

Универзитет у Београду, Институт за филозофију и
друштвену теорију, Београд

DOI 10.5937/kultura1653198R

УДК 316.75:7.01

оригиналан научни рад

АВАНГАРДА, КИЧ И ЛЕВЕ ИДЕЈЕ

Сажетак: *Предмет текста је однос уметности и политике какав је практикован у време успона европске политичке левице, у првом реду оне на просторима предратног и постратног СССР-а. Теза која се у тексту брани је да сви тоталитарни друштвено-политички системи формирају принципијелно истозначан став према уметности као моћном потенцијалном медију за промоцију и трансмисију идеолошких и политичких порука, што њена остварења углавном доводи на границу кича, ако већ не и у његово само средиште. У другом делу рада разматрају се збивања на екс-југословенској послератној политичкој и уметничкој сцени и указује на њене специфичности, преваходно ону садржану у чињеници да је кич на њој био присутнији као (анти)стил политичког живота, у првом реду језика тада актуалне политике, него као неуметност.*

Кључне речи: *уметност, авангарда, кич, леве идеје*

Однос уметности и политике у тоталитарним политичким режимима једно је од најинтригантнијих питања филозофије и социологије уметности.¹ Својом тезом да естетизацији политике коју спроводи фашизам, комунизам одговара политизацијом уметности, Бењамин (Benjamin),² рекло би се, унеколико симплификује сложену мрежу тих односа. Није, наиме, политизација уметности била ексклузивно својство комунизма. Њу је, можда у још радикалнијој форми искусио и фашизам. Сви тоталитарни друштвено-политички системи, заправо, формирају принципијелно истозначан став према уметности као моћном потенцијалном медију за

1 Текст је резултат рада на пројекту Института за филозофију и друштвену теорију, евиденциони број 43007, који ужива финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Benjamin, V. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit, str. 48.

промоцију и трансмисију идеолошких и политичких порука. Интенција таквих остварења је да укину ону естетску дистанцу са којом се *естетски* приступа једном уметничком делу, а њихова „тенденциозност” је, заправо, тенденциозност ка изазивању одређених осећања код својих реципијената (у случају уметности „левице” ганутост моралном снагом бораца за „ствар револуције”, дивљење њиховој спремности на жртву, сажаљење због страдања којима су изложени...), осећања која су у функцији навођења на одређени *политички* став – лојалност политичком поретку и оданост идејама на које се он позива. Тиме се озбиљно доводи у искушење она кантовска индиферентност, безинтересност посматрања и уживања у једном уметничком делу, која је *conditio sine qua non* његовог уметничког *vis-à-vis* кичерског усвајања.³ Због таквих својих амбиција остварења те врсте најчешће доспевају на границу кича, ако је већ и сасвим не прелазе.

За разлику од немачке уметничке авангарде предхитлеровског и хитлеровског периода за коју су успон и етаблирање нацизма значили уметничку, а за многе од њих и физичку смрт, руска уметничка авангарда која је стасавала у раздобљу након Октобарске револуције у успостављању нових друштвених односа и једног другачијег свеукупног контекста друштвеног живота препознаје у прво време могућност реализовања многих револуционарних пројеката које је она сама антиципирала у свом стваралаштву. Уметници стичу уверење да партиципирају у великим променама којима се у потпуности редефинише и ревалоризује однос уметности и друштва. Политичка елита поткрепљује та уверења дајући им апсолутну подршку, па дела апстрактне уметности бивају убрзо службено изложена у совјетским музејима, упркос спорадичним протестима. Тако ће се на руским просторима у наредној деценији одиграти многи процеси за које се чинило да ће имати карактер револуције у модерној уметности. Авангардни уметници усвајају декрете о демократизацији уметности који прокламују демистификацију и десакрализацију уметничког чина, и своја дела адресирају изравно масовној публици. Песници читају своје стихове на улицама, сликари излажу слике по фасадама зграда, а на њима налазе места и огромни плакатски панои са стиховима песника.

3 Упоредити: Кант, И. (1991) *Критика моћи суђења*, Београд: БИГЗ, стр. 96; Gic, L.(1979) *Fenomenologija kiča*, Београд: BIGZ, str. 33 *et passim*.

У складу са новопрокламованом друштвеном функцијом уметности, уметници одлазе у фабрике, дизајнирају употребне предмете и тканине. Традиционалне уметничке академије као елитистичке установе бивају замењене новим типом високих уметничких школа, такозваним уметничко-техничким радионицама вишег ступња, и Институтотом за уметничке културе. Претежна тема совјетске архитектуре тога раздобља су фабрике, бране, управни и административни центри, раднички клубови, палате рада, у складу са политичким налогом стварања нових урбаних структура и докидања разлика између урбаног и руралног пролетаријата.

Смрћу Лењина и доласком Стаљина на државно кормило, догађаји на уметничкој и широј друштвеној сцени смењују се вртоглавом брзином. Године 1930. убија се Мајаковски, најпроминентнији песник револуције. Две године касније распуштена су сва уметничка удружења и основан јединствени Савез совјетских уметника. По налогу ЦК КПСС-а такозвани „социјалистички реализам” постаје прописана и обавезна уметничка метода. Рађа се нова уметност чији је номинални задатак да буде веран одраз социјалистичке стварности, али, како се говорило, у њеном револуционарном развоју. А то је, заправо, значило, њено приказивање у ретушираном и поетизованом лику најбољег и најправеднијег од свих могућих светова.

Главне актере те стварности требало је приказати као „чудовишта врлине”, то јест управо онаквима каквима их је видео неприкосновени Џугашвили. „Ја мислим да большевици подсећају на хероје грчке митологије”, писао је он.⁴ У књижевности постаје обавезан такозвани „позитивни јунак” и црно-бела техника у приказивању друштвеног реалитета. Роман *Мати* Максима Горког постаје образац за литературу новог доба. Идејност аутора у сликарству се доказивала сижеима руског села, једрих и снажних сељанки у раду на плодним и пространим пољима, сижеима из живота руског радника преданог идејама револуције и изградњи једног новог света.

У естетичким доктринама из тог периода доминира гносеолошки приступ који дидактичку и педагошку димензију уметничког дела истиче као првенствену. Уметници су чак упозоравани да их слаби естетски домети њихових дела не смеју обесхрабрити јер домети те врсте – недвосмислено се поручивало – и нису од особитог значаја. Ширење оптимизма, вере у будућност, радости новог живота, и бескомпромисна

4 Наведено према: Готуров, Ј. (1946) А. М. Горки о књижевном раду, *Република* бр. 6, стр. 479.

борба против песимизма и „дешператерства”, постају приоритетни циљеви нове уметности.

Већина угледних и познатих совјетских уметника, желећи да ескивирају намењене им задатке, напуштају земљу, а они који остају у њој апстинирају од стваралаштва и повлаче се у самоизолацију. Управо окончану епоху руске авангардне уметности Жданов ће стигматизовати као „срамоту руске културе” (сличне осуде је, присећамо се, по доласку на власт Хитлер упућивао немачкој авангардној уметности). Тим поводом италијански историчар уметности Карло Ђулио Арган (Argan) ће написати: „Тешко је разумљиво зашто је службена руска култура одбацила такве интелектуалне снаге које су изравно биле ангажиране у револуцији и присвојила социјалистички реализам који је очито инспириран академским веризмом преиндустријске малограђанштине Запада.”⁵ То, међутим, може изгледати тешко разумљивим само ако се превиди једна битна чињеница – тоталитарним властодршцима Стаљиновог типа заправо и није циљ истинско и коренито револуционисање друштвеног живота, већ његово конзервирање и идеолошко презентовање као „најбољег од свих могућих светова”. Том другом, аутентичном и арканском циљу једне арканске политике, миметичка уметност, уметност која је, како каже Арган, била инспирисана академским веризмом западне малограђанштине, могла је послужити много боље него ли уметност авангарде, макар и снажно политички ангазоване.

Историјске истине ради, ждановизам као стил рецепције смисла уметности и њене социјалне функције, принципијелно узевши, није представљао никакав естетички *novum*. Он је као такав био само реактуализација древног Платоновог наука о добро уређеној држави и месту уметности у њој. Оно што је, међутим, у овом контексту значајније истаћи јесте неспорна саодговорност руске авангарде за оно што ће се десити са уметношћу у доба Стаљинове диктатуре. Пристајањем на посредовање у реализацији одређеног ванестетског пројекта, било какве конотације он имао, уметник *nolens volens* укида аутономију свог делања, поништава свој естетски чин као такав. Маркузе (Marcuse) је у том погледу сасвим у праву – непосредна служба уметности

5 Argan, C. G. (1977) *Kriza umetnosti kao „evropske nauke”*, *Treći program* br. 33, str. 98. Управо због те веристичке димензије у делима неких западних уметника, представника такозваног критичког реализма и револуционарног романтизма, совјетски промотери новог уметничког правца их истичу као значајна, али само у смислу докумената о распаду буржоазије.

револуцији снагом аутоматизма нарушава естетску форму, укида естетски чин као такав.⁶

За уметност, дакле, не постоје „повлаштени крвници” (А. Samus), односно повлаштене идеологије којима би могла служити, а да притом не заврши као сопствена негација, као неуметност. „Уметничко дело”, категоричан је Сретен Петровић, „експлицитно је индиферентно у погледу идеја рушилаштва или очувања интереса за постојеће. Дело је пре свега *форма*, у ширем значењу термина које укључује и садржај, дакле, оно најпре гради, ствара, оно је структура, реалност за себе.”⁷ Или, маркузеовски речено, само помоћу облика садржај постиже ону јединственост која га чини садржајем неког одређеног уметничког дела и ниједног другог. „Начин на који је тема испричана, структура и одабирање стиха и прозе, оно што није казано, што није приказано, а ипак је присутно, међуодноси линија, боја и точкака – то су неки аспекти облика који удаљује, раздваја, отуђује *oeuvre* (дјело) од дане стварности и чини да оно ступи у своју властиту стварност: царство облика.”⁸ Истина уметности је, дакле, из реда естетског (а естетско је, подсетимо се етимологије ове речи, по *aisthesisu*, односно по осетилноме), а не из реда појмовног. Она је *рецептивна*, пре него појмљива. Уметности, другим речима, није примерена ни *нормодавна*, нити *нормоломна* функција (Jauss), уколико је норма схваћена у неестетском, социјалном смислу. Уметничко дело као такво може деловати еманципаторски или субверзивно само својом иманентном, *естетском* димензијом, својом слободом да јој не претпостави ниједну другу. Једино тако схваћена, уметничка слобода може бити парадигма истинске и дубинске слободе појединца. Слобода уметности је модус њене етичности по којој она и постаје дидактичким средством за истинску, дубинску политизацију – ону на нивоу перцепције. То јест, како каже Вера Хорват Пинтарић, „откривалачког виђења и из таквог поступка изведеног мишљења.”⁹ Јер до кича се, уметности нацифашизма и „социјалистичког реализма” су то јасно показале, може доспети и *нехотичним* деградирањем уметности, а не само, како се тврдило, свесним настојањем да се циљно произведе кич који ће фингирати уметност. Чак и авангардни уметник који

6 Markuze, H. (1982) Umetnost i revolucija, u: *Kontrarevolucija i revolt*, Beograd: Grafos, str. 85.

7 Petrović, S. (1990) *Sociologija književnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 309.

8 Markuze, H. (1982) *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga, str. 158.

9 Pintarić Horvat, V. (1979) *Od kiča do vječnosti*, Zagreb: Naklada CDD, str. 122.

се програмски декларише као бескомпромисни антагонист кича, не диференцирајући увек довољно јасно уметничку и социјалну револуционарност свога дела, превиђа ову могућност.¹⁰ Испоставља се да је Сретен Петровић сасвим у праву када, насупрот Пођолију (Poggioli)¹¹, тврди да је авангардно, као и класично, пре социолошка одредница једног уметничког дела, него његов естетски квалификатив. Конзервативност на плану структуре, наиме, не значи *eo ipso* конзервативност на естетском плану, плану вредности дела. Другим речима, да би једно уметничко дело, било авангардно или класично, стекло право на тај статус, оно мора бити *естетски* пре него социјално релевантно (у смислу тенденције ка конзервирању или превазилажењу *status-a quo*); оно, прецизније говорећи, може бити у социјалном смислу релевантно једино уколико је *уметнички* тенденциозно и *vice versa* – не може бити уметнички релевантно уколико је искључиво у социјално-револуционарном смислу тенденциозно. Дакле, разлика класично/авангардно је културно-историјске, а не естетичке природе. Или, како духовито примећује Енценсбергер (Enzensberger), биолошком закону смене генерација подлеже живот трихина; живот уметности – не. Естетска вредност неке Хелдерлинове химне или неког Брехтовог комада, не може се прочитати из ауторовог „годишта”. “Онај ко тако комотно повлачи разлику између старог и новог, или између старог и младог, прихватио је ускогрудост већ при избору критеријума.”¹²

Совјетски естетички модел убрзо је интернационализован – он постаје норматив за целокупну европску уметничку леву. У том контексту треба посматрати и збивања на југословенској послератној уметничкој сцени. Оно што се истиче као *differentia specifica* југословенског *vis-à-vis* совјетског случаја јесте чињеница да наши уметнички кругови не исказују монолитност у прихватању импортованих естетичких назора, да се, штавише, врло брзо и јасно поларизују два становишта о естетичком питању које нове друштвене околности испостављају као прворазредно – да ли је идеолошка утилитарност обавезно начело уметничког стварања, или уметник има право на аутономију свога чина?

10 Више о томе у: Greenberg, C. Avant-gard and Kitsch, in: *Mass Culture*, eds. Rosenberg, B. and White, D. M. (1964), Illinois: The Free Press of Glencoe; Упоредити и: Radojičić, M. (1997) Raskršća vrednosti: fenomen kiča u antropološko-estetičkoj perspektivi, *Filozofija i društvo* br. XII, str. 95-147.

11 Podoli, R. (1972) *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit, str. 118.

12 Enzensberger, H. M. (1980) *Nemačka, Nemačka između ostalog*, Beograd: BIGZ, str. 44.

Мирослав Крлежа и Марко Ристић стављају се на чело покрета оних који заступају ово друго становиште. Крлежа пише да је уметност утолико „тенденциознија” уколико доследније респектује своје аутохтоне законе, односно да тенденциозна уметност има смисла само ако је *уметност* која је тенденциозна.¹³ То становиште убрзо односи превагу, па се већ почетком педесетих година прошлога века наша култура отвара према модерној уметности Запада. Почињу да се преводe дела Хемингвеја, Пруста, Сартра, Камија и других. Ликовна уметност се најбрже еманципује од наметнутих образаца. Крајем 1950. Мића Поповић се у предговору каталога за своју изложбу дефинитивно разрачунава са социјалистичким реализмом, а већ следеће године приређују се изложбе Петра Лубарде, Пеђе Милосављевића и Стојана Аралице који инклинирају модерним, апстрактним формама.

Стога би се могло закључити да се у послератном југословенском социјалном миљеу оном људском склоношћу ка кичерском мање манипулисало у естетској сфери, а више у сфери политичке праксе, односно политичке културе на којој се ова темељила. Кич је, другим речима, био презентнији као (анти)стил политичког живота, него као неуметност. Политички дискурс социјализма је био онај елеменат његове политичке културе који је, чини се, о томе сведочио снажније него сви остали.

Што је раскорак између друштвеног реалитета и његове идеолошке пројекције већи и очигледнији, то је, поодавно је утврђено, снажнија и тенденција да се уместо истините слике тог реалитета масама упорно нуде његови идилични и ретуширани симболички супститути. Политички дискурс је у таквим околностима принуђен да максимално експлоатише ону људску склоност ка кичерскоме са којом озбиљно рачуна сваки пројекат фалсификовања стварности и њеног јавног презентовања у лику најбољег од свих могућих светова. Политички језик социјализма,¹⁴ било да је реч о његовој „самоуправној” или „реал-социјалистичкој” варијанти

13 Опширније о томе у: Lasić, S. (1970) *Sukob na književnoj ljevici 1938–1952*, Zagreb: Liber; Peković, R. (1986) *Ni rat ni mir – panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd: “Filip Višnjić”.

14 Политички језик за потребе ове анализе третирамо у интегралном смислу, дакле, с једне стране као језик политичке комуникације у ужем смислу (дискурс састанака, јавних излагања, докумената, закона, „материјала”...), а с друге стране као језик низа парapolитичких комуникацијских ситуација као што су оне у средствима масовних комуникација, говора бирократије и сл.

био је стога језик сладуњаве и претенциозне кич-оде свему постојећем. То је, уочава Слободан Инић, језик чија реченично-говорна структура одаје смисао за глорификацију. „Култна организација језика има за претпоставке филозофију клечећег народа. Све велике ријечи упућене систему и његовим најистакнутијим представницима, дио су једног ритуала којег одликује празноћа казивања и мишљења, исхитрени и умјетни занос умјесто разума.“¹⁵

У синтакси таквог језика нема места за метафору јер она укида једнозначност и јасноћу идеолошке поруке. Свако полагање права на слободу изражавања, на говорну иновацију или досетку имало је тежину идеолошко-политичког вероломства. На тај начин се успостављао један отуђени језички стандард са својим многобројним обезличењима. „Језичка форма стога је више хомогена него разноврсна, више шаблонска него стваралачка“, констатује тих година Ратко Божовић.¹⁶

У политичком језику тога типа била је доминантна дуга реченица (и до 50 речи – кич-гигантизам у језику!) која као таква одаје потребу за мистификацијом којој је реторички циљ *наговор*, а не уверавање. Те реченице су настајале према начелу непрекидног додавања и спајања, па су њихово основно структурално обележје представљале многобројне плеонастичке „и-везе“ – „како и на који начин“, „свуда и на сваком месту“, „опасност од стечаја и ликвидације“... У том језику подижу се „меморијална спомен обележја“, приступа „коришћењу и експлоатацији мора“, делује „стимулативно и подстицајно“, објављују дела „из белетристике и лепе књижевности“, развија „билатерална сарадња између двеју земаља“... Или, илустровано ефектним примером Слободана Инића, „наш пут је добар зато што је исправан, а исправан зато што је напредан, а напредан је јер је једино могућ, а једино могућ самим тим што је наш.“¹⁷ Круг тиме бива затворен. Супротности су искључене, методичка сумња замењена лагодним спокојем несумњања као у свакој кич-позицији, било да је реч о аутору кича (у овом случају политичком моћнику), или његовом конзументу (појединцу „из народа”).

Аналитичарима политичког говора социјализма није промакла ни кичерска неумереност и претенциозност његових практиканата. Вербализам као феномен социјалистичког политичког универзума био је вербални облик оног што

15 Inić, S. (1984) *Govorite li politički*, Београд: ИС ССОС, стр. 55.

16 Божовић, Р. (1978) *Недоумице око културе*, Суботица: РУ „Вељко Влаховић“, стр. 35.

17 Inić, S. *nav. delo*, стр. 58.

Херман Брох (Broch) назива сахаринским кичем.¹⁸ „Вербализам открива слаткорјечје... Он је неуздржљивост казивања, било каквог и о било чему. Прави примјерак вербалне суровости, негдје и национална фигура, јесте човјек вербалне екстазе, хипокризије приче и језичке превртљивости. То је ново митско чудовиште, сатир 'Гњави-Дави', који жари и пали фразом свуда око себе.”¹⁹ Идеална форма политичке (псеудо)комуникације за политичара тога типа био је *митинг* као модус једносмерног говорења које испољава одсуство жеље да саслуша сопствене одјеке, да чује (од)говор Другог. Била је то чудесна вртешка говора, велесајам речи које се, заједно са идеалима на које реферирају, продају и купују по багателној цени.

Политички језик социјализма, односно социјалистички политичар као његов практикант, исказивао је необуздану склоност ка коришћењу страних речи и израза, који, ако већ нису (а најчешће јесу) употребљаване незналачки и неадекватно, то јест за означавање ствари, појава и процеса за које се користе сасвим другачији језички симболи, готово увек су погрешно изговоране. Из грла социјалистичких политичара компетенција је звучала као *копетенција*, коинциденција као *коициденција*, конференција као *коференција*, провенијенција као *провинијенција*, а неретко и *провинцијенција*. Тако (зло)употребљена, страна реч је губила оно што је Бахтин називао њеном животворном и културогеном улогом,²⁰ и дегенерирала у своју комичну карикатуру. Кич-човек као политичар је на тај начин демонстрирао своју склоност да се како би Мол (Moles) рекао,²¹ представи другачијим него што јесте, да „нечисто” (своју необразованост или полуобразованост) тим симулираним зналаштвом и богатством вокабулара представи „чистим”.

Језик социјалистичке политике био је језик фразе и стереотипа. Фраза је била вербални супститут проблематичне политичке реалности и као таква готово судбинска одредница мале политике великих пројектованих циљева. „Фразеризам је фатална судбина сваког оног покрета који својом политиком иде испод циљева које је исписао на својој застави. Фраза је идеолошки изговор за несамерљивост циљева и средстава, стратегије и тактике, програматике и политике.”²² Међу стереотипима предњачио је онај о непријатељу.

18 Broch, H. (1979) *Pesništvo i saznanje*, Niš: Gradina, str. 32.

19 Inić, S. nav. delo, str. 129.

20 Bahtin, M. (1980) *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit, str. 83.

21 Молес, А. (1973) *Кич, уметност среће*, Ниш: Градина, стр. 67.

22 Inić, S. nav. delo, str. 128.

Он је био основни облик политичког и идеолошког говора о неистомишљенику. Та врста стереотипа није била само вид некреативности језика и његових практиканата, већ је садржавала у себи и једну јасну политичку димензију. Јер, стереотип, присетимо се Олпортовог (Allport)²³ упозорења, није појам, већ стигма над појмом која „ради” тако да спречава мишљење у разликама о појму. Говор стереотипа, и међу њима у првом реду оног о непријатељу, био је, дакле, становита техника убијања помоћу речи, говор претње и притиска, својеврстан *терористички* говор.

Настајао је тако један затворени језички систем, један *ар-го* партијске и политичке елите, којој је био циљ да језичким средствима первертује стварност у њену идеолошку пројекцију и да у њој заједно са „радницима, сељацима и поштенем интелигенцијом” живи са оптимизмом становника рајске долине. Тако структуриран језик који губи сваку релацију према стварима о којима говори таквима какве јесу, сам је постајао ствар, самодоволна и аутархична, налик (али само налик!) језику у литератури, па и ту, сугерисао би Сартр (Sartre), само у једном њеном роду – поезији. Стога бисмо се могли упитати није ли политички говор овога типа нека врста (лоше) поезије, њена карикатурална, али нимало безопасна перверзија. Уосталом, није случајно један наш аутор срочио песмисцу у духу те, такозване „биро-поезије” – „Поводом фактора објективних/фундаменталне заживљују структуре/привреду развијајући.”²⁴

Медији јавног комуницирања у овом периоду су отворени само за оне садржаје који не чине суспектном регулисану слику „најбољег од свих могућих светова”. У том кључу треба тумачити и разлике у положају медијски привилегованих и форсираних субјеката јавне комуникације, од оних других, медијски одсутних и потиснутих. Међу ове прве медијски су сврставани сви они (режимски интелектуалци, уметници, забављачи, спортисти) чија лична егзистенцијална стварност и њена јавна презентација неће доводити у питање идиличну визију друштвене збиље у њеном тоталитету, већ ће је само, у мањој или већој мери, потврђивати. Међу оне друге, медијски потиснуте и маргинализоване налазимо раднике, пензионере, домаћице, занатлије, сељаке, дакле, оне чија егзистенцијална искуства у најмању руку подривају, ако већ сасвим не руше темеље теорији о „поретку који нема алтернативу у савременом свету”, па би као

23 Allport, G. (1958) *The Nature of Prejudice*, New York: Doubleday Anchor Books, str. 187.

24 Rajić, Lj. (1982) *Jezik za samouke*, *Književna reč*, 25. maj, str. 14.

таква, медијски публикована, стекла нимало пожељну субверзивну моћ.

Крах „самоуправно-социјалистичког”, па и „реал-социјалистичког” друштвеног пројекта био је припреман дуготрајном еволуцијом једне политичке културе обликоване према совјетском узору и унутар ње комплетном трансформацијом информативног система као једног од њених кључних механизма. Монолитна идеологија која је наддетерминирала целокупан друштвени универзум и фундирала моноорганизациони друштвено-политички систем, бивала је полагано растакана. Политички монизам уступао је место политичком плурализму. Појавом великог броја нових политичких партија као форми политичког организовања маса, политичка сцена бивших социјалистичких држава из основа је променила свој изглед. На њој се сада уочава велики број интелектуалаца²⁵ који политичком животу, па и новом језику политике који се временом етаблира дају једну нову, бившем социјалистичком свету непознату димензију. Политички језик почиње да се успоставља као отворен систем, приправан да изрази сву тежину и комплексност друштвене реалности настале нимало безболном сменом двеју друштвено-политичких парадигми. Простора за кич-реторику, као што се могло и очекивати, све је мање, али га још увек има и то, рекло би се, у оној мери у којој демократски процеси бивају запречени појавом конзервативних и ретроградних друштвених снага.

Трагична особеност екс-југословенског случаја садржана је у чињеници да је демократска трансформација друштва брутално пресечена експанзијом националистичких идеологија и декомпозицијом државне заједнице која је проузроковала међуетнички сукоб најширих размера. А том периоду регионалне историје примеренији је истраживачки приступ са

25 Продор теоријског дискурса на политичку сцену, то јест појава интелектуалаца као нове политичке елите довела је, по мишљењу Зорана Обреновића (Упореди: Обреновић, З. (1992) *Србија и нови поредак*, Ниш: Градина, стр. 11) до инструментализације научне приче у сврхе политике. Та практично-политичка димензија сцијентификације политичког дискурса на коју указује Обреновић неспорна је када је реч о другој, „ратној” фази југословенске кризе, особито код националистички острашћеног дела политички ангажоване интелигенције. У првој фази кризе, која је, истина, врло кратко трајала, када је изгледало да је економско-политичку трансформацију друштва могуће извести без дубљих и снажнијих потреса, присуство интелектуалаца на политичкој сцени имало је несумњивих просветитељских и еманципаторских ефеката.

СТАНОВИШТА ОДНОСА ЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ НЕГО ЕСТЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ.

ЛИТЕРАТУРА:

- Allport, G. (1958) *The Nature of Prejudice*, New York: Doubleday Anchor Books.
- Argan, C. G. (1977) Kriza umetnosti kao evropske nauke, *Treći program* br. 33, str. 42-58.
- Bahtin, M. (1980) *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit.
- Božović, R. (1978) *Nedoumice oko kulture*, Subotica: RU „Veljko Vlahović”.
- Broch, H. (1979) *Pesništvo i saznanje*, Niš: Gradina.
- Dorfles, G. (1969) *Kitsch, An Antology of Bad Taste*, London: Studio Vista.
- Encesberger, H. M. (1980) *Nemačka, Nemačka između ostalog*, Beograd: BIGZ.
- Greenberg, C. Avant-gard and Kitsch, in: *Mass Culture*, eds. Rosenberg, B. and White, D. M. (1964), Illinois: The Free Press of Glencoe.
- Inić, S. (1984) *Govorite li politički*, Beograd: IIC SSOS.
- Markuze, H. (1981) *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga.
- Markuze, H. (1982) Umetnost i revolucija, u: *Kontrarevolucija i revolt*, Beograd: Grafos.
- Moles, A. (1973) *Kič, umetnost sreće*, Niš: Gradina.
- Обреновић, З. (1992) *Србија и нови поредак*, Ниш: Градина.
- Peković, R. (1986) *Ni rat ni mir – panorama književnih polemika 1945-1965*, Beograd: “Filip Višnjić”.
- Petrović, S. (1990) *Sociologija književnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Pintarić Horvat, V. (1979) *Od kiča do vječnosti*, Zagreb: Naklada CDD.
- Radojčić, M. (1997) Raskršća vrednosti: fenomen kiča u antropološko-estetičkoj perspektivi, u *Filozofija i društvo* br. XII, str. 95-147.
- Rajić, Lj. (1982) Jezik za samouke, *Književna reč*, 25. maj, str. 14.
- Lasić, S. (1970) *Sukob na književnoj ljevici 1938 – 1952*, Zagreb: Liber.

Mirjana Radojičić

University in Belgrade, Institute for Philosophy and Social Theory, Belgrade

AVANT-GARDE, KITSCH AND LEFTIST IDEAS

Abstract

The subject of this text is the relation between art and politics as it was practiced at the time of the rise of the European political Left, above all in the regions of the pre-war and post-war USSR. The thesis defended in the text is that all the totalitarian social-political systems form, in principle, a uniform attitude to arts as a powerful potential media for the promotion and transmission of their ideological and political messages, which mostly brings artistic creations to the verge of kitsch if not to its very centre. The other part of the thesis deals with events on the ex-Yugoslav post-war political and art scene, highlighting its specific features, especially those contained in the fact that kitsch was present on that scene rather as an (anti)-style of political life – above all of the language of the ruling politics of the time – than as a non-art.

Key words: *art, avant-garde, kitsch, leftist ideas*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду