

Uvod

U ovoj se knjizi proučavaju prozna djela autora hrvatske avangarde — začetnika raspada. Odabrana djela nastala su na izmaku razdoblja koje je trajalo od sredine prvoga desetljeća do sredine dvadesetih godina 20. stoljeća. To razdoblje na stanovit način otvaraju prvi prozni tekstovi Janka Polića Kamova, preteče hrvatske avangarde i istodobno jednoga od njezinih najvažnijih predstavnika.

Kraj toga razdoblja ujedno označuje i početak novoga u kojem silina radikalnog avangardnog protesta i eksperimentiranja u hrvatskoj prozi počinje slabjeti, posebice zbog sve veće i jače društvene stagnacije u novonastaloj jugoslavenskoj državi koja je označila kraj snovima o revolucionarnoj obnovi egzistencijalnih struktura pomoću njihove snažne negacije.¹

¹ V. J. Wierzbicki, *Awangarda*, [u:] isto, *Pożegnanie z Jugosławią. I. Szkice i portrety literackie*, Warszawa 1992., str. 27–29. Nije posve nevažan podatak o ranoj smrti nekoliko hrvatskih pisaca (Janka Polića Kamova, Frana Galovića, Ulderika Donadinija, Ivana Mesnera). Mnogi od preostalih predstavnika avangardne proze odbacuju prozu u korist drugih književnih vrsta ili se jasno okreću konvencionalnijoj poetici. Među piscima avangardistima u dvadesetim i tridesetim godinama prozu koja sadrži avangardne elemente i dalje pišu Miroslav Krleža i August Cesarec. Nakon ekspresionističkoga početka Krležina proza razvija se u smjeru oblika u kojima se mogu pronaći tragovi estetike nove objektivnosti, egzistencijalizma, surrealizma kao i ironične stilizacije. Proza A. Cesarca ipak nije lišena tragova ekspresionističke poetike, poprima u tom trenutku oblik književno–publicističkoga diskursa u duhu ljevičarskoga djelovanja.

Analiza znakova raspada, prisutnih u pojedinim književnim tekstovima, istovremeno je pokušaj da se odgovori na pitanje: što u pojedinim djelima podliježe raspadu, na koji način dolazi do raspada kao i kakvi su njegovi efekti. U prvom poglavlju knjige, naslovljenom *Red avangardnoga raspada*, definiraju se pojmovi raspada i avangarde, ali i njihovi međusobni odnosi. U idućim poglavljima ta su područja detaljno predstavljena prema estetskim kriterijima koji su u hrvatskoj avangardnoj prozi obilježeni procesima raspada u iznimno širokom smislu. To je prije svega struktura avangardnoga teksta koja nastaje negacijom realističnoga, mimetskoga modela epske strukture posredstvom njezine poetizacije. Na taj način avangardisti pokušavaju stvoriti književnu strukturu koja bi odražavala poetsku strukturu samoga života. U poglavlju »Promjene književne strukture« opisat će se posljedica takve transformacije.

Avangardna destrukcija realističnoga modela proze unutar strukture djela usko je povezana sa slikama destrukcije u predstavljenom svijetu. Stoga u poglavljima *Raspad identiteta*, *Trijumf materije*, *Unutar društvenoga raspada* te *Stara i nova država* dominiraju analize motiva i tema koje osciliraju oko problematike raspada osobnog identiteta, raspada materije i društvenoga i političkoga raspada.

Predstavljanje raspada u ulozi čimbenika koji određuje oblik analiziranih djela pokušava precizirati posebitosti njihove estetike. U *Završnim napomenama* kategorija raspada predstavljena je kao interpretativno područje koje dopušta istaknuti ekspresionističku dominantu proučavanoga književnog materijala.

Red avangardnoga raspada

Temelji interpretacije povijesti svijeta kroz prizmu kategorije raspada² oblikuju se još u antičko doba — između ostaloga kod Platona.³ Temeljna ideja njegove filozofije dvaju svjetova — metafizičkoga, arhetipskog svijeta savršenih predmeta i zemaljskoga svijeta nestalnih, nesavršenih obrisa — koju primjenjuje u opisu kulturnih promjena, omogućuje njihovo uključivanje u sferu vječnoga raspada, povezanoga s destruktivnim djelovanjem vremena. To potvrđuje da kulturne forme nastale u vrijeme promjena ne evoluiraju, ne nalikuju idealnom obliku, jer upravo zbog činjenice da podliježu tim promjenama, one neprestano potvrđuju svoj nesavršeni, raspadajući karakter. Mehanizam raspada najjasnije se očituje u doba promjena ili na izmaku određenoga povijesnog razdoblja kada dolazi do transformacije njegove glavne ideje, što je rezultat revolucijske negacije, radikalizacije ili modernizacije tendencije koja je obvezivala u razdoblju prije prijeloma.

² Jezgrovitu definiciju raspada daje B. Czapić: *Kroz »raspad« razumijemo efekt dezintegracijskih procesa koji vode prema: razbijanju, destrukciji, anihilaciji, katkad uništenju i smrti*. Istodobno upozorava da doživljaj raspada drukčije određuju umjetnost i jezik, drukčije društveno-političke i kulturne realije, a pogotovo se posve drukčije definira u teorijskim estetskim, filozofskim i književnim raspravama: V. B. Czapić, *W kregu problematyki, »rozpadu mitu i języka«*, [u:] *Rozpad mitu i języka?*, ur. B. Czapić, Katowice 1992., str. 7.

³ V. M. Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde. Decadence. Kitsch*, Bloomington 1977., str. 151–152.

Prema kršćanskoj historiozofiji najvažniji prijelom u povijesti je smak svijeta. Usmjerenost svijeta prema njegovu najavljivanom, ali ne i točno definiranom kraju povezana je s jedne strane sa sviješću o nedostatku vremena, s njegovim razbijanjem na niz trenutaka, od kojih svaki može biti i posljednji; s druge, pak, strane povezana je s uvjerenjem da je smjer razvoja povijesti predodređen kao rezultat Božjega projekta. U kršćanskoj vizuri kraj svijeta označuje, pak, transcendentnost, uzdizanje ljudskoga svijeta na višu, izvanvremensku i nepromjenjivu razinu.⁴

U modernoj laičkoj historiozofiji kategorija raspada tradicionalno se promatra zajedno s idejom napretka (evolucije). U okviru te ideje načelno negativno ocjenjivani procesi raspada nja suprotstavljaju se, prema mišljenju Jerzyja Topolskog,⁵ samomu napretku, ali istodobno se smatraju njegovom konačnom etapom — etapom koja omogućuje kretanje povijesti prema naprijed. U tom kontekstu raspad postaje nužan motor evolucije, njegova krizna faza zahvaljujući kojoj povijest može zakoračiti u novi, viši stadij.

Drukčije shvaćanje kategorije raspada predlažu oni historiozofijski sustavi koji, prema riječima Topolskoga, postavljaju sebi za cilj oslobođenje (barem u određenom smislu) gore spomenute kategorije iz okvira evolucionizma.⁶ U historiozo-

⁴ V. M. Calinescu, *Faces of Modernity...*, op. cit., str. 152–154; J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996., str. 296–297.

⁵ V. J. Topolski, *Jak się pisze...*, op. cit., str. 294–308. U svom radu Topolski se služi prije svega pojmom propasti. Ipak navodi da to nije termin koji u potpunosti odgovara spomenutoj pojavi. Poziva se pri tome na englesku riječ i na nepostojeću razliku u poljskom jeziku između *decline* (riječi koja naglašava postupno i stalno obilježje procesa raspadanja) i *fall* (riječi koja ukazuje na nešto jednokratno, na efekt procesa raspadanja), smatrajući prvi termin pogodnim za opis u okviru konteksta.

⁶ Razlike između obaju stanovišta — evolucionističkoga i antievolucionističkoga — oslikava metaforika povezana s njima koja služi u opisu pojma

fiji se takva mogućnost pojavljuje zajedno s racionalizacijom istraživačkih postupaka, prije svega primjenom kvantitativnih metoda u opisu civilizacijskih promjena. Utvrđivanje raspada dovodi na taj način i do utvrđivanja činjenice koja nije bezuvjetno i shematski povezana s njegovom negativističkom i evolucionističkom interpretacijom. Antievolucionistička koncepcija raspada dopušta, stoga, neutralizaciju njegove ocjene ne samo u odnosu na faze koje slijede nakon faze propasti, nego i u odnosu na faze koje joj prethode — faze razvoja i stabilizacije. Sukladno spomenutoj koncepciji sve su te faze u povijesnom procesu međusobno aksiološki ravnopravne. Kategorija raspada preuzela bi u tom kontekstu funkciju istraživačkoga ključa pomoću kojeg bi se rekonstruirale slike prošlosti bez nepromišljenoga pozivanja na vrijednosne opozicije poput — *propast* — *napredak* ili *propast* — *obnova*, koje pretjerano pojednostavljaju interpretaciju povijesti i iskrivljuju značenje njezinih pojedinačnih faza.

Antievolucionistički predznak imaju također i stanovišta suvremenih kritičara koji napredak poistovjećuju s procesom obezvrjeđivanja statusa ljudskoga života postupnim ograničavanjem čovjekove slobode, a naposljetku opredmećivanjem čovjeka.⁷ Takav stav ipak vodi do zamjene mita evolucije mitom regresa i naposljetku do isticanja negativističke interpretacije raspada. Kao kompromisno rješenje između dviju vrijednosnih perspektiva historiozofijske interpretacije raspada — evolucionističke i regresivističke — može se prihvatiti stav

raspada. U opisu evolucionistički definiranoga raspada dominiraju metafore poput: smrt, jesen, koraćanje prema novom životu, rasipanje, propadanje, itd., koje signaliziraju *ekstremum* određenoga procesa — njegov kraj, posljednju ili presudnu fazu. U antievolucionističkom opisu raspada prevladava, pak, metaforika koja neutralizira obilježje pojave (fluktuacija, trend, ciklus, val). V. J. Topolski, *Jak się pisze...*, op. cit., str. 298–310; M. Calinescu, *Faces of Modernity...*, op. cit., str. 155–156.

⁷ V. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Warszawa 1994., str. 19–59.

prema kojem bi raspad bio pojam jednoznačan pojmu bolesti pa bi onda zajedno povezivali u sebi — prema koncepciji Paweła Dybela — finalizam (bolest kao posljednja faza postojanja), progresivnost (bolest kao stanje u kojem se — u vezi s odumiranjem nekih funkcija organizma — potiču i druge funkcije koje se do trenutka bolesti uopće nisu koristile) kao i osjećaj stagnacije (povezan sa sviješću o općoj nemoći organizma i nemogućnošću maksimalnoga iskorištenja novih perspektiva razvoja).⁸

Svojevrsnu tragično–ironičnu sintezu mitova o napretku i regresu predlaže Walter Benjamin⁹ koji napredak vidi kao neprekidno udaljšavanje od raja u nepoznatom smjeru. Jedino što je u toj situaciji moguće jest stalno povećavanje opsega prošlosti koja se ne može oživjeti. Tako definiran napredak vječna je katastrofa koja je ipak lišena — s obzirom na svoj neprekidni karakter — katastrofične intonacije. *Katastrofa je već u samoj činjenici da se to »tako nastavlja«*¹⁰ — Benjamin kratko opisuje takvo stanje stvari.

Što se, pak, tiče književnih pojava, pojam raspada najčešće se koristi kao sinonim pojma dekadencije ili krize. Tako shvaćeno označuje trenutak kraja, odnosno izmaka, iskorištavanje književne tendencije ili njezine destrukcije kao rezultata djelovanja određenih estetskih ili izvanestetskih utjecaja. Pored neutralne uporabe termina koji zapaža taj tip promjene u književnosti, može se govoriti i o njegovoj uporabi obilježenoj

⁸ V. P. Dybel, *Choroba jako postęp, czyli dekadencja historiozofia Przybyszewskiego*, [u:] idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000.

⁹ V. W. Benjamin, *Tezy historiozoficzne*, [u:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975., str. 156.

¹⁰ W. Benjamin, *Park Centralny*, [u:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996., str. 403. V. također: R. Rózanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997., str. 99.

negativnim odnosom prema rezultatima promjena raspada, prema stanju književnosti u trenutku raspada njezina određenog modela. U tom slučaju pojam raspada opisuje stanje kolapsa književne umjetnosti, trenutak opadanja njezine vrijednosti. U tom značenju ovim se terminom posebno rado služi konzervativna književna kritika, nesklona naglim promjenama u umjetnosti. Iz njezine perspektive opasnost za stanje književnosti bio bi npr. »dekadentski« romantizam, a u kasnijim razdobljima moderna, avangarda ili postmodernizam. Obje mogućnosti uporabe pojma raspada — neutralna i obilježena — povezuje kritika književnosti na izmaku 19. stoljeća koju predvodi Teodor Jeske-Choiński.¹¹ Pomoću termina »rasap« autor pokušava definirati krizu književnosti kao posljedicu erozije njezine religijske osnove, komercijalizacije stvaralaštva i estetske nobilitacije profanog. On koristi pojam rasapa podjednako radi opisa određenih promjena književnosti zajedno s njihovim uvjetovanostima i radi negativnoga vrednovanja.

U ovoj se raspravi raspad promatra kao kritički neutralan pojam i kao pojam koji nije u potpunosti identičan pojmu dekadencije (tradicionalno definiran u kategorijama izmaka, posljednje faze) ili krize (koja se općenito povezuje s trenutkom krize ili kolapsa bez garancije povratka u stanje koje je prethodilo krizi/kolapsu). Tako definiran pojam raspada pomaže u opisu intenzivnoga djelovanja avangardnoga pokreta u prva tri desetljeća 20. stoljeća,¹² dakle iz razdoblja kumula-

¹¹ V. T. Jeske-Choiński, *Rozkład w życiu i literaturze. Studium*, Warszawa 1995.

¹² Avangarda tog razdoblja katkad se naziva i povijesnom, velikom, prvom ili starom avangardom. Prema Aleksandru Flakeru to je »jedina« umjetnička avangarda u punom smislu te riječi. Odbacuje mogućnost ahistorijskoga, tipološkoga shvaćanja avangarde kao pojave koja se ponavlja ili neprestano postoji u povijesti kulture od vremena romantičnoga prijeloma.

cije povijesnih događaja globalnih razmjera poput prijeloma stoljeća, velikoga rata, propasti starih i nastanka novih država, poslijeratne krize. Iskustvo višespektnoga raspada, koje se povezuje s tim događajima, avangardnim umjetnicima postaje odrednicom stvaralačkoga čina. Avangardisti ne samo da umjetnički prilagođavaju raspad kao prirodnu pojavu, nego također sami provode estetsku destrukciju, dovodeći je do krajnosti razbijanjem tradicionalnih semantičkih granica jezika umjetnosti. U avangardnoj umjetnosti mimetički pred-

Negira time i totalističko shvaćanje termina prema kojemu svaka originalna umjetnost koja izlazi izvan obvezujućih konvencija zaslužuje ime avangarde. Takve interpretacije pojma avangardi oduzimaju status umjetničke formacije usko povezane s vremenom svoga nastanka. Prema A. Flakeru avangarda je antiformativna stilistička formacija, otvorena svim umjetničkim –izmima koji priznaju program revolucijske rekonstrukcije svijeta. Flaker smatra da taj program ne ostvaruje poratna avangarda (neoavangarda) jer je lišena revolucijskih ambicija povijesne avangarde. Sličan stav predstavljaju i P. Bürger i M. Ragon, koji naglašavaju da je neoavangarda izdala i umanjila vrijednost namjere avangarde, pristajući na pravila tržišne umjetnosti. Drukčiji pogled na tu temu izražavaju između ostaloga S. Morawski i J. Brach–Czaina. Prema njihovu uvjerenju neoavangarda je dosljedno razvila i radikalizirala umjetnički i svjetonazorski projekt povijesne avangarde. V. A. Flaker, *Tri napomene uz pojam avangarde*, »Umjetnost riječi« XXV, 1981. (izvanredni svezak), str. 487; idem, *Stilske formacije*, Zagreb 1976., 207–208; idem, *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Zagreb 1982., str. 5–32; idem, *Ruska avangarda*, Zagreb 1984., str. 43. J.–F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, »Teksty Drugie« 1996., nr 2–3, str. 180–183; J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000., str. 148–149; P. Bürger, *Theory of the Avant–Garde*, Minneapolis 1984., str. 57–58; M. Ragon, *Czyste sumienie awangardy*, »Literatura na świecie« 1988., br. 8–9, str. 396; J. Brach–Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984., str. 196–212; S. Morawski, *Awangardy XX wieku — stara i nowa*, »Miesięcznik Literacki« 1975., sv. 3, str. 65–66; idem, *Na zakręcie: od sztuki do po–sztuki*, Kraków 1985., str. 252–253; P. Pavličić, *Poetika manirizma*, Zagreb 1988., str. 118–119; B. Vuletić, *Jezik avangardne književnosti*, »Umjetnost riječi« XV, 1971., br. 2, str. 167.

stavljene predmet ili podliježe agresivnoj deformaciji koja uništava njegov »prirodni«, »prvotni« oblik, ili potpuno nestaje, a njegovo mjesto — kao mjesto predstavljenog objekta — zauzima sam jezični kôd.¹³ Upravo taj aspekt — krajnje destruktivan u odnosu na tradicionalni status umjetnosti i navike čitatelja — razlikuje destrukciju koju provode avangardisti od destruktivnih umjetničkih strategija iz prošlosti. Tvorcima avangarde destrukcija ipak nije cilj nego sredstvo pomoću kojega namjeravaju pobijediti dekadenciju kulture ili situaciju, u kojoj — sukladno viziji Friedricha Nietzschea — obvezujuća kulturna formula postojanja sputava prirodnu dinamiku života, lažira, otuđuje i razbija vitalni elan funkcionalizacijom i partikularizacijom njegovih pojava.¹⁴ Kultura u takvom stadiju otežava čovjeku samoostvarenje jer mu nameće njegov uzor, ograničava ga, odvaja od svijeta, onemogućujući mu potpuno sjedinjenje s njim, sve u svemu — pogoduje njegovu otuđenju. Svijet u kojem bi se čovjek osjećao slobodan bio bi stoga — prema avangardnoj koncepciji — svijet koji je čovjek sam osmislio, njemu identičan. Stoga je jasan zadatak koji avangarda postavlja — probuditi i osnažiti kreativne mogućnosti u čovjeku, obeshrabrenom i zarobljenom u novoj civilizaciji, opterećenom teretom tradicije, predstavljanjem stvarnosti koja ga okružuje kao područjem stvaralačkoga djelovanja. Taj cilj avangarda ostvaruje radikalnom kritikom obvezujućih (tradicionalnih, konvencionalnih) kulturnih struktura postojanja i izgradnje modela novoga, boljega svijeta — svijeta slobode. Avangardisti žele svladati dekadenciju njezinim vlastitim

¹³ V. W. Stróżewski, *Kategorie estetyczne i sztuka współczesna*, »Znak« 1961., br. 5–6, str. 803–809; H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 197., str. 44.

¹⁴ V. F. Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, [u:] idem, *Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Stuttgart 1973., str. 103.

oružjem — pojačavajući destrukciju i, naposljetku, ubrzavajući trenutak likvidacije poretka koji podliježe njezinim zakonima. Nadovezuju se time na Nietzscheov postulat prema kojem je silazak na razinu ništavila uvjet za preporodni prevrat u sustavu vrijednosti.¹⁵ Avangardni odgovor na bolest kulture dekadencije izolirane od života — mrtve, umjetne, otuđene — treba biti zdrava reakcija njezina odbacivanja i pokušaj stvaranja nove kulturne formule koja bi poštivala zakone života kao fenomena koji je cilj samomu sebi — nestalnog, lišenog konačnog oblika, obilježenog ambivalencijom koja proizlazi iz supostojanja procesa kreacije i negacije u njegovim okvirima. Poštivanje zakona života omogućuje avangardi izražavanje slobode, ali ne pruža mogućnost uspješnoga ostvarivanja te slobode, što svjedoči o utopijskom karakteru te čežnje.¹⁶ Vizija slobode shvaćene kao *constans*, kao posljednje uništenje svih barijera, kao trajno svladavanje antinomije stoji, pak, u suprotnosti s dinamičnim načinom na koji se sloboda ostvaruje, ili s procesom neprestanog negiranja stanja stvari, prelaženja njegovih granica i stvaranja novoga poretka, ovisnog o povremenoj negaciji. Taj je proces povezan s

¹⁵ *Moraš htjeti izgorjeti u vlastitom plamenu: kako bi mogao ponovo nastati ako se prije ne pretvoriš u pepeo!*, F. Nietzsche, *Tako rече Zaratustra*, Gdynia 1983., str. 73; *Tako je govorio Zaratustra*, Zagreb 1975., str. 58.

¹⁶ Prema mišljenju A. Flakera, postavke avangardnoga projekta ne treba ipak definirati u kategorijama utopije nego optimalne projekcije, jer ta definicija uspješno otkriva dinamičan i voljni karakter kreacije, otvorenost pokreta, neprestanu promjenu taktike. Pojam utopije se, pak, u vrlo velikom stupnju poistovjećuje s konačno definiranim modelom hipotetske strukture ili sa strukturom u osnovi zatvorenom i statičnom, a zatim stranom/tuđom avangardi. Tu, kao i druge koncepcije utopije, B. Czapić–Lityńska šire opisuje u kontekstu svjetonazorsko–estetskoga programa avangarde. V. A. Flaker, *Poetika...*, op. cit., str. 66–72; idem, *Optimalna projekcija*, [u:] *Pojmovnik ruske avangarde*, sv. 1, ured. A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1984; B. Czapić–Lityńska, »*Jeszcze-nie*«. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*, Katowice 1996.

nužnošću postojanja antinomijškoga prostora i s nužnošću postojanja granica koje bi se mogle prijeći. Jačanje slobode potpunim usklađivanjem antinomije dovelo bi u pitanje transgresijsku prirodu slobode, koju Barbara Czapik–Lityńska smatra temeljnim obilježjem za avangardu,¹⁷ a time i antinomijski, dinamični karakter života. Sloboda kao neprekidni čin koji se izražava u istovremenosti trenutaka negacije i kreacije, isključuje zatim u avangardnom projektu slobodu kao činjenicu, iako joj neprekidno teži.¹⁸

Umjetnička strategija avangarde koja izražava svoju slobodu zasniva se, dakle, na neprestanom izražavanju neslaganja s obvezujućom formulom postojanja i stvaranja, na iskakivanju iz njezinih utrtih kolosijeka, iskoračivanju izvan njih pomoću šoka, provokacije, nesklada, deformacije, paradoksa. Područje umjetnosti kao područje s proširenim — u odnosu prema stvarnosti — područjem slobode,¹⁹ osigurava avangardistima odlične uvjete za realizaciju njihova projekta. Avangardisti naglašavaju tu posebitost umjetničke građe da bi prešli tradicionalne granice umjetnosti i na taj se način približili samoj stvarnosti, upoznali tajnu njezina postojanja i iskoristili to znanje za stvaranje njezine nove formule što bi označivalo svladavanje sljedeće granice — granice aktualnoga

¹⁷ V. B. Czapik–Lityńska, »*Jeszcze–nie*«, op. cit.; idem, *Transgresje jugosłowiańskiej awangardy*, »Pamiętnik Słowiański« XLV/XLVI, godina 1995/1996.

¹⁸ Prema mišljenju A. Turowskoga, paradoksalni odnos između stvaralačkoga procesa i vizije utopije otkriva topos Babilonske kule. Kao ideja, ona je model utopijskoga savršenog djela. Kao činjenica koja se ostvaruje kroz čin konstrukcije (podizanje kule) i destrukcije (njezina raspada) jest slika težnji za utopijom i istovremeno nemogućnosti njezina postignuća. Ta slika potvrđuje utopijsko obilježje ideje. V. A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000., str. 339–340.

¹⁹ V. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999., str. 205–217.

oblika stvarnosti. Rušeći barijeru između umjetnosti i stvarnosti avangardisti žele izazvati situaciju u kojoj se obje sfere uzajamno kritiziraju i podliježu reorganizaciji pomoću »oživljavanja« strukture djela (s namjerom da se ono predstavi kao nepodložno konvencijama, kao nadomjestak samoga života) i estetizacije stvarnosti, ne ipak na osnovi njezina uljepšavanja, nego otkrića kao prostora koji podliježe stvaralačkoj transformaciji.

Posebnu pažnju avangarda pridaje jeziku kao instrumentu kreacije koji svjedoči o kvaliteti odnosa između djela i stvarnosti, koji određuje granice između njih te ujedno označuje područje stvaralačke slobode umjetnika. Tvorci avangarde planiraju promjenu ljudskoga mentaliteta, rekonstrukciju umjetnosti i svijeta te smatraju da uspjeh tih promjena ovisi o povećanju svijesti o jeziku.²⁰ Stoga žele predstaviti jezični kôd kao neutralni i elastični element, a ne kao gotovu formulu s uputama za uporabu. Avangarda u prvom redu pristupa alegorizaciji jezika koja bi se — sukladno stavu istraživača toga procesa — mogla nazvati alegorizacijom jezika ili raskidom trajne, bezuvjetne veze između znaka i njegova značenja, a i to u svrhu oslobođenja jezičnoga kôda od utjecaja različitih konvencija kojima se služi stvarajući lažne, statične slike stvarnosti, podliježući istodobno funkcionalnoj okoštalosti. Tvorci avangarde propituju na taj način obvezujući kulturni red i istodobno radikalno proširuju područje svojih kreacijskih mogućnosti povezanih s davanjem novih značenja znakovima koje smještaju u nove kontekste i pomoću tih znakova grade projekt novoga svijeta. Činjenica da se kroz znakove korisne za konstrukciju avangardnoga djela najčešće nazire trag njihova »starog« značenja, »starog« konteksta, pridonosi

²⁰ V. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy, Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930.*, Warszawa 1990., str. 179–198.

doživljavanju djela kao djela živoga svjedočanstva raspada nekadašnjega reda.²¹

Takav pristup jeziku stvara specifičnu anatomiju avangardne umjetnosti. Ona se rađa kao posljedica zatvaranja djela u okvire vlastitoga antikulturnoga i antimimetičkoga²² univerzuma, vlastitoga umjetničkog kôda. Tako se avangardisti trude, u izvjesnom smislu na »laboratorijski« način, pokazati procese koji uvjetuju nastanak nove stvarnosti, ističući svoju potpunu neovisnost u ostvarenju toga zadatka. Autonomija avangardnoga djela izražava istodobno kritiku i negaciju aktualne stvarnosti, potrebu samoočišćenja od »taloga« dotadašnjih odnosa s njom. Istovremeno prema transkulturalnom i amimetičkom²³ načelu avangarda apsorpira u područje svoje umjetničke strukture dijelove stvarnosti, asimilira načelo njezina postojanja i koristi materijal za stvaranje modela novoga svijeta, svjesna da ga nije spremna stvarati *ex nihilo*. Upijanje tragova izvanumjetničkoga reda omogućuje i avangardi kritiku koja ne bi bila ostvariva bez detaljnoga poznavanja kritizirane pojave, bez ulaska u neposredni kontakt s njom.

Autonomija koju postiže avangardno djelo ima, stoga, paradoksalno obilježje — izgrađivana je na istovremenosti kon-

²¹ Sve učinke alegorizacije jezika: destruktivne, kreativne i raspadajuće, ističe kolaž kao djelo izgrađeno od ulomaka izdvojenih iz njihova prvotnoga konteksta. V. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1990., str. 138–167; P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit., str. 68–73; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości, Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001., str. 883–884; R. Nycz, *Język modernizmu. Prologomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997., str. 97–103; J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1997., str. 188–198.

²² V. D. Oraić-Tolić, *Avangarda i utopija*, [u:] idem, *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*, Zagreb 1996., str. 17–18.

²³ V. isto.

takata između umjetnosti i stvarnosti i kritičke distance među njima. Autonomno avangardno djelo izražava time svoj agresivni odnos prema stvarnosti, želi na svom prostoru otkriti stanje u kojem stvarnost kritički motri samu sebe i nametnuti joj uzor promjena, uvjetovati njezino formiranje u novim kategorijama.²⁴ Suprotnosti koje nastaju u djelu kao posljedica suočavanja njegove autonomne i interferencijske orijentacije, avangarda »smiruje« predstavljajući ih ne kao činitelja koji prijeti smislenosti postojanja i utjecaja njihova umjetničkog djela, nego kao nužnoga katalizatora koji umjetnosti jamči trajnu životnost, podržava je i povećava dinamiku njezina razvoja jer omogućuje njihovu neprestanu verifikaciju suprotstavljajući oprečne vrijednosti.²⁵ Struktura avangardnoga djela ujedno postaje slična antinomičnoj strukturi života. Slikovito predstavljajući antinomiju života avangardno djelo podjednako potiče pokušaj njegova savladavanja na globalnoj ljestvici, kao i modela toga čina na mikroljestvici umjetnosti, koji im — otkrivajući suprotnosti — pokušava istovremeno pronaći zajednički nazivnik u granicama vlastitoga univerzuma. Djelo time postaje trenutak eshatološkoga avangardnog projekta transformacije svijeta, jer naglašavajući suprotnosti omogućuje otkrivanje utopije slobode kao nji-

²⁴ Autonomija avangardne umjetnosti ne želi zatim imati ništa zajedničkoga s autonomijom devetnaestoga stoljeća (realističnom), koja je obilježena nedostatkom kritičkoga odnosa između umjetnosti i stvarnosti. Avangarda se distancira od eskapističke autonomije moderne iako koristi njezina iskustva. V. P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit., str. 20–54; A. Eisteinsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, [u:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998., str. 180–193.

²⁵ Glavne antinomije u sklopu avangarde ističu S. Morawski i A. Flaker. V. S. Morawski, *Na zakręcie...*, op. cit., str. 251–252; A. Flaker, *Je li nam pojam awangarda potreban?*, »Umjetnost riječi« XV, 1971., br. 2, str. 158–159. Vidi M. Dąbrowska-Partyka, *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*, Kraków 1999., str. 45–47.

hove oprečnosti, kao ideje skrivene u sadašnjosti (u djelu), ali u njezinim okvirima nedostižne, koja pripada prošlosti. Tako jasan program umjetničkoga djelovanja smješta avangardu u trajan trenutak prelaska između oprečnoga svijeta koji podliježe negaciji i utopijskoga svijeta slobode za kojim avangarda čezne. Osuđena je, dakle, na neprestano predstavljanje prolaznosti svih predmeta i pojava, nestabilnosti reda koji se čovjek trudi uvesti u suvremeni svijet. Takvo stanje stvari generira raspad koji se javlja u dvama potpuno međusobno povezanim aspektima: kao čimbenik koji definira aktualno stanje svijeta i koji uključuje njegovu avangardnu negaciju kao posljedicu te negacije izvršene u ime utopije slobode, identiteta umjetnosti i stvarnosti, čovjeka i svijeta.²⁶ Na taj način avangardna destrukcija potvrđuje antinomijski karakter stvarnosti, a istodobno je pokušaj njezine revalorizacije.

²⁶ V. M. Bierdiajew, *Koniec Renesansu. Przyczynek do kryzysu współczesnej kultury*, [u:] idem, *Nowe średniowiecze. Los człowieka we współczesnym świecie*, Warszawa 2003., str. 32–39.