

*Predrag P. Brebanović**

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

CRNA KNJIGA AVANGARDE

Rad je primarno posvećen studiji *Kavez i slavuj* (2009), koja je shvaćena kao središte opusa Aleksandra Ilića. Osim što se razmatraju geneza i struktura tog ostvarenja, posebna je pažnja usmerena ka autorovoj teorijskoj konceptualizaciji umetničke avangarde; njegovom istorijskom prikazu njenog češkog ogranka; te Ilićevim čitanjima nadrealističke i poezije proletkulta. Naglasak je na relacijama između avangardne književnosti i revolucionarne politike, kao i na promeni koja se u razumevanju prirode tih relacija odigrava nakon 1989. godine. Simptom ove promene prepoznaje se u dinamici autorovog odnošenja prema Karelu Teigeu i sukobu na književnoj levici. U zaključku se dotična dinamika kritički sagledava u širem kontekstu fenomena istočnoevropskog intelektualnog disidentstva (M. Kundera, Tz. Todorov).

Ključne reči: Aleksandar Ilić, umetnička avangarda, češka književnost, sukob na levici, disidenti.

„Drive your cart and your plow
over the bones of the dead.“

W. Blake, Marriage of Heaven and Hell

1. Haos i zvezda

Malo se ko danas seća toga da je od marta do novembra 1980. godine u beogradskom dvonedeljniku *Књижевна реч* – koji i sâm polako tone u zaborav – izlazio temat *Непозната авангарда*. U trinaest je nastavaka premijerno tada kod nas bio štampan niz reprezentativnih tekstova iz korpusa češke tzv. istorijske avangarde, kao i nešto odlomaka iz ništa manje reprezentativnih rasprava o njoj. Čitav ciklus je, naravno, priredio Aleksandar Ilić (1945–2018), pa su i izbor, prevodi i komentari bili znalački, pouzdani i dragoceni. Pored toga, još je uvek teklo zlatno doba jugoslovenske književne periodike, koje je sobom donelo porast interesovanja za avangardu u njenim različitim vidovima. Otuda su se u istom periodu u istoj publikaciji mogli čitati Ilićevom tematu komplementarni prilozi i intervjui Aleksandra Flakera (uveliko zaokupljenog pripremom prekretničke *Poetike osporavanja* iz 1982) ili prevodi uradaka Miklósa Szabolcsija i Dimitrija Rupela. U poslednjoj etapi (real)socijalizma, Istočna se Evropa okrenula otkrivanju i promišljanju onog umetničkog nasleđa koje je u ranijem razdoblju

* brebanov@eunet.rs

bilo skrajnuto, katkada i proskribovano. U tu se avanturu Ilić kao bohemista uključio prevodeći Karela Teigea, čije je eseje koju godinu ranije odabrao i okupio pod naslovom *Vašar umetnosti*.

Objavljujući, pak, potkraj aprila – u sklopu trećeg segmenta *Непознате авангарде* – anketu o češkom proletkultu (u kojoj su 1922. sudelovali O. Fischer, A. Novák, K. Scheinpflug, K. Čapek, F. K. Šalda i M. Rutte), priređivač je zbog obilja materijala bio prinuđen da izostavi svoj uobičajeni komentar i najavi ga za naredni broj. Ali, ispostavilo se da će sa time morati da pričeka, pošto neobimna „Критика пролеткулта“ (kako je komentar bio nazvan) nije obelodanjena dve, nego četiri sedmice docnije, na Dan mladosti. Zajedno sa četvrtim nastavkom temata, u antrfileu će osvanuti i komentar samog komentara, koji je glasio:

Коментар о првој полемици на међуратној чешкој књижевној сцени (текстови објављени у прошлој **Књижевној речи** под насловом **Хаос и звезда**) – стицајем околности на које аутор није могао да утиче – читаоци добијају у овом броју, тако да се у вези са манифестом Артуша Черњика **Радости електричног века** ограничавамо на сажету оцену: манифест садржи низ вредности карактеристичних за авангарду: социјални протест, утопијски сан о „новом“ друштву, истицање тзв. субкултуре (кабаре, бар, варијете) модерног, али и идилично – народног карактера (вашар и др.), као дела „нове“ културе, шире од академског традиционалног схватања (Илић 1980а).

U toj predugoј i jedva prohodnoj rečenici najzanimljiviji nisu rutinska „сажета оцена“ i gotovo nehajno ređanje „вредности карактеристичних за авангарду“, nego deo koji je stavljen u parentezu, оно „стицајем околности на које аутор није могао да утиче“. Prećutani, ali upadljivo (ironičно) nagovešteni razlog zbog kojeg se u izdanju od 10. maja 1980. nije našlo mesta za Ilićev komentar ležao je u tome što je dotični broj u celini bio posvećen netom preminulom – predsedniku države.

Od bivšeg se urednika nestašnog *Studenta* (1969) i nepokornih *Vidika* (1970–1971), ali i budućeg urednika opozicione *Demokratije* (1990), nije ni moglo očekivati da se pridruži književničkom i kritičarskom cehu u masovnom i unisonom, svejedno da li iskrenom ili neiskrenom odavanju počasti Josipu Brozu, koje se prelilo i na naredni broj glasila Književne omladine Srbije. Umesto toga, produžio je posle kratke pauze sa svojim tematom, u kojem naglasak nije toliko bio na programima i manifestima, koliko na dijalogu i polemikama. Nimalo slučajno, Ilićeva je panorama bila okončana fragmentima iz Teigeovog *Nadrealizma protiv struje* (1938), a taj krucijalni spis iz vremena

„kada su nadrealisti bili u pravu“ sledeće će godine – protivno nagoveštaju iz završne napomene, u kojoj se spominje *Delo* – biti integralno objavljen u časopisu *Ideje*. U knjigu će dospeti tek 2003. godine.

Većina tekstova iz *Непознате авангарде* nikada nije preštampana. Doduše, u doktorskoj disertaciji *Уметничка авангарда и идеологија*, koju je beogradskom Filološkom fakultetu predao bezmalo punu deceniju kasnije – u proleće 1989, nekoliko meseci pre Nultog časa iliti pada Zida – Ilić se obilato koristio prevodima i beleškama načinjnim u prethodnoj fazi istraživanja. Zapravo je taj doktorat, koji je u svom jezgru podastro pregled radikalnih poetika i brevijar pesničkih biografija, bio prezentovan u hibridnoj formi nastaloj ukrštanjem podrobnog sondiranja političkih prestrojavanja u Čehoslovačkoj (poglavito onih iz triju „godina na osam“: 1918, 1938, 1968) i samog kritičkog aparata, odnosno hermeneutičke sinteze satkane oko tekstova iz *Књижевне речи*.

Međutim, do njegovog publikovanja, a time i do pojavljivanja Ilićevog najopsežnijeg i najambicioznijeg dela, proteklo je okruglo dva desetleća, nakon kojih će ono pred čitaoce napokon stići pod naslovom *Кавез и славуј* i s podnaslovom *Уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*. „Ако би ме неко упитао због чега ова књига – завршена 1989. – није раније објављена, мој најискренији, спонтани одговор гласио би: не знам“, roverava nam se pi-sac u rečenici kojom otvara „Пролог“, da bi u narednom pasusu neodređeno evocirao „трагичне, округне деведесете године прошлог века“. ¹ Као и у *Књижевној речи*, испада да је *контекст* – али сада на неупоређиво дужи рок – осуетио излазак *текста*. Dvonedeljno kašnjenje temata i dvadesetogodišnje odgađanje monografije uporedivi su utoliko što su bili, potpuno ili delimično, uslovljeni spoljašnjim dešavanjima. Pritom, izuzev „Пролога“ (kao pandana napomeni o „стицају околности на које аутор није могао да утиче“) и иних паратекстуралних додатака (на чији су се карактер вратити у четвртном оделјку), нису неинтересантне ни интервенције које су при приређивању *Кавеза и славуја* извршене. Истина, uprkos novom naslovu i tome što je stari upotpunjen i premešten u podnaslov, pažljivim poređenjem knjige iz 2009. sa disertacijom iz 1989. otkriva se da je posredi *fine tuning* kojim se nije

¹ Илић 2009: 9. Nedugo potom objavljena je i knjiga *Od forme do strukture*, koja je imala sličnu, ali još sporiju, trideset i tri godine (!) dugu genezu, jer je – kako nas autor informiše u pogovoru – nastajala „u toku mog rada na prevodenju i tumačenju dela češkog strukturaliste Jana Mukaržovskog“, tako da su „delovi studije“ bili preuzeti iz (davnje 1977. odbranjenog) „mog magistarskog rada“ (Ilić 2010: 213). Izuzimajući posvetu Renéu Welleku, taj se pogovor u poređenju sa „Прологом“ doima kao suva hronika, na osnovu čega bi se, kao i na osnovu redosleda izlaženja, dalo pomisliti da se Ilić različito odnosio prema dvama svojim produktima, tačnije da je (naj)više držao do *Кавеза и славуја*.

diralo u arhitektoniku spisa. Pretežno su obavljena (ni brojna, ni obimna) dopisivanja, kao i još ređe izmene, koje su imale obogaćujuću i/ili retoričku narav: mahom su poslužile osavremenjavanju predloška, te pojačavanju akcenata već prisutnih u „fabričkom podešavanju“. Od svega ostalog, čitateljki će verovatno najintrigantnija biti zalaženja u ovdašnji (prvo jugoslovenski, zatim srpski) ambijent, koji je u doktoratu bio zaobiđen, dok ga se u knjizi mestimice doziva.

Dve mi se umetnute istorijske epizode čine naročito indikativnima. Jedna se tiče jedinog jugoslovenskog predsednika, druga poslednjeg ruskog cara; obe potcrtavaju Ilićevo ideološko opredeljenje, ali ukazuju i na osobenost njegovog pristupa avangardi, kao i na promenu težišta koja je – ne samo kod našeg profesora – usledila pri prelasku iz priređivačke u kritičku etapu njenog proučavanja. O čemu se radi?

2. На ивици, на levisi

U svoj uvodni prikaz društvenih i kulturnih previranja nakon formiranja Republike Čehoslovačke, autor *Kavezа u slavju* – na prvi pogled, nemotivisano – ubacuje začudni citat iz jednog televizijskog intervjua u kojem je Broz živopisno dočarao svoje druženje s tvorcem *Dobrog vojnika Švejka* (1921). Ono se, pod bizarnim okolnostima, zbilo u postrevolucionarnoj Rusiji. „Допали смо затвора, грешком, код наших“, veli Tito i nastavlja:

А он ти је стално збијао шале, без престанка се смијао. А ја му велим: чуј, Гашек, немој се толико смијати. Он мени: а што се не бих смијао, смијех разликује човјека од животиње. А ја му опет велим: боље престани, може ти присјести. А зашто, пита. Имаш златне зубе, могу их видјети (Илић 2009: 49).

Poruka je Ilićevog navoda više nego jasna: za razliku od falange avangardnih pesnika, jugoslovenski političar i čehoslovački pisac su pravodobno shvatili da je komunistička ideologija *kao takva* kriminalna i da revolucionarni prevrat nije *ništa drugo* doli gnušanja dostojan socijalni antihumanizam, pomahnitalost, gola brutalnost. Ako su avangardisti taj prevrat prostodušno priželjkivali i u njemu učestvovali (kopajući time raku svojoj poeziji ili čak samima sebi), Tito i Hašek nisu imali nikakvih iluzija. Stoga će prvi („kad bude vrijeme za to“) uspeti da se odupre Staljinu, dok će se drugi ubrzo povući iz politike. Ilić, u stvari, smatra da je njihov doživljaj Oktobra, kao i njegov vlastiti, negde na liniji onog skepticizma kakav je spram komunističkog projekta bio raširen među češkim intelektualcima liberalne, masarikovske provenijencije. Zato se odmah posle JBT-a poziva na

čuvenu anketu *Zašto nisam komunista*, koju su polovinom dvadesetih organizovali Karel Čapek i Ferdinand Peroutka.

Onako kako je još u disertaciji estetska problematika bila potisnuta zarad političke, tako u *Kavezju u slavjuju* anegdotama poput citirane zaoštrena biva temeljna postavka o moralnom posrnuću avangarde kao posledici njenog učešća u rušenju buržoaskog poretka. (Ublažen je jedino naslov „Epiloga“: „Poezija u senci vešala“ promenjeno je u „Pod tavnim svodom“.) Nasuprot tome, početkom je osamdesetih Ilić sa simpatijama gledao na neke od težnji ka stapanju socijalne i umetničke revolucije. Važna mu je, recimo, bila poetičko-politička bliskost između Teigea i Miroslava Krležje. U komentaru poslednjeg nastavka *Непознате авангарде* poentirao je: „Бити на ивици, како су то показали Карел Тајге и код нас Мирослав Крлежа, значи јасније видети провалију; наравно да то изазива вртоглавицу!“² S obzirom na istorijske (ne)prilike sa kojima je skorčano, to „на ивици“ bi, makar i mimo Ilićeve volje, trebalo čitati „на levici“.

Ni on sâm ne propušta da zapazi kako su između svetskih ratova sve tri vodeće umetničke alijanse u Čehoslovačkoj – i Devětsil (1920), i proletkult (1921), i nadrealistička grupa (1934) – ovako ili onako bile vezane uz KPČ i privržene revolucionarnoj viziji. Jednostavno, ono nad čime se autor zgražava kao nad varvarskom diktaturom je za onodobne pesnike predstavljalo izvor fascinacije, koji ih je privlačio kao „некаква магнетна планина“ (Илић 2009: 83). I mada se već u programu Devětsila „novoj zvezdi komunizma“ klicalo zbog toga što bez nje „nema modernizma“, od samoga se početka za otvorenu agitaciju u književnosti zalagao proletkult, dok su poetizam (čiji će manifest Teige potpisati 1924) i nadrealizam (čiji su se pobornici prema poetizmu odnosili otprilike kao francuski nadrealisti prema dadaistima) bili bliži onoj poziciji koju je „код нас“, saglašavam se s Ilićem, personifikovao Krležja.

Nije sporno ni da su, izuzimajući striktno literarne paralele – na koje će kao na konsekvencu zajedničke jezičke podloge, skicirajući koncepciju uporedne slovenske književnosti, pedesetih ukazivati Roman Jakobson – između sukoba na levici u Jugoslaviji i onog u Čehoslovačkoj postojale ne samo sličnosti, nego i puno više od toga: istorijsko-tipološka analogija.³ Kako i Ilićevi nalazi potvrđuju, češki je

² Илић 1980b. Taj komentar iz *Књижевне речи* inkorporiran je u pogovor integralnom prevodu iz *Ideja*, kao i u pogovor knjižnom izdanju (up. Ilić 1981: 205 i Ilić 2003: 96). Zabavno je da u „Sadržaju“ *Ideja* stoji drukčiji naslov: „Skok u tamu, skok u svetlost“. Kao da se autor kolebao oko toga hoće li ili neće svojoj analizi dati emotivniji preliv – što nas retrospektivno, kada znamo za méne kroz koje će proći njegov odnos prema Teigeu, ne iznenađuje.

³ Vidi Jakobson 1985: 1–64 (za ideju komparativne slavistike); Petrović 1977 (za koncept istorijsko-tipološke analogije); Brebanović 2017 (za primenu tog koncepta).

konflikt imao dva poluvremena. U prvom je intelektualna levica, potkraj dvadesetih godina, pobedila partijsku ortodoksiju; ali je u drugom, sredinom tridesetih, istu bitku izgubila, jer su je staljinisti slomili ili izolovali. Najpre su pod okriljem poetizma iliti „izvornoga češkoga izma“ (Ivanković 2007: 10) bili nadvladani i proletkult i njegov administrativni pokrovitelj Klement Gottwald, da bi zatim tamošnji nadrealizam pretrpeo poraz od ždanovizma – kao što je i beogradski *Danas* (1934) bio uspešan, a zagrebački *Pečat* (1939–1940) neuspešan u svojim identičnim aspiracijama. Pred rat su i čehoslovačka i jugoslovenska komunistička partija prošle kroz proces ubrzane staljinizacije, koji je na estetičkom planu doneo dominaciju socrealizma i eliminaciju avangarde, preciznije nadrealizma, koji je u obema zemljama bio najplodonosniji avangardni pravac. Paralelizam je potrajao do 1948, posle koje su dve političke stranke i dve države krenule različitim putevima, usled čega će i istorije dveju književnih avangardi od tada biti različite. Nije li paradigmatično da su se i Teige i Krleža na „izletu“ u Rusiji obreli 1925; da su ih u drugoj polovini tridesetih matične partije bojkotovale kao „trockiste“ i „renegate“; ali i da je Teige tragično umro na početku (1951), dok je Krleža poživeo do pred kraj hladnog rata (1981), ostvarivši u potpunosti sopstvenu umetničku, kulturnu i političku misiju? Ne pokazuju li nevesele sudbine čehoslovačkih avangardista šta bi se dogodilo i jugoslovenskima – da KPJ kojim slučajem nije istrajala u svojoj, takoreći protestantizovanoj (od KPČ-a i ostalih istočnoevropskih partija osuđenoj), autohtonoj varijanti boljševizma?

Ukratko, ne samo da bi se cela jedna opsežna knjiga dala napisati na temu tih (međuratnih) sličnosti i (poratnih) razlikâ, nego bismo voleli da ju je baš Ilić, kao ponajbolji jugoslovenski poznavalac čehoslovačkog književnog nasleđa, i napisao. U njoj bi se, umesto da oprobava svoj etički maksimalizam i avangardi s neoliberalnom nadmenošću prebacuje što nije poginula još mlađa, morao baciti u posao rasvetljavanja političke i kulturne drame „malih“, na prostoru između Baltika i Mediterana (ili, što bi Svetozar Petrović rekao: istočno od poteza Trst–Gdanjsk) naseljenih naroda. Ta evropska društva – među koja, osim čehoslovačkog i jugoslovenskog, spadaju još mađarsko, poljsko i rumunsko – tvorila su „region zakasnele modernizacije“ (Kreft 2004: 22). Zajedničko im je bilo to što su, u pokušaju da prevladaju obrasce prisutne u „velikim“ kulturama, iznedrila specifične moduse avangardizma, čiji je smisao bio u umetničkom osporavanju autonomnosti ideologije. Suprotstavljajući se larpurlartističkom (francuskom) i nacionalno-identitetskom (nemačkom) modelu, centralnoevropske avangarde ponudile su radikalnu modernizacijsku alternativu koja je – specijalno u Čehoslovačkoj i Jugoslaviji, gde je uporedo sa prijemčivošću za sovjetsku političku antitezu opstao imperativ umetničke slobode – sukob na levlci učinila još intenzivnijim.

Ostaje nam da žalimo što je Ilić tu analogiju i takvu *Kunstgeographie* samo nagovestio. Biće da ga je od njihove razrade odvratila svest o jedinstvenosti jugoslovenske istorijske konstelacije, koju je prelomilo ono što se (nakon drugog poluvremena sukoba, u sudijskoj nadoknadi) desilo pri obračunu s Informbiroom. Vredi se, ipak, priseliti da je pisac *Kavezа u slavjuja* o tome najmanje jednom progovorio bez oklevanja. Izlaganje mu se zvalo „Volter ili Rišelje?“; održao ga je aprila 1985. na Devetom kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Novom Sadu. Tamo je zborio:

Ja neću da ulazim u duge istorijske reminiscencije ali podsetiću vas da je radikalna promena u našoj kulturnoj politici započela 1948. godine sa jednim radikalnim političkim preokretom. Tada je Miroslav Krleža bio u prilici da obnovi svoje teze iz poznih 30-ih godina u kojima se zalagao za jednu volterovsku kulturnu politiku, a ne rišeljeovsku. Ja tu situaciju, od 1948. godine do danas ne idealizujem. Od 1948. godine do danas, uz teške sukobe i tragične konflikte, mi smo u situaciji da se kao socijalistička zemlja možemo pohvaliti ne samo time da se kod nas piše o tabu temama i da postoji sloboda stvaralaštva, nego i time da kod nas svi oni jeretici i sanjari koji u svetu pišu i tragaju za istinom mogu i kod nas kazati svoju reč.⁴

Opet Krleža! No zar je bez Maestra uopšte moguća apoteoza kulture druge Jugoslavije, gde „sloboda stvaralaštva“ doista nije bila uskraćena ni (parafrazira se tu E. Zamjatin) „jereticima i sanjarima“, uključujući i one koji su u Čehoslovačkoj bili zabranjeni, a koji su u SFRJ-u pronašli paralelni polis ili, kako je Ilić voleo da kaže, drugu domovinu? Pre bi trebalo da zapanji nešto drugo: to što profesor – koliko je meni znano – nikada nije pokazao nikakvo (profesionalno) interesovanje za stvaralaštvo, poetiku i životopise srpskih nadrealista, niti ostalih avangardista čije se delovanje odvijalo unutar okvira koji je u njegovoj kongresnoj besedi eksplicitno bio imenovan „jugoslovenskom književnošću“. Na stranu zasluge Broza (koje su mu u *Kavezы u slavjuju*, barem *kroz zube*, bile priznate) ili samoga Krleže (koji je, zajedno s Jugoslavijom, iščezao s Ilićevog horizonta), nameće se pitanje: nisu li i lokalni avangardisti, koje ne prestaje da bije zao glas zbog saradnje s ondašnjim režimom, doprineli trijumfu volterovskog duha? Zašto se komparatista Ilić uzdržavao od neizbežnih poređenja? Zbog čega je, ako ne računamo kobne uplive Kominterne, sistematski

⁴ Ilić 1985: 354–355. Malo dalje, govornik rabi i topos o piscu kao razmetnom sinu i negaciji kao „familijarnom obliku“ umetničkog „prihvatanja svijeta“, ocenjujući da „[o]vu bi Krležinu izjavu trebalo zakucati na zid svake naše kulturne i političke ustanove“ (357). U istom je obraćanju Ilić hvalio ideje sovjetskog komesara za kulturu i prosvetu Anatolija Lunačarskog, a citirao je i jugoslovenskog revolucionara Rodoljuba Čolakovića.

zanemarivao programski internacionalizam avangardističkih aktivnosti, prebivajući trajno u jednonacionalnom (češkom) miljeu i prolazeći pokraj beogradskog nadrealističkog kruga kao pored turskog groblja? Da li je prirodno da naš proučavalac avangarde o našoj avangardi čuti sa višedecenijskom postojanošću? Nije li njenim akterima – na primer, Marku Ristiću, preko čijeg se doprinosa kulturnoj politici poratne Jugoslavije ne bi smelo olako prelaziti – dugovao koliko i Vladanu Desnici, na čije se poetičke iskaze u svojim ogledima o realizmu redovno oslanjao? Zar kod nas nije bilo ničeg onkraj realizma?

Čini se da je na Ilićevo poimanje realističke poetike (koje je najpreglednije obrazložio u predgovoru za vlastiti zbornik iz 1984), ali i one nadrealističke, presudno uticao Teige.⁵ S pravom je prevodilac *Vašara umetnosti*, premda samo na marginama predgovora „Testament Karela Tajgea“, isticao da je avangardistova kritika socrealizma bila praćena „dinamičnom teorijom o smenjivanju pravaca i stilova, teorijom koja ne daje jednoj školi definitivno i privilegovano mesto“ (Ilić 2000: 121 n2), kao i originalnom konceptualizacijom „forme i sadržine, funkcije i evolucije, realizma, formalizma, irealizma i drugih, ništa manje značajnih, pojmova“ (122 n1). Prepoznajući u toj teoriji nagoveštaj „realizma bez obala“ (R. Garaudy), Ilić je unutar njenih koordinata ostajao i *ex cathedra*, u svakodnevnoj pedagoškoj praksi, o čemu svedoče njegove auerbahovski široko osmišljene i satikom permanentno obojene predavačke interpretacije klasika poput Boccaccia, Rabelaisa i Cervantesa. Isto tako, već se time što je jedan od kurseva na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti naslovio „Avangarde 20. veka“, profesor – odabravši plural i temporalno određenje – implicitno i ne samo intuitivno priklonio *stilsko*-tipološkom (podoljevskom), umesto *istorijsko*-tipološkom (birgerovskom) sagledavanju avangarde. Zato je i mogao tvrditi da je u Čehoslovačkoj, u godinama od nemačke okupacije do Plišane revolucije, ona opstala jedino u estetskoj sferi, gde se počev od šezdesetih – u primesama nadrealizma

⁵ Uporedi *O реализму*, 7–31, gde je Teigeov trag dublji no što deluje. Uzgred, češki je avangardista svoj *respect* prema srpskim nadrealistima izrazio u tekstu „Deset godina nadrealizma“ (1935), odakle će Ilić u izbor uvrstiti jedan kraći pasaż, gde uz ostalo stoji: „Jugoslovenska nadrealistička grupa, koja je publikovala nekoliko značajnih knjiga i časopis *Nadrealizam danas i ovde*, bila je od početka povezana sa jugoslovenskim revolucionarnim pokretom, a glavni predstavnici beogradskih nadrealista Oskar Davičo, D. Kostić, K. Popović i Đ. Jovanović bili su neljudski mučeni na policiji i osuđivani na duge kazne zatvora.“ (Tajge 1977: 357–358). Jedino u jednoj od fusnota iz predgovora istom izdanju, i prevodilac će pripomenuti da je Teige pisao o zenitizmu; da je Dragan Aleksić neko vreme živeo u Pragu (gde je osnovao Zenitistički klub); kao i da je vodeći jugo-dadaista u *Zenitu* 1922. objavio prikaz pesničke zbirke *Grad u suzama* Jaroslava Seiferta, koja je bila ilustrovana Teigeovim drvorezima (up. XII n3).

oplemenjenim književnim delima Bohumila Hrabala ili Josefa Škvo-reckog (koje je i sâm prevodio), kao i u poetizmom nadahnutim filmovima Jiříja Menzela – osećao njen *touch*.

No upravo će Teige, kao središnja figura češke avangarde, postati najvećom žrtvom promene Iličevog fokusa. Ako je sedamdesetih prevodio njegove (anti)estetičke eseje, ako je početkom osamdesetih u briljantnom pogovoru za *Nadrealizam protiv struje* izrazio poštovanje spram češke antistaljinističke levice i njenog „nekonformističkog, nekonvencionalnog stava protiv dogmatizma, utilitarizma, neoklasicizma, ali i protiv konkretnih postupaka cenzure, glajhšaltovanja, onemogućavanja kritike“ (Ilić 1981: 214), potkraj osamdesetih će se pridružiti kontraofanzivi evropskih liberala, koji su u kapitalističkoj *reconquisti* avangardistima uskratili svaku naklonost. Na delu je bila dramatična evolucija: dok se u „Testamentu...“ veličaju avangardistov „fantastični san, Utopija ili Tahiti, kao i njegova dosledna kritika“ (Ilić 2000: 122), u disertaciji će uslediti njihovo odbacivanje i slanje u ro-potarnicu istorije.

Stiče se utisak da je u tom kaskijanskom preobražaju antistaljinističkog sentimenta u antisocijalističku ozlojeđenost značajnu ulogu odigrao Nikola Milošević. Više negoli ikoga drugog, Ilić je sledio svog mentora, koga će i citirati u prvoj fusnoti doktorata i *Kabeza u clavyja*. A Milošević je, u knjizi *Šta Lukač duguje Ničeju* (1979), Teigeove poglede protumačio bitno drugačije od svog štićenika! Pozivajući se na jedan tekst iz *Vašara umetnosti*, on je – iako se češki avangardista rezolutno ogradio od obnavljanja klasicističkih tendencija koje se u sovjetskoj arhitekturi 1932. dogodilo na konkursu za *Palatu sovjeta* u Moskvi – relativizovao dosege antistaljinističke kulturne orijentacije i insistirao na njenoj nedovoljnosti. Ignorišući Iličeve uvide i pripisujući Teigeu naivnost zbog koje su mu tobože izmicali najdublji razlozi sveopšte prevage akademizma, eklektike i birokratizacije, kritičar Lukáčsevovog staljinizma je oficijelnu estetsku regresiju razumeo kao „znak vraćanja izvesnoj globalnoj konzervativnoj viziji društvene i umetničke stvarnosti, koju je svojevremeno još Platon utemeljio“.⁶

⁶ Milošević 1979: 39. Samo je neko nedovoljno obavešten ili nedobronameran naivnim i kontradiktornim mogao proglasiti onoga ko je u tekstu „Moskovska tragedija“ – objavljenom iste godine kada i prilog o arhitekturi u SSSR-u – pišući o Majakovskom konstatovao: „Historija jakobinskih klubova katastrofična je: najprije jakobinci giljotiniraju desnicu, to jest žirondince i rojaliste; onda termidorci pogubljuju jakobinsku ljevicu... A termidorci nisu bili rojalisti, nego jakobinci koji su skrenuli udesno... Ako su preko termidore [sic!] jakobinski klubovi postali uzgajalište za Napoleone, nemojmo zaboraviti da je malo prije termidore Robespierre pogubio ateista A. Clotzea...“ (cit. prema Ivanković 2007: 207–208) Drugim rečima, kod Teigea nigde nećete naići na onu jednostranost koju mu Milošević spočitava. Za razliku od Krleže (koji to nije uradio ni 1939. u *Dijalektičkom*

U poređenju s Miloševićem, Ilić je o „antinomijama i paradoksima“ angažovane misli o umetnosti sudio kudikamo nijansiranije. Njegov antistaljinizam, pogotovo u početku, nije bio ni neselektivno agresivan, ni praćen bezmalo staljinističkim gestovima. Svega dve godine pre Miloševićeve knjige, on je čitaoce uveravao u to da je teorijska baza Teigeove kritike aktuelna i da „predstavlja svetlu stranicu u istoriji marksističke misli o umetnosti i društvu“ (Ilić 2000: 121). Vraćajući se na Ilićevu kritiku proletkulta, Ilić je tada naglašavao da Teige, zagovarajući kulturni pluralizam, „odbija da prihvati ne samo plehanovljevske mehanicizam već i Lukačev neoklasicistički ideal“. „Za Karela Tajgea“ – pisao je neko kome ni u primislima nije bilo da češku avangardu podvede pod *staljinističku književnu desnicu* (N. Milošević) ili *intelektualni levičarski fašizam 20. veka* (P. Sloterdijk) – „marksizam nije Janus koji građanskom svetu okreće namrgođeno lice kritike, a socijalizmu udvorički osmejak apologije“ (120).

Dvanaest godina nakon te efektne formulacije iz 1977, Ilić će izneveriti duh „Testamenta...“ tako što će upiti Miloševićevu antiplatonističku lekciju i, skupa sa njom, kritiku kreativno-marksističke levice, koja je hrabro plivala „protiv struje“. Tim će revidiranjem sopstvene interpretacije „Razvoja sovjetske arhitekture“ ujedno otpočeti i opisano distanciranje od Teigea, koje će biti dovršeno u *Кавезу у славују*, gde će autor svekolikoj avangardi – figurativno kazano – preći ralom preko groba.⁷ Karakteristično je da će se tamo, na samom kraju osveženog spiska nazvanog „Изабрана литература“, pojaviti upozorenje da u poslednjoj jedinici (tj. zbirci eseja koju je MIT Press izdao 1999) „не говори се о Тајгеовој везаности за идеологију марксизма-лењинизма“ (Илић 2009: 340). Naizgled nebitna, meni ta miloševićevski intonirana napomena – ne zato što je netačna (jer nije), nego zato što je nepotrebna (jer ju struktura bibliografije ne iziskuje) – liči na onaj tip kritike koji je Lunačarski nazivao denuncijacijom, a Teige, ciljajući na dogmatska skretanja Vítězslava Nezvala, insinujacijom. Ali

antibarbarusu, ni bilo kada kasnije), češki je avangardista Staljinova suđenja G. Zinovjevu i L. Kamenevu već tokom 1936. osudio kao *istorijsku tragediju* – što je i Miloševiću, ukoliko je uistinu pročitao Ilića (da ne spominjem druge izvore), moralo biti poznato.

⁷ Prenoseći „Testament...“ u svoju knjigu *Izgnana književnost*, autor nije tajio da „danas bi[h] bio kritičniji u napisu o Tajgeu“: „Godine 1977. – i ne samo te godine – kada smo s jedne strane bili suočeni sa cenzorsko-dogmatskim marksizmom, a, sa druge, sa demokratskim marksistima, bilo je i te kako uputno podržati *zabranjene marksiste* koji su, kao Tajge, Kosik i Svitak – uprkos zabludama – ugradili svoje delo i živote u obnovu demokratije u Čehoslovačkoj.“ (Ilić 2000: 122) Takva racionalizacija, nezavisno od toga da li je prosudba o „ugrađivanju“ tačna ili ne, zvuči neupredivo širokogrudije od budućih autorovih očitovanja, dok samu promenu prioriteta još bolje ilustruje to što je u devedesetima Ilić sa prevođenja jednog Václava (Havela) prešao na prevođenje drugog (Klause).

o tome kako se, koliko i zašto senka Nikole Miloševića nadvija nad Ilićevom knjigom biće više govora u završnom odeljku. „[D]a bi se rekla istina, čovjek mora znati brojati do četiri.“ (Sloterdijk 2019: 9)

3. Antidijalektički antibarbarus

Drugi najavljeni umetak – onaj o Nikolaju II Aleksandroviču – nalazi se pred kraj *Kavezа u slavuja*. Jedno je od najupadljivije (auto)revizionističkih mesta u knjizi. Podstaknut likvidacijama intelektualaca koji su u „nominalnom socijalizmu“ stradali iako su podržali montirane sudske procese u prvoj radničkoj državi, Ilić se tu *latio* poslovičnog *ko se mača laća*. „Ko je погубио царску породицу, укључујући и невину децу, добио је сада куглу у потиљак“ – proširuje autor disertaciju, da bi u istom dahu dodao i fusnotu:

Руски цар Николај Други је у намери да спасе српску војску заборављену у мочварним областима приморске Албаније, запретио западним савезницима да ће склопити сепаратни мир са Немачком ако српски јунаци не буду пребачени на острво Крф и тако избављени од готово сигурне смрти (Илић 2009: 290 нб1).

Jedina nezgoda počiva u tome što je ta rečenica u monografiji koja je topografija češke avangarde naprosto besmislena! Umesto srpskih nadrealista, čije je prisustvo u takvoj studiji bilo u najmanju ruku poželjno, ako ne i nužno, Ilića najednom zanimaju „srpski junaci“, koji sa temom njegove knjige nemaju nikakve veze. (Imaju ih taman koliko i Lenjinova pozitivna „smatranja“ o Srbiji u Prvom Svetskom ratu.) Da li je hteo da naznači kako su i oni mogli pasti kao žrtve sveobuhvatnog avangardističkog raskida s tradicijom? Je li to – kao i dopisani podatak da je Masarykov prevodilac Jovan Kršić ubijen u ustaškom logoru – bio autorov odaziv na sirenski zov nacije? Ili je Ilića ponela građa, pa se i sâm okušao u dadaističkim asociranjima kakva je na srpske teme devedesetih praktikovao njegov prijatelj-antipod Branko Vučićević? Možda je hteo da svog samozatajnog saradnika iz mladosti pod stare dane nadvisi jednim *deridadaizmom*? Ali, nemojmo se šaliti: istinski smisao ukazanja „мочварних области приморске Албаније“ ne proizlazi ni iz kakvog ontološkog ludizma, već se sastoji u opravdavanju jezivih sudbina avangardističkih pesnika. Još konkretnije: u izjednačavanju umetničkih eksperimenata sa „куглом у потиљак“, a zarad pribavljanja pokrića za glavni autorov naum – da se sa prljavom vodom komunizma prospe i dete avangarde.

U tom naporu profesor nije ni bio, ni ostao usamljen. Već je u vreme kada je sklapao temat u *Књижевној речи* interesovanje za

evropsku avangardu prestajalo da biva *estetičko*, izmeštajući se u *etiku* i *politiku*. Slično avangardi tokom 1930-ih, njeni izučavaoci se počev od 1980-ih odriču umetničkog ekskluzivizma. Napuštajući analizu umetničkih tvorevina, agendi i sporova, usredotočuju se na utvrđivanje stepena njenog učešća u ideološkom aparatu i „prisilnom ostvarivanju nove društvene stvarnosti“ (Groys 1993: 113). Zbog procene da je „maksimalan umetnički efekat avangardnih dela bio obezbeđen jedino u okviru izgradnje komunizma“ (*ibid.*), predmet kritičke spekulacije postaje socijalno ponašanje samih avangardista, koji usled svoje sklonosti ka destruiranju književnih i društvenih konvencija bivaju osuđivani kao suodgovorni za revoluciju i to što „negdašnja se *poetika zauma* ostvarila kao *zaumna politika*“ (Oraić Tolić 1990: 84). Takav se akademski trend može pratiti i u devet sukcesivnih tomova zagrebačkog *Pojmovnika ruske avangarde*, koji su Ilićev imenjaka Flaker i Dubravka Ugrešić uređivali od 1984. do 1993. Narastajućom politizacijom uvećavao se i otklon proučavalaca od avangarde, koji su joj sa stanovišta nove, liberalnom *doxom* nametnute društvene normalnosti sve češće prilazili začepljenog nosa, kao objektu zazora. Iliću to nije smetalo: naprotiv, njega će (kako naziremo i iz onoga što mu se otelo o MIT-zborniku) iritirati postepeno slabljenje antikomunističkog refleksa, koje će među istraživačima uslediti.

Istoj *političkoj* svrsi poslužilo je hotimično *poetičko* slepilo, koje je pisca *Кавеза* u *славу* odvelo u nedopustive kontekstualne, ali i tekstualne simplifikacije. Ne samo da Ilić pri svojim elaboracijama prestaje da uzima u obzir izrazitu nehomogenost češkog avangardizma (čije je sastavnice pre toga minuciozno razdvojio),⁸ nego je još u doktoratu, apstrahujući kardinalnu razliku koja i u „komunističkoj književnosti“ postoji između staljinizma i antistaljinizma, kao metonimiju za avangardu počeo da uzima – proletkult. I mada ni u tome nije bio usamljen, valja uočiti da se među prvima dosetio takve polemičke strategije. Ne zaboravimo da će tek početkom devedesetih Boris Groys, u istoimenoj knjizi, plasirati koncept „totalne umetnosti staljinizma“, koja po njemu obuhvata i svakojake tehnike obrade „ljudskog materijala“.

⁸ Razlike između poetizma i proletkulta on nam, na primer, nabraja školski precizno: „Umesto askeze, radosna lepota i veselost: umesto ideoloških dogmi u stihovima – moderna figurativnost, lirika oslobođena prepoznatljivih socijalnih sadržaja; umesto didaktičnosti – apsurdni, sarkazmi; poezija oslobođenih reči, magičnih ogledala, jezičkog eksperimenta, slobodnog stiha, koja predstavlja istinski novo poglavlje u istoriji češke književnosti“ (Илић 2009: 145). Ali ni to ga, na nesreću, neće sprečiti da, prelazeći na teren politike, iz taktičkih razloga te razlike stavi u zagrade, i da se retorikom opasno približi prozivkama avangarde za dekadentnu izopačenost i socrealističkom ruganju samim avangardistima kao, štono Neumann u Ilićevom navodu iz *Anti-Gidea* (1951) kaza, „хистеричима и сероњама“ (270).

Razume se da relacije između proleterske književnosti i onoga što je Dubravka Oraić Tolić krstila „europskom avangardom kao povijesnom kulturom“ nisu bile jednoznačne. I pored burnog historijata planetarnog diferenciranja na levlci, ne može se poricati da istočnoevropski „državni kanon“ (Günther 1990: 195) nije svodiv na anti-modernizam. Socijalistički je realizam, kao „negativno i traumatično ishodište modernističkih tendencija“ (Piotrowski 2011: 11), sa uže shvaćenom avangardom (odakle god ona dolazila) delio princip „oživotvorenja“ umetnosti, odnosno težnju da umetnost preraste u metod izgradnje života. Samim tim, ni „neprikladnost formalnih sredstava avangardne umjetnosti za kanon ne isključuje značajan doprinos avangarde u stvaranju sistema funkcionalizacije i instrumentalizacije umjetnosti uopće“ (Günther 1990: 206). Avangarda nije nevina, jer ju je istorijska tektonika sprečila da takva ostane. Nisu li, uostalom, frankfurtski sledbenici Hegela i Marxa dijalektički pokazali da iza svake kulture stoji varvarstvo, a Sartre da su sve evropske vrednosti ukaljane krvlju?

Ipak, krajnje je neprimereno, kako zanemarivanje estetskog srodstva „koje uprkos različitim političkim zastavama povezuje socijalistički realizam, populizam, ruralizam i nacistički realizam“ (Tajge 2003: 25), tako i pominjano poistovećivanje sorealističkog i avangardističkog umetničkog *vjeruju* – čemu Ilić nesmiljeno pribegava, ne samo pri izricanju sintetičkih sudova, nego i pri provođenju *close readings*. Trpajući u isti koš, među „slavu je avangardne i moderne umetnosti“,⁹ predstavnike uzajamno suprotstavljenih poetičkih grupacija, on u *Kavezy u slavujy* ne nastupa kao pažljivi čitalac, nego kao „policajac duha“ koji – poput kakvog tekstualnog egzorcista iz Hrabalovih *Moritata i legendi* (1968) – u njihovim opusima uporno traži i stalno pronalazi natruhe „proleterskog šovinizma“ i morbidnosti, šablonskog optimizma i sentimentalizma, prigluposti i zluradosti... Kao da se sa „crvenim kičem“ u Čehoslovačkoj nije razračunala još poetističko-nadrealistička protivstruja na čelu sa „predsednikom generacije“ Teigeom; i kao da već jugoslovenskim avangardistima nije bilo razvidno kako program i talenat po definiciji stoje u obrnutoj srazmeri, te kako je „književna šema i proleterskoj književnosti veći i opasniji protivnik od sveukupne desne negacije“ (Kreleža 1934: 354). Odatle zaključujemo

⁹ Pitamo se: postoji li ijedan modernista ili avangardista koji bi ti dopustio da ga kao pesnika poistovetiš sa – ptičicom? Izgleda da neko ko je već 1984, na dodeljivanje Nobelove nagrade potpisniku zbirke *Slavuj loše peva* (1926), reagovao napisom „Slavuj slobodno peva“ (Ilić 2000: 28–35), nije bio nimalo vičan zoološkim metaforama. Odlazak Havela u zatvor on je 1989. propratio tekstom „Lastavica u jazbini“ (76–81), dok su mu se, po ugledu na uzore iz redova čeških građanskih demokrata, umesto avangardističkih lavova priviđali – šakali (ur. Илић 2009: 112).

da je Ilić sa domaćeg terena bežao i zato što bi u protivnom – ukoliko bi poželeo da udovolji sopstvenim *političkim* porivima ka likovanju nad poratnom kalvarijom socrealista poput Radovana Zogovića ili postsocijalističkim tabuiziranjem avangardista poput Marka Ristića – morao zaboraviti *poetičku* razliku između njih. Što bi i za njega, bez obzira na silinu animoziteta spram levice i senzibilitetsku zadržku spram avangarde, bilo suviše.¹⁰

Predočena će postavka dovesti do još jedne rđave posledice: napuštanja *bios theoretikós*. Da bi se odao željenom tipu kritike, Ilić je morao zatomiti knjiženog teoretičara u sebi. Iako vrstan poznavalac formalizma i strukturalizma, on je odlučio da im – zbog njihove notorne bliskosti avangardi i dubinske povezanosti s njom – okrene leđa. Sporadična, ritualna citiranja Mukašovskog u vlastitom prevodu više mu odmažu nego što pomažu, jer je češki strukturalista, kao i Teige, mislio da je književnost deformacija jezičkog materijala i empirijske stvarnosti. Isto važi i za Jakobsona, koji se – osim što je u Rusiji drugovao s Maljevičem, Hlebnjikovom i Majakovskim – u Čehoslovačkoj ponosio članstvom u Devětsilu i aktivno, *contra* proletkulta i ždanovizma, sudelovao u tamošnjim levičarskim (da upotrebim zgodan Ilićev prevod Hrabalovog izraza) *konfrontažama*, pored ostalog i tako što je protiv Teigeovog staljinističkog antagoniste Stanislava Neumanna pokrenuo i dobio sudsku parnicu.¹¹

Povrh svega, izlažući zamisao „о неспојивости вредности сложености и кохеренције са политичком тенденцијом идеологије марксизма-лењинизма“ (Илић 2009: 250), pisac je *Кавеза и славуја* počinio *double fault*: teorijski je *apsolutizovao*, dok je u praksi *nedosledno sproveo* velekovsko-vorinovske estetske kriterije. Nije

¹⁰ Da za račun ruske ne žmuri na francusku, bretonovsko-trockističku sekciju češke avangarde (za koju nam samo *en passant* otkriva da su na nju uticali Čapekovi prevodi francuske lirike), ali i na srpski nadrealizam (npr. na Markov i Kočin *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* iz 1931), Ilić nas zasigurno ne bi onako neobazrivo uveravao u to da je marksizam i psihoanalizu „тешко помирити под истим кровом“ (Илић 2009: 236).

¹¹ Premda se s pesnikom nisu uvek politički slagali, i Jakobson i Mukašovski su obožavali Nezvalovu poeziju – što Ilić ne propušta da im zameri. Njima dvojici posvećeno je najkraće poglavlje *Кавеза и славуја*, čiji naslov („Стварност надстварно“) i sadržaj kriju suptilnu jezičku manipulaciju. Nakon što je prethodno, pripovedajući kako se Jakobson u vreme Praškog proleća koincidencijom zatekao u Čehoslovačkoj, ocenio da „(т)оталитарно је надреално“ (Илић 2009: 156), autor će nas tu podsetiti da „у Прагу је живео свакако највећи писац *надстварног*, Франц Кафка“ (255). I nema u tome ničег lošeg, izuzev što je Ilić izbegao da potvrdi kako *stvarniji* od proletkulta nije samo Kafka (čiji je *Preobražaj* u *Кавезу* и *славују* nategnuto pročitano kao priča o revolucionaru), nego i nadrealizam kao duhovni pokret. Da to nije učinio nenamerno vidi se iz njegove kasnije opaske da se za češku *nadrealnost* „пострапао“ (314) Staljin. U prevodu: Franz K. je nadstvaran, Josif S. nadrealan, a nadrealisti – irelevantni.

li avangarda u umetnosti legitimizovala oblikotvorni princip „celina je neistina“? Ne predstavlja li svaka, a ne samo (autoru mrska) leva tendencija potencijalnu pretnju po „вредности сложености и кохеренције“? Ili „посепаност“ do koje u poeziji dolazi s upadom ideoloških činilaca – bez obzira na njihov predznak – može doprinosti koherenciji višeg reda i biti vrednost? Kako to da uzdizanje Lenjina škodi, a osuda staljinizma ne škodi Seifertovim *pjesmotvorima*?

Primeri tendencioznog čitanja – pri kojem se, umesto tekstu, čitalac uvek iznova prepušta halo-efektu i mehaničkom sameravanju poezije politikom – rasuti su diljem Ilićeve knjige. Od doslovnog tumačenja stihova „песници Совјетске Русије / сви се поубијајте“ (69); preko moralističkog zgražanja nad „челичном руком пролетерске освете“ (127), koja se tumaču (*nota bene*: u svetlu badijuovske ideje o ljubavi kao minimalnoj formi ostvarenja komunističke hipoteze, potpuno opravdano) priviđa i u najčišćoj lirici; do, za interpretaciju jedne pesme, pa bila to i Seifertova „Moskva“, tragikomično nepotrebnog dociranja da „пољопривредна производња у СССР-у на тзв. окућницама била је већа од производње у свим колхозима и совхозима заједно“ (171). *Da*, poezija uvek jeste istorijsko (biografsko, psihološko, društveno, filozofsko) svedočanstvo; ali je književnoistorijski pozitivizam – u čiju zamku Ilić pada, unatoč tome što kao „demokratski materijalista“ (kako bi ga nazvao A. Badiou), za „позитивистички аморализам“, zajedno s Masarykom, optužuje „историјски материјализам“ (45) – grešio u hijerarhiji, jer je jednu nepouzdanu (a najsublimniju) vrstu svedočanstva apodiktiki objašnjavao drugom, u krajnjoj liniji jednako nepouzdanom (a banalnijom). I *da*, Neumann, bez umnje, jeste odvratni staljinista; ali, kada ponavlja argumente čeških građanskih kritičara protiv njegovog (po meni, izvrsnog) stiha u kojem se masi poručuje da „запали дан и заљуља звона“ (110), Ilić počinje da sličī onim antiformalistički nabrušenim amaterima čija je kritika Hlebnjikova zbog toga što se proglasio predsednikom svemira bila motivisana isključivo politički. Uzaludno je svađati se s pesmama i tim se povodom zaista nije lako uzdržati od upućivanja na ono što je o uzajamnoj nesvodivosti poezije i istine znao još Sir Philip Sidney, a čemu je moju generaciju (na)učio – Aleksandar Ilić.

Uprkos tome, iz profesorove se vizure, u kojoj je zameni avangarde proletkultom prethodila zamena komunizma avangardom, odnos prema „štafelajnoj avangardnoj književnosti“ ne luči od odnosa prema socijalističkoj civilizaciji. Čitavu epohu Ilić generalno i ne sagledava toliko sa doktrinarno liberalne, koliko sa hladnoratovske tačke gledišta, usled čega se *Kavez u slavu* u svojoj kritici kultur-boljševizma i sektaški nastrojenog vulgarnog „mraksizma“ (I. Svitak) doživljava

kao *zastarela* knjiga, u kojoj autor ne samo da kasni s oglašavanjem kraja ideološke evolucije čovečanstva (*à la* Fukuyama) u doba kada je vulkan istorije – ako ne pri NATO-intervenciji 1999. ili rušenju kula-bliznakinja 2001, a ono tokom ekonomske krize iz 2008 – naveliko proradio, nego i nepotrebno nudi svoje usluge industriji antikomunističke svesti i megaprojektu zvanom *cultural cold war* (u kojem su SAD odavno postigle pobjedu). Takav nas pasatizam neodoljivo podseća na Kleeovu sliku *Angelus Novus* (1920), na kojoj je Walter Benjamin u „Istorijsko-filozofskim tezama“ (1940) prepoznao anđela istorije. Razrogačenih očiju, otvorenih ustiju i raširenih krila, anđeo ne uspeva da se udalji od prošlosti koja ga hipnotiše:

Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavljao, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo više ne može da ih sklopi. Ta oluja ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što zovemo napretkom jeste ta oluja (Benjamin 1974: 83).

Koliko god da predočeni prizor verno odslikava intelektualni habitus nekoga ko se, proklinjući revoluciju, zakovao za „retrospektivnu percepciju umjetničke geografije Evrope iz rakursa Jalte“ (Piotrowski 2011: 20), Iliću se ipak mora odati priznanje zbog toga što nije čekao *Crnu knjigu komunizma* (1997), pad Slobodana Miloševića (2000) ili Rezoluciju Saveta Evrope br. 1481 (2006), kako bi završio svoju omiljenu melodiju o totalitarizmu rasnom i klasnom.¹² On je to učinio pre „demokratske revolucije“, jer kod njega suština nikada nije bila (samo) u demonizaciji komunizma i „zle poezije“ ili „ideološke lirike“, niti u predvidivoj bendijanskoj raspravi o izdaji intelektualaca, već u samom istorijskom ishodu i tome da su avangardisti postradali od revolucije o čijem su dolasku snili. Nije nelogično što su teze nalik onoj da „они који су шамарали буржоазију без икаквих последица, сада су морали да се помире да ће их стално шамарати власт

¹² Od dva legendarna izdanja *Vidika*, ovdašnji je predšasnik dvototalitarne meta-naracije formalno uredio samo „ruski“, tj. antikomunistički dvobroj (142–143 iz 1970), dok je „nemački“, tj. antinacistički broj (152 iz 1971) – koji je jedini bio trajno zabranjen – potpisao Lazar Stojanović. Pre toga su Stojanović i Ilić sudelovali i u uređivanju specijalnog broja zagrebačkog *Praxisa* (1–2 iz 1969) o lipanjskim gibanjima. Inače će u *Kavezju i slavjuju*, kao na jednu od retkih novijih referenci, autor – nakon pohvale Mihaila Gorbačova zato što je rešio „квaдратуру круга комунизма“ (Илић 2009: 64) – aludirati na uporednu analizu 1968. i 1989. godine Timothyja Gartona Asha, po kome nije bez vruga da se obrtanjem brojke „68“ dobija „89“. No i to je bio samo jedan iz mase antikomunističkih umetaka, jer je Ash neko ko je *Le Livre noir du communisme* hvalio zbog ukidanja „asimetrije popustljivosti“ prema Crvenima i Crnima.

koju su sami prizivali“ (Ilić 2009: 35) u međuvremenu zaživele unutar antitotalitarističke vulgate; ali, one su kod Ilića (i kada ih je u ovom veku dopisivao) proistekle iz njegove sopstvene, još u doktoratu izrečene osuđujuće presude protiv avangarde. Avangardistički su „Nadirući Huni“, zbog počinjenog (po)etičkog hibrisa, *zaslužili* zabrane i zatvora, samoubistva i ubistva. *Dobili ste ono što ste hteli* – poručuje im svima profesor, zaboravljajući da skoro niko od njih više ne može da ga čuje.

Ima neke čudne ironije u tome što nam takva neumoljivost povremeno zaliči na onu sa kojom je (bi li Ilić ikada rekao „naš“, ili barem: „kod nas“?) Marko Ristić pisao o životima i delima svojih bivših prijatelja.¹³ Poput autora *Tri mrtva pjesnika*, i autor *Kavez a u slavuja* usredsređen je na signale „moralno-političke i pesničke nesreće“ (Ristić 1954: 246); kao ni nadrealista, ni on ne namerava (ili nije u stanju) da se izdigne „preko svojih političkih strogosti“ (308); jer ni kod njega, na koncu, „politika ne zna za suzu“. Jedina je razlika u tome što neki od Ilićevih fantoma iliti čeških *mrtvih pesnika* mogu da ožive – pod uslovom da se, kad već nisu mrtvi i sa stanovišta pogrebnog preduzeća, pospu pepelom zbog toga što su kao korisni idioti bili sovjetska peta kolona ili da, poput Seiferta, potpišu *Povelju 77* – dok za Miloša Crnjanskog, kao ni za nesretne pokojnike Rastka Petrovića i Paula Éluarda, (u „jevandjelju“) po Marku nije bilo spasa. Istovremeno, dok kod Ristića ni „suza ne zna za politiku“, Ilić u svojoj analitici moralnog i socijalnog smisla poezije neće pokazati ni trunku empatije, kamoli milosrđa.

Rezultat je hladnokrvni trijumfalizam, koji neminovno izaziva čitalačku nelagodu. Tà zar samo zato što je marksizam navodno poguban po poeziju možemo amnestirati krivce za progone pesnika? Zar su revolucionarni plamen skrivili stihotvorci-burevesnici, a ne ekonomske, društvene, političke i vojne protivrečnosti kapitalizma? Zar je o društvenotvornom kapacitetu umetnosti moguće misliti samo ako prethodno pristanete na negaciju njene specifičnosti i ukinete razliku između Majakovskog i Staljina? Zar se radi ograđivanja od lenjinizma moramo odreći celokupne prometejski usmerene umetničke i filozofske tradicije? Najzad: zar autorova optužnica, tako gledano, nije od početka počivala na pogrešnim (jer ideološkim) pretpostavkama?

Posve je, onda, normalno što tu i tamo – zbog obuzetosti gnevom i odsustva spremnosti da ožali neke od žrtava – nelagodi ne uspeva da umakne ni Ilić sâm. Diveći se Peroutki, on ne preza od favorizovanja

¹³ Za autora *Kavez a u slavuja*, zacementiranog ristićevske impostacije vlastite retorike, Krleža *post festum* figurira kao „[p]isac u nevremenu, suočen sa dva totalitarizma“ (Ilić 2015: 256).

„менторске и заједљиве критике“ (Илић 2009: 177); ali, nisu ma-lobrojne ni indicije da je bio svestan toga da će njegov starozavetnim etosom galvanizovani, „kosmičkom“ (ne i pesničkom?) pravdom zakupljeni poduhvat, ako ništa drugo, imati *bad timing*. U tome nije bio u krivu, budući da je *hitao, a odocnio* – pošto je u boj protiv levice i avangarde krenuo još 1989, da bi „obračun s njima“ dovršio tek 2009. Po Iliću, nevolja s *Кавезом и славујем* i nije toliko u tome što je najvećma *napisan* neuravnoteženo, iz pera kadije koji tuži i osuđuje, koliko u tome što je *objavljen* neblagovremeno, posle kolapsa svetskog komunizma, čime je knjiga dobila mnoga neželjena značenja. Nastojeći da se ratosilja istorijske patine, on će u svojim najslabijim trenucima glavni tok argumentacije prekidati nespretnim upadicama i spisateljskim tikovima poput „ко зна шта бисте урадили ви, читаоче ове књиге, или да будемо доследни, ко зна шта би урадио писац ове књиге пред Стаљиновим разоружавајућим осмехом?“ (Илић 2009: 310–311). A takav *mix* registara nije moguće okarakterisati drukčije dole kao manjak stila.

4. (П)ostvareni ideali

Nažalost, pitanja poput maločas citiranog – u ravni u kojoj se do tiču *писца ове књиге* – nisu bila zamišljena ni kao retorska, ni kao hipotetička. Prebacujući se s kondicionala na perfekt, autor je (uz podršku izdavača) dao sve od sebe da nam na njih obezbedi iscrpne odgovore u paratekstualnim dodacima koji su u *Кавезу и славују* smešteni ispred „Изабране литературе“. Računajući i verzije na stranom jeziku, ukupno ih ima sedam: „Поговор“ (i „Afterword“) Nikole Miloševića, „Белешка о књизи“ (i „About this Book“), „Белешка о писцу“ (i „About the Author“), te popis autorovih naslova pod naslovom „Од истог аутора“.

Posebno je simptomatičan Miloševićev pogovor, koji u jednoj varijanti nosi podnaslov „*A Valuable and Compelling Contribution to Literary Scholarship*“. Nije uobičajeno da vam se u publikaciji iz 2009. obraća neko ko je umro 2007 – i to tekstom koji je, mada potiče iz 1990, lišen bilo kakve uredničke napomene. Izuzmemo li konvencionalno-prepričavalачке delove, kuriozan je i sadržaj tog prekogrobno-dvojezičnog blagoslova, nastalog u godini u kojoj je njegov potpisnik pogovorom pozdravio i prvo domaće izdanje *Nove klase* Milovana Đilasa.¹⁴ Ne samo da se Milošević, nalikujući zmiji u bašti *Кавеза и*

¹⁴ Milošević je bio vatreni pristaša i nepobunjenog, i pobunjenog Đilasa: prvog tokom pedesetih (kada se kao partijski jurišnik u kampanji protiv Isidore Sekulić svrstao uz šefa Agitpropa), dok je s podrškom drugome pričekao nekoliko deceni-

slavuja, pokroviteljski odnosi prema onome što je u Ilićevom rukopisu bilo najmanje humano, nego su autorove naknadne intervencije – a napose pojačana okrutnost prema „slavujima“ – posve u veni diskurzivnog osiromašenja kakvo se u pogovoru zagovara. Nema sumnje da bi autorov mentor, kao osoba resantimana i selektivne amnezije, bio zadovoljan dopisanim delovima knjige. Iz njih isijava prepoznatljivo miloševićevski maniheizam, koji je Iliću mogao poslužiti kao neka vrsta antidijalektičkog pasoša, kakav vam je u tranzicionoj Srbiji – čak i ako niste zauzeti iskupljivanjem vlastite prošlosti – postao potreban ukoliko stremite da budete pripušteni među pripadnike nacionalno o(ne)sveščene elite. Šta će tvorcu *Kavezа u slavuja* takav štit?

Imao je sreću da su ga mimoišli udesi junaka njegove knjige. Nije bio ni dželat, ni žrtva; ni bezlični oportunist, ni istinski disident.¹⁵ Rođen je u Čehoslovačkoj, živeo u Jugoslaviji, bio ambasador u Češkoj, preminuo u Srbiji. Za samoga sebe je mogao reći da je „sretno dijete“ hladnog rata, koje svoju „dobru kob“ duguje okolnosti da se obrelo s ove strane Zavesе. Ali, „Beleška o piscu“, kao i slični samostilizujuće– samosabotirajući „autoreferati“ iz ostale četiri Ilićeve knjige – od kojih su prve tri objavljene 2000, a peta 2010. godine – sugerišе nešto drugo. U njoj se forsira i ljubomorno čuva lični politički kapital, uz nabacivanje odrednica kao što su „учесник првих великих послератних демонстрација против режима“, „зарадио три судске забране истог часописа“, „[о]дбио [...] ласкаве позиве да се учлани у Савез комуниста“, „захтев тадашњих власти да повуче потпис са те петиције“, „тихи отказ у *Политици*“, „отказ на Филолошком

ja, da se rizik dovoljno smanji. Zanimljivo je da on Iliću u vrline knjiži razobličavanje ideološkog obrasca *marksizma za siromahe*, a da je četrdesetak godina ranije – u svojstvu predsednika Komiteta komunističke omladine Filozofskog fakulteta – kao svdok optužbe u postupku vođenom pred Disciplinskom komisijom Rektorata beogradskog Univerziteta tražio da se jednom njegovom vršnjaku i kolegi (koga je tada teretio i za nepoštovanje nepobunjenog Đilasa) zabrani studiranje zbog toga što je „говорио да је марксизам теорија за прост народ“ (Томовић 2000: 25). Istim se obrazloženjem koristio i pri izbacivanju s fakulteta, i pri akademskoj promociji! Ako se tu i može govoriti o nekakvom slučaju, posredi nije bio onaj kojeg je Crnjanski zvao *komedijantom*, već onaj kojeg je Engels imenovao *objektivnim*, pošto se kao ključno otvara pitanje samog agensa i njegove bezobzirno-konvertitske psihologije – tog stvarnog, ali prikrivanog uzroka Miloševićevog opsesivnog antikomunizma. Povodom kojeg bi svaki autentični srpski antikomunista mogao da primeti kako je „boljševizam ružna bolest koja se ne može izlečiti već samo zalečiti“ (Ilić 2015: 255).

¹⁵ Istinski disidenti, kao što je Mira Bogdanović utvrdila, u Jugoslaviji faktički nisu postojali: Đilas se, tragično i paradoksalno, odmetnuo od disidentske *zemlje*. Jedini je izuzetak, glavom i bradom, bio njen doživotni predsednik – što nije u neskladu sa načinom na koji se Tito, blagodareći Ilićevoj (za jednog *wannabe* disidenta samopodrivajućoj, no da li i svesnoj?) lucidnosti, zajedno s Hašekom (umesto npr. s Gottwaldom) pojavljuje u *Kavezу u slavuju*. Obavezno videti Bogdanović 2009.

факултету“, „први и последњи некомунистички амбасадор“ (331–332) itd. Kao da su pišćevi poslovi i dani protekli duboko u utrobi istočnog bloka, umesto u jednoj drugačijoj zemlji, gde je i „jereticima i sanjarima“ – što ni Ilić četvrt veka ranije nije negirao – sledovalo mesto pod suncem, ako ne i više. Otkud promena? Da li je autor izbrisao iz sećanja svoja nekadašnja uverenja?

Fenomen sa kojim se tu suočavamo nije nepoznat. O njemu je iz prve ruke, početkom devedesetih, ovako posvedočio jedan iz plejade pisaca koje je Ilić prevodio:

Посматрам своје саговорнике: они нису били приморани да емигрирају, нису били затварани, ни отерани с посла, чак ни лоше виђени; сви су живели свој живот у својој земљи, у својим становама, на свом послу, имали су годишње одморе, своје пријатеље, своје љубави; изразом „четрдесет ужасних година“ они свој живот своде само на његов политички аспект. [...] Да ли су заборавили године у којима су гледали Форманове филмове, читали Храбаловете књиге, причали стотине шала и, смејали се на рачун власти? Ако они говоре, сви, о четрдесет ужасних година, то је зато што су *орвелизовали* успомену на сопствени живот који је, тако, касније у њиховом сећању и у њиховој глави постао девалоризован или чак сигурно поништен (четрдесет *изгубљених* година) (Кундера 1995: 259).

Оповргavajuћи негативне стереотипе о комунистичком паклу и пропадању, Milan se Kundera protiv *aposteriorne* побуне доскора послушних интелектуалца, isprovociran njenom neindividualnošću i konformističkim prilagođavanjem *Zeitgestu*, bori podvlačeći da „život“ nikad nije samo „drugde“ i da su u „nepodnošljivu lakoću postojanja“ vazda upisani nepredvidivost i slojevitost individualnog iskustva. Njemu je i te kako poznato da kompulzivna preokupiranost (anti)комунистичком прошлошћу пропорционално расте са удаљеношћу од нје. На истом бисмо трагу, кад је већ нађ професор – иако је и сâм јако добро знао шта је „[o]рвеловски однос према историји, и личној и српској“ (Ilić 2015: 248) – корак по корак anulирао разлику између чехословаčkog и југословенског социјализма, могли евоцирати и нешто што писач *Кавеза и славуја* политиком свoga сећања не потискује само из скромности: да га ни *anciene régime* није осуетио у намери да постане универзитетски предавач, један од оних који су међу београдским студентима књижевности, у временима нимало оловним, били најпопуларнији.

Pojam orvelizacije označava, dakle, nasilnu literarizaciju prošlosti. Ona je posledica ogromnog uticaja romana 1984, u kojem je i Orwell – kreirajući model svođenja ljudskog bivstvovanja na jednu jedinu dimenziju – nastupio s pozicija propagande. Veliki romani,

po Kunderi, čine nešto drugo: pružaju nam utočište od politike, koja se u moderno doba ustoličila kao religija. Za razliku od svog prevođioca, koji je prednost davao satiri, pisac *Smešnih ljubavi* (1969) veruje da se bit romana ogleda u ironiji. Satira je „уметност с тезом; сигурна у сопствену истину, она извргава руглу оно против чега одлучи да се бори“, док ironija „значи: ниједно од тврђења које се налази у роману не може бити узето изоловано, свако од њих се налази у комплексној и контрадикторној конфронтацији са другим тврђењима, другим ситуацијама, другим гестовима, другим идејама, другим догађајима“ (232–233).¹⁶ U carstvu ironije vlada ravnopravnost, a njoj se Ilić – pridruživši se Miloševiću i izgubivši *esprit de finesse* koji ga je na tajgeovsko-proavangardističkim počecima krasio – opire.

Zato i ne čudi što se u *Kavez u slavu* izražava stanovita suzdržanost spram Kundera, koji i nervozu *ex-disidentata* iz same Češke poslednjih decenija izaziva time što marksizmu ne poriče humanističku komponentu, niti potcenjuje utopističke porive. Ni Česima ni Iliću on nije bio mrzak osamdesetih, kada je poetizovao Mitteleuropu. Ako se u knjizi i srećemo s nekim njegovim distinkcijama, neposredno pre pridodatog pitanja o *писцу ове књиге* navode se Kunderini rani stihovi u kojima se kao „извор наших снага“ veliča „Стаљинова земља“ (Илић 2009: 310). Već na sledećoj stranici, a u skladu s onim što je sâm književnik (aludirajući na kafkijanski *Stimmung* kojim obično odišu prepirke oko toga koliko su se pojedinci kompromitovali ulaskom u socijalistički establišment) zove „duhom procesa“, autor domeće nekoliko redova kojima ublažava prethodno iznete optužbe. *Život je drugde* (1973) svakako je – hini on popustljivost – uspešno transponovana priča „о славују у кавезу“ (311).¹⁷

¹⁶ Ne znam za bolju ilustraciju kunderijanske mudrosti od Nabokovljevog romana *Дар*, čija konačna varijanta iz 1952. u četvrtom poglavlju donosi egzaltirano-fikcionalizovanu (junaku pripisanu) biografiju Nikolaja Čerņiševskeg, dok sami likovi i drugde – osim što razmišljaju o „заробљености руске мисли, вечитог платише данка овој или оној хорди“ (Набоков 1994: 189) – izriчу политичке судове који veoma odstupaju od piščevog nekomunističkog svetonazora. Primerice: „Утилитаризам, негирање уметности и остало – све је то само случајна опна, испод које се морају разабрати основне особине: поштовање према свеукупном човечијем роду, култ слободе, идеје једнакости, равноправности. Била је то епоха велике еманципације сељака од спахије, грађанина од државе, жене од породичног попства.“ (185) Тако је писао романиста који је као приватно лице и руски емигрант презирао Револуцију и исповедао (Илићу током дvehiljadитих блиску) аристократску идеологију.

¹⁷ Iskreno sam se obradovao kada se Ilić vratio Kunderi: godine 2016. sačinio je pogovor za prevod *Praznika beznačajnosti* (2013), dok je s jeseni 2017 – samo nekoliko meseci pred smrt – izašao i njegov prevod *Besmrtnosti* (1990). No tek

Nije neočekivana ni autorova teatralna blagonaklonost prema takozvanoj „literaturi razočarenja“ (u kojoj je dobrim delom ostao zarobljen) i piscima kakav je Czesław Miłosz. Poput Miloševića, potonji je neopozivo raskrstio sa svojim mladalačkim idealima i pošao u krstaški pohod protiv avangardne poezije, ali i levice. Na prvim se strancima *Kavezа u slavuju* pozadina „велике заблуде авангарде“ pronalazi u onome što je Miłosz – koji se u *Svedočanstvu poezije* (1983) nadovezao na filipiku koju je protiv nje odgudila Simone Weil – obeležio kao „презир према демократији“ (Илић 2009: 17). Iako se s njim ne slaže oko svega, Ilić odobrava antiavangardističke eskapade poljskog nobelovca.¹⁸

Kundera se i po tome razlikuje od Ilića, ali i od Miloševića – koji će 1985. sročiti pogovor i za Miłoszev *Zarobljeni um* (1953). Prema prodornom zapažanju češko-francuskog stvaraoца, moderna je umetnost, kao najrafiniraniji izdanak dvadesetog stoleća, bila *trostruko* optužena: „најпре од стране нацистичког суда, као *Entartete Kunst*, 'дегенерисана уметност'; затим од комунистичког суда, као 'елитистички формализам стран народу'; и најзад, од суда победничког капитализма, као уметност која је натопљена револуционарним илузијама“ (Кундера 1995: 267). Na osnovu takvog rasporeda još očiglednija postaje i shema Ilićevog glajhšaltovanja. Nije li on sve do 1989. avangardu branio od komunizma, da bi ih potom zajedno napadao u ime nadolazećeg kapitalizma? Time je postao moralno-politički podoban da se priključi legiji novopečenih istočnoevropskih liberala koji su tokom poslednje decenije prošlog veka neprekidno (javno) i u jednakoj meri isticali svoja lična dostignuća i pretrpljene patnje – da bi za prvo dobijali ordenje, dok su drugo neretko samoreklamerski preувелиčавали. Ilić će im se i прикључити, али тек пошто прођу „трагичне, окрутне“ devedesete. U zabelešci iz svoje knjige *На добровољном раду*, он ће о југо-комунизму исписати једну шокантну реценисицу: „Перфидност се састојала у следећем: с једне стране, људи су текли тзв. 'каријере', а са друге – сваки покушај да се

ће u svom verovatno poslednjem tekstu, štampanom kao pogovor za poslednji vlastiti prevod, napisati nešto čime definitivno pobija premise *Kavezа u slavuju*: „Književnost poseduje estetičku autonomiju i ne može joj se suditi sa stanovišta stvarnosti ili drugih nauka. Čitaoci – kućepazitelji, vlasnici crvenih olovaka kojima podvlače nepodobne retke u književnim delima, ne mogu biti zamena za kvalifikovanu književnu kritiku. Čak ni kada su takvi kućepazitelji članovi Centralnih komiteta – upravo onih koji su decenijama zabranjivali objavljivanje dela Bohumila Hrabala.“ (Ilić 2017: 203) *Too little, too late?*

¹⁸ „Доста, доста, окончајмо најзад са свим тим 'авангардама', 'имагинацијом', 'аутиентичношћу', са свим брбљањима специјалиста за нове поетике... *поезија мора да дели са народом веру.*“ – заhtевао је Miłosz још док је у току било друго полувреме sukoba на левици, године 1938. Cit. према Илић 2009: 35; подвукао А. I.

оствари битно обележје великих култура, 'континуитет квалитета', онемогућавала је цензура.“ (Илић 2000: 211) Ћија perfidnost, ѿија cenzura? Није ли поштенље говорити о припадницима интелигенције као perfidним *autocenzorima*? Може бити да је Илић то несвесно и учинио.

Нису мање рећита ни „фина подећаванја“ из *Кавеза и славуја*. Када у „Белешци о књизи“ као писце који су га инспирисали апострофире Ђарека и Перутку, аутор не само да другог од њих назива „чудесним“, него и истиче како „Перутка је на неки начин близак нашем Слободану Јовановићу“ (Илић 2009: 327). Ако су му у доба када се удубљивао у авангарду светоници били Теиге и Крлежа, Илић је на свом одредишту – отарасивши се успут авангарде – стигао до Перутке (већ у докторату) и Јовановића (кога до тад није поминјао). Тећко да се може болје сажетити његова интелектуална каријера: био је то рад судбине који је попримио облик дугог путовања од „Утопије или Тахитија“ ка „мочварним областима приморске Албаније“; од Теигеа ка Перутки; од „код нас Мирослав Крлежа“ (1980) ка „нашем Слободану Јовановићу“ (2009)! Прикладно томе, када из дисертације у књигу буде преносио Крлежину тираду о „остваренју својих идеала“ (Илић 1989: 135), он ће ју – за разлику од онг навода којег је фрталј века раније жеleo да закуца на зид – преправити у „(п)остварење својих идеала“ (Илић 2009: 131). Time ће наћинити ситан, али разазнатљив отклон од једног писца, једног режима, индиректно и од једне земље. Дакато да то *samo po sebi* није проблематично, јер свако има право на сопствено духовно и политичко sazревање – не искључујући ни мањак самокритике, као ни слаганје и преслагиванје аутобиографских кockица shодно vlastitoj volji. I vetrovima istorije.

Оно што јесте проблематично, то је нескривена некритичност према колонијалној моћи, која провирује из оражанја да „[д]рска, враголаста критика империјализма, жеље да се влада светом [...] често разара демократију“ (Илић 2009: 170), као и из (у знаковито названом прилогу „Од побуне до мудрости“ израћеног) ароновског жала за „просветителском улогом империја“ (Илић 2015: 247). Према да је као текovina друге половине двадесетог столећа неспоран, antitotalitarizam је – по правилу – свагде био праћен slabljenjem otpora Периферије spram Центра, чему се класична и свака дуга авангарда уvek protivила. Nimalo avangardistički, Илић је био одушевљен (re)integracijom социјалистичких земалја у систем multinacionalnog капитала. У најдирљивијем тексту који је икада написао, он се у некој врсти elegičне meditације 1995. prisetio onoga што је Mick Jagger изговорио на првом праћком концерту највећег rock-банда, одржаном ubрзо по краху „народне демократије“:

The tanks are rolling out,
the Stones are rolling in (Илић 2000: 195).

Profesor se tada melanholično zapitao da li ćemo taj „magični šapat“ ikada moći da čujemo u Beogradu. Kao i obično, činilo mu se da Srbija u svemu kasni za Češkom.

The Rolling Stones su, srećom, došli (2007), ali nam je u periodu od odbrane Ilićeve disertacije do njenog štampanja stiglo i mnogo toga drugog – rat, kapitalizam i sl. – o čemu se u *Kavez u slavu* čuti. Staviše, autorova vera u te(le)ologiju tranzicije nije slabila. Ukoliko metaforu iz naslova njegove knjige spojimo s jednim Kafkinim aforizmom, mogli bismo kazati da je neoliberalni kavez u Iliću pronašao svoju pticu-lastavicu, koja je i navestila njegovo prispeće. U tom smislu, *Kavez u slavu* je spomenik *postkomunizmu* – čitaj: razdoblju od 1989. do 2008, koje je nepovratno ostalo za nama. Jer, istorija nikada ne miruje: „Берлински зид је срушен, Русија је данас демократска земља, комунизам је углавном и за сада пропао, а ипак се на многим странама множе упозоравајући наговештаји могућег суноврата“ (Илић 2009: 9) – poručuje nam se, ne bez zebnje, pred kraj „Пролога“. Takvim je uopštenim razmišljanjima nedostajalo pojašnjenje samih „упозоравајућих наговештаја“, onih u čijem će znaku proteći naredno, poslednje desetleće autorovog života.

O njima i pratećim iskušenjima sugestivno je pisao jedan bugarski emigrant koji se u Parizu obreo desetak godina pre Kundera. U svojoj oproštajnoj, katarzičnoj knjizi, Tzvetan se Todorov – pošto je takođe smatrao da se disidentski doživljaj prošlosti ne sme *a priori* jednačiti s istorijom, jer ničije *pamćenje* nije *istina* – smelo otisnuo u pravcu drugačijem od Ilićevog. Ako je *Kavez u slavu* posvećen „*pre svega* onima koji su stradali, iako nису били у заблуди, *напротив*“ (22), u *Trijumu umetnika* (2017) Todorov avangardistima ne okreće leđa ni kada nisu u pravu. Upravo suprotno: on je „potresen pred dramatičnim, odnosno tragičnim karakterom tih egzistencija“, usled čega ga je i pri pisanju vodilo „suosjećanje koje njihovi pogrešni koraci ili slabosti nisu umanjivali“ (Todorov 2018: 20). Za razliku od Ilića, a slično Kunderi, njemu su sudbine avangardnih umetnika i *estetski* privlačne, jer ga „peripetije tih života“ podsećaju na „epizode s pomoću kojih vješti romanopisac opisuje puteve kojima kroče njegovi likovi“ (21). Kraljevstvo za kojim su avangardni neposlušnici žudeli nije bilo zemaljsko, zbog čega ih nijedna vlast nije ni mogla poraziti. I dok kod Ilića ti romantični gubitnici (jer su tobože u krivu) postaju krivci, kod Todorova se pretvaraju u heroje. Posle kolektivnog portreta ruskih avangardista u prvom, on nam u drugom delu svoje knjige daje opčinjavajući individualni portret Kazimira Maljeviča.

Ni to nije sve. Iako se tematski i konceptijski umnogome preklapaju – jer oba ostvarenja propituju relacije između poezije i vlasti, poetike i politike, estetike i ideologije – *Kavez u slavu* i

Le Triomphe de l'artiste se ne razlikuju samo u stepenu samilosti prema avangardistima i količini razumevanja za zaljubljenost umetnika u revoluciju. Nasuprot Iliću, koji nije video (mada jeste naslućivao) da „[s]uvremeni ultraliberalizam u mnogočemu više podsjeća na komunistički totalitarizam nego na klasični liberalizam XVIII. i XIX. stoljeća“ (227), Todorov je shvatio da su *ultraliberalne demokratije* dvadeset prvog veka zasnovane na utopiji i cenzuri. Nije u tome bio jedini, pošto su se u minuloj deceniji mogli čuti mnogi pametni glasovi kritike vrlog novog demokratskog sveta u kojem živimo.¹⁹ Tu nedavno, tačno sedamdeset godina nakon antikomunističkog klasika *The God that Failed* (1949), pojavila se knjiga *The Light that Failed* (2019) Ivana Krasteva i Stephena Holmesa. Simbolično, ta su se dva naslova kalendarski gotovo poklopila sa Ilićevim egzistencijalnim lûkom. Čitajući ih, čovek se spontano zamisli nad usponima i padovima generacije jugoslovenskih liberalnih antikomunista kojoj je profesor pripadao, i koju je (poput, pre nje, generaciju komunističku) zadesilo prokletstvo ostvarenja ideala. Ispostavljena joj je golema i zastrašujuća cena: jedna zemlja je razorena; sami su se ideali izmetnuli u svoju suprotnost; Srbija se „(p)ostvarila“ kao predmoderna i pretpolitička zajednica.

Kako bilo, umesto da mom dragom mentoru oholo poručim *dobili ste ono što ste hteli*, za kraj bih se radije vratio književnosti i jednom nesagledivo dalekosežnom teorijskom štivu koje je preveo (ko drugi, nego) Aleksandar Ilić. Naime, u vreme dok se bavio Teigeom, on je publikovao i tekst „Šta je poezija?“, gde je Jakobson – koji u Pragu 1934. godine, pišući o češkom romantičaru Karel Hyneku Máchi (1810–1836), pokušava da otkloni nesporazume čiji se repovi vuku još od ruske formalne škole – insistirao na tome da „autonomija estetske funkcije“ nipošto ne znači „separatizam umetnosti“. I gde je u poslednjem pasusu izneo sledeći zaključak:

Tek kad razdoblje umre i kad se raspadne tesna povezanost pojedinih njegovih komponenata, tek na slavnom groblju istorije, slavljenički štrče nad raznovrsnom arheološkom stareži pesnički „spomenici“. Tada s pijetetom govorimo o Mahinom razdoblju. Tako tek u grobu nalazimo ljudski kostur kada više ničemu ne služi. Izmicao je posmatranju dok je vršio svoj zadatak, možemo ga samo osvetliti rentgenskim zracima, da nametljivo istražimo: šta je kičma, šta je poezija (Jakobson 1978: 119).

Pođemo li od tih reči i činjenice da je zbog ideološkog nesaglasja s avangardnim pesnicima Ilić sebi dozvolio da smetne s uma suštinu

¹⁹ Harold Bloom se klonio ideoloških invektiva, ali nas je čak i on pokadšto opominjao na prekognicijsku misao jednog ubijenog američkog guvernera: „Of course we will have fascism in America, but we will call it democracy.“

– *kičmu* iliti *poeziju*: njenu snagu i njen smisao – doći ćemo, stegnuta srca, i do ključa u kojem se njegovo neobično, po mnogo čemu jedinstveno pregnuće može, a bojim se i mora čitati. Na stranu politika (oko koje nam saglasnost zbilja nije neophodna), mnogo je važnije i mnogo tužnije to što je tvorac *Kaveza u slavija* marginalizovao umetnost, udaljio se od najvrednijih aspekata sopstvenog rada, doveo u pitanje vlastite kulturne zasluge, zanemario zajedničku istoriju slovenskih naroda, potcenio jugoslovensku modernizaciju... i tako učinio sve da mu životno delo (p)ostane puki *period-piece*. Šteta, šteta, šteta.

Bibliografija / Библиографуја

- Benjamin, W. (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Bogdanović, M. (2009). Jugoslavenski disidenti i hladni rat. *Sociologija*, 2, 113–136.
- Brebanović, P. (2017). O jednoj istorijsko-tipološkoj analogiji: časopis *Partisan Review* i jugoslovenska međuratna književna periodika. *Istorija 20. veka*, 1, 59–76.
- Groys, B. (1993). „On the Ethics of the Avant-Garde“. *Art in America*, 110–113.
- Günther, H. (1990). Umjetnička avangarda / socijalistički realizam. U: *Pojmovnik ruske avangarde*, 7. svezak (ur. A. Flaker i D. Ugrešić). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske & Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 195–210.
- Ilić, A. (1981). Kulminacija sukoba na književnoj levlci: *Nadrealizam protiv struje* Karela Tajgea. *Ideje*, 3–4, 205–215.
- Ilić, A. (1985). Volter ili Rišelje. U: *IX Kongres saveza književnika Jugoslavije: dokumenta* (ur. I. Ivanji, Z. Stojanović i M. Grujić). Novi Sad: Književna zajednica.
- Ilić, A. (1989). *Umetnička avangarda i ideologija: doktorska disertacija*. Beograd: Aleksandar Ilić.
- Ilić, A. (2000). *Izgnana književnost*. Beograd: Otkrovenje.
- Ilić, A. (2010). *Od forme do strukture: Ruski formalizam/Češki strukturalizam*. Beograd: Interprint.
- Ilić, A. (2015). Od pobune do mudrosti. U: L. Mičeta, *Duh pobune*. Beograd, Laguna, 243–257.
- Ilić, A. (2017). Smešne i jezive priče Bohumila Hrabala. U: B. Hrabal, *Moritati i legende*. Beograd: Laguna, 187–206.
- Ivanković, K. (2007). *Češki poetizam u zrcalu djela Karela Teigea*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Jakobson, R. (1978). *Ogledi iz poetike* (ur. L. Kojen). Beograd: Prosveta.

- Jakobson, R. (1985). *Selected Writings, Volume VI: Early Slavic Paths and Crossroads, Part 1: Comparative Slavic Studies – the Cyrillo-Methodian Tradition* (ed. by S. Rudy). Berlin etc: Mouton Publishers.
- Kreft, L. (2004). Politike avangardi u Centralnoj Evropi. *Teorija koja hoda*, 8, 18–23.
- Krleža, M. (1934). Lunačarski. *Danas*, 3, 350–356.
- Milošević, N. (1979). *Šta Lukač duguje Ničeu: prilog istoriji i teoriji staljinizma* (knjiga druga). Beograd: Slovo ljubve.
- Oraić Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Petrović, S. (1977). Status tipološkog proučavanja književnosti. *Umjetnost riječi*, 1–3, 163–170.
- Piotrowski, P. (2011). *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.–1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Ristić, M. (1954). *Tri mrtva pjesnika*. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.
- Sloterdijk, P. (2019). *Prividna smrt u mišljenju: o filozofiji i znanosti kao vježbi*. Zagreb: Mizantrop.
- Tajge, K. (1977). *Vašar umetnosti*. Beograd: NIP Mladost.
- Tajge, K. (2003). *Nadrealizam protiv struje*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Todorov, Tz. (2018). *Trijumf umjetnika: revolucija i umjetnici (Rusija od 1917. do 1941)*. Zagreb: TIM press.

*

- Илић, А. (1980а). Критика пролеткулта. *Књижевна реч*, 145, 12.
- Илић, А. (1980б). На ивици. *Књижевна реч*, 154, 14.
- Илић, А. (2000). *На добровољном раду*. Београд: Откровење.
- Илић, А. (2009). *Кавез и славуј: уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*. Београд: Службени гласник.
- Кундера, М. (1995). *Изневерени тестаменти: есеј*. Београд: Просвета.
- Набоков, В. (1994). *Дар*. Вршац: Књижевна омладина.
- О реализму* (1984). Ур. А. Илић. Београд: Просвета, Нолит и Завод за уџбенике и наставна средства.
- Томовић, С. (2000). *Суђење Слободану Томовићу у Београду, 1952. године*. Андријевица: Комови.

Predrag Brebanović

University of Belgrade, Faculty of Philology

The Black Book of Avant-Garde

– *Summary* –

The paper is primarily devoted to the study *Cage and Nightingale* (2009), which is understood as the centre of Aleksandar Ilić's oeuvre. In addition to discussing the genesis and structure of this achievement, particular attention has been paid to the author's theoretical conceptualization of the artistic avant-garde; to his historical review of its Czech branch; and to Ilić's readings of surrealist and *proletkult* poetry. The emphasis is on the relationship between avant-garde literature and revolutionary politics, as well as on the change that has taken place since 1989 in understanding the nature of these relations. The symptom of this change is recognized in the dynamics of the author's attitude towards Karel Teige and the conflict on the literary left. In conclusion, the dynamics in question is critically considered in the larger context of the phenomenon of East European intellectual dissidence (M. Kundera, Tz. Todorov).

Keywords: Aleksandar Ilić, avant-garde art, Czech literature, conflict on the left, dissidents.