

Вук М. Петровић\*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

## ПОЛИТИКА ЧЕХОСЛОВАЧКЕ АВАНГАРДНЕ ПОЕЗИЈЕ

Рад критички осветљава Илићеву студију *Кавез и славуј: уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*, при чему нагласак ставља на сложеност Илићевог научног поступка, као и на ширину његовог аналитичког захвата. Илићев херменеутички метод подразумева истовременост два критичка и аксиолошка критеријума: идеолошког и поетског, које обједињава доследна етичност ауторовог тумачења појава и људи који су уобличавали или у којима је одјекивала стварност претходног столећа. Чешку авангарду Илић интерпретира с обзиром на целину социополитичког и духовног контекста историје европског двадесетог века, кроз који се прелама и повесна динамика чешке авангардне модерности.

*Кључне речи:* авангарда, револуција, стаљинизам, Пролеткулт, поетизам, надреализам, сопреализам.

Књига *Кавез и славуј, Уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма* Александра Илића написана је и као докторска дисертација одбрањена 1989. године, а објављена је 2009. године. Подаци нису изнети ради пуке описне прегледности, већ зато што посредно осветљавају и додатно потврђују ауторов етос на којем се монографија и заснива. Значајна је, најпре, чињеница да је дисертација одбрањена под менторством Николе Милошевића, на чију мисао се Илић и иначе у књизи ослања и са којом успоставља одређени интелектуални континуитет. Овај се не тиче колегијалног дуга млађег професора Катедре за општу књижевност према старијем, него се односи на њима заједничку интелектуалну приврженост идеологији грађанског либерализма као становишта с којег аксиолошки приступају ширини обрађиваних духовноисторијских, естетичких и политичких феномена. Потом, период између писања и објављивања студије која је посвећена – како Илић доказује – несрећној и деструктивној спреси између неслободне политике и револуционарне уметности карактеристично је обојен и отказом који је Илићу уручен 1998. године на београдском Филолошком факултету (у чему је његову професионалну судбину делио највећи број колега с Катедре, које су биле или суспендоване или остављене без посла) због одбијања да потпише уговор према „реакционарном Закону о универзитету“ (Илић 2009: 331). Можда је сувишно нагласити да се начин на

\* vuk.petrovic@fil.bg.ac.rs

који се садржина књиге о људском повиновању обистињавала у ауторовој професионалној стварности и окружењу пре него што је објављена – неспретно и карикатурално обнавља и у периоду током којег настаје овај текст посвећен професоровом раду.

\*

Основни квалитет студије је капацитет захвата који преконачује суздржаност естетичкистичког академизма. Илићева остварена амбиција подразумева целовито сагледавање и разумевање духовноповесне везе између контекста и уметничког покрета. Како је сâм покрет, а реч је о авангарди и, специфично, о њеној чехословачкој варијанти, мултидисциплинаран и социополитички ауторerefлексиван и ангажован, ваљано тумачење његове бити изискује подробно проучавање не само историјске позадине у начелном смислу, већ веома конкретно и студију авангардне укључености у суму друштвених процеса. Ови постоје пак на интернационалној равни, од које Илић и полази и коју непрекидно узима у обзир, превасходно кроз посматрање посредних или непосредних релација чехословачке државе, друштва и уметности према: руској револуцији, Совјетском Савезу и Стаљиновој политици; нацистичкој Немачкој; западним парламентарним демократијама. Будући да друштвена кретања нису одређена само просторно него и временски, Илић авангардну „садашњицу“ посматра и кроз призму њеног става према прошлости, нарочито према културној традицији (националној и европској), као и кроз авангардну инвокацију утопистичке будућности и начин на који се ова одиста касније историјски манифестовала као деспотска стварност.

Насупрот феноменолошком сужавању на јединицу као предмет мисли, Илићева студија заснована је на низу тумачених релација које надограђују испитивани феномен. Полазни феномен је, наиме, чешка<sup>1</sup> авангарда, али – како није искључиво ни поетички ни естетички – овај се првостепено испитује у односу према идеологији (исто: 13). Илићев научни циљ – објашњење спреге између авангарде и идеологије – спецификован је и ауторовим јасним идеолошким позиционирањем. Пишчев демократски и антиталитаристички став (исто: 9) предуслов је за критичку студију чија је најважнија тема сукоб између либералног и тоталитарног, који се пак посматра и тумачи кроз своја повесна пројављења у

<sup>1</sup> Како користимо и атрибут „чешки“ и одредницу „чехословачки“, прецизирамо да Илић проучава и прати уметничка кретања у оквиру чехословачке државе и друштва, али да је у његовом основном фокусу авангарда на чешком језику.

уметничкој пракси, идеологији, програмима авангарде, као и кроз деструктивни утицај тоталитарне политике на авангарду која је ту политику призивала.

Усредсређеност управо на чешку авангарду као динамичку тачку која прелама историјско збивање највећег дела европског двадесетог века – Илић оправдава чињеницом да је ова, за разлику од руске, односно совјетске авангарде, настала на фону демократског уређења које пак сама жели да сруши. Премда није само руски авангардизам антидемократске провенијенције, јер исто важи, примера ради, и за италијански футуризам, баш је источна авангарда основни елемент поређења са чешком авангардом, будући да су у основи обе радикално левичарског идеолошког усмерења (за разлику од фашистичности италијанског футуризма), а да су главни субјекти чешке уметничке левнице и непосредно загледи у руску револуцију и совјетску државу као њену последицу. Како је политички врло активно опредељена, те како већ у себи укршта уметност и идеологију, чешка авангарда згушњава и рефлектује опште европске процесе двадесетог века, а ови за преломна средишта имају експлозију антихуманистичке деструктивности.

Илићева идеолошка одређеност није пуки исход ауторових политичких склоности, већ представља тежиште етичке ангажованости научног текста. Студија узима за задатак да рашчара „митове“ револуције и авангарде (исто: 15), да разобличи уметнички и људски погубно искључиву идеологију као „лажну свест“ (исто: 26), да оголи парадоксе и апсурде као њихове финалне екстреме – неодговорног интелектуализма појединаца који се олако прикључују модерној ентропији, и то најпре као субјекти уништавања, а онда и као објекти уништења. Илићеве увиди имају сврху да опомену, упозоре, али и позову на одговорност заблуду чешке авангардне левнице као саучесника у властитом погубљењу, при чему аутор наглашава да је књига посвећена „пре свега онима који су страдали, иако нису били у заблуди“ (исто: 22). Реч је о грађанским интелектуалцима који не само да нису пристали на „митове левнице“ него су са становишта разума и мере на време увиђали и упозоравали на опасност од заљубљености у утопију и одбијање да се ваљано појми права природа њене реализације у Москви.

Аутор полази од парадокса да се изворна револуционарност (поетска и идејна) чешке авангарде изопачила, углавном, мада не искључиво, у некритичко обожавање стаљинске државе која је сама ликвидирала (и дословно и суштински) тековине револуције, завршивши у тоталитарној конзервативности. Историјски

се овакав низ парадокса изокренуо у апсурд чешког авангардног призивања совјетске власти која је ту авангарду уништила, као и у безумни ток и крај многих судбина чешких левичарских уметника којима је пресудила готвалдовска варијанта совјетског државног насиља.

Признајући истакнутим појединцима снагу да се, макар и закаснело и половично, дистанцирају од стаљинске реалности (рецимо, Карелу Тајгеу, који крајем тридесетих одбија да пристане на неуметничку тривијалност соцреализма као совјетске државне доктрине), а свакако истичући неспособност талентоване већине за такав акт (на пример, Витјеслава Незвала, чији се аутентични надреализам из тридесетих первертира у надреалност понизног служења политици совјетске Чехословачке) и, још више, одвратност неталентоване главнине која се претвара у масу Стаљинових „кловнова“ (исто: 34) – Илић превасходно наглашава вредност правремених мисли оних чија упозорења су се махом пречула.

Један такав ауторитет за Илића је Масарик. Првог председника Чехословачке издвајамо на овом месту не толико због његове државничке делатности која је аутору – као умерена, рационална и слободарска противтежа немачком и руском тоталитаризму – свакако значајна, колико због смисла његове критике Марксове мисли. Наиме, Илићево инсистирање на квалитету Масарикове анализе Марксових идејних поставки посредно указује на карактер саме Илићеве анализе. Разобличавајући Марксов аморални позитивизам и нихилизам (исто: 45–46), Масарик утврђује узроке за „ноетичку промашеност“ (исто: 44) овог филозофа, а они се налазе у Марковом духовном сиромаштву, тачније у одсуству метафизике, етике, естетике и психологије у његовим мисаоним конструкцијама. За Илића је, као и за Масарика, очигледно мерило хуманистичка обухватност с обзиром на коју се опажа оскудност антихуманистичке тоталности која у пракси води или може водити у тоталитаризам и „бољшевичку ентропију“ (исто: 47). Позитивизам као материјалистичка тривијализација идеализма и заборав човека као целовите, слободне и незаменљиве индивидуе која се обликује етосом и склоношћу ка лепоти – логично воде апстрактној утопији у којој човеково биће морала и лепоте није циљ, већ средство.

Илић узима Масариково интелектуално и политичко дело за извесни узор, сходно којем просуђује и вреднује и чешку и европску друштвену и уметничку историју. Евентуалан приговор да критеријуме својствене чешком друштву Илић примењује на поља на којима ови историјски нису били могући, па да тако из позиције чехословачког парламентаризма и позивајући се на

Масарикову припадност „традицији чешке либералне мисли“ (исто: 48) и његову разложну критику совјетског царизма (исто: 47) осуђује источни деспотизам – уступа место чињеници да је ауторово основно мерило универзално хумано, а да његову конкретизацију он препознаје управо у културној толерантности Масарикове државе.

С друге стране, аксиоматска тврдња да је аутентична култура демократска, а да је тоталитарна култура лажна (исто: 67) одвећ је генерална и сенчи је стварност људских достигнућа у недемократским друштвима, као и, каткад, њихово одсуство или управо первертираност у лаж у демократским заједницама. Ипак, јасна и намерна заоштреност Илићевих ставова аксиолошког је карактера и настоји да успостави разлику између слободног индивидуалног уметничког стваралаштва као, одиста, једине аутентичне уметности и колективистичке делатности коју не генерише воља слободне индивидуе. Из тих разлога, тако рећи лајтмотивски и такође веома заоштрено – Илић се дистанцира од Платоновог тоталитарног идеализма (у чему му заиста помаже повесна околност да се максимум грчке културе као, јегеровски схваћеног, самосвесног идеала и вредности пројавио у демократији Периклове Атине). Негативно вредновање платоновског тоталитаризма консеквентно је начину на који се разматра лева идеологија: Илић не полази од партикуларног, већ од начелног. Илићева принципјелност се показује у његовој скепси према сваком виду апстрактног идеализма који је спреман да се одрекне човека у име „савршене“ утопије, поготово с обзиром на историјски проверљиве учинке митско-утопијских пројеката у стварности двадесетог века. Примера ради, они су, наводи Илић духовиту и циничну Пероуткину опаску, од комунистичких писаца начинили клуб самоубица (исто: 315).

Не подлеже, дакле, ауторовој критици племенитост човекове тежње, већ њено изопачење у тоталитарну некрофилију (исто: 67). Није лева идеологија по себи предмет осуде, али јесте њена деструктивна варијанта: Илић прецизно разликује хуманистичку левицу од тоталитарне (исто: 67). То што се Платону претпоставља Волтер, а што се упориште за либералну идеологију проналази у чехословачком парламентаризму – последица је Илићевог непрестаног наглашавања и примењивања категорија мере, разложности, умерености и толерантности на тумачење историјског периода који је живот заменио смрћу управо због изокретања побројаних категорија зарад тоталитарног и у бити нехуманог савршенства било платонистичког, било марксистичког типа.

Научна тежина студије произлази отуд што се поменута осуда тоталитарне идеологије уопште не врши на пресудан начин

са идеолошког, већ са естетичког становишта. Премда се прати злотворна реализација левичарског деспотизма у повести, његова погубност се најпре елаборира кроз рђаву спрегу марксизма и, потом, стаљинизма с авангардном уметношћу, те разорност соvjетског утицаја на књижевно стваралаштво чешких марксиста.

Сходно томе, штетност проблематичне идеологије не скицира се напросто споља, с обзиром на „ноетичку“ оскудност и политичку лажност те идеологије по себи, него се доказује изнутра, кроз начин на који таква идеологија делује на уметнички квалитет књижевног израза. У том смислу, Илићев научни метод подразумева напоредност два нивоа расуђивања и вредновања: један је идеолошки и полази од либерално-хуманистичког посматрања тоталитарног зла, а други је поетско-критички и одражава се у тумачењу уметничких достигнућа на чехословачкој авангардној левици. Сагледавање идеолошког контекста и опште повесне позадине аргументовано се оснажује доказивањем естетске деградације уметности која се определила за служење вануметничким циљевима.

Теоријску чврстину Илићевој анализи чехословачке авангарде обезбеђује ауторитет Јана Мукаржовског, који је, наравно, и сâм савременик, сведок и херменеутичар збивања у модерној књижевности, укључујући и чехословачку књижевну левицу. Сама авангарда је дефинисана помоћу структуралистичке поетике Мукаржовског, која модерну уметност у начелу одређује као деформацију емпиријске стварности, те као суспензију реалистичке миметичности уместо које се за стваралачки узор узима романтична уметност (исто: 28). Радикализам авангардне модерности подразумевао би довођење до екстрема деформације као изражајног начина који јемчи и остварује естетску аутономију уметничке творевине. Проблем, међутим, настаје с тежњом авангардне уметности да радикално синтетизује модерну поетичност и револуционарну идеологију. Уместо складног повезивања револуционарности поетског модуса са револуционарношћу идеје, авангарда често генерише унутрашњу контрадикцију између аутономног поетског израза који одступа од искуствене стварности и добровољног везивања за искључивост материјалистичке идеологије која инсистира управо на емпиријском разумевању света. Уважавајући начин на који Мукаржовски објашњава естетску доминанту као пресудни критеријум за утврђивање елементарне вредности књижевног дела, почевши од тога да ли је посреди уопште уметност или не – Илић изграђује своју најважнију тезу којом тврди да пробој марксистичке идеологије у авангардну уметност узрокује интелектуалну некохерентност, одрицање од саме сржи авангардне

поетске модерности зарад упрошћеног посредовања саме идеологије, која је, при томе, сама по себи често антихуманистичка, те утолико и страна уметничком бићу (исто: 34).

Основни проблем лево оријентисане авангардне уметности је постепено преношење стваралачке доминанте из естетског домена у идеолошки. Тиме се разграђује сама естетска супстанца, чије се уклањање надокнађује вануметничком сфером идеологије, независно од тога каква је она. Уз то, подразумева се аутора свест о фундаменталној разлици идеје коју посредује естетски доминантни израз, идеолошке ангажованости текста која не разара уметничко биће, наспрам спољашње идеолошке оријентације која уништава по уметност пресудну – унутрашњу сврховитост. Тек је наредни ниво проблема конкретна природа идеологије, наиме њена – како Илић доказује – потпуна инадекватност књижевној уметности. Стаљинистичка прерада марксизма и његове идејно-политичке конкретизације у лењинизму доводи до екстрема духовну неслободу, искључивост и нетолерантност. Коментар Чеслава Милоша да је авангарда превасходно одређена презиром према демократији коју настоји да сруши, а не презиром према тоталитаризму који ће срушити саму авангарду (исто: 17) – могао би се надоградити и генералним презиром тоталитаризма према појединачном људском животу, што задобија нарочито суморне димензије с обзиром на пристајање уметности као есенције хуманизма на служење суштински нечовечној и према уметности као самосврховитости, свакако, непријатељској идеологији стаљинистичког тоталитаризма. Најзад, трећи слој проблема односио би се на повесну динамику саме Стаљинове политике која наслеђује тековине Лењинове револуције, на којима се пак заснива авангардна усхићеност левицом, но које исходе у традиционалистичкој и класицистичкој конзервативности Стаљиновог доба (чега се, примера ради, на пољу архитектуре гнуша Тајге, увиђајући у томе управо антиреволуционарни заокрет од авангардног ка конвенционалном). Илић нема на памети само империјалну спољну политику Стаљинове државе, којом се успоставља извесни политички континуитет са царском, претходно револуционарно срушеном у име антиимперијализма, већ и озакоњење социјалистичког реализма као доктрине и јединог дозвољеног типа уметности за време Стаљинове власти. Премда феномен двадесетог века, соцреализам забрањује и убија сваку модерност, али и уништава саму слободну индивидуалност поетског израза. Но, не само да се овом доктрином естетско биће савим разара, а књижевност превара у класно функционизовану серију типских приказа и описа, него је бројни чехословачки лево

опредељени представници авангарде као радикалне модерности – добровољно и некритички прихватају као налог који, при томе, долази из туђе државе и страног друштва.

Авангардна деформација реалности, као аутентичан поетски модус модерног доба, измеће се у банални реализам и тривијалну миметичност на подстицај совјетског проглашења једине исправне и могуће, званичне уметности. Будући да Илић прати и формалне и семантичке карактеристике поступног авангардног срозавања на соцреализам, оно за последицу има како естетску безвредност, тако и одустајање од духовне дубине (исто: 29). Наиме, у уметничкој безвредности израза огледа се идејна оскудност као неминовно исходиште настојања да се књижевношћу посредује вулгарни материјализам лењинске идеологије (исто: 29) коју је Стаљиново доба само додатно симплификовало.

Упоредно тумачење историјско-социополитичког контекста и авангардног стваралаштва остварује се кроз праћење видова у којима се идеологија марксизма-лењинизма појављивала у: авангардним манифестима, авангардној књижевности, политичким назорима и животним судбинама самих авангардиста (исто: 34). Системска спрега између авангарде и идеологије дијахронијски се посматра и објашњава усредсређивањем пажње на три најважнија лево оријентисана авангардистичка савеза у Чехословачкој, а реч је: о Девјетсилу, који је актуелан током двадесетих година претходног века, о Пролеткулту, који се распада већ 1924. године, како би се недуго затим консолидовао кроз тзв. Леви фронт, као и о надреалистичкој групи, активној средином тридесетих година. Политичка историја утиче на путеве ових савеза у толикој мери да се Девјетсил распушта, а Леви фронт оснива 1929. године захваљујући околности да је те године Клемент Готвалд постао генерални секретар КПЧС, те да је целокупну левицу покушао да преусмери ка догматском стаљинизму и његовим доктринама, на шта пак не пристају сви авангардни уметници. Поред тога, чешки надреализам као правац суштински престаје да постоји 1938. године, када долази до расцепа између двојице његових најважнијих заступника, будући да, насупрот Тајгеу, који се дистанцира од СССР-а, Незвал се приклања стаљинистичкој доктрини (ради се, подсећа више пута Илић, о периоду московских процеса и великог терора). Такође, како су повесно и идеолошки блиски, савези се често додирују, укрштају или претапају једни у друге, а најважнија таква појава се збива током тридесетих година кроз зрелу надреалистичку модификацију поетизма, укореењеног у Девјетсилу и програмски артикулисаног током двадесетих година. Синхронијски пресек се успоставља кроз приказ авангардних



група и њима савремених раздобља, уз поштовање њиховог хронолошког редоследа. То значи да се анализира најпре Пролеткулт, потом девјетсиловски поетизам, па затим и надреализам. До суморног сустицања њихових субјеката долази у периоду послератне совјетизације и стаљинизације Чехословачке, коју, у виду епилога, Илић посматра с обзиром на (не)уметничку праксу песника и писаца под деспотским режимом, а узимајући за преломне године 1948. (инсталацију стаљинског режима под Готвалдовим вођством) и 1968. (совјетско спутавање Дубчековог покушаја да оствари социјализам с људским лицем).

Пратећи Пролеткулт као организацију и пролетерску књижевност као стваралачку праксу, Илић застаје најпре на манифестима, при чему изнова успоставља јасну поетичку и интелектуалну разлику између актера левичарске уметности. Сходно томе, он на једну страну ставља Волкера и Нојмана као ауторе манифеста („Пролетерска уметност“, односно „Пролетерска култура“) који инсистирају на потпуном подређивању уметности револуцији, те који заговарају дух нетолерантности и цензуре, а од њих одваја Тајгеа, који трага за синтезом револуционарног нагона и уметничке вредности, услед чега се његов манифест („Нова пролетерска уметност“) одликује подвојеношћу између политичког и естетског (исто: 91). Волкерова револуционарна визија пролетерске уметности као колективистичке и тенденциозне, на супрот индивидуалистичкој и ларпурлартистичкој (исто: 94), као и противречност између Тајгеових „утопијских, комунистичких визија и његових знања о аутономији и самосвојности уметности“ (исто: 95) изазивају низ расправа како у оквиру саме левице, тако и на пољу односа између левице и демократских струја. Критички најснажнија реакција доспела је с либералне стране, конкретно од Арнеа Новака, проучаваоца књижевности с Карловог универзитета, који подробно разлаже и одбацује „подвојеност, двострукост, расцепљеност“ (исто: 101) Волкеровог манифеста. Посреди је оштар напад на концепцију колективистичке уметности, која, у складу са својом револуционарношћу, додуше, настоји да уништи грађанску уметност, али ће реализацијом свог програма, опомиње Новак 1922. године – укинути уметност као такву (исто: 100), будући да ова за свој носећи стуб нужно мора имати „право уметничке личности“ (исто), дакле: слободну стваралачку индивидуу. Друга негативна реакција долази од истакнутог песника и демократе старијег у односу на пролеткултовце – Виктора Дика, који скреће пажњу на то да тежња младих левичарских авангардиста за целовитим раскидом с духовном традицијом нема за свој узрок толико револуционарност, колико

непознавање традиције која се жели збрисати (исто: 102): порицање је последица незнања. Књижевни критичар Мирослав Руте, који, као и Дик, припада националдемократској странци, уочава расцеп младих левичарских песника у следећем: премда заступају политичко-економску револуционарност, они су „реакционари с тачке гледишта слободе савести и моралне револуције, а то значи и с тачке гледишта уметности“ (исто: 105). Руте посебно огољава инквизиторску реакционарност и догматичност Волкерове револуционарности (исто), а помоћу истих аргумената Илић брани своју основну тезу о рђавом месијанству совјетског комунизма и његовом утопијском митотворству заснованом на партикуларности класне мржње, дакле деструктивне силе која по својој природи не може постати стваралачким извором нове уметности.

Што се саме пролетерске поезије тиче, Илић као њена главна својства издваја пробој идеологије у њено уметничко ткиво, као и унутрашњу некохерентност која исходи из цепања лирике прозним регистрима (исто: 117). Оптерећеност уметничког дела политичком тенденцијом која поетски израз претвара у пуку дидактику – наводи оне даровитије песнике, попут Хоре и Сајферта, да убрзо превазиђу ограниченост социјалне књижевности. Образлажући естетску неодрживост поезије угушене идеологијом, Илић застаје на конкретним примерима, међу којима издвајамо ауторову анализу Волкерове „Љубавне песме“ и оне под називом „На рендгену“. У првом случају се наглашава располућеност ове песничке творевине на испрва аутентично модеран израз и на накнадно унету идеолошку поруку, која, према Илићу, последњу, трећу строфу песме претвара значењски у „праву катастрофу“ (исто: 126). На естетски утисак и идеолошки учинак поцепана песма оцењена је као ништавна, будући да Илић вреднује њену марксистичку идеологију као безвредну с хуманистичког становишта које је уметности једино примерено. С друге стране, могло би се тврдити и да је, независно од тога да ли је естетски успео или не, управо спој поетског и идеолошког тај који песми додељује радикалну модерност, те да је баш њена поцепаност на уметнички и идеолошки момент – свесни циљ Волкеровог песничког израза. Другу Волкерову песму Илић одређује као „злу поезију“ и „пропаганду мржње“ (исто: 131), иако њена натуралистичка екстремност (која није нимало неуобичајена за европску поезију раног двадесетог века) поставља напоредо свесно артикулисану неугасиву мржњу радника са свешћу доктора који управо опомиње на душевни пакао таквог стања, у односу на које „срце лакше може смрт поднети“ (исто: 130). У сваком случају, Илић доследно спроводи у дело двострукоост својих мерила, те

доказује слабост песме како с поетског, тако и с етичког аспекта. Моралну осуду он врши уз помоћ Чапековог ауторитета, чији је хоризонт очекивања грађански морал, с тим што – када се на памети има Чапекова ужаснутост пред левичарском „љубављу“ према насиљу – нагласак није на љубави, него је, свакако, на тежњи за деструкцијом.

Програмско-поетички значајнија појава у оквиру књижевне левице је поетизам, којем се убрзо, још током двадесетих година, концепцијски окрећу надаренији пролеткултовци попут Тајгеа. Од четири манифеста поетизма, по два су написали Тајге и Незвал. Начелно гледано, поетистичка уметност заступа вредности супротстављене пролеткултовској ригидности: слободу речи и израза, хедонизам, ведрину, нову сликовитост, мелодију и метрику (исто: 137–138), али задржава „компоненте утопијске идеолошке дидактике“ (исто: 138). Тајгеов програм изнова запада у извесну противречност као исход покушаја да измири аутономију уметности и њено учествовање у изградњи комунистичког друштва (исто: 139). Слично томе, овај чешки стваралац покушава да уједини индивидуалну човекову слободу и њену подређеност колективној дисциплини (исто: 140). Илић скреће пажњу на Тајгеову релативизацију кардиналних категорија хуманости попут слободе, али му и признаје отпор према вулгарном утилитаризму пролеткултоваца, који пак никако не значи Тајгеово одрицање од утопије као идејне доминанте његовог поетистичког програма. Такође, Илић указује и на различитост Тајгеове поетске праксе из двадесетих година од његове поетике, па тако издваја песникова дела у којима „преовлађује лудистичко-хедонистичка“ (исто: 141) изражајност. За разлику од Тајгеових, Незвалов први манифест представља иступање зарад чистоте поезије као игре лишене идеологије, а консеквентно томе изражен је у форми „дадаистичко-поетистичког каламбура“ (исто). У свом другом манифесту, Незвал иде и корак даље, па се и експлицитно обрачунава с „идеолошком агресивношћу и нетрпељивошћу“ (исто: 142). Тајге и Незвал програмски се сустичу у успешном прекретању поезије од пролеткултовског аскетизма ка лудичкој модерности експресије (исто: 145). Док грађанска традиција, рецимо Чапек, умерено опомиње поетисте због поетског радикализма, управо их левичари нетрпељиво нападају, а ову дискрепанцију у рецепцији Илић објашњава и контекстом ширег сукоба у чешкој култури, који се односи на подељеност између утицаја француског ларпурлара и руске авангарде (исто: 148).

Врхунац поетистичке поезије пада у средину двадесетих година и везује се за остварења Сајферта, Незвала и Библа. Док

генерално, методолошке прегледности ради, Илић ову поезију дели на песме у којима претеже чистота естетске доминанте, као и на дела у којима је идеологија заступљена, критици подвргава само идеолошки оптерећену поезију, разумевајући је и објашњавајући је као вредносни пад (исто: 165). У својој књизи под насловом *Поетизам*, објављеној 2000. године, а чија је садржина највећим делом инкорпорирана у поглавље о поетизму у *Кавезу и славују* – Илић је у уводу, насловљеном „Поетизам између естетике и идеологије“, веома експлицитан:

Модеран уметнички и песнички израз неспојив је са службом револуцији. Служба подразумева и изискује широку разумљивост, упрошћеност, једнострану тенденциозност, другим речима – негацију модерног изрази и сложених значења (Илић 2000: 7).

Оваква оцена у складу је с Илићевом верношћу самим поетистичким начелима која је најјезгровитије формулисао Тајге у свом другом манифесту, захтевајући „апсолутну чистоту поезије“ (Илић 2009: 185), те сходно чему он нарочито издваја дела у којима су реализована кључна својства поетизма: модерност форме, ритма, мелодије, сликовитости, као и чулна отвореност за – Илић позајмљује речи из наслова књиге позног Сајферта – „све лепоте света“ (исто: 187–188). У духу интелектуалног поштења, осврт на оновремену рецепцију поетистичке уметничке праксе укључује погрешна вредновања песника (рецимо, Пероуткину анализу Сајфертових дела – исто: 175) са становишта грађанске критике, као и солидну марксистичку интерпретацију поетизма као феномена (реч је о Вацлавековој одбрани ове варијанте чехословачке авангарде – исто: 158 и д.).

Пре него што пређе на елаборацију надреализма, Илић посебно застаје на важности претходног контекста који и доводи до разарања поетизма: сукоб на левици 1929. године условљен је Готвалдовим успоном у Комунистичкој партији, а упечатљив је у светлу историјског апсурда да су тадашњи Готвалдови поборници, укључујући и уметнике, углавном били отерани у несрећу или смрт почетком педесетих година, то јест током Готвалдове власти (исто: 198). Заслепљеност и заробљеност утопистичким илузијама дезоријентишу учеснике у социополитичком животу, те стога ови активно и генеришу апсурд. Илић нарочито издваја Тајгеову стаљинистичку нетрпељивост према свему што интерпретира као скретање са наложене партијске линије, те његово залагање за забране (исто: 202), као и Тајгеове оптужбе упућене сликару Штирском, који се, наиме, усудио да предложи раздвајање политичког деловања и идеологије од уметничког стварања, при

чему сулудост ових оптужби долази из Тајгеовог нехаја према евентуалној истинитости сликаревих ставова, који ће, по Тајгеу, свакако, користити идеолошким непријатељима (исто: 208).

Будући да су водећи субјекти чешког надреализма Незвал и Тајге, природно је што овај правац зреле авангарде успоставља континуитет с поетистичком поетиком, коју су раније артикулисали управо поменути ствараоци, те што се претходна естетичко-идеолошка размимоилажења сада само додатно заоштравају. Док у летку из 1934. године Незвал промовише надреалистичку уметност као – поетистичку – слободу од идеологије (исто: 217), Тајге запада у „шаманско-хипнотичку“, „гротескно изобличену“ немоћ помирења уметничке модерности са Стаљиновом реакцијом (исто: 219). Пре него што се, 1938. године, буде отрезнио, Тајге ће контрадикторност својих поетско-политичких настојања довести до невероватне тачке у којој ће позивањем на Стаљина бранити слободу – од грађанског либерализма. Како му је сама мисао запала у неразмрсиво клупко противречја, Тајге се – што Илић стрпљиво доказује – креће у зачараном кругу „необичне логореје“ (исто: 221), која „повремено личи на средњовековне теолошке спорове у којима се аутори врте у оквиру исте заблуде“ (исто: 219). Несумњива оштрина Илићевих судова има за циљ да укаже на догматско мрачњаштво Тајгеовог заговарања московске „истине“. С обзиром на претходно истакнути контекст поетистичких расправа, Тајгеова апологија совјетске стварности (која је, наводно, успела да измири марксизам и модерност) у битноме је преломљена његовом нетрпељивошћу према француским надреалистима који издају „ауторитет пролетерске револуције“ (исто: 219–220). Питање је да ли горчу иронију представља Тајгеово „надреално“ (исто: 222) заклањање иза Стаљина, његова апологија револуционарне авангарде у периоду у којем СССР уводи соцреалистичку доктрину којом ликвидира надреализам, или песникова наивна вера у могућност соцреалистичког толерисања авангарде.

С друге стране, Тајгеова (безизгледна) битка за авангардни надреализам хармонизован са совјетском политиком води га ка томе да, уз Каландру, он остане редак марксистички апологета модерне уметности,<sup>2</sup> а да постане предмет напада управо стаљинистичких гласноговорника (Вацлавека и Конрада), који

<sup>2</sup> У Илићевом предговору Тајгеовом *Вашару уметности* нарочито се наглашава Тајгеова критика вулгарног марксизма, плехановљевског механицизма и социјалистичког реализма као „црвеног кича“, те песниково враћање „Маркса у нормалан положај“ (Илић 1977: XVII) у „области мисли

доследно оправдавају соцреалистичку доктрину (исто: 227–228), те суде надреализму за идеализам и дуализам личног и општег, као и за грађанско-капиталистички партикуларизам насупрот соцреалистичком универзализму. Док левичари у начелу одбацују надреализам због идеализма, неразумљивости и култа индивидуалне подсвести који занемарује друштвеност (исто: 236), Тајге се усуђује да критици подвргне сâм соцреализам, указујући на то да овај уопште није ствар совјетске друштвено-уметничке изузетности, будући да је карактеристичан и за нацистички популизам, а овај је на пољу уметности једнак кичу (исто: 240). Утврђујући погубност тоталитарних друштава по уметност, Илић и иначе – у овом случају помоћу Тајгеа – често опомиње на злокобне сличности између модела и манифестација Стаљинове и Хитлерове власти: обе државе насилно гуше сваку стваралачку модерност, уметност претварају у социјалну функцију, она се симплификује и најзад своди на кич безвредног реализма који каткад симулира класицистичку форму.

Чехословачка поезија надреализма остварује се пак у релативној независности од програма, и то како на естетској равни: у пракси значајно надреалистичко дело не представља пуки отисак несвесног, тако и на идеолошком плану: овој поезији је далек оптимизам који прописује марксистичка идеологија. На примерима показујући уметничку инфериорност соцреализма у односу на надреализам, Илић пореди представнике ових праваца (за најистакнутије узима Нојмана, односно Незвала), како би извео закључак да је надреализам био кадар да изрази стварност, и то ону коју је управо социјалистички реализам желео, али уметнички није био у стању да обухвати (исто: 254).

У посебном поглављу које обрађује сукоб на левици између 1936. и 1938. године, Илић се усредсређује на Тајгеове и Незвалове идеолошке и поетичке позиције: док ће први устати против стаљинизма, други ће певати оде Стаљину (исто: 271) и ефективно укинути надреалистичку групу коју је сâм основао (исто: 279). Ако је, премда морално проблематична, Незвалова активност прозирна и једноставна, Тајгеова духовна кретања у овом периоду изнутра су конфликтна и овој комплексности Илић посвећује значајан део анализе. Према аутору, Тајгеов поглед застао је на спољашњим одликама совјетске културне политике и од њих се и дистанцира, али није био у стању да продре у најдубљу срж и тамни смисао стаљинске реакције пред којом узмиче. Ужаснут „погромом“

---

о уметности“ (исто) кроз непрестану одбрану „спонтаног јединства социјалне револуције и уметничке авангарде (исто: XII).

(исто: 262) авангарде у СССР-у, најочигледније испољеним кроз обнову класицистичке архитектуре, Тајге не разуме нутрину тог испољења: учвршћивање деспотско-робовласничког режима власти (исто: 264); узгред, тезу о градитељским сличностима античких и модерних робовласничких система Илић брани ослањајући се на увиде Николе Милошевића из књиге *Шта Лукач дузује Ниचेу*. Тајгеова подељеност између нелагоде пред манифестацијама совјетског деспотизма и немоћи да доследно и до краја допре до њихових узрока – конкретизује се у низу ситуација, међу којима се издваја став чешког уметника према тада актуелном Жидовом *Повратку из СССР-а* (књизи која је била распродата у још увек демократском Прагу). Насупрот Нојману, који некритички и бучно напада, осуђује и вређа и Жида и читаву авангарду, Тајге брани француског писца, али је карактер те одбране веома ограничен. Унутрашњи пориви истовремено налажу Тајгеу да остане веран праву на слободу мишљења и стваралаштва, али такође и марксизму и његовом отелотворењу у совјетској држави, што за резултат има песникову осуду само Стаљинове културне политике, а не и стаљинизма као система тоталитарне власти (исто: 268), премда управо такав систем у Жиду изазива ужас, те производи левичарску хистерију против Жида. На слично „половичан“ начин Тајге поступа и поводом монтираних московских процеса које, „упркос присуству сумњи“, суштински ипак оправдава (исто: 284), а што Илић одређује као став „радикалног антихуманизма“ (исто: 285). Док Тајге указује на аналогije између нацистичког и совјетског соцреализма с циљем да оправда надреализам (исто: 277), али није спреман да призна тоталитаризам као основу тих аналогija, демократски и либерални интелектуалци осуђују судске процесе у Москви увиђајући њихову тоталитаристичку суштину и сличност са Хитлеровим уништавањем опозиције (исто: 290 и д.), а Роман Јакобсон брани Мејерхолда од Нојманових напада, указујући на сличност Стаљиновог обрачуна с поменутиим позоришним режисером и царске реакције против Гогоља (исто: 274).

У последњем, епилошком поглављу прати се суморна повест коначно совјетизоване чехословачке културе и уметности у годинама након 1948. Умртвљеност стваралачког духа учинила је да се највећи број раније авангардних левичара претвори у државне, стаљинистичке „песнике“ на челу с Незвалом, некада предводником радикалног модернизма, а сада апологетом совјетског режима, који, како Илић примећује, хвалећи стаљинизам – нехотично и несвесно разоткрива његову злу бит (исто: 306). Слично Незваловом „преобраћењу“, некадашњи критичар стаљинизма из тридесетих година, Јан Ноха постаје песник хвалоспева упућених Стаљи-

новој фигури (исто). Књижевност социјалистичке Чехословачке махом се срозала на „црвени кич“ – реч је о синтагми Тајгеа, послератног усамљеника и изопштеника којем је стварност распршила снове о идеалној хармонији модерности и марксизма (исто: 309). Интелектуалце који су „подлегли тоталитаризму“ Илић дели на оне који су му остали привржени до краја и на покајнике који су накнадно настојали да се ослободе терета својих заблуда или слабости. Један од представника друге групе је и Милан Кундера, чију младалачку псеудохимну Стаљину из 1953. године аутор наводи не како би „злобно“ упрљао Кундерину биографију (исто: 310) него како би што прецизније описао владајући, а клонули дух доба. У таквом амбијенту најдаровитији постају дисиденти, што је ироничан обрт у односу на марксистичку паролау да ће најбољи самостално прилазити комунизму (исто: 312). Врхунски апсурд историјске судбине, који Илић нарочито наглашава позајмљујући суд Мукаржовског о надреалности нацистичке реалности – огледа се у томе што се стварност Стаљиновог доба изопачила у ониричку надстварност (исто: 314). Поткрепљујући своје критичке ставове, Илић набраја све књижевне жртве совјетизоване Чехословачке, те тиме и практично потврђује ПEROУТКИНУ досетку о социјалистичким писцима као „клубу самоубица“.

Међутим, сврха епилога није ни огољавање зла, ни осликавање људских слабости, већ хуманистичка спремност Илићева за разумевање, која гестом највише искрености изговара – управо поводом Кундерине младалачке песме – следеће речи:

Организовано незнање у околностима једноумља, када је реч о младим стаљинистичким песницима, и разумљив, ужасни страх код старијих песника који су знали истину, али су знали да их то знање може коштати главе, радикално мења нашу моралну аксиологију. Јер, ко зна шта бисте урадили ви, читаоче ове књиге, или да будемо доследни, ко зна шта би урадио писац ове књиге пред Стаљиним разоружавајућим осмехом? (исто: 310–311)

Доследан свом уједно етичком и естетском критичком становишту, либералном хуманизму, Илић је осуђивао песнике и поборнике тоталитаристичких заблуда говорећи о тридесетим годинама, а бранио их је и разумевао разматрајући педесете године. Као Симон Веј и Чеслав Милош, које наводи, Илић је ондашњу, предратну заблуду сматрао „двоструком издајом – издајом демократије и издајом сопствене уметности“ (исто: 316), а на поменути послератну заблуделост чехословачких левичарских уметника и мислилаца је гледао као на производ тоталитарног терора. Заблудели дух тридесетих година сâм је скривио сопствену заблуду



и погрешно схватио стварност, те је, иронијом судбине, управо тиме призвао потоњи терор и његове жртве.

\*

Док сама студија *Кавез и славуј: уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма* консеквентно изражава Илићев морални дух и став, њих понајвише потврђује начин на који су се живо одразили у професоровој јавној делатности, у којој је он одиста и устао у одбрану властитог уверења које за кардиналну вредност има слободу. Ова је, наиме, и била одбрањена спремношћу да се зарад ње угрози и изгуби професионални пут, али да се очува сопствена личност. Као и на почетку рада, сматрамо можда сувишним, али упркос томе поучним – да истакнемо подразумевајуће постојање оних сенки (тачније, оне сенке) које су се определиле за другачији избор, а овај је, у сваком случају, увек моралне природе.

### Литература

Илић, А. (1977). Предговор: Тестамент Карела Тајгеа. У: Карел Тајге. *Ва-шар уметности*. Београд: Младост.

Илић, А. (2000). *Поетизам*. Београд: Народна књига / Алфа.

Илић, А. (2009). *Кавез и славуј, Уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*. Београд: Службени гласник.

Vuk M. Petrović

Faculty of Philology, University of Belgrade

## The Politics of Czechoslovakian Avant-garde Poetry

### – Summary –

This paper sheds critical light on Ilić's book: *Cage and Nightingale, An Artistic Avant-garde and the Ideology of Marxism-Leninism* (2009). The emphasis is placed on the intricacy of Ilić's scientific approach and the depth of his analytical endeavor. Ilić's hermeneutic method encompasses two critical axiomatic criteria: the ideological and the poetic one. These two criteria are united by the consistent ethics of the author's interpretation of people and events. These were the very people and events that shaped the realm of the century gone by. The ones that embodied the features of this period. The interpretation of the Czech avant-garde itself is given with regard to the complete socio-political and metaphysical context of European history in the 20<sup>th</sup> century – the century which encompasses all the expressions of Czech avant-garde modernism.

*Key words:* Avant-garde, revolution, Stalinism, Proletcult, poetism, surrealism, socialist realism.