizvoda u asortimanu svih drugih robnih proizvoda društva spektakla (Debor, 2006: 51). On smatra da pored nekih socioloških koncepata koji se mogu prihvatiti i koji u manjoj ili većoj meri korespondiraju njegovom *Društvu spektakla*, kakav je, na primer, pristup Luisa Mumforda (Mumford), većina njih stoji na stanovištu da je reč o incidentu ili pojavi koja samo postoji kao vidljiv ali ne i sveprožimajući fenomen sistema. Ovi pristupi propuštaju da vide očiglednu činjenicu da je čitav kapitalistički erovanja u univerzalnost sistema, čije se postojanje i opstanak nikada ne dovodi u pitanje. Sistem zapravo isto što i društvo spektakla. Posebno je apostrofirani strukturalizam kao vid

U suprotnosti sa strukturalizmom on svoj koncept društva spektakla naziva kritičkom teorijom. Naglasivši, kao što je to uradio i Marks stotinak godina pre njega, Debor se založio za jedinstvo teorije i prakse, dajući ovoj drugoj značajnu prednost, a ona proizlazi iz teorijske negacije društva spektakla i ovaploćuje se u revolucionarnoj klasnoj borbi. Debor ne pretpostavlja maksimalističke istorijske ciljeve. Ispunjenje ciljeva radničke klase viđeno je kao dugoročna aktivnost. U stvaralačkom pogledu njegov koncept se nipošto ne zasniva na

bartovskom „nultom stepenu pisanja“. „To nije negacija stila, već stil negacije“ (Debor, 2006: 53).

Kako bi ilustrovao razliku između svog i koncepta nazvanog (post)strukturalizmom, Debor beleži sledeće:

„Diverzija je suprotnost citatu, pozivanju na teorijski autoritet, već narušen prostom činjenicom da je postao citat – deo istrnut iz svog konteksta i kretanja, a u krajnjoj liniji i iz opšteg okvira svog doba i iz konkretnog stava (ispravnog ili pogrešnog). Diverzija je jezik antiideologije. Ona se pojavljuje u komunikaciji koja zna da taj jezik ne može da garantuje nikakvu izvesnost. To je jezik koji ne može i ne želi da bude potvrđen nekom prethodnom ili kritičkom referencom“ (Debor, 2006: 53-54).

Situacionističko i konkretno Deborovo delo se pokazuju kao tvorevine intelektualnog radikalnog socijal-utopijskog ambijenta kasnih šezdesetih godina XX veka. *Društvo spektakla* je na planu angažovanja omladinskih i intelektualnih slojeva u studentskoj pobuni 1968. godine izvršilo ogroman uticaj i u tom smislu je uporedivo sa Marksovom teorijskom mišlju. Ono je postalo osnova za formiranje kontrakulturnih praksi. Na čisto teorijskom planu, ukazalo je na smernice određenom tipu postmodernističkih koncepcija, a na umetničkom značajno revidiralo raumevanje stvaralaštva i recepcije umetnosti u drugoj polovini XX veka, naročito kada se uzme u obzir da je Debor pod umetničkim podrazumevao takve akcije i strategije kakve su „otimanje i prisvajanje“ i „otkrivanje“, koji se u konvencionalnom estetičkom smislu tek posredno i samo uslovno mogu smatrati umetničkim stvaranjem. Gi Debor je bio oštar kritičar i protivnik skoro svih grupa avangarde koje su se pojavile nakon Drugog svetskog rata, ali je sa posebnim žarom isticao svoje prezrenje grupe Ulipo. Njegov stav da je intervencija u konkretnu životnu praksu suštinski aspekt umetničkog delovanja i da se samo takav pristup može smatrati istinski eksperimentalnim, direktno je osporavao program i književna nastojanja grupe Ulipo ka unutarknjiževnim intervencijama kao izrazima eksperimenta, koje je on doživljavao kao dokoličarske i društveno sterilne.

### 3. Sociološki aspekti delovanja grupe Ulipo

Intelektualna klima u Francuskoj nakon Drugog svetskog rata bila je veoma živa i podsticajna i u periodu od dvadeset godina se pojavilo nekoliko značajnih škola, pokreta i pravaca u različitim oblastima duha: od filozofije i društvenih nauka do umetničkih disciplina kao što su književnost ili film. Takav kulturni razvoj našao je svoje intelektualno ishodište u književnom pokretu koji je sebi dao naziv Ulipo.

Prvi se, u tom smislu, javio egzistencijalizam koji je postao referentna tačka u odnosu na koju su se afirmativno ili negatorski postavljali svi potonji izrazi duha. Kao što je poznato, egzistencijalizam je na osnovu filozofskih i književnih radova Sartra i Kamijsa (Camus), kao jednu od osnovnih tema svog filozofskog pristupa isticao čovekov položaj u svetu i njegovu društvenu i političku odgovornost kao pojedinca. Ova teorija se pozicionirala kao bliska marksizmu, a osnovni problem viđen je u čovekovoj podjarmljenosti u modernom društvu. Istorijska sudbina čoveka obeležena je apsurdom, a čovek je dužan da se bori za ukidanje svih društvenih protivrečnosti. On je neizostavno upućen na osvajanje slobode i prava na individualnost. Egzistencijalizam je prvih decenija nakon Drugog svetskog rata kod publike izazvao snažno interesovanje kako u svom filozofskom, tako i književnom obliku.

O teatru apsurda Ežena Joneska smo već govorili u odeljku o avangardnom pozorištu i teatru. Ovde ćemo dodati samo to da Jonesko nije bio usamljen u svom pogledu na pozorište. One intelektualne, pre svega književne i pozorišne izraze, koje na život pojedinca u društvu u njegovom istorijskom i ontološkom smislu gledaju kao na paradoks, a bliskih novom romanu, tokom 50-ih godina pored Joneska, predstavljao je i Samjuel Beket (Beckett), čija su dela, posebno romani toka svesti, odavali utisak potpune atomiziranosti, dezorijentisanosti i pesimizma kome je izložen pojedinac modernog doba, ali i sama epoha odiše takvim osećanjima.

Takva poetika predstavljena posredstvom fragmentovanja radnje, hronologije i likova, našla je svoj neposredniji izraz u novom romanu. Na delu, je dakle, nastojanje prikazivanja društveno prisutne pometnje i rascepanosti. Pored toga, ovo je jedan od prvih umetničkih pokušaja zamagljivanja granica između poezije, drame i romana, postupak u velikoj meri saglasan

glavnim postulatima svih neoavangardnih poetika. Intelektualnu okosnicu novog romana pored pominjanih Samjuela Beketa, Kloda Simona (Simona) i Alana Rob-Grijea, čine i Margaret Diras (Duras), Natali Sarot (Sarruate) i Mišel Bitor.

Književni pravci nakon Drugog svetskog rata, a to se posebno odnosi na teatar apsurdna i novi roman izražavaju sumnju u mogućnosti saznanja realnosti. Jezik nije u stanju da nam predstavi i objasni stvarnost, stoga književnost mora poći putem tišine. Novi roman nije naziv jedinstvenog stila, jer su pisci potpuno individualno i na međusobno različite načine težili odvajanju od tradicionalnog oblika romana. Ključni aspekt stvaralaca novog romana tiče se odustajanja od mimetičkog predstavljanja stvarnosti. Mimeza se osenjuje kao iluzorni poduhvat književnog nasleđa koje je ostavio Balzak. Zato novi roman afirmiše autonomiju „književne“ stvarnosti koja se povezuje sa samim tekstom. Nema klasičnih narativnih obrazaca i lako ustanovljive psihološke motivacije likova, kao ni hronologije i radnje koja se zasniva na potpunoj koherentnosti. Poruka dela nije istaknuta ili je potpuno suspendovana, a sadržaj i forma su isprepletani (Van den Berg/Fenders, 2013: 231). Van den Ber i Fenders smatraju da je zaokupljenost pisaca novog romana činom pisanja i teksta u mnogome uticala na teoretičare okupljene oko časopisa *Tel Quel*, a očigledan je i njihov uticaj na poduhvate u drugim umetnostima, pre svega na film novog talasa u Francuskoj.

Novi talas u francuskom filmu takođe se javlja 50-ih godina. Kod mladih autora prisutna je želja za tematizovanjem društveno relevantnih pitanja i odustajanja od gledanja na film kao na onu vrstu stvaranja koja se isključivo povezuje sa zabavom. Osim društvenog angažmana „novotalasovce“ takođe povezuje želja za posmatranjem filmske forme kao podložne eksperimentu. Ovo je jedan od prvih poduhvata u istoriji kinematografije koji želi podvući distinkciju između bioskopskog (zabavnog) filma i autorskog (umetničkog) filma. Autori poput Žana Lik Godara, Fransoe Trifoa (Truffaut), i Kloda Šabrola (Chabrol) podvrgavaju eksperimentu skoro sve aspekte filmskog stvaranja: montažu, stil i naraciju, izbacuju u prvi plan političku poruku, itd. Film je za stvaraoce grupe Ulipo veoma važan umetnički medij, a poznato je da su se neki od književnika ove grupe takođe bavili filmom.

Posebnu važnost za formiranje grupe imao je uticaj raznih varijanti strukturalizma u filozofiji i društvenim naukama. Strukturalistička orijentisanost na celovito istraživanje struktura uma, odnosno onih kolektivnih obrazaca koje beleži kultura, dostupnih antropologu i lingvisti. Oni, rekonstruišući ih, grade nove teorijske sheme čiji je cilj otkrivanje dubinskih naslaga kulture

i njene strukturalne utemeljenosti, najvidljivije u strukturama jezika. Dela Kloda Levi-Strosa (Lévi-Strauss) i Romana Jakobsona (Якобсон) je ovde od nemerljivog značaja.

Jedna grupa lingvista, filozofa i društvenih teoretičara bila je nezadovoljna onim što je ponudio strukturalizam, verujući da nikada ne može postojati nešto kao celovita struktura, i za razliku od prethodnih generacija lingvista i antropologa Eduarda Sapira (Sapir) i Bendžamina Vorfa (Whorf), Jakobsona i Levi-Strosa, upravo u jeziku pronašli potvrdu za svoje stanovište. Jezik je viđen kao dinamička kategorija, uvek podložna promeni, a jedino je kontekst ono što mu daje ipak nikad do kraja izvedeni smisao. Ova teza zastupana je od strane autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* - Žaka Deride, Žila Deleza (Deleuze), Žaka Lakana (Lacan), Julije Kristeve (Kristeva) i dr. Među njima bilo je i onih koji su isprava prihvatili strukturalizam, kao što su Rolan Bart i Mišel Fuko.

Prema ovim autorima postoji razlika između onog ko piše i onoga što je napisano, zatim se u „igru“ uključuje i onaj koji čita, pa stvar dodatno zavisi od njegove interpretacije teksta i kao treći važan činilac koji doprinosi ovako izraženoj skepsi u pogledu izgradnje jezičke strukture i dovršenog kulturnog oblikovanja je kontinuirana međuljudska komunikacija i delovanje, odnos između reči i dela. Značenje komunikacije nikada nije fiksirano, već zavisi od konteksta i njime proizvedenih značenja. Kontekst i pojedinačna značenja unutar njega mogu toliko varirati da određeni smisao reči, teksta ili dela potpuno izgubi ranije stvoreni smisao i dobije dijametralno suprotno značenje. Iako je poslednjih decenija ustaljena praksa da se o ovim autorima govori pod etiketom jedinstvenog filozofskog pravca – tzv. post-strukturalizma, neki autori uviđaju brojne razlike među njima i izražavaju sumnju u mogućnost takvog klasifikacionog (strukturalnog) ishoda. Pesnikinja i esejistkinja Ivana Maksić, na primer, govori da i sami autori za svoje delovanje nerado prihvataju izraz post-strukturalizam (Maksić, 2012)<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Izgleda da nespretno izveden pojam post-strukturalizam, osim što je izazivao nelagodu kod njegovih autora, pored toga, kako beleži Fransoa Kise, predstavljao pokušaj izvršavanja takvog „pakovanja“ koje će potrošačima, naročito publici u SAD omogućiti lakši prijem i razumevanje. „Bilo je potrebno nekoliko operacija da se počev od francuskih tekstova proizvede jedan novi politički diskurs. Prva od tih operacija, jedna od najtežih za empirijsko shvatanje, jeste ona koja, malo-pomalo omogućuje da se pomenuti raznovrsni autori (među kojima navodi imena kao što su Žil Delez, Žak Derida, Feliks Gatari, Lis Irigare, Žak Lakan, Bruno Latur, Žan Fransoa Liotar, Mišel Ser i Pol Virilio - podvukao B.I.) objedine u jedan isti homogeni entitet – istinski naturalizovani korpus i izvor saučesništva među njegovim korisnicima. Preostaje samo da se konačni *package* nazove *Franch Theory*, u skladu sa nazivom koji se pojavio u drugoj polovini 70-ih godina, „poststrukturalizam“ – rečnikom intelektualne istorije, ili pak „francuski postmodernizam“ – onako kako ga najradije zovu njegovi klevetnici“ (Kise, 2015: 18).

Ovo je svakako i vreme razvoja sociologije književnosti u Francuskoj koja treba da posluži upravo mogućnostima razumevanja njenih savremenih tokova. Branimir Stojković smatra da su trojica autora bitno doprineli ispunjenju ovog naučnog zadatka. Tri teoretičara o kojima on govori su Rolan Bart, Rober Eskarpi (Escarpit) i Lisjen Goldman (Goldmann). Njihova teorijska gledišta nalaze se na različitim nivoima opštosti i sistematičnosti, ali i na različitim teorijskim osnovama. Za Barta je književnost izražena kao skup predmeta, pravila i tehnika čija je funkcija institucionalizacija subjektivnosti. On i Eskarpi su saglasni u tome da književnost treba proučavati kao *aparatus*. Goldman, pledirajući za vrednosno marksističko i sociološki sveobuhvatno proučavanje književnosti želi da prouči književnost upravo na način sličan Jausovom. On želi da istraži opštenje, difuziju, primanje uticaja koji iz kulturnih ustanova dopiru do čitaoca, a s druge strane on pretpostavlja jednu sociologiju stvaranja estetskog čina, koja se prevashodno usmerava na delo (Stojković, 1974: 108-112).

Jedna od grupa koja svoju umetničku afirmaciju i odobravanje publike stiže početkom 60-ih godina prošlog veka bila je i *Ulipo (OuLiPo)* ili *Radionica potencijalne književnosti (Ouvroir de littérature potentielle)*. Grupa pisaca i matematičara koja je osnovala Ulipo smatra se skupinom eksperimentalnih stvaralaca nadahnutih u izvesnoj meri delima nadrealizma. Osnovna ideja njenih pripadnika sastojala se u kreiranju novog tipa književnosti prema kojoj će eksperiment zasnovan na primeni raznih oblika restrikcije u pisanju, uglavnom korišćenjem raznih matematičkih principa, ne samo stvoriti novi književni izraz, već pokazati na delu neiscrpne mogućnosti jezičkog i književnog izražavanja. Nametnute stege upravo proširuju okvire za književno stvaralaštvo. Kao i druge avangardne grupe čiji smo rad ovde opisali, tako i Ulipo želi najpre sistematski istražiti ograničenja prisutna u književnoj prošlosti, na primer, sonet, i takav rad će nazvati *analitičkim radom*, a nakon toga, ulipooovci žele samostalno stvoriti nova književna ograničenja i taj rad će biti nazvan *sintetičkim radom*. Za njih je jezik skup objekata sa kojima se može postupati isto kao i sa predmetima kojima se bave nauka ili umetnost. „Kao što matematičar ispituje svojstva nekog trougla menjajući njegove uglove i linije, stvaraoci grupe Ulipo posežu u glasovnu, gramatičku, sintaktičku ili semantičku supstancu teksta kako bi permutacijama ispitali njegove potencijale“ (van den Berg/Fenders: 2013: 321). Žak Rubo (Roubaud) je čak zahtevao, proširujući instrumentarijum mogućih ograničenja, da primenjena formalna stega unutar teksta bude i otvoreno tematizovana. Drugo pravilo, takođe važno za delovanje ove grupe tiče se toga da napisani tekst na osnovu određene primenjene stega, mora da

snosi i sve konsekvence te stege postojeće u matematičkom ili kakvom drugom postupku koja je primenjena u tekstu, tj. da deli posledice teorije na osnovu koje je taj tekst nastao.

Grupu Ulipo su osnovali matematičar i hemičar Fransoa Le Lione (Le Lionnais) i pisac Rejmon Keno. Osnivanje grupe događa se decembra 1960. godine. Sredinom 60-ih grupa se otvara prema novim članovima, pa u njenim aktivnostima uzimaju učešća i pisci kao što su Žorž Perek i Italo Kalvino. Sada već klasičnim ulipističkim delom može se smatrati Kenoova knjiga *Sto hiljada milijardi pesama*. Reč je o zbirci soneta, a njeni stihovi pružaju deset mogućih kombinacija. Takođe, Kenoovo delo *Stilske vežbe*, koje se sa stanovišta proučavanja književnosti može tretirati kao neka vrsta priručnika za praktikovanje književnog stila, odnosno poduku o ovladavanju diskursima, u sociološkom pogledu upućuje na društvenu uslovljenost govora, tj. na ekonomske, obrazovne i u širem smislu kulturne determinante koje određuju način na koji određene društvene skupine mogu komunicirati sa drugima.

U pitanju je banalna situacija iz svakodnevnog života. Glavni junak knjige je jedan muškarac koji se vozi gradskim prevozom. Vožnju prevozom i naknadni razgovor sa prijateljem Keno je izložio u nekoliko desetina stilova koji osim samog stila iskazuju i određena osećanja, percepciju i način na koji određeni oblici govora distingviraju određene pojedince i grupe. Keno je već veoma mlad počeo da objavljuje pesme pod snažnim uticajem simbolizma. Često se ističe njegovo negodovanje prema pisanom jeziku, dakle književnom jeziku koji se nalazi u književnim, naučnim i filozofskim delima, ali koji zapravo ne postoji kao jezik šire društvene zajednice. On nastoji da u svoje stvaralaštvo utisne upravo taj jezik koji kao da se opire akademskoj artificijelizaciji. Za razliku od nekih neoavangardnih grupa, grupa Ulipo je trajala više od tri decenije, a početkom osamdesetih se Žak Rubo odvaja od njenog delovanja osnivajući novu stvaralačku grupu pod nazivom ALAMO koja se zalaže za matematičku poeziju i kompjutersku umetnost (van den Berg/Fenders: 2013: 321).

Le Lione izlažući načela pokreta polazi od toga da sintagma „potencijalna književnost“ ne postoji zabeležena u rečnicima i da je to zaista veliki propust. U tekstu pod nazivom *Lipo, prvi ulipistički manifest*, on ne želi da daje definicije, već on predlaže razmatranja. Reč je o razmatranjima koja se prevashodno odnose na pitanja jezika. „Govorilo se da je jezik mistifikacija, detinjasta fantazija, da će prouzrokovati zatiranje rase i raspadanje države, da izdaje prirodu, napada osećajnost, da će uništiti inspiraciju – za šta sve nisu optuživali jezik u tim vremenima“? Isti otpor je, veli on, postojao i u vreme nastanka pisma i gramatike. U tom smislu,



razlika između Starih i Modernih nikada nije okončana. Le Lioneu je jasno da se odnos klasike i modernosti može pratiti samo uz primese relativizma. „Oni koje zovemo Starima vrlo često su sklerotični potomci onih koji su svojevremeno bili Moderni; a kad bi se stari vratili, oni bi se u najvećem broju pridružili nama i odbacili svoje odveć verne podražavaoce“ (Le Lione, 2010: 48). Cilj potencijalne književnosti jeste da unese svežu krv u debatu. Svako književno delo nastaje kao proizvod inspiracije koja se objektivno i sama podvrgava nizu stega. Reč je o stegama koje se odnose na leksiku i gramatiku, zatim onih koja se odnose na mogućnost građenja stihova, tj. stega versifikacije, ili onih koje oblikuju određeni prozni ili poetski izraz, kao što je sonet. Po Le Lioneu, dodir sa potencijalnom književnom kreacijom stvaraoča dovodi u vezu sa stegama kojima se mora podvrgnuti. Osnovna namera ulipoovaca, kako proizlazi i Le Lioneovog kazivanja, sastoji se u pokušaju da se eksperimentalnim putem, zaobiđe ili destruiira klasična forma književnosti. Oni ne žele standardne književne recepte, već pokušavaju da osmisle nove formule. Kod ulipoovaca je prisutan revolt protiv standardizovanih tehnika izgradnje književnih formi. Naročito se protive iskazivanju novih misli pomoću starih tekstova. Le Lione odaje priznanje istorijskoj avangardi, čini se posebno ruskom kubofuturizmu, kao i letrizmu među novim avangardnim pokretima na pokušaju izumevanja novog jezika ili upuštanja u eksperimente sa njim.

Međutim, za razliku od drugih avangardnih grupa, Ulipo samoj stvari želi da se posveti sistematično i naučno, kao i da se u svojim istraživanjima služi savremenom računarskom tehnologijom. Prema rečima Le Lionea, matematika sačinjava okosnicu ulipoovskog istraživanja, „počev od Algebre (stvaranje novih načina kompozicije), pa sve do Topologije (razmatranja sličnosti, otvaranja i zatvaranja tekstova). Imamo na umu anaglifске pesme, tekstove koji se transformišu putem projekcije“. Ulipoovci govore o primeni beskonačnih formi i na taj način, reklo bi se, veličanju upravo formu književnog dela. Jedna priča može, na primer, biti kazivana rečnikom lisice, gavrana, jezikom kompjutera, i sl. Upravo u tom kontekstu valja čitati već pomenuto Kenoovo delo *Stilske vežbe*. U pitanju je mogućnost da se već stečena naučna i filozofska znanja upotrebe na drugi način i za druge svrhe, a tada semantika dela još više dobija na značaju za odnos stvaraoča i recipijenta. Tako, Le Lione smatra da oni koji su izmislili alfabet nisu ni mogli da sanjaju da će izum pisma proizvesti takve intelektualne oblike koji će se primenjivati na najraznovrsnije načine, potpuno otrgnute od njegove primarne funkcije. U rezimeu ovog manifesta on kaže: „Anulipizam je usmeren ka otkrivanju, a sintulipizam ka

inovaciji. Postoje mnogi suptilni prelazi između jednog i drugog“. I ma koliko čitava stvar izgledala neozbiljno, i ma koliko on priznavao da je po sredi šala, Le Lione je siguran da su istraživanja članova grupe Ulipo, uprkos mogućim interpretacijama, suštinski ozbiljna. „I kad ih pišu pesnici, divertismani, farse i podvale i dalje pripadaju poeziji“ (Le Lione, 2010: 49).

Po mišljenju Jelene Novaković, grupa Ulipo u svom radu traga za sredstvima koja omogućuju sistematično istraživanje književnih struktura izvan estetičkih kriterijuma. Istraživanje jezičkih mogućnosti književnosti, po Novakovićevoj, upravo podseća na nadrealizam. „Proizvoljnost se suprotstavlja savremenom društvu zasnovanom na jednoj sasvim stereotipnoj predstavi o svetu i ima subverzivno obeležje jer oslobađa reči konvencionalnih veza i značenja“ (Novaković, 2011: 119). Razlika se sastoji u tome što se istaknuta proizvoljnost kod nadrealista prepušta psihičkom automatizmu, a kod ulipoovaca je reč o naučnoj analizi. Cilj te proizvoljnosti sastoji se u oslobađanju reči od ideoloških konotacija. Proizvoljnost se kod ulipoovaca ne sagledava kao prepuštanje igri slučaja, niti je proizvod čiste želje, već predstavlja svesnu i organizovanu aktivnost utemeljenu na određenim pravilima. Žaku Rubou je, po rečima Bojana Savića Ostojića, sa izraženim stvaralačkim rafinmanom pošlo za rukom da spoji rigidne strukture sa autobiografskim pismom. Zapravo je reč o kombinovanju ličnih impresija sa bezličnim pesničkim obrascima (Savić-Ostojić, 2011).

Iako na različite načine letrizam, Situacionistička internacionala i grupa Ulipo u velikoj meri bili različiti oni su u jednom jedinstveni: svi ovi pokreti su doprineli eksperimentalnom zasnivanju savremene umetnosti. Sukob između situacionista i ulipoovaca ne mora nužno da izražava umetničke ekstreme, već i različite ali kompatibilne umetničke koncepte, što potvrđuje spisateljska praksa Žorža Pereka. Iako je situacionizam bio više posvećen konkretnoj društvenoj praksi i svakodnevnom životu, a grupa Ulipo razradi teorijskih književnih zamisli, obe predstavljaju konstitutivne elemente ukupne neoavangardne poetike i što je još važnije, obe su svojim delovanjem opravdali epitet avangarde. Debor je *Društvom spektakla* anticipirao sveukupnu društvenu klimu nastajuće vladavine potrošačkog društva i medijskog spektakla, a Ulipo je svojim kombinatoričkim i drugim formalnim intervencijama u književnost učinio da se budući književni poduhvati imaju podvrgavati samo autoritetu znanja i lične kreacije.

Već smo pominjali da neoavangardna umetnost proširujući stvaralačke potencijale i saznavni horizont u sve većoj meri pretpostavlja sve obrazovaniju i razumevanju stvaralačkog procesa posvećeniju publiku. Ovo se posebno odnosi na stvaralaštvo grupe Ulipo, koje polazeći od

strukturalizma, a usvajajući brojne naučne i filozofske koncepcije i upotrebljavajući ih na subjektivni umetnički način, često lišenih prvobitnih namena, ostvaruju dela ne samo visoke umetničke vrednosti, već i kao dela koja su i pored prividne nepristupačnosti, jednostavno prihvaćena kako od strane široke publike, tako i od akademske javnosti. Ovaj stav nedvosmisleno potvrđuje ukupno stvaralaštvo Žorža Pereka, koje se kretalo od formi bliskih novom romanu, pa do tipičnih ulipoovskih eksperimentalnih ostvarenja. *Život uputstvo za upotrebu* je upravo takvo delo. Kritika smatra da je reč o remek-delu XX veka, a činjenica da i današnja publika prepoznaje ovo delo kao podroban opis modernog doba i naše savremene egzistencije, potvrđuje da je reč o delu od univerzalne književne vrednosti. Ova Perekova knjiga se često određuje kao uspešno ukrštanje realizma i postmodernizma.

#### 4. Studija slučaja: Sociološka analiza dela *Život uputstvo za upotrebu* Žorža Pereka

##### 4.1. Stvaralaštvo Žorža Pereka

Žorž Perek je rođen 7. marta 1936. godine u Parizu, a umro u Ivri sin Senu 3. marta 1982. godine. Bavio se književnošću, esejistikom i filmom. Perek potiče iz porodice poljskih Jevreja imigranata. Njegovi roditelji rano stradaju, otac na frontu 1940. godine, a majka u koncentracionom logoru 1943. godine. Perekovo snažno interesovanje za istoriju rezultiralo je pohađanjem studija istorije. Radio je kao dokumentarista na neurološkom odeljenju Univerzitetskog bolničkog centra Sent Antoan u periodu 1961-1978. godine. Ovo je takođe vreme Perekove sklonosti ka vođenju boemskog načina života, ali i saradnje sa brojnim časopisima među kojima su *Les Letters Nowvelles*, *La Nowvelle Revue Française*, *Partisans*, *Clarté* i drugi. Jedna od velikih strasti Žorža Pereka bila je enigmatika, pa je i sam za dnevne listove stvarao ukrštene reči.

Prvi Perekov roman nosi naziv *Stvari: priče iz šezdesetih*. Objavljen je 1965. godine i dobio prestižnu nagradu Renodo. Perekovi biografi upućuju da je čitav period odrastanja i mladosti Žorža Pereka bio praćen siromaštvom, kao i druženjem sa srpskim i jugoslovenskim

intelektualcima i stvaraocima tokom pedesetih godina prošlog veka: Žarkom Vidovićem, Stojanom Čelićem, Mladenom Srbinovićem, Zoranom Petrovićem i Milkom Čanak.

Već u toku mladosti Perek je došao do saznanja da su njegov život i istorijsko zbivanje duboko povezani i isprepleteni. Rani gubitak roditelja u Drugom svetskom ratu utisnulo je u Pereku duboku egzistencijalnu prazninu. Kako je sam govorio detinjstvo za njega nije predstavljalo neki idealizovani unutrašnji prostor, već pre horizont na kome se izdižu stožerne tačke za izgradnju njegovog smisla. Ove traume i Perekove racionalizacije tih trauma našle su, na neki način, plodno tle u njegovom književnom stvaralaštvu, boemskom životu, kao i psihoanalitičkim kurama (Novaković, 2011: 105-106).

Nakon romana *Stvari*, Perek objavljuje dela *Čovek koji spava* (1967), *Iščeznuće* (1969), *Mašina* (1972), *V ili sećanje na detinjstvo* (1975), *Život uputstvo za upotrebu* (1978), i brojna druga književna ostvarenja i eseje. U svom stvaralaštvu pedesetih godina, na samom početku karijere, zapada u stvaralačku krizu. Pokušavajući da iz nje pronađe izlaz dolazi u Jugoslaviju, u Sarajevo i Beograd. Ova faza njegovog rada obeležena je mukotrpnim umetničkim traganjima zbog čega njegovim delima nedostaju ključni literarno vredni elementi i izdavači uglavnom odbijaju za objave njegove rukopise. Argumenti za ova odbijanja uglavnom su se ticali piščevog neuspeha da doživljeno prenese na umetnički plan, tj. da odvoji stvarnost od fikcije, „da organizuje elemente ličnog iskustva i pretvori ih u umetničko delo“ (Novaković, 2011: 106-107). Već u ovo vreme Perek je posedovao ideju slagalice direktno vezanu za njegovo stvaralaštvo, a koja je kasnije obrađena u delu *Život uputstvo za upotrebu* koje ćemo ovde podvrgnuti sociološkoj analizi.

Može se reći da je Perek tokom čitavog svog stvaralaštva bio zaokupljen pokušajem da se impresije materijalnog sveta transformišu u oblikovano delo pisanog jezika – književno delo, koje će mu omogućiti da istovremeno izrazi sve svoje utiske o njemu i da o njima ne kaže ništa. Na ovo su mislili Jan Baetens (Baetens) i Žan Žak Pusel (Poucel), kada su izlažući Ransijerovo razumevanje savremene formalističke književnosti izneli gledište prema kome se društveni smisao književnosti ograničenja tj. prisustvo materijalnosti u njoj, ne sagledava kao refleksija ili distorzija referentnog društvenog okvira, već obrnuto, kao osnova za stvaranje čitavog sveta. Proizvodnja novih načina reprezentacije je ovde viđena kao politički akt po sebi, i ne predstavlja samo alternativu aktuelnom pogledu na svet, već ona učestvuje u onome što širi te poglede na svet. Pogledi na svet nisu proizvodi prirode, već su konstruisani. Autori zapažaju da je ovo već

bila jedna od glavnih misli Bartove teorije, ali je Ransijer postavio pitanja koja sadrže ideološke konsekvence književnih preferencija i koja „prekoračuju nivo tekstualnog predstavljanja i pogleda na svet“ (Baetens/Poucel, 2009: 625).

Pored autobiografske ravni prisutne u gotovo svim njegovim delima Perek je, analizirajući sopstveno delo, izdvojio još tri ravni ili „vidokruga“. Prvi je *sociološki*, ovaj vidokrug omogućuje zahvatanje svakodnevnog života i on je u potpunosti na delu u romanu *Stvari*. Drugi vidokrug je *ludički* i odnosi se na verbalno eksperimentisanje, koje je obeležilo njegovo učešće u radu grupe Ulipo, a predstavljen je delom *Iščeznuće*, koje je tipično delo za rad ove grupe, a pisano je kao *lipogram*, tj. čitavo delo je pisano bez upotrebe slova e. Treći period u svom književnom radu Perek označava *romanesknim*, tj. izražena je sklonost ka kazivanju priča i unošenju zapleta u njih, a kao primer ovog vidokruga, perioda ili ravni ukupnog književnog rada, kako ga sam pisac vidi, predstavlja delo *Život uputstvo za upotrebu*. Svoje stvaralaštvo pisac vidi kao realistički orijentisano, ali za njega ovaj pojam ima dosta široko značenje. On zastupa stav da realizam označava pokušaj da se umetničkim sredstvima uspostavi veza sa stvarnošću. Ova veza, međutim, poseduje floberovsko, lukačevsko ili brehtovsko ironično odstojanje. Upravo ovakvo šire i fleksibilnije viđenje realizma, Pereka dovodi u blisku vezu sa pripadnicima novog romana, tj. sa odbijanjem da se bespogovorno slede tradicionalni književni postupci. Tako se i kod Pereka, kao i kod drugih stvaralaca novog romana javlja svest o sve izraženijoj kompleksnosti stvarnosti, koju više nije moguće izraziti na sistematičan sveobuhvatan način. Ono što Perek ipak zamera predstavnicima novog romana je činjenica da se njihovo stvaralaštvo boreći se protiv tradicionalne književnosti, zapravo zatvorilo u okove formalizma i kao takav i sam postao sputavajući i konvencionalan. Kod stvaralaca novog romana, po kazivanju Pereka, reč je o čoveku bez inicijative, moći i planova. Čovek je ovde „okamenjen u jednom nepomičnom i nedokučivom svetu“. Perek ne želi čisti pesimizam novog romana. Zbog svega, na osnovu Lukačevih uvida Perek smatra da novi roman zapravo i nije revolucionaran već svojim sveukupnim izrazom pledira za *status quo*. On je pristalica marksističkog pogleda na svet koji ne dopušta bilo kakvo eksplanatorno pojednostavljenje, već polazi od dubokih društvenih i istorijskih protivrečnosti, koje se mogu razrešiti čovekovom svesnom društvenom aktivnošću. Književnost za njega ima svakako angažovanu ulogu, ali pisac predstavlja onaj tip društvenog subjekta koji razume kompleksnost društveno-istorijskih tokova, dajući im, putem umetničkog stvaranja, smisao. Umetnost iako društveno uzrokovana i sama biva faktor društvenih odnosa.

Ona je jedna od onih tvorevina duha, koje sveukupnu društvenu stvarnost upravo svojim stvaranjem ili bolje reći razumevanjem i estetskim preoblikovanjem, otkriva kao nužnost (Novaković, 2011: 108-111). Ipak, Perek smatra da pisac ne bi trebalo da se nađe u ulozi posrednika između društva i književnosti i da naprosto odražava njegove mehanizme, već da izbor tematskih ili stilskih okvira i sredstava predstavlja i upućuje na promenu. Književnost treba da ukazuje na to da društvo treba promeniti.

Često se ističe i njegov stvaralački rad unutar grupe Ulipo. Tačnije, govori se o tome da je Perekov uticaj toliki da se njime danas ozbiljno bave kako studenti društveno-humanističkih tako i prirodnih nauka. Na delu je uspostavljanje „matematičke književnosti ili književne matematike“, što je takav spoj za koji su, smatra se, zaslužni podjednako pisac Žorž Perek i matematičar Klod Berže (Berge), obojica članovi grupe Ulipo (Capezzi/Kinsey, 2014: 71). Ukupno stvaralaštvo Žorža Perekova može se bolje osvetliti posredstvom izdavanja upravo recepcije njegovog dela, i posebno knjige *Život uputstvo za upotrebu*, koja ujedinjuje sve ranije pomenute faze njegovog stvaralaštva, a na koje je u sam pisac ukazao.

#### 4.2. *Recepcija Perekovog dela*

Govoreći o Perekovom stvaralaštvu naglasili smo da je njegov ukupni rad prošao kroz više faza. Najpre je njegova književnost bila ispunjena uticajima koje je vršio novi roman, ali ih Perek nikada nije sledio u potpunosti jer njegovo stvaralaštvo, u svim fazama, odlikuje bliskost sa realizmom. Pristupivši grupi Ulipo intenzivnije počeo koristiti književne prinude i bivao zaokupljen idejom literarnog eksperimenta. Delo *Život uputstvo za upotrebu*, na izvestan način predstavlja sintetički izraz Perekovih autobiografskih, literarno-stilskih i intelektualnih preokupacija, koje se kao relativno odvojene celine iskazuju i u pojedinim fazama njegovog književnog rada.

Rakel Karli (Carley) ukazuje na to da je roman *Život uputstvo za upotrebu* zapravo inspirisan delom *Umetnost života* (1952) Sola Steinberga (Steinberga). Ovo delo prikazuje useljenje u jednu kuću u Njujorku uz slikanje ukupne društvene i prirodne okoline. Karli smatra da je Perekova knjiga svojevrsno priznanje Steinbergu. To se posebno odnosi na minuciozan

opis prostorija zgrade o kojoj Perek piše. Karli je prevashodno zainteresovana za pitanja enterijera. U tom smislu kaže da je svaka glava knjige „posvećena opisu soba unutar zgrade. Perek stvara živu sliku domaćeg nameštaja sa izvanrednim detaljima enterijera“ (Carley, 2013: 1-2)<sup>61</sup>. Ona smatra da je roman tipično delo grupe Ulipo. Međutim, pored njegove privrežnosti radu grupe Perek služi i strategijama svojih avangardnih protivnika. Ovde autorka ima na umu pre svega situacionističke metode otimanja i prisvajanja, kao i kolaža, a one podrazumevaju raspršivanje postojećih tekstova u nove formalne strukture. Reč je o détournamentu književnosti. U pitanju je slika stanova jedne pariske zgrade i njenih stanovnika. Glave romana počinju detaljnim opisom sobe. Najpre se opisuju predmeti i njihov raspored i posredstvom njih čitav enterijer. Čitalac se tek posredstvom opisa stanova u kojima žive, upoznaje sa likovima, njihovim društvenim statusom i ličnim sudbinama. Opisani predmeti u sobi imaju „svoju putujuću istoriju koja pomaže čitaocu da konstruiše biografiju svakog stanovnika ponaosob“ (Carley, 2013: 3). Ona takođe primećuje, što je i naš uvid u delo, da psihološke karakteristike nisu date neposredno, niti je narator zaokupljen otkrivanjem dubinskih slojeva crta ličnosti junaka.

Priča koju roman pripoveda čitaocu ne saopštava neki poseban narator, već se u njegovoj ulozi uglavnom nalazi jedan od likova Serž Valen. On se nalazi u ulozi „vodiča kroz enterijer zgrade“ (Carley, 2013: 3). Jedan od glavnih junaka romana je engleski milioner Persival Bartlbut. Posao koji on preduzima predstavlja sizifovski zadatak, a ako u njegovom rešavanju uspe on isti zadatak treba i da uništi. Ona tvrdi da su u romanu predstavljena rešenja različita od onih koja se nude studentima arhitekture. U tom smislu, njoj je upravo ovo Perekovo delo poslužilo kao polazna tačka za rad sa studentima na analizi raznih pitanja enterijera (Carley, 2013: 4).

Jelena Novaković analizirajući roman *Stvari* ističe da Perek centralno mesto pridaje objektima stvarnosti. „Roman započinje minucioznim opisom lepo i luksuzno nameštene sobe“, ali, po autorki, takav opis nikako ne liči na dela Balzaka, koji funkciju opisa materijalnog sveta podređuje ciljanom ukazivanju na relacije koje se uspostavljaju između ličnosti i socijalnog okruženja. Socijalno okruženje ovde determiniše mišljenje i delanje ličnosti koje nose neizbrisiv

---

<sup>61</sup> U radu navodimo integralni tekst Raket Karli objavljen na internetu na adresi <https://pdfs.semanticscholar.org/9bdb/49b3dd73860946c1114f2f48f7100bfc4525.pdf>, objavio Univerzitet u Brajtonu 2013. godine. Tema je izlagana na konferenciji pod nazivom „Negotiations With Constructed Space“ održane 2-4. jula 2009. na Univerzitetu u Brajtonu i u skraćenoj verziji objavljen u istoimenom zborniku 2009. godine str. 27-29.

trag tog okruženja zatečenih uticajima materijalnog sveta. Kod Pereka, unutar teksta umesto Balzakovog imperfekta, dominira kondicional, dakle ukazuje se na „jedno potencijalno okruženje, jedno hipotetično, idealno, utopijsko mesto sreće koja je određena vrednostima potrošačkog društva“ (Novaković, 2011: 111-112). Ona smatra da minuciozni opisi stvari služe Pereku da bi se ti predmeti sveta, potrošačkog društva, sagledali iz svih dimenzija i time podsećaju na Alena Rob-Grijea. Razlika između ove dvojice je viđena u tome što Perek ne želi, kao Rob-Grije, da opisom stvari neposredno ukaže na njihovu banalnost, već mu služe kao dobro proučeni delovi koji treba da doprinesu izgradnji jednog strukturalističkog pogleda na svet, jednog gledišta koje posredstvom opisa stvari koje poseduju ljudi, zapravo objašnjava kompleksnost društvenih odnosa i međuljudskih veza, čovekovih nadanja, strepnji, strasti i svega drugog što odlikuje društveni život tokom XX veka. U tom smislu, svaki predmet ima svoju vrednost, pitanje je samo da li se ta vrednost procenjuje prodajnim ili ideološkim merilima. Predmet je, veli ona, bartovski rečeno znak, „koji funkcioniše u kontekstu modernog društva gde je sve normirano i razvrstano, kao znak bogatstva, udobnosti ili političke pripadnosti“.

Perekovu ulipističku fazu, po autorki, karakterišu dela *Iščeznuće* i *Povratnici*. Oba dela su lipogrami. U romanu *Iščeznuće* ne koriste se reči u kojima je sadržano slovo „e“, a u drugom romanu je stvar potpuno suprotna. Isključivo se upotrebljavaju reči koje sadrže to slovo. Perek, kao i drugi stvaraoči grupe Ulipo formalnu proizvoljnost tretira kao pokretača stvaralačkog procesa, ne bežeći od težnje ka predstavljanju stvarnosti. Formalne prinude treba u Perekovim delima da oslobode čitaoca od eksplicitno izražene „poruke“, a ona, književnost i uopšte umetnost pretvara u pasivni element ili puki predmet kulture. U tom smislu stvaranje formalnih prinuda omogućuje Pereku da se u stvaranju pođe od osećaja nemogućeg, što je on i direktno saopštio u jednom intervju (Novaković, 2011: 118-119). Dakle, reč je o traganju za književnom invencijom koja će razoriti sve naslage tradicionalnih literarnih praksi i proširiti prostor za spontanost, kreaciju i igru fikcije i stvarnog sveta. Filozofski je interesantno da je Perekovo i uopšte ulipističko traganje za novim, drugačijim, nekonvencionalnim i umetnički prevratničkim, zapravo proizašlo iz spolja nametnute prinude, koja interveniše u delo i oslobađa ga sebe same.

Po Novakovićevoj, ova knjiga predstavlja sliku savremenog društva posredstvom kazivanja o životu stanara jedne pariske zgrade. Napredovanje u čitanju kasnije pokazuje da je zapravo u pitanju slika stanara te zgrade, a ne njihova proživljena stvarnost. U duhu ulipističkog postavljanja stega i ovaj Perekov roman počiva na matematički postavljenim problemima:



ortogonalnom latinskom bi-kvadratu desetog reda i kretanju konjanika na šahovskoj tabli. Tako je Perek roman učinio predmetom čiste igre ili se Perek, kako to primećuje Novakovićeve, poigrava stvarnošću koju roman uzima za svoj predmet. Na ovaj način pisac potkopava vrednosti i ideološke osnove savremenog potrošačkog društva, već samom formom teksta. Roman izuzetno složene strukture, takođe objedinjuje i brojne žanrove – etnološki, psihološki, policijski, naučno-fantastični.

Pitanje recepcije Perekovog dela moguće je i potrebno sagledati i iz jednog drugog, reklo bi se praktičnog ugla. S obzirom na činjenicu da je čitav književni poduhvat grupe Ulipo zasnovan na kompleksnim stvaralačkim metodama postoji potreba da se, u duhu strukturalističkog pristupa, kompleksnost strukture učini razumljivom. Od velike pomoći ovde je prevodilački rad profesora Dejvida Belosa (Bellos), koji se detaljno bavio stvaralaštvom Ulipoa i posebno Perekovim delom *Život uputstvo za upotrebu*, i posredstvom tog rada ukazao na neke važne momente za razumevanje ključnih ideja vezanih za ulipističke eksperimente. Belos grupu Ulipo sagledava pre svega kao grupu intelektualaca čiji rad je unošenjem velikog broja spisateljskih invencija u književni rad budućim generacijama stvaralaca omogućio sredstva za organizaciju književnog dela. U tom smislu on pre svega izdvaja pedagošku funkciju grupe. I ne samo da se ovaj pedagoški putokaz iskazuje u činu pisanja, već je od velike pomoći i prevodiocima ulipističkih dela. Grupa Ulipo i posebno Žorž Perek čitaocu (i prevodiocu) nude *uputstvo za upotrebu* prilikom čitalačke odnosno prevodilačke aktivnosti. Ono na šta Belos skreće pažnju prilikom recepcije Perekovih dela je činjenica da unutar književne javnosti postoji nerazumevanje pristupa prevodilačkom radu ulipističkih dela. Zbog toga je potrebno ovo pitanje potrebno pretresti i pročititi. Neke ulipističke procedure su odavno kategorizovane kao „prevodilački alati“. Belos smatra da su mnogi od tzv. alata zapravo puke sheme koje književna javnost uzima zdravo za gotovo, mehanički ih prenoseći prilikom prevodilačke aktivnosti. Takva je i poznata ulipistička procedura S+7. Belos se otvoreno zalaže za to da prevodilac, a posebno kada je reč o zahtevnim ulipističkim tekstovima, ne treba da robuje unapred stvorenim procedurama ugrađenim u tekst na jeziku porekla. I drugi prevodioci i stručnjaci u oblasti književnosti ukazali su na to da se na ovu prevodilačku proceduru može gledati kao na prevaru. Suština se sastoji u tome da ovo nikako nije kreativna prevodilačka procedura, već mehanički prenos reči. Belosovo iskustvo uči, tačnije njegov rad na prevodu knjige *Život uputstvo za upotrebu*, da ulipističke prinude ne služe slepom robovanju tekstu, već naprotiv osnaživanju

kreativnosti. Ovo važi za sve učesnike u stvaralačko-receptivnom procesu: pisce, čitaoce i prevodioce. Ukratko, Belos je posredstvom mukotrpnog rada na prevodu ove knjige, posebno glave 51. došao do saznanja da originalna procedura koju je koristio Perek za francusku verziju knjige neće biti adekvatna za njeno englesko izdanje. Razrađujući početne Perekove procedure i prilagođavajući ih engleskom jeziku sa zadržavanjem osnovnog značenja teksta, Belos je uspeo da posao privede kraju<sup>62</sup>.

On ovom prilikom ukazuje na još neke važne aspekte recepcije posredstvom prevodilačkog rada. Već pri susretu sa pomenutim poglavljem shvatio je da će morati da improvizuje. Pomoć i podrška stigli su mu od poznatog prevodioca istog dela na nemački, prijatelja Žorža Perek, koji je potvrdio Belosove osnovne namere, a i sam Perek je insistirao na tome da se u različitim jezicima tekstualna rešenja moraju menjati i prilagođavati jeziku prevoda. Uprkos rigidno nastrojenoj kritici koja se zalagala za mehanički prenos teksta, Belos je uspeo, uz pomoć drugih da privede svoj težak posao kraju.

Način na koji smo ovde pristupili proučavanju neoavangardnih pokreta, kao umetničkih poduhvata koji ističu multimediju kao vodeći stvaralački princip, kao neupitnu mogućnost prenosa (naravno ne mehaničkog) ideja, motiva, pa čak i stvaralačkih principa iz jedne umetničke discipline u drugu, ne samo među umetnostima, već putem umetničke komunikacije sa društvom, pristupa i Emili Ridž (Ridge). Zajedno sa njom, smatramo da su ideje iz jedne umetničke oblasti u izvesnoj meri prenosive u druge umetničke registre. U konkretnom slučaju ona ispituje veze između Perekovih dela, posebno knjiga *V ili sećanja na detinjstvi* *Život uputstvo za upotrebu* i konceptualne umetnosti Sofi Kal (Calle) i njenog dela *SO*. Ona podvlači da između dela Perek i Sofi Kal ima umetničkih i iz umetnosti proizašlih semantičkih, ali i životnih sličnosti. Kao umetnica koja je svoju karijeru započinjala sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, Sofi Kal je morala biti izložena uticajima eksperimentalne književnosti nastajale u okviru rada grupe Ulipo. Tako se u njenoj umetnosti mogu pronaći njihovi evidentni uticaji, a ona lično govoreći o svojim delima neizostavno upućuje na Perek. Kada govorimo o konkretnim prožimanjima dela ovih umetnika valja reći da Perekov roman *V ili sećanje na detinjstvu* svoj predmet uključuje jednu od njenih fotografija. S druge strane, ona je pokušavala da ulipistička ograničenja primeni u praksi svakodnevnog života. „Ona se postavlja kao živeće otelovljenje odeljka ulipističkog teksta, teksta podvrgnutog skupu proizvoljnih pravila, a ona

---

<sup>62</sup><http://www.ieeff.org/f16belos.pdf>

jedino mogu odvratiti od inherentne besmislenosti igre“ (Ridge, 2010: 20). Emili Ridž, ide ka tome da ukaže na to da savremena umetnost nikako nije, iako tako možda nekome izgleda, inferiorna u odnosu na klasičnu. Bez obzira na to što se ne temelji na supstancijalističkim principima, ona insistira na univerzalnosti, baveći se filozofskim pitanjima, u ovom slučaju pitanjem odsutnosti. Vreme kada je Kal počinjala da stvara, Perek je već umro, ali posredstvom brojnih referenci u njenom stvaralaštvu, veli Ridž, ona Perekovo odsustvo pretvara u prisustvo.

Zigmunt Bauman (Bauman) posmatra ovo delo u sociološkoj ravni. Njemu Perekov roman o kome govorimo služi kao literarni izraz i potvrda koncepta fluidne modernosti, koji karakterišu odsustvo postojanosti i grozničavo proticanje ljudi, stvari i događaja bez vidnije svrhe i smisla, kreiranih sa vrhova strukture moći nasumičnim narušavanjem životnih rutina za najveći broj stanovnika u eri globalizacije, a kojima se nameću potrošački obrasci ponašanja. To je opis fluidnog modernog društva koje svoje postojanje započinje nakon Drugog svetskog rata i svoje trajanje produžava do današnjih dana. U tom smislu on kaže:

„Da njihova motivacija nikad ne presahne, dovoljno je da upravnici tržišnih centara samo slede princip koga je otkrio Persival Bartlbut jedan od junaka monumentalnog romana Žorža Peka *Život: Uputstvo za upotrebu* i da se pobrinu da se poslednji delić koji se nudi ne uklapa u ostatak slagalice – tako da se sastavljanje slagalice mora stalno započinjati od nule i da nema kraja novim počecima. Bartlbutov život se završio nedovršen, a isto tako i Perekova opsedajuća priča“ (Bauman, 2009: 46-47).

S druge strane, Italo Kalvino ovo Perekovo delo posmatra u kontekstu isticanja jedne od spisateljskih vrlina koju bi trebalo da poseduje pisac, odnosno onih karakteristika koje je Kalvino uočio da se pojavljuju kao ključne za etabliranje književnih dela kao najuticajnijih u istoriji književnosti. On tvrdi da su sledeće osobine koje su posedovala, doprinele da ona zadobiju svetsku slavu i popularnost: lakoća, brzina, tačnost, vidljivost i mnogostrukost. Perekovo delo *Život uputstvo za upotrebu* karakteriše poslednje navedena osobina.

On je za ovaj tip romana upravo nakon njegovog pojavljivanja skovao pojam „hiperroman“. Prema Kalvinu, ova knjiga predstavlja oživljavanje onog duha koji se vezuje za čitaočevu komunikaciju sa Balzakovim velikim ciklusima. Za njega je ona zapravo „poslednji pravi događaj u istoriji romana“. Među glavne literarne karakteristike zbog kojih iznosi ovaj stav Kalvino izdvaja najpre beskrajni plan koji se ispunjava. Pored toga, reč je o novini književnog izraza, „kratkog pregleda prozne tradicije i enciklopedijskog zbira znanja koji oblikuju sliku sveta“ (Kalvino, 1989: 65). U romanu preovladava slika današnjice koja se i sama stvara od

naslaga prošlosti. Takođe čitalac u susretu sa delom uočava istovremeno prisustvo ironije i straha. U pitanju je strukturalni projekat koji uspeva u svojoj nameri da dokuči i ono nedokučivo. Roman je komponovan po uzoru na slagalicu. Prema Kalvinu, to romanu omogućuje razvijanje teme zapleta i istovremeno garantuje formalni model. Drugi model koji Perek daje jeste presek jedne stambene jedinice u Parizu koja je poprište raznih dešavanja:

„Poglavlja po sobama, pet spratova stanova u kojima se ređaju nameštaj i pomoćne stvari i priča o prelascima svojine i životima stanara, kao i o njihovim precima i potomcima. Šema zgrade se pojavljuje kao „dupli kvadrat“ od deset puta deset kvadrata: Šahovska tabla na kojoj Perek prelazi sa sa jednog polja (odnosno sobe, odnosno poglavlja) na drugo skokom konja, po nekom redu koji omogućava da se dodirnu sva polja, jedno po jedno. (Ima li stotinu poglavlja? Ne, ima ih devedeset devet, ova ultradovršena knjiga ostavlja namerno jedan mali ventil ka nedovršenosti)“ (Kalvino, 1989: 66).

U sadržinskom pogledu, Perek u delo učitava poduži spisak tema koje je podelio u kategorije. U svakom poglavlju, kaže Kalvino, Perek insistira na pojavljivanju svake od tih kategorija, makar i neznatno. To je način da se variraju kombinacije. Ove tematske kategorije sadrže razne citate iz književnosti, geografske tačke i istorijske podatke, uopšte informacije živog i neživog sveta.

Pravila i ograničenja koja se u romanu pojavljuju, kao uostalom i u drugim ulipističkim delima, prema Kalvinu imaju funkciju izbegavanja proizvoljnosti života. Izgleda da, po ovom autoru, isto to radi i jedan od junaka romana Bartlbut. „No, čudo je da ta poetika za koju bi se moglo reći da je veštačka i mehanička ima za rezultat neiscrpnu slobodu, maštovitost i bogatstvo“ (Kalvino, 1989: 66). Upravo je to ono što Kalvino želi da podvuče – Žorž Perek je ovim delom pokazao da iako je ono zasnovano na tipičnom ulipističkom principu stvaranja literarnih ograničenja, ono nikako ne guši pripovedačku slobodu. Za Kalvina, Perek je najmaštovitiji član grupe Ulipo. Dakle, Kalvino na roman gleda kao na veliku mrežu, a delo *Život uputstvo za upotrebu* je najbolji primer i izraz tog gledišta (Kalvino, 1989: 67).

Presecajući gledišta koja se odnose na Perekovo stvaralaštvo, posebno dela *Život uputstvo za upotrebu*, posredstvom njih istakli smo njegov značaj za savremenu književnost, utvrdili opšte socijalne smernice romana i na konkretnom primeru sagledali mogućnosti recepcije neoavangardne književnosti, odnosno Perekovog, kako se kritičari slažu, izuzetnog romana. Sociološka analiza dela treba da delo sagleda u kontekstu analize literarne konstrukcije društvenih odnosa.

#### 4.3. Sociološka analiza dela *Život uputstvo za upotrebu*

Hal Foster u uvodu knjige *The Return of the Real* smatra da hegelijanstvo insistirajući na dijalektičkom posmatranju u prvi plan izbacuje prednosti zapadne umetnosti. Modernizam je nastavio sa ovom praksom, te njemu nije stalo ni do kakvog raskida sa prošlošću, što je mišljenje koje početkom 60-ih godina prošlog veka zastupa i sam Klement Ginberg. Ova kantovsko-hegelijanska perspektiva tendira očuvanju njenog istorijskog života. U tom kontekstu, umetnost treba da se drži „svoje oblasti kompetencija“. Uskladu sa tim, ona je mogla ostvariti i izvesne materijalne benefite: od brige o pukom preživljavanju, do mogućnosti bogaćenja. Sve što je ona trebalo da čini jeste da veliča norme izvrsnosti prošlosti. Modernizam je za Fostera složena pojava koja se može podeliti na formalni modernizam koji se zasnivao na integralnom predstavljanju temporalne, dijahronijske i vertikalne ose, i avangardnog modernizma koji je imao nameru da raskine sa prošlošću, tj. da proširi polje umetničke kompetencije. To će učiniti tako što će na račun vertikalne ose favorizovane u formalnom modernizmu, izbaciti u prvi plan horizontalnu. Nakon Drugog svetskog rata, posebno od 1960. godine, zapaža se da neoavangardne umetnosti predstavljaju pokušaj da se zadrže obe ose posredstvom kritičkog preispitivanja. Isticanje horizontalne ose zapravo znači afirmaciju društvene dimenzije umetnosti. Intrisično poimanje umetnosti biva zamenjeno diskurzivnim, pa se sada umetnost doživljava kao deo društvenog sveta, što omogućuje uvid u komunikativne odnose prema publici i širem društvu. Hal Foster naglašava da je za avangardne pokrete bilo ključno pitanje *preokreta*, a za neoavangarde pitanje *povratka*, svojevrsnog sintetičkog estetskog i socijalnog angažmana umetnosti. Neoavangarda afirmiše napuštene avangardne prakse, a manje-više izražena horizontalna osa ne predstavlja puku sadašnjost društvenog sveta, već istovremenu rekonstrukciju prošlosti i anticipaciju budućnosti (Foster, 1996: x-xii).

Iako je Foster imao u vidu razmatranje pitanja vizuelne umetnosti, njegov opis pozicije neoavangarde u najvećoj meri je primenljiv na stvaralačke intencije prisutne u Perekovom delu *Život uputstvo za upotrebu*. Najvažnije za sociološku analizu koju ovde preduzimamo je Fosterovo insistiranje na integralističkom pristupu neoavangardnog stvaralaštva, tj. na težnji neoavangardnih umetnika da se svet razume i u svojoj istorijskoj i u aktuelnoj socijalnoj ravni.

Roman, koji je ujedno i uspomena na osnivača grupe Ulipo Rejmona Kenoa, započinje iskazom da su na pisca: prijateljstvo, istorija i književnost uticali pri formiranju nekih od junaka ove knjige, a zatim i citatom Paula Klea gde se kaže „oko prati puteve koji su mu prokrčeni u delu“ i time se direktno upućuje na potrebnu čitaočevu pažnju.

U duhu filozofskih i naučnih koncepcija koje su još uvek vladajuće u vreme objavljivanja knjige bliske psihologiji geštalta ili strukturalizma, a dovodeći ova stanovišta u vezu sa sadržajem i formom svog romana, Perek saopštava da slagalica nije prost zbir delova, već složena struktura. Između tvorca slagalice i njenog sastavljača uspostavlja se društveni odnos. Sociološka implikacija izražena je u rečenici da su drvene, ručno izrađene slagalice daleko bolje od mehanički izrađenih plastičnih slagalica koje su svojom estetikom namenjene prodaji i lako su rešive. Čitava knjiga je podeljena, kao što smo ranije rekli, na 99 glava. Glave su podeljene na one koje do detalja opisuju unutrašnjost sobe ili stana uz obavezno iniciranje priče o nekom događaju, bivšem stanovniku i društvenom ili emotivnom odnosu koji se povezuje sa predmetom uzetim za povod priče. Zatim su tu glave koje opisuju ono što se događa na stepeništu, one koje opisuju mehanizam lifta, kao i obavezni deo popis stvari u podrumima. Sve glave su intertekstualno strukturisane, pa se od čitaoca očekuje predana intelektualna aktivnost u promišljanju, rekonstrukciji i povezivanju uz slobodno tumačenje ponuđenih značenja teksta. Roman ispunjavaju brojni likovi: oni koji tu stanuju i dolaze u više ili manje direktne interakcije, oni koji su tu nekad stanovali i onih koji su samo indirektno povezani sa stanarima zgrade kao prijatelji ili bliža i dalja rodbina. Neki od likova kojima autor posvećuje najviše pažnje su gospođa De Bomon, Morele, Gašpar Vinkler, Smotf, gospođa Altamon, Persival Bartlbut, Hating i brojni drugi. Sve njih je Perek uposlio u igri i međusobnom dodiru, Doleželovim jezikom rečeno fikcionalnih i istorijskih svetova.

Pisac je vodio računa da stanovnici zgrade zastupaju različite društvene slojeve, starosne kategorije i političke orijentacije. Tako, na primer, suprug gosopđe de Bomon, Fernan de Bomon je bio arheolog koji se poduhvatio jednog teškog istraživačkog zadatka, o čemu pisac pripoveda kao daje reč o feljtonskom članku u savremenoj štampi o neverovatnim pokušajima genijalnih ekscentrika.

Morele, predstavlja niže socijalne slojeve. Reč je o mladiću od blizu trideset godina, koji je promenio veliki broj zanimanja, a među kojima su neka bila privremena, dok su neka samo trenutna zanimanja kao što je „vojnika sa stažom od pet minuta“. Ipak se ustalio u Politehničkoj

školi kao laborant. Angažovan od milionera Bartlbuta, Morele oslobođen finansijskih poteškoća, posvećuje se hemijskim eksperimentima koje na radnom mestu nije mogao sprovesti i u jednom neuspehom eksperimentu gubi tri prsta. Nakon ove nesreće ostaje bez posla, izdržava se od invalidske penzije koju je dobio od škole u kojoj je radio i od rente koju je dobijao od Bartlbuta.

Gašpar Vinkler, koji se bavi izradom prstenja i prilično je vezan za predmete u stanu. Njegova funkcija je da od naslikanih akvarela pravi slagalice koje će Bartlbut rešavati. Njihov odnos nije bio samo komšijski, već i poslovni. Naime, on i Bartlbut su potpisali sporazum prema kome Vinkler nikada neće praviti slagalice za nekog drugog. Reč je o spretnom majstoru koji je poznavao više zanata.

Smotf figurira kao Bartlbutov sluga, neka vrsta njegovog Sanča Panse. On putuje sa Bartlbutom po svetu, posećujući luke u kojima Bartlbut slika akvarele, koje će Smotf potom slati Vinkleru na izradu koje je stvorio Bartlbut. Stanovnicima zgrade šalje razne popularne premete koje ovi skupljaju: poštanske marke, hotelske nalepnice i razglednice. Imao je loše obrazovanje, ali i izvrstan talenat za rešavanje komplikovanih matematičkih zadataka.

Radnja knjige prati dva centralna događaja: Bartlbutov poduhvat na stvaranju i rešavanju slagalica i prijem u ime dolaska gospodina Altamona. U stanu je pre doseljenja njihovog stanovao antropolog Maresel Apencel, navodno sledbenik Malinovskijevog (Malinowski) antropološkog funkcionalizma. Umesto priče o Alamonovima, čitalac se susreće sa raznim naučnim i ličnim problemima ovog junaka. Tek na kraju glave čitalac je obavešten o tome da je gospođa Altamon daleka rođaka Apencelovih. Slični intertekstualni i fikcionalni zahvati pisca roman-slagalicu čine kompleksnijim zahtevajući kontinuiranu intelektualnu aktivnost čitaoca. Perek ne propušta priliku da posredstvom romana skrene pažnju na dela moderne francuske književnosti, kakav je slučaj sa opisivanjem stana Altamonovih koji navodno poseduju delo *Dijalozi sa 33 varijacije Ludviga van Betovena na jednu Dijabelijevu temu* Mišela Bitora. Siril Altamon je stalni sekretar saveta i opunomoćenik Međunarodne banke za razvoj energetske i mineralnih resursa.

Bartlbut, zasigurno najznačajnija figura romana je milioner po nacionalnosti Englez, koji je u svojoj službi imao troje slugu Smotfa, Elenu i vozača Klebera. Ovaj pomalo ekscentrični čovek učio je slikanje akvarela kod slikara Serža Valena. Slikar je inače retko kada imao priliku da daje tri časa sedmično i to bi shvatao kao znatan lični finansijski uspeh, a Bartlbut je ponudio da ga ovaj svaki dan narednih deset godina podučava veštini akvarela. Ovo je, naravno, obradovalo

slikara, ali mu nije bila jasna svrha takvog poduhvata, posebno kada je saznao da milioner nema nikakvog znanja iz umetnosti niti je izgradio bilo kakav dublji odnos prema slikanju. O okolnostima i motivima sa kojima Bartlbut pristupa izučavanju tehnika akvarela narator saopštava sledeće:

„Zamislimo čoveka čijem je bogatstvu ravna jedino njegova ravnodušnost prema onome što bogatstvo obično pruža, i koji, vrlo samouvereno, poželi da dokuči, opiše i iscrpi, ne totalitet sveta – to je projekat koji propada čim se formuliše – nego jedan njegov fragment koji bi se sastojao u sledećem: s obzirom na to da je svet nerazmisivo nekoherentan, treba do kraja ispuniti jedan program, koji će, doduše, biti ograničen, aliće zato biti celovit, nesporan i nedeljiv“ (154-155).

Zgradu nastanjuje i slikar Hating koji unutar svog stana poseduje i atelje. Nakon perioda u kome je umetnik bio privrženik „estetike gomilanja kamenja čiji je najupečatljiviji izraz bio 'potraživanje', 'potpisivanje' a nešto kasnije i prodaja“ (347) poželeo da postane portretista i u tom poslu je imao dosta klijenata. Jedno vreme umetnik je bio zaokupljen idejom o osnivanju umetničke avangardne grupe, pa se grupa umetnika okupljala u njegovom stanu na manifestacijama i zabavama. logika ekonomske kalkulacije je ipak preovladala. I on je svom poslu pristupao kao pokušaju rešavanja slagalice. „stvar je bila u tome da se za svaki portret boje odaberu iz nepomenljive skale od jedanaest tonova, i to na osnovu tri ključna broja od kojih je prvi datum i čas 'rođenja' slike, pri čemu se pod 'rođenjem' podrazumeva prva seansa poziranja, drugi označava menu u kojoj se nalazio mesec u trenutku 'začeca' slike, a pod začecem se misli na okolnost koja je dovela do te slike, na primer, telefonski poziv kojim je naručena, dok treći označava traženu cenu“ (348). Hating nije izrađivao obične portrete, već takva dela na kojima je portret osobe samo element stvorenog dela, ali svakako važan. Njegova namera da stvara portrete, je bila snažna, ali je i sporazumom sa klijentom dogovoreno da se na slici nađe upravo njegov lik. S duge strane, umetniku je po sporazumu dozvoljeno da portret bude dopunjen i drugim umetnikovim kreacijama.

Početak karijere Remija Roršaha obeležava učešće u jednom muzikholu imitacijama poznatih američkih komičara krajem Prvog svetskog rata. Nakon rata dolazi na ideju da osnuje trupu specijalizovanu za poskočice. Sve veća popularnost ritmova sa područja Amerike zamenjuju seoske igranke, pa tako i Roršah, iako i ranije nije bio velika zvezda, sada dobija još manje prilike za nastup. On zatim odustaje od umetničke karijere, ali ne i od sveta spektakla. Postaje impresario jednog akrobate na trapezu. U početku je poduhvat sa akrobatom davao



izuzetne rezultate. „Svet se gurao u mjuzikholovima i cirkusima u kojima je on nastupao, ne samo da bi ga video kako izvodi svoja salta, nego i kako se odmara, umiva, oblači i ispija šolju vruće čokolade na uskoj šipki trapeza, trideset do četrdeset metara iznad zemlje“ (67-68). Kada je počeo sa akrobatskim aktivnostima bio je veoma mlad, kako je sazrevao i stario postajao je sve zahtevniji. Ova zahtevnost se najpre pojavljuje kao izraz želje za usavršavanjem koja je zatim prešla u naviku koju nije mogao da kontroliše. U tom smislu, akrobata čitav svoj život organizuje u skladu sa željom za usavršavanjem – „u vozu bi za njega rezervisao čitav kupe, gde je mogao organizovati svoj život gotovo kao na trapezu i spavati u mreži za prtljag; sam trapez je prilikom ovakvih selidbi postavljan znatno pre njegovog dolaska, sva vrata su širom otvarana i svi hodnici praznjeni, da bi akrobata, ne gubeći ni časa, mogao da se vrati u svoje visine“ (68). Ali, jednog dana umetnik odbija silazak sa trapeza. Roršah i direktor mjuzikhola su ga preklinjali, a uz njih i drugi prisutni umetnici, muzičari, publika. Akrobata preseca konopac. Niz taj konopac je trebalo da se spusti. On je počeo izvoditi jedan za drugim svoja salta, ljudi u publici su se počeli onesvešćivati. Nakon pristizanja vatrogasaca sa merdevinama umetnik je raširio ruke i pao na pod.

Nakon poduhvata sa akrobatom, Roršah ulazi u, pokazaće se, rizične finansijske transakcije vezane za izvoz i uvoz. Tačnije počeo je trgovati školjkama koje služe kao osnovna mera razmene kod afričkih starosedelaca. Jedan prethodni trgovac dragocnim afričkim školjkama je izazvao galopirajuću inflaciju, a trgovina ovim dobrima postala veoma nesigurna, te ih Roršah nije mogao prodati. Francuske kolonijalne vlasti su smatrale da bi iznošenje na tržište većeg kontingenta ovih dragocenosti izazvalo ekonomsku katastrofu. Njegove školjke su tako bile zaplenjene, a on bio je prinuđen da se vrati u Francusku. Nakon ovoga napisao je i roman o svojoj afričkoj avanturi, koji, iako nije imao naročit uspeh, omogućuje Roršahu afirmaciju u spisateljskim krugovima. „Nekoliko meseci kasnije osnovao je časopis pod prilično bizarnim imenom *Predrasude*, čime se verovatno htelo reći da ih sam časopis nema“ (72). On sam je mislio da je ovo jedini u nizu njegovih poduhvata za koje je mogao reći da se nisu završili potpunim neuspehom.

Potpuno u duhu neoavangardnih praksi Perekov roman u celosti predstavlja literarni angažman i tumačenje ključnih determinanti masovne kulture u drugoj polovini XX veka. Važno je primetiti da pisac masovnu kulturu ne vidi samo kroz prizmu umetnosti i neograničava se samo na karikaturalni prikaz lošeg ukusa. Masovna kultura je shvaćena kao sveobuhvatni

fenomen vladavine tržišta u koji zapada i umetnost i to kao jedan od podsistema globalnog sistema zasnovanog na besmislenim kupo-prodajnim odnosima koji postaju sami sebi svrha. Gotovo potpuna identifikacija između još uvek vladajuće kritičke teorije Markuzea i Adorna i Perekovih dela svoje očigledno ishodište ima upravo u ovom romanu.

Insistiranje na sveobuhvatnom tretmanu masovne kulture nikako ne znači eliminaciju pitanja trivijalne umetnosti. Naprotiv, gotovo svi Perekovi junaci čitaju kriminalističke romane ili ih imaju na svojim policama. U delu se čak implicira dvoznačan odnos pisca prema ovom tipu stvaralaštva. Struktura romana naglašava kompleksnost teksta, erudiciju, pripovedačku vrlinu naratora i ni na koji način se ne može kategorizovati kao delo masovne kulture, stoga joj se apriori suprotstavlja. S druge strane, pored konstante prisutnosti dela popularne kulture kojima se dive junaci romana, i sam autor koristi neke elemente njenog repertoara, na primer, zaplet kriminalističkog romana.

U nekim delovima teksta, intertekstualnost se ne pokazuje kao demonstracija postmodernističke citantnosti, već kao senzibilitet za pričanje kriminalističkih priča, što i nije neobično kada se zna da je strukturalistička praksa posebno insistirala na proučavanju obrazaca kriminalističkog zapleta kao mogućnosti književnog postupka. Zbog toga, neki delovi knjige u celini prate tok kazivanja na način koji podrazumeva forma ovog tipa romana.

Pored grozničavih potrošačkih navika junaka dela i upravo posredstvom njih, Perekovo stanovište učitano u sadržaj, implicira i šire društvene procese. Motiv slagalice mogao bi da čitaoca ili kritičara asocira na društvenu strukturu, tj. sisteme odnosa koji se uspostavljaju na globalnom nivou, a teškoće pri slaganju ovih slagalica na nemogućnost ostvarenja projekta konačnog oblika društva. S jedne strane, objektivna nesavršenost čoveka suprotstavljena je njegovim idealima vezanim za individualni uspeh i sreću, a sa druge, sve komplikovaniji i otuđeni institucionalni mehanizmi društvenog poretka kojima je podvrgnut čovek kao pojedinac još više relativizuju i otežavaju ostvarenje tih ideala. Ipak, za razliku od moderne s početka veka, Kafke ili Džojlsa na primer, pa čak i u odnosu na dela novog romana, Perek ne slika beznadežnog čoveka u neraskidivim okovima društvenih ćudi. Naprotiv, on računa na to da je stvarnost kompleksna pa bi tako mogućnost pravolinijskog kretanja, bilo ono evolutivno ili involutivno, bilo logički nemoguće. Junaci i grupe kojima oni pripadaju Perek dodeljuje različita razrešenja ishoda ličnih, emotivnih ili društvenih situacija.

Kako je opšti okvir naracije realistički, izgleda potpuno opravdano pozvati se na Fosterovu koncepciju s početka odeljka, prema kojoj neoavangarda u svoj radikalni novatorski pohod vodi sa sobom i prošlost, ne odriče je se, već je rekonstruiše ili transformiše. Perekov realizam postaje zapravo postmodernizam.

Već je rečeno da članovi grupe Ulipo, a specijalno Perek ovim romanom, dovršavaju formiranje novog tipa publike, koje su započeli avangardni pokreti početkom veka, a nastavili ga supkulturni pokreti kao što su bitnici i hipici veličajući dela džez i roka, te razne vrste neoavangardnih poetika. Sve ove umetničke i umetnosti srodne poduhvate, natkriljuju Ekov zahtev za *otvorenim delom*, tj. ukidanje monopola na formiranje kanonskih interpretacija dela, kao i Jausovo uočavanje da delo ne postoji bez publike. Ono nema supstancijalnu auru, već publiku kao svoj vrednosni izraz. Ova gledišta omogućila su i stvaranje jednog dela kakvo je *Život uputstvo za upotrebu* koje predstavlja sumu gotovo svih avangardnih praksi, a svojim dvoznačnim stavom o masovnoj kulturi prokrčilo put postmodernom diskursu.

**IV DEO: KOMPARATIVNO ISTRAŽIVANJE  
NEOAVANGARDNIH POKRETA U EVROPI I SAD  
I ZAKLJUČNA RAZMATRANJA**

## VIII KOMPARATIVNO ISTRAŽIVANJE NEOAVANGARDNIH POKRETA U EVROPI I SAD

### 1. Supkulture, pop-art i konceptualna umetnost

Na početku ovog odeljka mora se reći da većina razmatranja o kulturnoj promeni koja nastaje u SAD početkom XX veka, počinje od uvida u transformacije načina života tokom tog veka koje je izneo Dejvid Risman u poznatoj knjizi *Usamljena gomila*. O supkulturama se obično govori kao o užim društvenim grupama koje se prema izgrađenom autohtonom sistemu vrednosti i stvorenim značenjima razlikuju u odnosu na vrednosti koje nameće vladajuća kultura. Kako Božilović ističe, ovde nije u pitanju antagonistički odnos, već je više reč o koegzistenciji. Vrednosti vladajuće kulture postoje paralelno sa vrednostima supkultura. Podrazumeva se da i pripadnici potkultura usvajaju najveći broj vrednosti vladajuće kulture. Autor ima u vidu pre svega muzičke supkulture, kojima se i mi ovde bavimo. Verujemo da upravo one dolaze u najbliži dodir i isprepletene su sa vrednostima neoavangardnih umetnosti. Prema njegovom mišljenju, potkulture nastaju iz značenja stila, a on se manifestuje posredstvom posebnog načina govora odevanja, tetovaža, bedževa i sl.

Osim supkultura u društvu se, usled različitih socijalnih, političkih i kulturnih procesa, pojavljuju i grupe koje se direktno suprotstavljaju vrednostima vladajuće kulture. Reč je o kontrakulturama koje, prema stavovima sociologa, predstavljaju spontano nastale socijalne grupe. One imaju „raznovrsnu genezu i manifestacije, ali im je zajednička karakteristika princip generacijske regrutacije učesnika i neformalnost grupa, kao i masovan, ali i neposredan, auditorijum“ (Božilović, 2009: 23). Proučavanje kontrakultura u sociologiji započinje smeštanjem ovog tipa grupisanja mladih oko ideje o kontrakulturama kao devijantnim grupama koje karakterišu neke od, ili više takvih udruženih pojava: krađa, siledžijstvo, alkoholizam, narkomanija, prostitucija, itd. Božilović saopštava da ovakva tumačenja uzroke kontrakulturnog ponašanja dovode u vezu sa mentalnim poremećajima pojedinca. Međutim, autor zastupa drugačije gledište. One se, prema njegovom viđenju, formiraju na osnovu nastalih zajedničkih i socijalno uzrokovanih potreba za osporavanjem društvenog sistema i vladajućeg načina života.

„Njeni pripadnici zalažu se za nov način života, nove oblike porodičnog organizovanja, drugačije forme rada i 'nekarijerizam'“ (Božilović, 2009: 24-25). Problem kontrakture na praktičnom planu se izražava kao nemogućnost da se zahvati totalitet, već samo neki aspekti društvenog života. Ograničavajući se na polje duhovne kulture (poezija, muzika, pozorište, slikarstvo, itd.), ona ne zalazi dublje u celokupnost načina proizvodnje društvenog života, na stvarne socijalno-političke i privredne odnose šireg društva, te na taj način ostaje samo idealistički izraz apstraktne težnje za promenom (Božilović, 2009: 26). Autor, i pored ovoga, odaje priznanje kontrakturni na izgradnji potencijala za preispitivanjem društvenih tokova i ambicija (ma koliko one bile idealistički utemeljene) na angažmanu i zahtevom za radikalnom izmenom postojeće kulture.

Razlika između supkultura i kontrakture vidljiva je na primeru razlike između uticaja filma, recimo *Buntovnik bez razloga* (1955) sa Džejsom Dinom (Dean) i Natali Vud (Wood) u glavnim ulogama, koji su formirali inteligentnu i buntovnu publiku, ali koja se i duhovno i u praksi svakodnevnog života ne odriče vrednosti uspostavljenog društvenog sistema, već je više obrazovana avanturistički i samo privremeno, a ograničena je na omladinski uzrast. S druge strane su bitnici, čiji uticaj je najsnažniji upravo pred obrazovanje hipi pokreta. Oni predstavljaju izraz kontrakturnog grupisanja koji svoje vrednosti direktno i beskompromisno suprotstavlja vrednostima društvenog sistema.

Nije uopšte čudno što bitnike jedan broj teoretičara tretira kao kontrakturni, dok ih drugi vide kao avangardni pokret. Kako beleže Hebdidž i saradnici, pod pojmom bitnik se podrazumeva grupa mladih intelektualaca koji su težili življenju novog načina života izvan ustaljenih konvencija. Početak bitničkog delovanja, smatra se, datira od 1944. godine, kada su se susreli pesnik Alen Ginsberg (Ginsberg), pisac i slikar Vilijam Barouz (Burroughs) i Džek Keruak (Kerouac). Ranih pedesetih objavljene su knjige koje se smatraju ključnim za ovaj pokret: Keruakovo delo *Grad i velegard* (1950), kao i Ginsbergova zbirka pesama *Urlik i ostale pesme* (1956). „U Njujorku, u njegovoj boemskoj četvrti, Grinvidž Vilidž, već krajem četrdesetih godina počela je da se okuplja nova generacija mladih umetnika (...) Vilidž su naseljavali uglavnom mladi neafirmisani umetnici, slikari i pisci. Kada su Vilidž naselili bitnici dali su celokupnom miljeu posebnu atmosferu nove boemije“ (Hebdidž i saradnici, 2002: 23).

Ovi autori smatraju da je pojava bitnika ubedljivo najznačajnija kulturna pojava tokom 50-ih godina XX veka. Ključni element koji određuje pokret bitnika je pasivni otpor. „Više nego osećanje dosade, ova reč (bit, podvukao B. I.) izražava i osećanje zloupotrebljenih i ranjenih“.

Poezija bitnika izražava ogoljenost misli i duše, „jedno osećanje svedenosti na samu osnovu svesti“. Ona je nekontrolisana i spontana, zanemaruje književne konvencije i sintaksu. Bit poezija, po njihovom mišljenju traga za sopstvenom autentičnošću. Pogled na svet bitnika, po svemu sudeći, oblikovao je egzistencijalizam. Kako se ističe, bitnik za razliku od egzistencijaliste nije bio zaokupljen pitanjem izbora, već on bira bedu kao vlastiti izbor. Tokom 50-ih godina XX veka, bitnici su krenuli putem „dobrovoljnog sopstvenog otuđenja od kulta porodice, novca i svih njihovih oblika i načina“ (Hebdidž i saradnici, 2002: 25-26). Nesputana mistična seksualnost, međusobno poveravanje uz korišćenje marihuane i čitanje poezije na glas bili su važni rituali bitničke kontrakture.

Božilović ističe da se bitnici, usvajajući elemente crnačke džez i bibap kulture „suprotstavljaju vrednostima belog, protestantskog građanstva oličenog u *square*-u (malograđaninu, nekome ko je ograničen)“ (Božilović, 2009: 53). I on takođe ističe da je glavna odlika bitničke kontrakture to da se ona nije mogla pomiriti sa zvaničnom kulturom SAD-a. Mit o američkom snu tretirali su kao potrošeni narativ. „Oni su ukazivali da se ciljevi američkog društva premeštaju sa terena duhovnosti na teren materijalnog“ (Božilović, 2009: 54). Autor takođe ukazuje da bitničku kulturu ne treba isključivo vezivati za prostor Sjedinjenih Američkih Država.

Rok muzika kao duhovni nosilac supkulturnih i kontrakulturnih pokreta, koja nastaje sredinom i krajem 50-ih godina i to upravo na tlu SAD, u sklopu burnih promena koje se odvijaju tokom šezdesetih godina kako u politici i ekonomiji, tako i u kulturi, iznedrila je još jedan važan pokret omladinske kontrakture – hipi pokret – o čemu na sociološkom planu svedoči i danas veoma važna studija Teodora Rošaka (Roszak) - *Kontrakultura*. On zapaža da savremenim društvom vlada tehnokratija, koja stremi tome da prisvoji uticaj u svim aspektima društvenog života: seksualnim ponašanjem, odgojem dece, mentalnim zdravljem, rekreacijom, itd. Njena pažnja se usmerava na to da sve aktivnosti u društvu postanu „čisto tehničkim predmetom profesionalne pažnje“ (Rošak, 1978: 16-17). Reč je o režimu eksperata i njihovih poslodavaca. Ona izmiče svim tradicionalnim političkim kategorijama jer ne eksponira ideološku suštinu. Naglašava se da je ovde reč o potpuno novom obliku kapitalizma, koji na račun razvoja sistema kontrole koji stvaraju tehnokratske vladajuće strukture, potencijalno može zanemariti i brigu o profitu, a ona bi i u tom slučaju, veli Rošak, ostala moćna (Rošak, 1978: 25).

Društvene grupe koje se ovako strukturisanom sistemu vladavine tehnokratije suprotstavljaju mogu se nazvati pobunjenom omladinom, ili, kako Rošak kaže, „kontrakulturom“. Nastajanje kontrakture, čiji su nosioci rok muzika i studentska omladina, povezano je, pored nedvosmislenog protivljenja tehnokratiji, i sa onim zahtevima koji se tiču pitanja o čoveku kao ličnosti, povratku humanosti i odbacivanju ideologije, a posebno tehnokratskih načela, što kontrakulturu čini više kulturnom nego političkom pojavom.

Ona za svoj predmet, veli Rošak, ima politiku, promišlja je, a zatim odbacuje u ime duhovnih vrednosti na kojima se sama zasniva. Odeća koju nose je neuredna, a muzika, na primer Bitlsa (Beatles) krajem 60-ih, psihodelična, nekonvencionalna. Ključno u Rošakovom gledištu, koje predstavlja suptilnu analizu opštih društvenih kretanja unutar i oko kontrakture, je to da on ovu pojavu vidi kao jedan od načina kulturnog eksperimentisanja, što je čini bliskom osnovnim postulatima neoavangardnih praksi. Hipi pokret adekvatno opisuju ključne reči Rošakove studije: borba protiv tehnokratije, slušanje rok muzike i borba protiv rata u Vijetnamu. Ovde takođe spada širenje opsega znanja van granica koje nudi sistem formalnog obrazovanja, odnosno isticanje ljubavi, slobode i mira kao osnovnih vrednosti na kojima bi društvo trebalo da počiva. Kao i bitnička, tako je i hipi kontrakultura, vele Hebdidž i saradnici, u svome društvenom središtu imala literarno-umetničku inteligenciju. „Oko ovog jezgra okupila se aristokratija rok muzičara i veliki broj sledbenika koji su prihvatili jedan buntovnički stil života“ (Hebdidž i saradnici, 2002: 60). Ovu supkulturu, smatraju autori, karakterišu: pasivni otpor, pokretljivost, odricanje, ekspresivnost, subjektivnost i individualizam. Važno je istaći da su društvene veze između neoavangardnih umetnika, rok muzičara, pripadnika studentskog pokreta i šire publike bili važan faktor u izgradnji epohalne svesti koja je karakterisala period od ranih 50-ih do kasnih 70-ih godina XX veka. U knjizi *Istorija mode*, Elizabet Vilson, skreće pažnju da je unutar hipijevske estetike posmatrane kroz stil odevanja, bio prisutan i blagi uticaj kiča (Vilson, 1995: 92).

Šezdesete godine minulog veka, kako primećuje Fransoa Kise (Cusset), predstavljaju krizu sociološkog funkcionalizma i istraživanja tržišta, koji su optuživani da društvo svode na prost izraz brojčanih pokazatelja i uvećavaju društvene nejednakosti. Takođe u prvi plan izbija i kriza legalizma, a marševi za građanska prava zahvataju sve šire skupine ljudi. Po sredi je, ocenjuje Kise, slično Rošaku, kriza tehnokratskog legitimiteta, „koju nova generacija liberalnih i tehničkih profesija sumnjiči da je bez upravljača, potčinjena mašini, lišena svake samostalnosti u



odlučivanju“ (Kise, 2015: 39). Na ovo se nadovezuje i kriza, kako se autor izražava, administrativnog uma, koga potresa korupcija sve brojnije menadžerske strukture. On beleži da se studentski pokret od početka 50-ih, pa do 70-ih, razvio „od organizovane političke opozicije do spontanog modusa ponašanja čiji su cijevi bili iznad svega egzistencijalni“ (Kise, 2015: 73-74). Za Kisea se odraz tih promena koje se odvijaju u periodu nakon Drugog svetskog rata može pronaći u pesmama Boba Dilana (Dylan). U kontekstu recepcije francuske teorije u SAD, autor iznosi tvrdnju da je metamorfoza studentske pobune koja je ukroćena brutalnom represijom tokom sedamdesetih jedan od najvažnijih faktora za prijem i skretanje pažnje na francusku teoriju (pos-tstrukturalizam). Od ovog momenta, dakle, od početka 70-ih godina, pažnja intelektualne javnosti i mladih aktivista se preusmerava sa borbi na diskurse, tj. njihov značaj za celokupan sistem ideja antikapitalističke orijentacije. Borbe od tada postaju sekundarni način pobune. Ključni značaj, za celokupni hipi pokret i studentsku pobunu, imala su dela, osim ranije pomenutog Rajta Milsa, takođe i poetske i filozofske opservacije Pola Gudmana (Goodman). Kada je bitnička književnost i prateći bunt splasnuo, 60-e godine, prema Kiseu, izumevaju kulturnu pobunu „i favorizuju, naročito u Njujorku i San Francisku, pletenje guste kontrakturne mreže“ (Kise, 2015: 87). Tada nastaje priličan broj časopisa koji se odvaja od omladinske supkulture, zasnivajući svoj rad na anarhističkim načelima. Kise veli da post-strukturalizam obrazovanje svoje ideološke pozicije dobrim delom duguje interesovanjima za američku kontrakturnu. Žil Delez, Feliks Gatari (Guattari) i Mišel Fuko, od 60-ih do početka 80-ih godina prošlog veka iskazuju divljenje Ginzbergu, Barouzu, muzici Džona Kejdža. Neguju bliske odnose sa rok i pank bendovima od Dilana i Džoan Baez (Baez) do nosilaca novog rok zvuka u SAD, panku i novog talasa, Patti Smith i B52's (Kise, 2015: 90). Tako se, moglo bi se reći, neoavangardne umetničke prakse dobrim delom naslanjaju na supkulturne i kontrakturne prakse. Prijem francuske teorije se u SAD pojavio istovremeno u obliku filozofskog znanja, avangardnog delovanja i kontrakturnog angažmana. Ovu praksu nastavljaju pop-art i konceptualna umetnost, ali ove umetničke prakse odlaze i korak dalje.

Iako usmeren ka vidno izokrenutom estetskom promišljanju stvarnosti, tj. njenom do krajnosti izveštačenom prikazu sa elementima kiča koji se pojavljuje u funkciji kempa, pop-art viđen kroz prizmu Vorholovog stvaralaštva, zapravo predstavlja manifestaciju kolektivne umetničke akcije. Za njega „savremena umetnost nije delo usamljenog genija već neka vrsta katalizatora različitih spoljašnjih uticaja“ (Honef, 2008: 82). Vorhol je bio prijemčiv za

prihvatanje predloga drugih ljudi. Pored usmerenosti na predstavljanje komunikacijskog i predmetnog elementa masovne kulture, donekle neutralne vokacije, pop-art i posebno Vorhol, prikazuju i njeno naličje, može se reći uz kritički prizvuk. Dela u kojima se na blago ironičan način slave proizvodi masovne kulture i američki način života, predstavljaju Vorholovi radovi *80 novčanica od dva dolara (prednja i zadnja strana)* ili *Konzerva supe Kembel*, dok bi se kritička intonacija Vorholovog stvaralaštva mogla predstaviti delom *129 poginulo u avionskoj nesreći*. Iz prethodnih navoda jasno je i zašto je umetnički pravac dobio naziv pop-art. On je, pre svega, usmeren na isticanje glavnih tokova masovne kulture kao osnovnih obrazaca života čoveka modernog društva. Stoga, mediji i artikli masovne proizvodnje bivaju ključni sadržinski elementi dela pop-arta. Endi Vorhol je, pored ovoga, stvarao čvrste veze sa skupinama onih rok muzičara koji su bili, kako bi to Božilović rekao, „izvan glavnog toka“ popularne muzike, pri čemu je njegov rad povezan sa grupom Velvet Andergraund (Velvet Underground) od suštinskog značaja. Endi Vorhol i Velvet Andergraund su posredstvom muzike i sveukupnog estetskog izraza grupe bili presudno važni za konstituisanje stila britanskog glem roka, a posredstvom ovog i pank. S druge strane, Vorholovi radovi u polju likovnih umetnosti i filma dolaze u blizak dodir sa načelima postmodernizma.

Drugačije je viđenje konceptualnih umetnika. Za stvaraoc pop-arta predmet se nedovodi u pitanje. On je nedvosmisleno centralni momenat dela. Iako je recipijentu ostavljen izbor načina interpretacije, predmet je prisutan na jedan, reklo bi se, realistički način.

Konceptualna umetnost nastaje krajem 60-ih godina, a najčešće se predstavlja posredstvom dela Džozefa Košuta (Kosuth). Insistira se, pre svega, na odsustvu predmeta umetničkog dela. Ovaj umetnički izraz nastaje na temelju psihoanalize, filozofije Ludviga Vitgenštajn, Dišanovog *ready made*-a, a nešto kasnije i raznih oblika marksizma. U središtu stvaralaštva je viđenje umetnosti kao dematerijalizovane umetnikove kreacije. Tačnije, suština stvaralaštva i nije u delu, već u procesu stvaranja koji je proizveden i oblikovan putem jezika.

Stvaraoci ovog opredeljenja iznose misao da je umetnost ono što se jezikom označava umetnošću. Time umetnik postaje istovremeno i kritičar, umetnik i kustos. Na sociološkom planu ovo znači radikalnu promenu percepcije društvenih uloga, gde se tri odvojene uloge prema shvatanju tradicionalne umetnosti u konceptualizmu transformišu u jedinstvenu ulogu konceptualnog umetnika. I još više od toga, on postaje teoretičar društva i kulture sa posebnom specijalizacijom u oblasti kritičkog razumevanja umetnosti. U tom smislu, prema Nikoli Dediću,

konceptualna umetnost je takva pojava „koju je više nemoguće opisati unutar kategorija stila i medija, već isključivo na osnovu načina na koji preispituje status umetnosti kao društvene institucije“ (Dedić, 2009: 159). Posredstvom konceptualne umetnosti umetnik dolazi u poziciju istraživača, aktiviste, teoretičara i umetnika u isto vreme. Umetničko delo shvaćeno kao dematerijalizovano, formalno ili samo rudimentarno, postaje supstrat ili povod na kome se izdižu teorijske konstrukcije o konkretnom umetničkom delu, instituciji umetnosti i širem socio-kulturnom kontekstu njegovog nastanka. Delo se tako izjednačava sa mišlju i jezikom.

Važnost i vrednost stvaralačko-receptivnih relacija i konkretnog dela koje je uzeto za povod ove komunikacije, ističu prednost jezičkog i šireg društvenog i kulturnog konteksta na račun umetničkog dela. Osnovna težnja konceptualizma je odricanje od strogih definicija modernističkog viđenja umetnosti, vidljivo u stanovištu Klementa Grinberga. Dedić naglašava i to da se konceptualne umetničke prakse, iako nastaju istovremeno sa neoavangardnim pokretima od njih razlikuju po negiranju utopijske zasnovanosti umetnosti, njenog ideološkog političkog usmerenja. Ovo je moguće ako se ima u vidu da je konceptualna umetnost dematerijalizovana umetnost (Dedić, 2009: 165). Ona se nije konstituisala po nekom unapred stvorenom ključu za projektovanje političkih doktrina, već kao pokušaj rekonstrukcije društvenog sveta i uloge institucije umetnosti u njemu.

Ovde mislimo da je konceptualna umetnost čvrstim nitima povezana sa avangardnim pokretima nakon Drugog svetskog rata i to putem prakse temeljnog kritičkog preispitivanja institucije umetnosti, tvrdeći da su umetnička ideja i kontekst u kome se ona javlja odneli pobedu na umetničkim predmetom i društvenom oznakom umetnika. Iz ovih umetničkih okvira se razvija neokonceptualna umetnost viđena kroz radove Barbare Kruger (Kruger). Ovaj vid umetničkog delovanja zasniva se „na primeni konceptualnih metoda na istraživanje društvenih praksi proizvodnje značenja, oblika prikazivanja u popularnoj kulturi i mehanizama proizvodnje i potrošnje u postmodernom društvu“ (Šuvaković, 1995: 66).

Konceptualna umetnost, zbog svoje orijentisanosti na jezik i intepretativne aktivnosti kao nosioca moderne umetnosti, te na stvaralačko-receptivni kontekst, kao društvena pojava iskazuje niz sličnosti sa evropskim neoavangardama o kojima ovde govorimo. U narednom odeljku nastojimo da u kratkim crtama razmotrimo pitanje značenja i intencija umetničkih praksi u SAD i Evropi nakon Drugog svetskog rata, utvrđujući sličnosti i razlike njihovih društvenih ispoljavanja.

## 2. Komparativna analiza evropskih i američkih neoavangardnih umetnosti

Na opštem planu može se uočiti da se moderna umetnost u drugoj polovini XX veka kako u evropskim, tako i u vanevropskim zemljama nadograđuje na iskustva avangardnih pokreta s početka XX veka. Odricanje od tradicionalnih umetničkih postupaka je ideja koja i dalje dominira modernom umetnošću. Njena usmerenost ka socijalno-političkom angažmanu, doduše ne uvek na direktan način, je druga zajednička karakteristika moderne umetnosti ovog istorijskog perioda. I dalje je u centru pažnje problematizovanje pitanja položaja umetnosti u društvu, kao i njenih karakteristika i funkcija unutar kulturnog sistema. Treća zajednička osobenost svih umetničkih poduhvata u drugoj polovini prošlog veka, uzimajući u obzir intencije i sadržaje dela je izraženo osećanje depersonalizacije i otuđenja umetnika, čoveka kao fikcionalnog junaka dela odnosno stvarnog čoveka unutar date istorijske epohe.

Takođe se može primetiti da je neoavangardna umetnost u još većoj meri, nego avangarda s početka veka u srž svojih dela ugradila politički angažman. Međutim, ova političnost neoavangarde kako u Evropi tako i na američkom kontinentu ima drugačiji oblik. Modernističko slavljenje racionalizma i progressa se polako napušta u korist kontingentnih i arbitrarnih promišljanja. Umetnik društvo u kome živi, svet masovnih medija i početne faze razvoja sofisticiranih tehnologija uopšte, jednom rečju osnovnih elemenata postindustrijskog društva, doživljava kao lavirint iz kojeg se izlaz ne može pronaći samo uz pomoć apstraktnih ali koherentnih ideologija, već se traga za mogućnostima uništenja tog lavirinta. U najvećem broju slučajeva kako u Evropi, tako i u SAD, jezik je viđen istovremeno kao neprijatelj i kao oruđe borbe. Unutar njega nalaze se alati za razmontiranje ogromnih naslaga društvenih proizvoda štetnih po samo društvo.

Razlike se prvenstveno uočavaju unutar senzibiliteta za političko promišljanje sveta. Kod evropskih neoavangardi može se govoriti o upadljivom interesovanju za politiku. Kod većine stvaralaca prisutan je politički diskurs na svim nivoima: od ironijskih komentara dnevno-političkih aktuelnosti do pretresanja filozofsko-ideoloških postavki onih političkih koncepata

koji su tokom veka zadobili istorijsku važnost. Evropska neoavangarda je odlučno na pozicijama leve političke orijentacije. Moglo bi se tvrditi da je ovakvo njeno samoodređenje proizvod dvaju okolnosti: prvo, prihvatanje marksističkih ili anarhističkih načela uslovljeno je poricanjem tradicionalističkih oblika političkog aktivizma, tj. veličanja prošlosti, ustanova i starih generacija. Ovo se odnosi kako na prošlost i ustanove zastarelih umetničkih postupaka, tako i na društvene i političke ustanove koje su na planu razumevanja njihove uloge u društvenim procesima ocenjene kao retrogradne i sputavajuće za pojedince i grupe.

Politička intoniranost evropske neoavangarde je bazično utopijska. Ovo se duguje njenom bliskošću sa osnovnim načelima istorijskih avangardi i ogromnom uticaju do kog je došlo, ne pukim prenosom ideala o transformaciji društva putem umetnosti, tj. radikalnom izmenom rada umetnosti, već zbog opšteg socio-kulturnog konteksta. Na pragu studentske pobune, a pre toga preživljenih strahota u Drugom svetskom ratu, utopijska usmerenost neoavangarde se može tumačiti i kao stvar racionalnog političkog izbora. Utopija se u evropskoj neoavangardi, s druge strane, može tumačiti i kao konstitutivni identitetski element, na osnovu koga ona opravdava sebe kao avangardu. Ona svoje delovanje vidi u strogoj povezanosti sa ambicijom ka rekonstrukciji društvenih i kulturnih naslaga prošlosti i sadašnjosti i, što je za svaku avangardu još važnije, naporima ka anticipaciji budućnosti. Bez ovog elementa ona ne bi mogla biti označena kao vid avangardnog delovanja. Koliko je ovo namerna i svesna odluka generacija neoavangardnih umetnika u Evropi, a koliko posledica naše današnje distancirane interpretacije, drugo je pitanje. Za nas je važno da ukažemo na prisustvo neoavangardne sklonosti ka utopijama – od želje da se posredstvom upotrebe jezika promeni društvo prisutno u italijanskoj neoavangardi do otimanja i prisvajanja kao kontrakulturnog čina kod situacionista - može se primetiti da se utopija u evropskim neoavangardnim praksama, sociološki, iskazuje dvojako. Kao čin negacije i kritike postojećeg, gde utopija vrši funkciju korektiva stvarnosti i, s druge strane, kao angažovanje na projektovanju slike budućeg društva opozitne nepodnošljivoj postojećoj stvarnosti.

U poređenju sa evropskom, američka neoavangarda od apstraktnog ekspresionizma, preko pop-arta do konceptualne umetnosti iskazuje daleko manju ambiciju ka političkom angažmanu, ne samo kada je reč o interpretaciji vladajuće politike svog doba, već još više od toga, ona ne pokazuje nikakav interes za rekonstruisanjem ideoloških sklopova epohe. Političnost američke neoavangarde je sporadična i ideološki neodređena, ili, u najmanju ruku, bez otvorene

deklarisanosti. Ona se jednostavno izbegava. Pre svega, gotovo sve pojave umetnosti u XX veku u SAD nastaju kao proizvod modernizma. Kod nekih likovnih umetnika delo se pojavljuje kao nediferencirana mešavina romantičarskih elemenata XIX veka, avangardnih praksi s početka XX veka i neoavangardnih stremljenja koja su se u Evropi pojavila neposredno nakon Drugog svetskog rata.

Moguće je govoriti o tome da je neoavangarda u SAD još uvek zaokupljena striktno estetičkim pitanjima, pa se spoljašnji svet u delu pojavljuje na impresionistički način, kao podloga za oblikovanje dela. Ona još nije dosegla stepen proizvodnje fikcionalnih struktura. Tek sa konceptualnom umetnošću estetsko se počinje pretvarati u političko. Sukob apstraktnog ekspresionizma i pop-arta oko predstavljanja, koji se pojavio kao gorući problem umetničkog stvaralaštva u SAD nakon Drugog svetskog rata je, može se reći, još više doprineo suspenziji političkog angažmana. Još jedan razlog čini se kao racionalno objašnjenje apolitičnosti američke neoavangarde. Naime, ako je tačna konstatacija da je, recimo, pop art izložio vlastitu opsednutost delima masovne kulture, a konceptualna umetnost kapacitetom umetnosti da proizvodi ideje, onda se može tvrditi da se političnost ovde i ne može pojaviti kao društvena potreba, jer se, u sociološkom smislu, politika nalazi izvan horizonta svesti stvaraoaca umetnosti. Njegovo stvaralaštvo se ne podvrgava direktno uticaju političkih struktura, već se ono nalazi u bliskom dodiru na novim tehničkim izumima, novim obrascima delanja i mišljenja. Umetnik je uvideo da je novi tip društva proizveo nove potrebe: za obožavanjem slavni ličnosti, za posedovanjem sve veće količine materijalnih predmeta, ali se, u američkoj neoavangardi, umetnik zadovoljava time da umetnički izolovani predmet koji je kod masa već postao fetiš, izloži samo kao indiferentni komentar, ne uzimajući u obzir širi društveni i politički kontekst, bar ne u meri u kojoj bi se političko značenje kod recipijenta formiralo kao osnovno značenje. Ne treba, prilikom analize političnosti američke neoavangarde, izgubiti iz vida još jednu okolnost. Postoji mogućnost da je neoavangardni umetnik politiku svesno pridružio vladavini spektakla, te se ona u delu pojavljuje samo kao jedan nediferencirani objekat tog spektakla.

Neoavangarda se u SAD pojavljuje u najvećoj meri lišena utopijskih implikacija, što posebno važi za dela pop-arta. Ovde se o utopiji nikako ne može govoriti kao indukovanoj iz sadržaja dela, već možda jedino unutar delovanja njegove kolektivne recepcije, u komunikaciji sa masovnim medijima. Ovo odsustvo utopije iz stvaralaštva američke neoavangarde može se objasniti upravo njenom apolitičnošću. Umetnički poduhvati ovde se temelje, kao što smo rekli,

ne na raspakivanju istorijskih i ideoloških sklopova, već na pokušaju ironijske imitacije svakodnevice. U tom smislu se umetnički poduhvati mogu posmatrati kao pragmatični, utilitarni. Oni treba da doprinesu nekom konkretnom, upotrebljivom saznanju ili praksi. Otuda se i interes za utopije i filozofske apstrakcije iskazuje na način kao da ometa ovu pragmatičnu usmerenost umetnosti. Takođe moguće je govoriti i o tome da politika u evropskom stvaralaštvu ima i svoje dugo istorijsko trajanje i utemeljenje, koje je, između ostalog i kolevka utopijskih ideja, od Mora (More), do Marksa, dok se mlada američka kultura obrazovala u duhu etike rada, a sve snažnija srednja klasa, osim rada, neguje i vrednosti kompeticije, i društvenog uspona. Bilo bi netačno reći da američka umetnost u XX veku nije bila u stanju da stvaralaštvo i politiku udruži transcendirajući i jedno i drugo, ali je odsustvo političnosti, naročito u smislu u kome se politika pojavljuje u evropskom neoavangardnom stvaralaštvu, i utopijskih elemenata u njoj, u poređenju sa evropskom neoavangardom upadljivo. Postavlja se onda pitanje, zašto uopšte pop-art i konceptualnu umetnost nazivamo avangardom? Činjenica da se američke umetničke prakse nisu opredelile da direktno politički govori, pa time ni za utopijske projekcije, ne znači i da je umetnost odustala od anticipatornih ambicija. Naprotiv, iako je sama sebe lišila političkog diskursa, američka neoavangarda razlažući predmete iz sveta svakidašnjice tendira objašnjenju budućnosti kao sadašnjosti, tj. brisanju temporalne dimenzije, ukazujući na to da je budućnost zajedno sa radio aparatima, televizorima, i nešto kasnije računarima već stigla. Kao da žele reći da je sve spremno za večno stajanje vremena, anticipirajući ovim stavovima postmodernistička gledišta o virtuelnoj stvarnosti.

To bi zapravo moglo da znači još jednu razliku između evropske i američke neoavangarde. I to na sledeći način: evropska neoavangarda svoje stvaralaštvo, komunikaciju sa publikom i čitav arsenal stilskih rešenja prilagođava svesnom samoodređenju sebe kao avangarde, što bi podrazumevalo isto tako i svesno političko i utopijsko delovanje. Ovde je stvaralaštvo potpuno u funkciji političkog angažmana, tj. nastojanja da se svet radikalno promeni. Ovo ipak ne isključuje, niti ide na štetu pitanjima stila i drugih formalnih elemenata. Naprotiv, na njima se insistira. Revolucija u umetnosti je za njih deo globalnog revolucionarnog procesa. Politika se ne pojavljuje kao demijurg umetnosti, već umetnost koristi politiku: za revolucionisanje društva pomoću umetnosti, ali i za revolucionisanje same umetnosti.

S druge strane, utopijski momenat u američkoj neoavangardi nije očigledan i u velikom broju slučajeva je čak i potpuno odsutan, ako se misli na njegovo neposredno i nedvosmisleno

pojavljivanje u delu. On je prisutan, ako se tako može reći, više na posredan način i to pre kao distopija. Do nje je moguće dospeti ne na osnovu pojedinačnih dela Vorhola ili Koštua, već sintetičkim zahvatom ukupnog stvaralaštva američke neoavangarde, koja u svojoj suštini za predmet uzima banalnost modernog, tehnički opremljenog sveta, koji uživa u nagomilanim kič tvorevinama. Odsustvo politike i posebno utopije kao transcendirajućeg ovde je vidljivo i u pomirljivosti umetnika sa aktuelnom i umetnički doživljenom stvarnošću. Umetnik ne može da menja stvarnost. On može o njoj putem dela da svedoči ili neznatno utiče samo na neke njene segmente, ali je stvarnost kao totalitet neuhvatljiva i nedostižna za oskudnu društvenu moć poverenu instituciji umetnosti.

Masovna kultura i specijalno supkulture imale su snažan uticaj kako na evropske tako i na američku neoavangardu. To takođe važi i za neoavangardnu publiku. U dobu oscilacija ukusa, kako bi to rekao Đilo Dorfles, publika neoavangarde uviđa da su dela popularne kulture zadobila važno mesto u umetničkom stvaralaštvu. Popularna kultura postaje referentna tačka oko koje se odigrava čitav stvaralačko-receptivni proces neoavangarde. Kada je u pitanju neoavangardna publika uopšte, možemo govoriti o jedinstvenom umetničkom afinitetu, koji se temelji na razumevanju avangardne umetničke prakse i nastajuće postmoderne filozofije. Ipak, uputnije je govoriti o neoavangardnim publikama, pa će se, u tom smislu, morati podvući razlika između onog njenog dela koji naginje delima pop-arta i na osnovu toga delima industrije kulture poput bioskopskih filmova i popularne muzike masovnih tiraža i, s druge strane, publike naklonjenije italijanskoj neoavangardnoj književnosti, novom romanu ili konceptualnoj umetnosti.

U skladu sa izvodima iz razlika u neoavangardnom stvaralaštvu evropske i američke neoavangarde, može se reći da se i formiranje publike jednog odnosno drugog kulturološkog kruga odvija na istim principima. Neoavangardna publika u Evropi bi bila političnija, u stavovima o društvu i kulturi, radikalnija, i uopšte više zainteresovanja za pitanja istorije, istorije umetnosti i književnosti, te za promišljanje političke uloge umetnosti u savremenom društvu.

Američka neoavangardna publika prema ovom teorijskom modelu bi negovala sklonosti ka estetizovanju stvarnosti, sa primesama kempa i sa još većim uticajem dela masovne kulture na njeno razumevanje sveta. Ova publika bi bila nešto liberalnija u njenom stavu prema delima masovne kulture u odnosu na evropsku publiku, ali i ovde može biti govora o kritičkoj distanci. Takođe bi se moglo pretpostaviti da je uticaj supkultura na recepciju znatno veći, odnosno, moglo bi se govoriti o tome da se neka dela neoavangardne umetnosti u SAD i prihvataju na



osnovu prethodno stvorenih stvaralačkih modela recipiranih u muzičkim supkulturama, a koje korespondiraju avangardnoj poetici, pa se veza masovna kultura-supkultura-neoavangarda, na primeru razmatranja neoavangardne publike u SAD može oceniti kao čvršća u odnosu na njen evropski pandan. Pojednostavljeno gledano, iako sa ironijskim odmakom, neoavangardna publika u SAD bi na stvaralaštvo, kao i na svet gledala očima zabave i čiste igre u kojoj se ispituju svojstva elemenata kulture, dok bi evropska neoavangardna publika bila više zainteresovana za temeljniju rekonstrukciju dela kao celine, njegovog inkorporiranja u sistem teorije i istorije umetnosti, kao i traganjem za eventualnim političkim, i istorijskim referencama dela. Na prisustvo motiva iz oblasti popularne kulture u neoavangardnim delima bi se gledalo kao na sociološku datost, sa umerenom dozom simpatija, ali bi recepcija, i pored ovoga, bila usmerena na komunikaciju sa dubljim stvaralačkim strukturama dela.

Kulturološki definisani pojmovi američke i evropske neoavangarde u radu imaju funkciju izgradnje teorijsko-analitičkih konstrukcija na osnovu kojih bi se mogle u opštim crtama sagledati opšte stvaralačko-receptivne karakteristike kako jednog tako i drugog kulturnog (umetničkog) prostora u drugoj polovini XX veka. U stvarnosti teško da možemo govoriti o oštrim distinscijama između stvaralaštva evropske i američke neoavangarde. Čak bi se pre moglo govoriti o njihovim međusobnim uticajima i isprepletenosti velikog broja stvaralačkih motiva. To važi kako za veze između neoavangardnih umetnika, tako i za njihove odnose sa supkulturama i masovnom kulturom u drugoj polovini XX veka. U empirijskoj ravni je gotovo nemoguće govoriti, u sociološkom smislu, o strogo odeljenim tipovima publike.

## ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Nakon Drugog svetskog rata odvijaju se vidne transformacije, pre svega na planu naučnog razvoja, što omogućuje razvoj tehnologije, tj. nova tehnička sredstva koja se po prvi put javljaju u XX veku i postaju nužnost u svakodnevnom životu. Uočen je nagli porast životnog standarda svih slojeva stanovništva, radni dan se skraćuje, a dokolica zauzima važno mesto u čovekovom svakodnevnom životu. Sve ovo prati sticanje i razvoj potrošačkih navika kod najvećeg broja

stanovnika u svetskim razmerama. Konzumeristički obrasci ponašanja postaju vladajući način kulturnog ponašanja.

U tom kontekstu dolazi do izumevanja novih umetničkih formi koje se kao kritički stvaralački činovi usredsređuju na više frontova: veliki broj njih svoje postojanje razumeva kao nastavak avangardnih i drugih modernističkih ideja uz manje ili veće modifikacije ovih stilova. U ne tako malom broju slučajeva istorijske avangarde se uzimaju samo kao povod, obrazac koji treba nastaviti, ali i menjati i dovoditi gde god je to moguće u kontekst istorijskog trenutka sadašnjice. Tako je kod ranih neoavangardi istaknuta čvrsta veza sa istorijskim avangardama. Čak i kada predstavljaju kritiku istorijske avangarde, one iskazuju relacioni odnos prema njima. U kasnijim fazama razvoja neoavangarda zadržava najuže idejno i stvaralačko jezgro istorijskih avangardi, ali ona sada osmišljava vlastite stvaralačke postupke, ignorišući, odbacujući ili znatno modifikujući širi ideološki sklop istorijske avangarde. Ovo se duguje i znatno izmenjenim okolnostima do kojih se došlo nakon Drugog svetskog rata. Neoavangarda iskazuje svest da nema jednostavne ekstrapolacije avangardnih postulata, naročito u uslovima u kojima kapitalizam prerađuje i na tržište kao robu nanovo vraća njena u osnovi antikapitalistička dela.

U sociološkom pogledu neoavangarda se javlja kao kritička opservacija društvenog oblika kapitalizma nastalog nakon Drugog svetskog rata, pre svega nastajućeg postindustrijskog društva. Ova kritika u izvesnom broju slučajeva, tj. neoavangardnih umetničkih ostvarenja nije neposredno vidljiva. Umetnik se više usredsređuje na to da slika propratne efekte kapitalističke ekonomije kao što su depersonalizacija i dezorijentisanost, koji postaju dominantno osećanje umetnika u ovom periodu. Potrošački mentalitet i dela masovne kulture dodatno doprinose čovekovom otuđenju, ali su istovremeno kao nova pojava umetniku ovog doba još uvek umetnički interesantna, zbog čega se u izgradnju stava o masovnoj kulturi u neoavangardi gleda sa osećanjem ambivalencije. S druge strane, istorijske avangarde su ovaj tip kulture apriori odbacivale kao vulgarnu. Takođe isile društvenog poretka, tj. administrativnog ustrojstva države postaju toliko snažne da neoavangardni stvaralac oseća kao da kontinuirano proživljava scene iz nekog od Kafkinih romana. Međutim čitava ova stvar sa implikacijama opisa represivnih sistema dobija potpuno drugačiju, ironijsku, duhovitu dimenziju, kao što je slučaj u Malerbinim delima. Francuska neoavangardna književnost, uzimajući za primer Perekovo i u italijanskom slučaju Malerbino delo, pokazuje svu njenu raznovrsnost i tako služi kao osnova za govor o celokupnoj

neoavangardnoj umetnosti. Malerbino delo zasnovano je pretežno na fikcionalnim strukturama, dok Perekovo, polazeći od realističke naracije, prodire do intertekstualnih književnih zahvata.

Baveći se komparativnim proučavanjem neoavangarde u Evropi i SAD, videli smo da su na delu različite umetničke strategije i ideološki sklopovi među neoavangardama na dva kontinenta. Neoavangarda u SAD umetnost vidi kao kreativni prostor koji treba popuniti istraživanjem pojedinih estetskih predmeta i društveno nastalih koncepata, ali bez vidljive kritičke pozicije autora. Sasvim je drugačija stvar u slučaju evropskih neoavangardnih praksi: one su kako u Italiji, tako i u Francuskoj i u drugim evropskim zemljama bitno politične. Otvoreno se zauzimaju za realizaciju levičarskih političkih ideja, najčešće marksističkih ili anarhističkih revolucionarnih i emancipatorskih stremljenja, svesno iskazujući nameru zasnivanja vlastite umetnosti kao utopijskog projekta. Rečeno je i to da je uticaj supkultura na formiranje neoavangarde u SAD imalo veći značaj nego što je to slučaj u Evropi, mada se, opšte uzev, gotovo celokupna neoavangardna umetnost zasniva na dijalogu sa masovnom kulturom, pa i sa svim kulturnim oblicima koji sa njom dolaze u dodir.

Neoavangardni pokreti su svojom estetikom, političkim angažmanom i celokupnom filozofijom izvršili ogroman uticaj na kulturu našeg doba. Ovde se, pre svega, ističe njeno ispitivanje jezika. Neoavangardni umetnički pokreti su snažno insistirali na shvatanju da jezik nije samo prosto sredstvo komunikacije, već i simbolički sistem sa mogućnošću izražavanja ogromnog broja značenja. Zbog toga su neoavangardne prakse viđene kao prehodnica nastajućeg postmodernog diskursa. Tokom 60-ih i 70-ih godina prošlog veka, filozofija (post)strukturalizma se blisko povezuje sa neoavangardnim, naročito književnim stvaralaštvom, a krajem 70-ih se u Liotarovo (Lyotard) filozofiji i zvanično zasniva postmodernizam. Razlika između neoavangarde i postmoderne se vidi u tome što je neoavangarda insistirala na utopijskim projekcijama držeći se čvrsto marksističkih gledišta. S druge strane, postmoderna takođe insistira na ulozi jezika u društvu, njegovoj polisemičnosti i polifoniji u književnom stvaralaštvu, ali se ona odriče svih metanarativa, pa i marksističkih utopija, uvodeći nanovo pragmatičnost diskursa kao merilo kazivanja i saznanja, uz razvoj imaginacije povezane sa estetskim doživljajem, ali lišena istorijskih ambicija. I pored ovih razlika, razvoj postmodernih strategija se ne može zamisliti bez uticaja neoavangardnih jezičkih pregnuća. Ona na postmodernu nije uticala samo u oblasti jezičkih istraživanja, već i sociološki, kao pogleda svet. Koliki je taj uticaj pokazali smo na primeru Deborovog uticaja na Bodrijarovo teorijsko gledište. Upravo je na primerima Debora,

Eka, Sangvinetija, najuticajnijih predstavnika post-strukturalizma, pokazano da je neoavangarda učinila i još jedan kulturni iskorak. Društvenu teoriju, kritiku ili esej je proglasila za umetničko delo. Sada se ono procenjuje retorički kao narativ, a estetički kao način pisanja. Insistiranjem na ovim slojevima ponekad se i namerno zapostavlja sadržina, tj. sazajni plan datog teksta.

U oblasti recepcije, neoavangarda stvara novu publiku. Počev od Brehta, preko Living teatra, italijanske i francuske književnosti, te pop-arta i konceptualne umetnosti, ona zahteva sve obrazovaniju mada, imajući na umu sud ukusa, dosta fleksibilnu publiku. Ta publika ne želi da olako osuđuje dela masovne kulture. Zajedno sa vrhunskim delima neoavangarde ona ih rekonstruiše, koristi, a tek onda prihvata i pridružuje delima neoavangardne umetnosti, ili odbacuje i proglašava za bezvredna. Kako za stvaralaštvo, tako i za recepciju neoavangardnih dela važi da, i kada se proizvodi masovne kulture u estetskom smislu odbacuju, tj. objektivno ocenjuju kao bezvredni, to još ne znači da će ona biti u potpunosti odbačena. Naprotiv, naročito u stvaralaštvu neoavangarde ona mogu biti upotrebljena na razne načine: kao ironijski komentari, ogledalo društvenog ukusa ili čak pohvalna sentenca. Značajno je, pri tome primetiti da je za razliku od konzumenta masovne kulture, neko njeno delo kod stvaralaca ili recipijenata neoavangarde prethodno prošlo kroz estetički, socijalno-politički i, u širem smislu shvaćen, kulturni filter. Zajedno sa postmodernom, ove kulturne prakse su i danas na snazi. Ta i druga stvaralačka rešenja koja se smatraju autohtonim izumima neoavangarde, kultura našeg doba koristi u najvećem broju svojih ostvarenja. Postmoderna ih je nakratko preuzela i prepustila tržištu i masovnoj potrošnji, oslobodivši je prethodno utopijskih implikacija, koje se nisu mogle dovesti u saglasnost sa postmodernim veličanjem svakodnevne fragmentarnosti.

Podela neoavangardnog stvaralaštva na neoavangardu i nove avangardne pokrete nam se učinila najprikladnijom. Iz tog razloga, ono što smo nazvali neoavangardom u punom smislu reči, predstavlja, po našem mišljenju, jedan poseban književni izraz kao preteča posmoderne književnosti, a on je bio karakterističan za kulturni prostor Italije. S druge strane, novi avangardni pokreti, koji nastaju u drugim evropskim i vanevropskim zemljama, međusobno veoma različiti, kao što su Situacionistička internacionala ili pop-art, ne poseduju ni približno sličan sveukupni pogled na svet i umetnički izraz kao onaj koji se formirao u okviru pokreta Najnoviji ili italijanske neoavangarde ili Grupe 63. Razlika u umetničkim sredstvima i medijima je ovde sporedna. Naglašava se opšti komunikativni potencijal, odnosno socijalno-filozofske karakteristikama stvaralaštva. Ipak, ove razlike se više odnose na opšte tendencije. Na planu

konkretnog stvaralaštva i pojedinačnih dela, uticaji jednih umetnika na druge su primetniji od razlika među njima. Pojedinačni stvaralački postupci se prenose iz jedne zemlje u drugu, iz jedne umetnosti u drugu i takođe iz jedne neoavangardne grupe u drugu. Neki autori su, videli smo, italijansku neoavangardnu književnost uporedili sa pop-artom ili novim romanom, drugi su unutar repertoara grupe Ulipo pronašli situacionističke prakse, a gotovo sve njih, osim situacionizma povezuje sklonost ka (post)strukturalističkom tumačenju društva i kulture.

U pokušaju konstruisanja portreta neoavangardnog recipijenta i pripadajuće ideologije ustvrdili smo da se može govoriti o dva teorijski različita tipa. Prvi bi predstavljale skupine koje iskazuju suštinsko interesovanje za neoavangardnu umetnost. Ova skupina ima široko obrazovanje u društveno-humanističkim naukama, vlada znanjima u oblasti istorije umetnosti i književnosti, ali pokazuje interesovanja i za masovnu kulturu. Ona se ocenjuje kao kultura modernog doba, i isto tako kao materijal pogodan za neoavangardnu umetničku obradu. Njen ukus je izgrađen pretežno u okvirima uopšte avangardne poetike, zbog čega izuzetno ceni doprinos istorijske avangarde, pa neoavangardu i sama doživljava kao njen umetnički i ideološki nastavak sa izraženim pečatom originalnosti. U čisto ideološkom smislu ona, kao i neoavangardni stvaralac, pristalica je levih političkih orijentacija. Zainteresovana je za probleme siromaštva, društvenih nejednakosti, socijalne revolucije, ali i za dublje filozofske i čisto estetičke probleme. Kao i neoavangardni stvaralac, neposredna publika neoavangardne umetnosti, koja iskazuje suštinsku zainteresovanost za njena dela, posebnu pažnju posvećuje pitanjima jezika i označavanja. Ove skupine, može se reći, svet razumeju i tumače u skladu sa ključnim postulatima na kojima se zasniva neoavangardni umetnički izraz. Ovo podrazumeva i prihvatanje njoj srodnih teorijskih diskursa poput kritičke teorije, (post)strukturalizma i supkulturnih i kontrakulturnih praksi.

S druge strane smo smestili snobovske neoavangardne grupe. Njihovo poznavanje neoavangardne umetnosti je slabo ili bar nešto slabije od skupine koja je suštinski zainteresovana za njena dela. No, to nije odlučujući kriterijum za njihovo određenje. Čak i u slučajevima gde je ovo znanje dosta široko, ono se često pokazuje ne kao način da se doživi umetničko delo i stvori kakav estetski ili ideološki doprinos pokretu, već se na jedan malograđanski način ističe vlastita posebnost na račun stvari za koju se deklarativno zalaže. Vlastiti izgled, neki pragmatični interes ili samo prisustvo poznatih osoba kod ovih skupina odnosi prednost nad estetskim doživljajem i potrebom za promišljanjem umetničkog dela. Zbog toga se delo često procenjuje na površan

način, pri čemu su stavovi, ako uopšte postoje, izloženi nekritički. Kada je u pitanju izgradnja ideološke pozicije, pripadnik ove skupine se deklarativno određuje kao levičar, revolucionar, osoba koja iz temelja želi izmeniti i umetnost i društvo, ili ga bar uzdrmati, dok u praksi istupa elitistički, zanimajući se za obrasce društveno poželjnih načina ponašanja koji su putem masovnih medija plasiraju o poznatim osobama iz sveta umetnosti. Tako je cilj, ne dokučiti neku socijalnu ideju ili unutrašnji smisao kakvog estetskog oblika, već ostvariti društveni uspon, tj. vinuti se u elitne umetničke skupine. Ukoliko je ova pozicija socijalno osveščena od strane recipijenta ona može zadobiti izraz kempa i tada se u izvesnom socijalno-psihološkom smislu distancirati od pravih snobovskih skupina. Potrebno je međutim uočiti da neoavangardni stvaralac ili pripadnik skupine suštinski zainteresovanih recipijenata, kemp razumeva kao umetničko sredstvo, on ga upotrebljava za izražavanje drugih socijalnih i umetničkih ciljeva, on nije cilj po sebi. S druge strane, ovaj podsloj snobova koji je donekle prevladao puke ambicije ka samopromociji, još uvek nije dosegao saznanje o umetničkoj i socijalnoj upotrebi kempa na kritički način.

Treba reći da je reč o teorijskom modelu i da su u stvarnosti moguća razna preklapanja. Odavno je poznato da i prava umetnost može sadržati elemente kiča, a od Dorflesa znamo da ukusi nisu predestinirani niti okamenjeni. Iz sociološke teorije stičemo uvid da su srednji slojevi najraznorodnija društvena grupa, pa se svi ranije izvedeni zaključci o tipovima neoavangardne publike moraju procenjivati isključivo iz teorijske perspektive.

Kada je u pitanju čisto sociološko određenje, neoavangardnu publiku smo smestili među srednje društvene slojeve. Ovo se objašnjava pre svega opštim odlikama srednjih slojeva među kojima se često ističe posvećenost obrazovanju i ličnom napredovanju u svim oblastima društvenog života. Obrazovanje je svakako ključni činilac jer, kao što smo rekli, neoavangardno stvaralaštvo svojom erudicijom, poigravanjem umetničkim formama i sadržajima, i referirajući na veliki broj umetničkih, naučnih, filozofskih i istorijskih tačaka, računa na sve obrazovaniju publiku, pa se bazična interesovanja srednjih slojeva i neoavangardnih stvaralaca u najvećoj meri podudaraju.

Osim toga neoavangardna poetika uopšte izražavajući ideje kontingentnosti i arbitrarnosti, te društvene dezorijentacije i otuđenja, zapravo na psihološkom planu daje satisfakciju srednjem sloju koji se i sam nalazi na udaru kako viših klasa tako i radničke klase. Postavlja se, međutim, pitanje, ako je neoavangardno stvaralaštvo, u sociološkom smislu, nosilac revolucionarnih ideja,

a svoje stvaralaštvo poredi sa radom u fabrici, tj. umetnik svoju društvenu ulogu poistovećuje sa položajem derpiviranih klasa, zašto onda njena neposredna publika dolazi iz srednjih, a ne iz radničkih slojeva?

Odgovor na ovo pitanje mogao bi se dati uzimajući u obzir socijalnu situaciju u kojoj se ovi slojevi nalaze. Rekli smo da je jedan od ključnih momenata koji se povezuje sa recepcijom umetnosti ukus kao opšta potencija za njeno prihvatanje. Međutim, i drugi socijalni faktori možda i odlučnije i snažnije nego ukus, uzet kao estetska kategorija, posreduju pri recepciji dela. Može se reći da je ukus značajno i formiran pod uticajem snažnih socijalnih činilaca. Tako, radnički slojevi zbog svog socijalnog položaja pretežno su obuzeti egzistencijalnim pitanjima, koja se kreću u rasponu od izumevanja strategija preživljavanja u svakodnevnom životu do borbe za bolje radne uslove, socijalna prava i sl. Kada se tome doda i nešto niži nivo obrazovanja, radnički slojevi ne mogu biti nosilac neoavangardnog ukusa. Ovo se može dobrim delom potvrditi upravo posredstvom činjenice da se određeni broj intelektualaca marksističke orijentacije protivio avangardnoj poetici, a neoavangarda se doživljavala kao puki prenos i umetničko ponavljanje njenih praksi. To bi mogao biti dodatni razlog zbog kojeg bi čak i prosvete delovi radničkih slojeva mogli odbaciti neoavangardno stvaralaštvo, verujući da ono u potpunosti ne izražava njihov pogled na svet.

S druge strane, više klase, marksistički rečeno, slojevi buržoazije, po prirodi stvari ne mogu biti ne samo nosioci, već ne mogu suštinski ni participirati u neoavangardnom stvaralaštvu, tj. prihvatati njena dela. Razume se, nije reč o prirodnim sposobnostima. Ovo važi za sve slojeve, već je reč o društvenim konstelacijama u kojima se ti slojevi nalaze.

Više klase, kada je u pitanju odnos prema umetnosti, uglavnom zastupaju ukus za klasično stvaralaštvo. Kod njih, stvar je takva da umetnost u velikom broju slučajeva nije primarna preokupacija. Na mesto nje dolaze one koje se vezuju za poslovne aktivnosti: prijeme, seminare, poslovne sastanke i savetovanja i sl., te će u tom smislu materijalni položaj i briga o njegovom očuvanju i unapređenju odneti pobedu u odnosu na zanimanje za umetnost. Ipak, teorijski je zamislivo, kao i u slučaju snobova, da više klase zarad prikazivanja vlastitog statusa kao elitnog pristupe demonstriranju umetničkog ukusa. Ovde se kao predmet namere mogu naći i dela neoavangarde, jer njena ekskluzivnost i neobičnost još više mogu podići cenu pri vrednovanju stepenovanja „elitnosti“. Ipak, više klase ne mogu biti jezgro neoavangardne publike iz još jednog razloga: ideologija neoavangarde je radikalna, revolucionarna; ona bi da iz temelja

promeni svet i društvene nejednakosti ukine ili učini daleko manjim nego što ih proizvodi klasno društvo. S druge strane, više klase se zalažu za jednakost šansi ali ne i za jednakost ishoda, pa će svoju ideologiju vezati za ideje liberalizma, a kao najradikalniju podnošljivu ideju videće socijaldemokratske političke principe. Osim toga, ona želi da razume jedino jezik pragmatičnih ekonomskih interesa, pa će neoavangardna demonstracija društvenog haosa i pometnje pretočenih u umetničko delo, tretirati kao jezik koji ne razume. Ove razlike ne proizlaze toliko iz apstraktnih ideoloških pozicija, već više iz konkretnog društvenog položaja. U potpunosti je na delu Marksova krilatica prema kojoj ne određuje svest biće, već obrnuto naše društveno biće određuje našu svest.

Tako, naše tumačenje ide u pravcu toga da stvar u vezi sa društvenim položajem recipijenta neoavangardne umetnosti mnogo više zavisi od klasno-slojnog i grupnog pozicioniranja pojedinca, koji mu i omogućuju životni „horizont očekivanja“ kako bi to Jaus rekao, a posredstvom njega i participaciju u umetnosti i izgradnju ukusa, nego od komunikacije sa umetničkim delom, izvan ovog horizonta. Ogroman svet iskustva se nalazi pre čovekovog dodira sa umetničkim delom, koji se prilikom analize socioloških aspekata umetnosti uvek moraju uzeti u obzir.

U čisto estetičkom pogledu, na delu je osciliranje ukusa, što se dobrim delom može tumačiti snažnim delovanjem masovne kulture koja u velikoj meri dovodi do ujednačavanja ukusa. Ni neoavangarda nije lišena njenog uticaja, o čemu ona iskazuje svest obrađujući uvek i iznova njene teme, nekad na ironijski, a nekad na ozbiljan stvaralački način.

Neoavangarda kao socijalna i umetnička pojava proučavajući aspekte njenog stvaralaštva i recepcije, kako na italijanskom, tako i na francuskom primeru, saglasna je dostignutom širem društvenom razvoju koji se odigrao nakon Drugog svetskog rata. Za svoj temelj je uzela iskustva istorijske avangarde, koja je transformisala, proizvela niz novih stvaralačkih postupaka i u duhu svog vremena zauzela stav o kulturi i društvu, ocenjujući ga kao represivno i potrošačko.

Njenu neposrednu publiku čine pretežno mladi ljudi, studenti, zatim profesori, pripadnici muzičkih supkultura, dok se šira publika uglavnom ocenjuje kao neprijateljska, jer sledi konzumerističke obrasce ponašanja na štetu invencije i različitosti. Posmatrano očima istoričara umetnosti, stilovi neoavangardnih pokreta predstavljaju umetnički međuprostor, imaju funkciju spona između istorijske avangarde i postmoderne, dok na čisto sociološkom planu oni predstavljaju tipičan izraz avangarde, jer ona, osim snažnog utopijskog, anticipatornog elementa,



predviđa razvoj potrošačkog društva i gušenja kreativnih potencijala čoveka. Ona takođe svojim stvaralaštvom i iz njega proishodećom recepcijom stvara uslove za nastanak postmodernog filozofskog diskursa, kao zvanične ideologije kraja XX i početka XXI veka.

#### Literatura:

Adorno, T. (2002). *Minima moralia: Refleksije iz oštećenog života*. Novi SAD/Sremski Karlovci. Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića.

Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford California: Stanford University Press.

Aleksander, D. V. (2007). *Sociologija umetnosti: Istraživanje lepih i popularnih formi*. Beograd: Clio.

Asor-Rosa, A. (2000). „Avangarda“. U Tešić, G. (prir.), *Avangarda – Teorija i istorija pojma 2*. Beograd: Narodna knjiga.

Baetens, J./Poucel, J.J. (2009). „Introduction: The Challenge of Constraint. *Poetics Today*. 30. 4. pp. 611-634.

Bauman, Z. (2009). *Fluidni život*. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Bellos, D. „Perec and Translation“. <http://www.ieeff.org/fl16belos.pdf>

Benjamin, V. (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit/Biblioteka Sazvežđa.

Bernstin, Č. (1999). „Pažnja – područje poezije: publika u izgradnji“. *Kultura*. 99 (4). str. 37-46.

Bezdanov-Gostimir, S. (2005). „Uvođenje u umetnost medija“ u: *Medijska pismenost i civilno društvo*. ur. Nada Zgrabljić-Rotar. Sarajevo: MediaCentar.

Birger, P. (1998). *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.

- Bishop, C. (2004). „Antagonism and Relational Aesthetics“ *October*. 110. pp. 51-79.
- Bogdanović, N. (1963). *Futurizam Marinetiija i Majakovskog*. Beograd: Prosveta.
- Božilović, N. (2006). *Kič kultura*. Niš: Zograf.
- Božilović, N. (2008). *Umetnost, kreacija, komunikacija*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
- Božilović, N. (2009). *Izvan glavnoga toka: Sociologija muzičkih potkultura*. Niš: Niški kulturni centar.
- Božilović, N. (2014). *Kulturno klatno: Ogledi o tradiciji i modernizaciji kulture srpskog društva*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
- Božilović, N. (2016). *Ogledi o popularnom*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
- Božilović, N./Petković, J. (2014). „Masovna kultura, komunikacija i medijska manipulacija“. u: *Državnost, demokratizacija i kultura mira*. NISUN. 4. (2). ur. Bojana Dimitrijević, str. 181-196.
- Božović, R. (2003). *U traganju za dokolicom*. Podgorica: Pobjeda.
- Brecht, B. (1982). „O pozivu glumca“. *Polja*. 28. (284-285). str. 386-387.
- Brecht, B. (2012). „Pet teškoća u pisanju istine“. *Koraci*. XLVI (4-6). str. 117-129.
- Breton, A. (1979). *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala.
- Broh, H. (1979). *Pesništvo i saznanje*. Niš: Gradina.
- Broh, H. (2000). *Misli o politici*. Beograd: „Filip Višnjić“.
- Brown, R. L. (1968). „The creative process in the popular arts“ *International social science journal: The arts in society*. Vol. XX (4). pp. 613-625.
- Buchloh, B. (1986). „The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-garde. *October*. Vol. 37. pp. 41-52.
- Bürger, P. (2011). „Avant and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of Avant-garde*. *New Literay History*. pp. 595-715.

- Capezzi, R./Kinsey, C. (2014). „Joining’ ’the mathematician’s delirium to the poet’s logic“: Mathematical Literature and Literary Mathematics,“. *Journal of Humanistic Mathematics*: Vol. 4: Iss 2. pp. 67-82.
- Carley, R. (2013). „Life A User’s Manual George Perec’s Occupation of the Interior“. <https://pdfs.semanticscholar.org/9bdb/49b3dd73860946c1114f2f48f7100bfc4525.pdf>. pp. 1-13.
- Chiafele, A. (2010). *Ironia: metafinzione nelle opere di Luigi Malerba*. [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32203/3/Chiafele\\_Anna\\_M\\_T\\_20106\\_](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32203/3/Chiafele_Anna_M_T_20106_)
- Crane, D. (2010). „Cultural sociology and other disciplines: Interdisciplinarity in the Cultural Sciences“. *Sociology Compass*. Vol. 4. (3). pp. 169-179.
- Ćosić, B. (2010). *Mixed media*. Novi Sad/Beograd: Zavod za kulturu Vojvodine/ Centar za nove medije\_kuda.org.
- Ćosić, I. (1996). *Američki avangardni teatar: 1960-1980*. Beograd: Gea.
- Debor, G. (2006). *Društvo spektakla*. Beograd: Porodična biblioteka br. 4. drugo izdanje/Anarhija-blok 45.
- Dedić, N. (2011). „Estetika, komunikacija i teorija recepcije“. *Kultura*. br. 131. str. 23-39.
- Dedić, N. (2009). „Boris Grojs“ u: *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. ur. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec. str. 690-703.
- Dedić, N. (2009). *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Atoča/Standard 2.
- Della Volpe, G. (1975). *Kritika ukusa*. Beograd: Nolit/Biblioteka Sazvežđa.
- Denegri, J. (2008). „Pitanje originalnosti: ideal modernizma, sumnja postmodernizma“. *Treći program Radio Beograda*. str. 143-149.
- Denegri, J. (2006). *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka: od modernizma do postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- De Tore, G. (2001). *Istorija avangardnih književnosti*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

- Dimitrijević, A. (2005). „Definicije i distinkcije“. *Polja*. 50. br. 432. str. 132-148.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.
- Doležel, L. (2013). *Poetike Zapada: poglavlja iz istraživačke tradicije*. Beograd: Službeni glasnik.
- Doležel, L. (1998). „Possible Worlds of Fiction and History. *New Literary History*. Vol. 29 (4). pp. 1-6.
- Dorfles, Đ. (1963). *Oscilacije ukusa i savremene umetnosti*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko preduzeće „Mladost“.
- Dorfles, Đ. (1972). „Sociološki aspekti industrijske estetike“. *Kultura*. 18. (7). str. 98-108.
- Dorfles, Đ. (1994). *Uvod u dizajn: jezik i istorija serijske proizvodnje*. Novi Sad: Svetovi.
- Dragičević-Šešić, M. (1992). *Umetnost i alternativa*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju/Fakultet dramskih umetnosti.
- Džejmson, F. (2015). *Kraj umetnosti ili kraj istorije*. Beograd: Art Press.
- Đurić, M. (1964). *Sociologija Maksa Vebera*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Eco, U. (1965). *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Eker, K. (2011). „Poetika i jezik italijanske nove avangarde: Edoardo Sangvineti“. *Polja*. str. 161-167. (56). 468.
- Eko, U. (2007). *Istorija ružnoće*. Beograd: Plato.
- Elijade, M. (2006). *Simbolizam, sveto i umetnosti*. Kruševac: „Gutenbergova galaksija“.
- Epštejn, M. (1998). *Vera i lik: Religiozno nesvesno u ruskoj kulturi XX veka*. Novi Sad: Matica srpska.
- Erjavec, A. (2016). „Uvod: Tri propozicije“ u *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. ur. Aleš Erjavec. str. 13-21.

- Estival, R. (1976). „Borbe Pokreta znaka 1945-1968.: Letrizam, Enformel, Šematizam, Situacionistička internacionala“. *Kultura*. 33/34 (14). str. 200-208.
- Estival, R. (2000). „Nacrti za avangardu“ u *Avangarda: teorija i istorija pojma 2*. prir. Gojko Tešić. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Feroni, Đ. (2005). *Istorija italijanske književnosti II*. Podgorica/Beograd: CID/JP Službeni glasnik SCG.
- Flaker, A. (1984). *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Foster, H. (1996). *Return of Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge/London. Massachusetts/England: MIT Press.
- Gerc, K. (1998). *Tumačenje kultura I*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Gic, L. (1979). *Fenomenologija kiča*. Beograd: BIGZ/ XX vek.
- Gronow, J. (2000). *Sociologija ukusa*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk/ Hrvatsko sociološko društvo.
- Gronow, J. (1993). „Taste and Fashion: The Social Function of Fashion and Style“. *Acta Sociologica* (1993) 36: 89-100.
- Habermas, J. (1969). *Javno mnjenje: Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*. Beograd: Kultura.
- Hardt, M./Negri, A. (2000). *Empire*. Massachusetts/England, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Hausman, K. (1984). „Originalnost kao merilo stvaralaštva“. *Kultura*. str. 71-88. 64. (4).
- Hauzer, A. (1962). *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*. tom II Beograd: Kultura.
- Hebdiž, D., Majler, N., Brejk, M., Holms, Dž., Hol, S. (2002). *Subkulture*. Beograd: Art Press.
- Hobsbaum, E. (1983). „Marksizam i kulturna avangarda“. *Kultura*. 62. (1). str. 8-19.
- Honet, K. (2008). *Pop art*. Beograd: IPS Media (Nemačka).

- Ićin, K. (2010). „Semafori suprematizma“: u Maljević, K. *Bog nije zbačen*. Beograd: Plavi krug/Logos. str. 5-17.
- Ilić, M. (1980). *Sociologija kulture i umetnosti*. Beograd: Naučna knjiga.
- Jameson, F. (1983). „Postmodernism and Consumer Society“ in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Edited by Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press. pp. 111-126.
- Jaus, H.R. (1978). *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit.
- Jeremić, D. (1970). *Doba anti-umetnosti: savremeni problemi umetnosti i problemi savremene umetnosti*. Beograd: Kultura.
- Jonesko, E. (1976). „Razgovor o avangardi“. *Kultura*. 32. (13). str. 177-187.
- Kalajdžija, J. (2016). „Kardiogram neoavangarde (*Legitimacija za signalizam*, Jelena Marićević)“. *Književni pregled*. VII. (11). str. 18-23.
- Kalvino, I. (1989). *Američka predavanja*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Keller, A./Ward, F. (2006). „Matthew Barney and the Paradox of the Neo-avant-Garde Blockbuster“. *Cinema Journal* 45. No. 2. pp. 3-16.
- Kise, F. (2015). *French theory: Fuko, Derida, Delez & Co i preobražaj intelektualnog života u SAD*. Loznica/Beograd: Karpos/Zuhra.
- Kloc, H. (1995). *Umetnost u XX veku: moderna – postmoderna – druga moderna*. Novi Sad: Svetovi.
- Kon, Ž. (2001). *Estetika komunikacije*. Beograd: Clio/Ars theoria.
- Konstantinović, Z. (1967). *Ekspressionizam*. Cetinje: „Obod“.
- Kosanić, V. (2013). „Razvojni put modne ilustracije 20. i 21. veka: Likovno predstavljanje mode (u slikarstvu, modnim tablama i modnim ilustracijama)“. *Art+Media*. 4. str. 35-43.
- Kostić, A. (2011). „Pogovor“ u: Malerba, L. (2011). *Salto mortale*. Beograd: Mono i manjana.

- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press.
- Kraus, M. (1984). „Proizvod i progres u umetničkom stvaralaštvu“. *Kultura*. 64. (5). str. 64-70.
- Krauss, R. (1979). „Grids“. *October*. Vol. 9. pp. 50-64.
- Krauss, R. (1986). *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Kroče, B. (2006). *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*. Niš: Zograf.
- Kronja, I. (2007). „Ka definiciji avangardnog filma“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. 11-12. str. 103-124.
- Kuljić, T. (1987). *Fašizam: Sociološko-istorijska studija*. Beograd: Nolit.
- Kuspit, D. (2013). *Kritička istorija umetnosti XX veka*. Beograd: Art Press.
- Latifić, A. (2008). *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*. Beograd: Edicija TEZE.
- Leksikon avangarde* (2013). prir. Hubert van den Berg i Valter Fenders. Beograd: Mecler/Službeni glasnik.
- Le Lione, F. (2010). „Lipo, prvi ulipistički manifest“. *Polja*. 55. (464). str. 48-49.
- Ленин, В. И. ( 1931). *Сочинения*, том, XIX. Москва/Ленинград: Государственное социальное-экономическое издательство.
- Ludmann, A. (2012). „Luigi Malerba: *Dopo il pesecane*. La figura del narratore inaffidabile nelle novelle malerbiane“. *Nuova Corivina*. No. 24. p. 15-22.
- Maksić, I. (2012). „Žensko pismo u poeziji E. E. Kamingza“. [http://agoncasopis.com/arhiva/stari\\_sajt/broj\\_19/o%20poeziji/1.%20Ivana%20Maksic.html](http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_19/o%20poeziji/1.%20Ivana%20Maksic.html).
- Malerba, L. (2011). *Salto mortale*. Beograd: Mono i Manjana.
- Manganeli, Đ. (2011). „Druge Centurije“. *Koraci*. XLV. 5-8.

- Marino, A. (1984). „Avangarda“. *Savremenik*. 1-2 (11-12).
- Marino, A. (1997). *Moderno, modernizam, modernost*. Beograd: Narodna knjiga.
- Markuš, Z. (1960). *Fovizam i ekspresionizam*. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“.
- Markuze, H. (1979). „Umetnost u jednodimenzionalnom društvu“. *Kultura*. 47. (2). str. 33-44.
- Matejić, B. (2013). „Postmedijski svet umetnosti: od optičkog nesvesnog do teorije afetka“. *Art+Medija: Časopis za studije umetnosti i medija*. 4. str. 44-55.
- Maze, K. (2008). *Bezgranična zabava: Uspon masovne kulture 1850-1970*. Beograd: Službeni glasnik.
- Mena, F. (2001). *Analitička linija moderne umetnosti: Figure i ikone*. Beograd: Clio.
- Minuz, A. *Il comico e la parola. Appunti sul primo Malerba*, disponibile su: [http://www2.unipr.it/~pieri/File%20PDF/Minuz\\_Malerba.pdf](http://www2.unipr.it/~pieri/File%20PDF/Minuz_Malerba.pdf). p. 1-9.
- Miler, T. (2016). „Estetska revolucija u Sjedinjenim Državama tokom šezdesetih: Estetska revolucija i kulturna revolucija“. u: *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. ur. Aleš Erjavec. str. 155-159.
- Mol, A. (1973). *Kič: umetnost sreće*. Niš: Gradina.
- Moren, E. (1979). *Duh vremena I, II*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Nikolić, G. (2016). „Iscrpljene i vrlo nove avangarde“ *En Garde*. 20-21. str. 41-51.
- Nizić, A. (2015). „Socio-kulturni aspekti snobizma i njegovo manifestovanje među savremenim hipsterima“. *Godišnjak za sociologiju*. Elektronsko izdanje.
- Novaković, J. (2011) „Stvaralaštvo Žorža Pereka“ u: Perek, Ž. (2011). *Stvari: priče iz šezdesetih godina*. Zrenjanin/Novi Sad: Agora/Budućnost. str. 105-122.
- Obradović, D. (1984). „Totalitarizam kao tendencija“. *Sociologija*. XXVI, 3-4. str. 373-385.
- Pajin, D. (2008). „Drugi su to koji umiru – Dišan među besmrtnicima: Povodom 40. godišnjice smrti Marsela Dišana (1887-1968)“. *Likovni život*. 125/126. XXI.



- Perek, Ž. (1997). *Život uputstvo za upotrebu*. Beograd: Plato/Fond „Kapetan Dragan“.
- Petrović, S. (1975). *Estetika i sociologija: uvod u savremenu sociologiju umetnosti*. Beograd: Predsedništvo Konferencije saveza socijalističke omladine Jugoslavije/Posebno izdanje časopisa „Ideje“.
- Petrović, S. (2000). *Kulturologija: Mitologija, kultura i civilizacija*. Beograd: Lela.
- Petrović, S. (2006). *Kič kao sudbina*. Beograd: Čigoja štampa.
- Petrović, S. (prir.) (1990). *Sociologija književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Piskel, Đ. (1969). *Opšta istorija umetnosti 3: Slikarstvo skulptura, arhitektura, dekorativne umetnosti*. Beograd/Zagreb: „Vuk Karadžić“/“Mladost“.
- Podoli, R. (1975). *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Popov, Č. (1976). *Od Versaja do Danciga*. Beograd: Nolit/BIGZ.
- Popović, M. (1997). *Totalitarni sistemi: Zašto se raspao socijalizam?* Beograd: Plato.
- Posljednji dio puta. Talijanska pripovjetka 1945-1980 II.* (1984). Zagreb: GZH. Priredio o preveo Nedjeljko Fabrio.
- Ranković, M. (1983). *Opšta sociologija umetnosti*. Beograd: „Svetozar Marković“.
- Ransijer, Ž. (2008). *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- Raskin, Dž. (1965). *Vrednosti*. Beograd: „Kultura“.
- Raunig, G. (2007). *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com>
- Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika (1967). Novi Sad/Zagreb: Matica srpska/Matica hrvatska.
- Ridge, E. (2010). „'SO': Tracing Georges Perec in the Work of Sophie Calle“. *Kaleidoscope*. 4 (1). pp. 19-26.

- Ristić, M. (2011) „Mjuzikl između tržišta i institucije“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. 17. str. 89-100.
- Roszak, T. (1978). *Kontrakultura: razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*. Zagreb: Naprijed.
- Sabolči, M. (1997). *Avangarda i neoavangarda*. Beograd: Narodna knjiga.
- Sangvineti, E. (1981). „Dopisnice“. *Polja*. 267. str. 38-38.
- Sangvineti, E. (2006). „Mikrokosmos“. *Letopis Matice srpske*. 478. (4). str. 545-548.
- Sangvineti, E., Eskarpi, R., Silberman, A., Goldman, L., (1970). „Sociologija avangarde“. *Kultura*. (9). 5. str. 86-103.
- Savić-Ostojić, B. (2011). „Ti nisi bila crno-bela pljosnata bila si?: Beleške uz *Nešto, crno* Žaka Ruboa“.
- [http://agoncasopis.com/arhiva/stari\\_sajt/broj\\_12/o%20poeziji/1\\_bojan\\_savic\\_ostojic.html](http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_12/o%20poeziji/1_bojan_savic_ostojic.html)
- Sezamov englesko-srpski rečnik* (2010). Zrenjanin: SEZAM BOOK d.o.o.
- Simčić, I. (2016). *Kolektivizam kao umjetnička strategija otpora: političnost slikarstva nakon 1960. godine*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu (doktorska disertacija).
- Situacionistička internacionala (2015). *Prioritetna komunikacija*. <http://anarhija-blok45.net1zen.com>  
[anarhisticka-biblioteka.net](http://anarhisticka-biblioteka.net).
- Sociološki leksikon* (1982). Beograd: Savremena administracija.
- Stojanović, J. (1975). „Predgovor: Edoardo Sangvineti“ u: Sangvineti, E. (1975). *Italijanski kapričo*. Beograd: Nolit.
- Stojković, B. (1974). „Sociologija književnosti u Francuskoj“. *Kultura*. 27. str. 107-119.
- Supek, R. (1966). *Sociologija i socijalizam: eseji*. Zagreb: Znanje.
- Surio, E. (1958). *Odnos među umetnostma: problemi uporedne estetike*. Sarajevo: Svjetlost.
- Šuvaković, M. (2014). *Bauhaus: ex-Yu recepcija Bauhauusa*. Beograd: Orion art.

- Šuvaković, M. (1995). *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga.
- Šuvaković, M. (2009). „Situacionizam“. u: *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. ur.Miško Šuvaković i Aleš Erjavec. str. 270-281.
- Takeri, V. (2008). *Knjiga o snobovima*. Beograd: Ukronija.
- Tišma, S. (2007). „Pesma o priči, priča o pesmi“. *Polja*. 52. 446. str. 7-10.
- Todorović, M. (2014). *Vreme neoavangarde*. Projekat Rastko.<http://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1>.
- Traverso, E. (2016). *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. New York: Colimbia University Press.
- Triling, L. (1990). *Iskrenost i autentičnost*. Beograd: Nolit.
- Turen, A. (1983). *Sociologija društvenih pokreta*. Beograd: Radnička štampa.
- Van den Berg, H. (2006). „Towards a 'Reconciliation of a man and nature'. Nature and Ecology in the Aesthetic Avant-Garde Twentieth Century“ in: *Neo-avantgarde: Critical Studies*. Edited by David Hopkins. Amsterdam-New York: Radopi. pp. 371-389.
- Vilson, E. (1995). *Istorija mode*. Beograd: Art Press.
- Volerstin, I. (2000). *Utopistika. Ili istorijski izbori dvadeset prvog veka*. Beograd: Republika.
- Volerstin, I. (2005). *Posle liberalizma*. Beograd: Službeni glasnik.
- Volerstin, I. (2005). *Uvod u analizu svetskog sistema*. Cetinje: OKF.
- Vrcan, S./Pavlović, V. (1983). „Uspon novih društvenih pokreta“ u Turen, A. *Sociologija društvenih pokreta*. Beograd: Radnička štampa. str. 7- 37.
- Vučelj, N. (2010). *Andre Žid i poetika: Ogledi iz estetike književnog stvaranja*. Novi Pazar/Beograd: Narodna biblioteka „Dositej Obradović“/Mrlješ.
- Vujačić, L. (2007). „Moda kao globalni kulturni i ekonomski fenomen: „Centri“ upravljanja modnom scenom“. *Sociološka luča* I/2. str. 113-122.

Vujaklija, M. (1980). *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd: Prosveta.

<http://www.smrtnakazna.rs/sr-latn-rs teme/smrtinakaznauknji%C5%BEevnosti/%C4%91or%C4%91omanganeli.aspx>

: <http://dobrapoezija.blogspot.com/2015/02/druge-centurije-oro-manganeli-preveo.html>.

<https://sr.wikipedia.org/sr->

[el/%D0%90%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B0](https://sr.wikipedia.org/sr-el/%D0%90%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B0)

## BIOGRAFIJA AUTORA

Boris Ilić je rođen 1974. godine u Užicu. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu na temu *Funkcije rituala vezanih za rad i ekonomsku razmenu u primitivnim društvima u delima Bronislava Malinovskog*. Profesionalno sociološko iskustvo sticao na radnom mestu nastavnika Sociologije u Užičkoj gimnaziji. U profesionalnom radu zainteresovan je za proučavanja u polju kulture. Objavio više članaka koji se bave fenomenima popularne kulture i supkultura, kulture globalnog modernog društva, te antropološkim pitanjima kulture.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом  
Социолошки аспекти стваралаштва и рецепције на примеру европских неоавангардних  
уметности: Италија и Француска

---


која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио ауторска права, нити злоупотребио интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 18.10. 2018.

Потпис аутора дисертације:

  
Борис Д. Илић

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације:

Социолошки аспекти стваралаштва и рецепције на примеру европских неоавангардних

---

уметности: Италија и Француска

---

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 18.10.2018.

Потпис аутора дисертације:



---

Борис Д. Илић

## ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

Социолошки аспекти стваралаштва и рецепције на примеру европских неоавангардних уметности: Италија и Француска

Дисертацију са свим прилозима предао сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 18. 10. 2018.

Потпис аутора дисертације:



Борис Д. Илић