

**Bojana Stojanović Pantović**  
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu  
bspantovic@ff.uns.ac.rs

## EKSPRESIONIZAM, AVANGARDA I PITANJE POETIČKOG KONTINUITETA

**Sažetak:** Da bismo uopšte otpočeli razmatranje pojma avangarda, moramo ponuditi neke od njenih prihvaćenih definicija, iako se među pojedinim istraživačima one razlikuju. Termin „istorijska avangarda“ koristi se pre svega za umetničke pokrete u striktno organizovanom grupisanju (npr. futurizam, dadaizam, nadrealizam, konstruktivizam, poslednjih godina i ekspresionizam), ili se određuje kao „izraz jedne neformalne zajedničke pripadnosti i jedne specifične umetničke težnje“ (Fähnders 1998: 199–200). S obzirom na brojnost tzv. „izama“, o čemu su još 1925. godine pisali El Lissitzky i Hans Arp u tekstu *Zusammenschau der Ismen in der europäischen Avantgarde des Jahrhunderts von 1914-1924*, može se postaviti i pitanje jedinstva istorijske avangarde, s obzirom da je reč o nacionalnim pokretima prevashodno evropskih književnosti, u koje naravno ubrajamo i srpsku. One bez sumnje imaju svoje poetičko-estetičke specifičnosti, s obzirom na različite književne i kulturne tradicije iz kojih potiču, kao i vidove odnosa prema tradiciji. Takođe, može se govoriti o kontinuitetu nasleđa istorijske avangarde (ekspresionizma) u neoavangardi i postmodernizmu.

**Ključne reči:** istorijska avangarda, pokreti, „izmi“, ekspresionizam, neoavangarda, postmodernizam

Prema Peteru Bürgeru (Bürger 1974: 15–18) opšta konstanta svih pokreta koji tvore istorijsku avangardu jeste napad na status umetnosti u buržoaskom društvu kakav nam je poznat iz epohe moderne/modernizma, zavisno od pojedinih varijanata upotrebe ovog pojma, a pre svega simbolizma i svih oblika mimetičnosti. Pritom se ne negiraju toliko odlike umetničkog stila prethodne epohe koliko sama Institucija umetnosti/književnosti koju je konstituisao modernizam, te položaj i status umetnika u društvu. Odnosno, kako je Ezra Pound govorio, „umetnik mora biti antena rase“, dakle ima dužnost da bude predvodnik u jednom vremenu kroz konstantan proces inovacije i eksperimentisanja formama i temama književnog teksta, ujedno u stalnoj pobuni protiv tradicionalnih i kanonizovanih normi i prethodnika i savremenika (Baldick 2001: 22–23). Institucija umetnosti kao jedan od oblika životne, ali i društvene prakse prema Andréu Bretonu znači „praktikovati poeziju“. Drugim rečima, to znači da se na osnovu estetskog prevred-

novanja omogućujući socijalno i političko prevrednovanje ključnih vrednosti građanskog društva, što je takođe jedna od konstanti istorijskih avangardi, koja se međutim uskoro, već oko 1916. godine pokazala utopijskom i u dadaizmu izvrgla nonsensu i apsurdnu. Principi antielitizma i antigrđanskog koje su proklamovali praktično svi pokreti istorijske avangarde kao specifične tipološko-estetičke formacije, ostali su trajnim nasleđem i potonjeg ultramodernizma ili neoavangarde između pedesetih i sedamdesetih godina prošloga veka, nastavljajući svoj preobražaj i u postmodernizmu kroz svesno ukidanje granica između tzv. elitne, masovne pa i kič kulture, umetnosti i književnosti.

Po nekim istraživačima, međutim, kakav je npr. Walter Fähnders, načelo destrukcije umetnosti i pojma *Gesamteskunstwerk* je metodološki nezadovoljavajuće, jer isključuje ekspresionizam iz avangarde, kako su to već učinili Peter Bürger (1974) ili Manfred Hardt (1983). Kako smo ranije pomenuli, ekspresionizam je ubrajan među evropske avangardne pokrete još tokom dvadesetih godina, insistirajući na novom egzistencijalnom položaju pojedinca/umetnika koji napada sve istaknute institucije društva i države: pravne institucije, bolnice, ludnice, zatvor, javne kuće, građanski brak itsl. (Stojanović Pantović 2003: 36–38). U novijim studijama o ekspresionizmu pak, upravo se insistira na socijalno-ideološkom, revolucionarnom, političkom i kulturološkom kapitalu koji je nemački avangardni pokret ostavio u nasleđe neoavangardi i postmodernoj, o čemu će nešto kasnije biti više reči.

Takođe, jedna od konstanti istorijske avangarde jeste svest njenih članova o fenomenu *prethodništva*, kako je to već naglašeno povodom Pounda. Istovremeno, ona se uvek samodefiniše kao umetnost ili književnost *manjine* (Marino 1998: 24–26), one grupacije umetnika koja u tom trenutku nema adekvatnu recepciju u društvu i kritici. Tu je upravo i paradoks njene pragmatičke funkcije, odnosno prijema avangardne umetnosti i književnosti. Iako su avangardisti, osobito ekspresionisti, po svaku cenu nastupali protiv elitizma, formalizma i esteticizma okoštalih književnoumetničkih formi moderne/modernizma i zahtevali povratak subjektu koji je na prvom mestu etički i saznavno osvešćen i teži ličnom preobražaju kao osnovi humanističke, opšteljudske promene ne samo društva, već čitave (zapadne) civilizacije, kako je o tome 1925. godine pisao Oswald Spengler, njihova dela imala su potpuno drugačiju sudbinu. Osim kritičke osude usled nerazumevanja novih formalno-jezičkih i žanrovskih konvencija na kojima njihova dela počivaju, avangardisti su se, izuzev svojih kolega pisaca istomišljenika i sledbenika, uglavnom susreli sa suštinskim odbijanjem od strane čitalačke publike. Tako se desilo da su njihova dela ostala na margini književnog sistema pojedinih nacionalnih književnosti, ali i tržišta, u nekoj vrsti egzotičnog rezervata, pogotovo u ranoj fazi avangardnih pokreta.

Čak štaviše, mnogi od njih bili su izvrgnuti svojevrsnoj poruzi, kako od strane kritike, tako i od strane većinskog dela auditorijuma koji očito nije imao pragmatičke i estetske kompetencije da uoči koeficijent *inovacije*, koja je ključna za avangardni koncept umetnosti (Georg Habermas). To je bio slučaj sa „Neopatetičnim kabareom“ iz Berlina

koji su pokrenuli Georg Heim i Jakob van Hoddis, upravo kao jednu vrstu nove, intermedijalne, sinkretičke i performativne prakse, sa estradnim, javnim čitanjima futurističkih poema Vladimira Mayakovskog, ili odbacivanjem zbirke *Lirika Itake* i *Otkrovenje* Miloša Crnjanskog i Rastka Petrovića u srpskoj književnosti. Tome u prilog govori činjenica da je čuvena avangardna edicija „Albatros“ iz 1921. godine, u kojoj su objavljena neka od najznačajnijih pesničkih, proznih i dramskih dela srpske avangarde, netom ugašena, i da njeni urednici Todor Manojlović i Stanislav Vinaver nisu sledeće godine mogli da objave planirane knjige (između ostalih Stanislava Krakova i samog Manojlovića), jer se izdavaču Cvijanoviću nije finansijski isplatilo da štampa dela koje niko ne kupuje i retko ko čita. Tako je tzv. „optimalna projekcija budućnosti“ (Flaker: 1976) avangardnih tekstova ostala sačuvana kao nasleđe za neko drugo vreme i društveno-politički i filozofsko-kulturološki kontekst, poput svojevrtnih dragocenih antikviteta na koje će se osloniti i posleratna neoavangarda, ali u mnogo čemu i postmoderna, pa i savremena mlada produkcija.

Upotreba pojmova modernizam i avangarda varira od slučaja do slučaja, čak i kod jednog istog autora, pa nije sasvim jasno da li se termini koriste sinonimno, ili u nekom drugom smislu. Ove pojmove je moguće primenjivati tipološki, dakle aistorijski, kao skup određenih dinamičkih odlika koje se mogu prepoznati u umetnosti i književnosti nezavisno od istorijsko-socijalnog konteksta. Druga mogućnost primene je istorijska (P. Bürger, Renato Poggioli, Aleksandar Flaker, Janez Vrečko, Gojko Tešić za avangardu, odnosno Malcolm Bradbery, Richard Brinkmann, Ralph Friedman, Walter H. Sokel, Viktor Žmegeč, Janko Kos, Boris Paternu, Predrag Palavestra, Lado Kralj za modernizam). Ovde autori imaju na umu specifično književnoistorijsko razdoblje, u kojem avangarda/modernizam funkcionišu kao neponovljivi oblici pre svega književno-estetske prakse.

Pojam modernizma je prema nekim istraživačima (Kos 1984: 236) imanentno estetske prirode i odnosi se na pitanja književne strukture, odnosno spoljašnje i unutrašnje forme književnog dela. U istorijskom i kulturnom smislu, modernizam može da znači filozofsko-estetičku epohu, koja počinje konstituisanjem nemačkog klasičnog idealizma i romantičarskog subjektiviteta, koji je preduslov za estetsku autonomiju književnosti (Bürger 1988: 15–56). Isto tako, kao početak modernizma određuje se i kraj 19. veka, odnosno pojava naturalizma i moderne u zapadnoevropskim literaturama, ili se ova pojava eksplicitno vezuje za nemački ekspresionizam (Andreotti 1990: 16). Pojedini autori (Kralj, Palavestra 1986), međutim, ekspresionizmu daju preširoko značenje, izjednačavajući ga načelno s modernizmom, što ima svojih prednosti kada se razmišlja o njegovim formalno-jezičkim dimenzijama, ali je manje produktivno ukoliko želimo da rasvetlimo njegov ideološki ili filozofski potencijal. Modernistički pisci raskidaju s metafizičkim uslovljenim položajem subjekta, dok avangardni autori nastoje da realizuju romantičarsku želju za apsolutizacijom subjektivnosti i projekciju svoje moći na oblike socijalne i životne prakse (Kos 1984: 235–236). Drugim rečima, za razliku od modernista, avangardisti

ujedinjuju u svojoj ideologiji imanenciju i transcendenciju, inače dva potpuno suprotna načela.

S druge strane, autori koji predlažu skupni pojam avangarda, analogno pojavama između 1910. i 1925. godine u ruskoj književnosti (Aleksandar Flaker, Peter Drews, Endre Bojtar, Zoran Konstantinović), mahom ne pominju ekspresionizam kao avangardni pokret. Aleksandar Flaker, koji se najdoslednije založio za uvođenje ovog pojma u književnost, insistira na izvornosti avangarde u ruskoj literaturi, ne vodeći dovoljno računa o njenoj bliskosti s ekspresionizmom. U tekstu *Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur* (Flaker 1978: 101–108), Flaker konstatuje da se „ruski futurizam“ bitno razlikuje od italijanskog, najpre s obzirom na jezički eksperiment koji je bliži dadi i nadrealizmu. Razlike su i ideološke prirode, jer ruski autori prikazuju tragiku pojedinca u urbanom svetu i njegovo bekstvo u vremenski i kulturno udaljene epohe, te napad na tradicionalne strukture carskog društva. Po ovome bi „ruski futurizam“ bio bliži nemačkom ekspresionizmu, nego italijanskom avangardnom pokretu. Da bi izbegao terminološke nejasnoće, Flaker predlaže pojam avangarda, kao zajednički nadnacionalni pojam za brojne *izme* dvadesetih godina 20. veka.

Ono što ekspresionizam povezuje s avangardom jeste njegov antiestetički i antigrađanski karakter (Žmegač 1986: 101–108). Zajednička je i opozicija prema stvaranju bilo kakvih zatvorenih sistema u budućnosti, kao i otvorenost ka prevrednovanju etičkih socijalnih i političkih sistema na svim nivoima. Ekspresionisti, međutim, nedvosmisleno ističu da je način realizacije ovih ciljeva okrenut pojedincu, te da zavisi od njegovog ličnog preobražaja (*Wandlung*), od katarzičkog očišćenja koje se javlja posle procesa samospoznaje. U tom smislu, ekspresionistički pokret mogao bi da se uključi u zajednički pojam avangarde, jer ima karakteristike koje bitno određuju njegovu strukturu.

Međutim, u Flakerovoj definiciji sporno je nešto drugo, što takođe pogađa samu srž ekspresionističke poetike. To je autorovo radikalno suprotstavljanje pojmova avangarde i modernizma, pri čemu se pod modernizmom uglavnom prevashodno podrazumeva simbolizam. Nije izvesno da su ekspresionisti u toj meri odbacivali simboličku poetiku ili neke njene aspekte, koliko tradicionalni, realističko-mimetički pristup stvarnosti i psihološko-senzualistički doživljaj sveta osoben za dekadenciju i impresionizam. Kada govori o „kiču privatne intime“, Carl Einstein (Einstein 1982: 67–72) nema na umu Reinera Mariu Rilkea, Huga von Hofmannsthala, Charlesa Baudelairea ili Arthura Rimbauda, već minorne pisce austrijsko–nemačke moderne, čije pisanje u vreme nastupa ekspresionističke generacije već predstavlja manirizam i epigonstvo. Najznačajniji nemački ekspresionisti poput Georga Trakla, Georga Heima, Gotfrieda Bennu ili Franza Kafke, ni u kojem slučaju ne prekidaju veze sa simbolizmom, ili bar ne u početku svog književnog rada.

Isključivo ili pretežno svođenje modernizma na simbolizam dvostruko je pogrešno. Najpre zbog toga što se na taj način previđa stilsko-poetički pluralizam ostalih struja, tokova ili pokreta unutar ovog opštijeg istorijsko-tipološkog pojma. Time se, naime, favo-

rizuje samo jedan tok modernizma, koji je, doduše, veoma značajan, ali je u mnogim literaturama isprepleten sa elementima drugačijih tendencija. Dalje, isticanjem radikalne antiteze između simbolizma i avangarde unekoliko se implicira i određeni vrednosni stav. On s jedne strane može biti negativan, što bi značilo da avangarda predstavlja potpunu promenu književne strukture, ili pak, pozitivan, pri čemu se upravo simbolizmu pripisuje onaj presudan značaj u inoviranju literarne teorije i prakse 20. veka, čak i u slučajevima kada ovaj pravac samo inicira izvesne procese književnoistorijskog razvoja.

Odnos između simbolizma i ekspresionizma, kao i veza između dekadencije i ekspresionizma predstavlja veoma značajno pitanje, koje do sada u nauci o književnosti još nije dovoljno istraženo. S jedne strane, poetičko nasleđe dekadencije i simbolizma pružilo je onaj vitalni impuls za razmah ekspresionizma, pogotovo u zemljama srednje Evrope, u Nemačkoj i Austriji, u kojima se krajem 20. veka artikuliše moderna kao specifično razdoblje stilski heterogenih tokova. Dekadencija i simbolizam odvijaju se u ovim zemljama paralelno, uz još uvek prisutni i razvijeni naturalizam, pri čemu dolazi do dezintegracije pozitivističko-naturalističke estetike i do jačanja subjektivnog, idealističkog načina mišljenja i umetnosti. Međutim, s druge strane, mladi nemački stvaraoci oko 1910. godine, počinju da izražavaju protest senzualističkog, moralno indiferentnog i konvencionalnog pesništva modernista, tražeći u svojim zahtevima obnovu stvaralačkog subjekta i volje, obogaćivanje književne tematike, formalne inovacije i novi opšteljudski angažman.

Činjenica je da su već dekadenti, a posebno simbolisti, insistirali na posebnoj vrsti subjektivnosti, koja počiva na pojmu *duše*. Teoriju o duši kao obliku „kosmičkog duha“ osobito su razvijali simbolisti, najviše Stephan Mallarmé, Maurice Maeterlinck i Ralph Emerson, za koje duša podrazumeva nešto nadindividualno, nezavisno od ljudske psihe, tela i razuma. Ona predstavlja onaj metafizički entitet koji pojedinačni subjekat povezuje s bogom, odnosno sa vrhovnom idejom ili sa „Oversoul“, kako je Emerson nazivao ovaj princip.

Dekadenti imaju sasvim drugačiju koncepciju duše: za njih je ovaj pojam izrazito senzualističke prirode i odnosi se na ono što pripada području podsvesnih osećanja, nagona i iracionalnih stanja. U tom smislu, pod uticajem Nietzscheove filozofije, kod dekadentata duša može imati i izuzetno aktivan karakter što se smatra nezamislivim za simboliste, koji u njoj vide mistični medijum sveprožimanja ljudskog i božanskog načela. (Pirjevec 1964: 203–226). Ali već je Rimbaud bitno proširio granice u sebe zatvorenog simbolističkog subjekta i upravio ga ka revolucionarnom delovanju.

Mada u početku imaju zajedničko poetičko ishodište, koje se ogleda u otporu protiv pozitivističko-materijalističke filozofije naturalizma, kao i u naglašavanju subjektivnog doživljaja života i pesništva, dekadencija i simbolizam su u suštini dva različita, u mnogo čemu čak i suprotna modernistička pokreta. Dok dekadenti slave erotiku i telesnost, simbolisti je preziru, smatrajući da je samo spiritualna, duševna ljubav ono što daje vrednost ljudskom postojanju. Dok dekadenti (posebno nemački, kao Richard Deml), ističu ulogu ljudske volje i slobodne ličnosti pojedinca, simbolisti odlučno odbacuju volju,

razum i ostale psihološke kategorije čoveka, kao nešto nižerazredno, prolazno i suštinski nevažno.

Dekadenti takođe imaju profilisan stav prema društvenoj zajednici, oštro se suprotstavljajući njenim normama, zakonima i ustrojstvu. Kod mnogih se javlja ideja o socijalističkom društvenom sistemu, u kojem će umetnost imati drugačiju funkciju nego u postojećem građanskom društvu. Štaviše, kako je isticao Oscar Wilde, društveno i političko uređenje treba da bude zasnovano na estetskim principima (Žmegač 1986: 35–46). Nasuprot ovakvim shvatanjima, simbolisti potpuno negiraju bilo kakvu vezu između pesnika i društva, svesno izgrađujući nedodirljiv, zatvoren krug svojih istomišljenika i sledbenika u kojem mogu da žive svoju poeziju, koja je u empirijskom i jezičkom smislu reči iznad svake realnosti.

Međutim, dva aspekta povezuju dekadenciju i simbolizam, i upravo je to postalo meta najžešćeg napada ekspresionističke generacije. To je najpre pitanje lepote, a zatim i poimanje morala. I za dekadente i za simboliste lepota predstavlja najvišu vrednost pesništva, samo što se kod dekadencija ona doseže čulnim putem, a kod simbolista intuitivnim naslućivanjem duše. Za oba pokreta lepota ima karakter nepromenljive, apsolutne i večne kategorije. Ekspresionisti neguju izraziti antiesteticizam, uvodeći umesto lepote pojmove kao što su dinamika, promena, intenzitet i istina, vrednujući ih kao dominantne kategorije teksta. U pogledu morala, dekadenti zagovaraju amoralizam, naglašavajući relativnost moralne i estetske istine. Oni, kao i simbolisti, pitanja estetike uzdižu nad pitanjem morala i egzistencijalnom problematikom čoveka, pa poeziji pridaju povlašćen status, smatrajući je vrednijom i od života. Simbolistička duša ima svoje vlastite zakone koji korespondiraju sa zakonima večnog duha, i zato su prema moralu empirijske stvarnosti potpuno indiferentni. Kada je npr. reč o njihovoj vezi sa nadrealizmom, tu se mogu uspostaviti bliže relacije s obzirom da se francuski nadrealizam upravo pozivao na nacionalnu romantiku i simbolizam.

Ekspresionisti, naprotiv, imaju aktivan odnos prema etičkim pitanjima literature, zastupajući stav da ona već po svojoj prirodi mora biti etična, jer posreduje najviše humane ciljeve ekspresionističkog umetnika. Poezija sublimira piščev egzistencijalni doživljaj života, koji se ne svodi samo na lične, intimne probleme pojedinca, već i na pitanja njegovog društvenog, kolektivnog i kulturnog poslanstva. Etička dimenzija poezije ogleda se, prema ekspresionistima, u proročkoj, vizionarskoj objavi istine svetu u kojem umetnik živi.

Na formalnom planu, ekspresionistički pisci usvajaju neke bitne strukturne elemente dekadencije i simbolizma kao što su lirizacija atmosfere, pojedine motive, stileme i metafore, izvestan stepen psihologizacije, senzualnost, sinesteziju, težnju ka mističnom, fragmentarnost, asocijativnost i poigravanje formom. Ipak su ovi elementi uključeni u drugačiji književni diskurs nego što je simbolički, čak i kada je jasno uočljiva veza sa prethodnim. Ekspresionistički diskurs počiva, pre svega, na drugačijem shvatanju subjekta, jer je uslovljen njegovom potpunom dezintegracijom, disocijacijom i čežnjom za

izgubljenom transcendencijom. Zbog toga se metafizički princip (Bog) može dosegnuti samo spekulativnim putem, kroz objektivizaciju unutarnje emocionalne i refleksivne spoznaje. Paralelno s ovim, dolazi i do promene tematskog registra, prelaz od deskripcije stanja unutarnje duševnosti ka njenoj dramatisaciji, interpolaciji, dihotomiji i konfliktu. Lirsko, prozno ili dramsko „ja“ raspršuje se u niz figuracija ili maski, koje alegorizuju ili simbolizuju autorovo personalno iskustvo. Otud izbegavanje ispovednog govora i težnja ka apstrakciji, kreacija vizije unutarnjeg ozarenja, što se ispoljava u formi sna, ili kao *image essentielle* (Sokel 1970: 67–72) nasuprot simboličkoj *parole essentielle*, za kojom je čeznuo Mallarmé.

Osim veze sa poetikama dekadencije i simbolizma, ekspresionizam usvaja izvesne postupke, naročito u prozi i drami, i od pravca koji mu izgleda dijametralno suprotan, a to je naturalizam. Jezičko-formalni postupak naturalista, bez materijalističko-pozitivističke pozadine, otvorio je put ekspresionističkom simultanzizmu, dokumentarnosti i objektivnom, bezličnom pripovedanju.

Alfred Döblin u svojim programskim tekstovima *Berliner Programm (Der Sturm, 1915, br. 2)* i *Bemerkungen zum Roman (Die Neue Rundschau, 1917, br. 1)*, predstavlja sasvim drugačiji koncept proze, bitno inspirisan naturalističkom teorijom i tada veoma aktuelnim Marinettijevim futurizmom (Žmegač 1987: 245–247). I jedan i drugi pisac oštro kritikuju romanesknu prozu 19. veka, koju odlikuje sistem tradicionalne i psihološke motivacije, kauzalna fabula i individualizovani likovi. Novo doba, prema Döblinu i Marinettiju, zahteva i novi literarni postupak, ostvaren isključivo jezičkim sredstvima kojim se nastoji predstaviti stvarnost u njenoj goljoj pojavnosti, bez upliva subjektivnih projekcija naratora ili likova. Psihologija kao rezultat racionalizma guši umetnost, jer nastoji da ljudsko ponašanje rastavi na motive, da ga analizira i tumači, pa upravo u njenom nedopustivom „mešanju“ u romanesknu materiju Döblin vidi narušavanje autonomije predstavljenog sveta. Sve postupke karakteristične za psihološko-asocijativni roman, kao što su introspekcija, a pre svega esejizacija (koji kod pisaca modela koji zastupa Carl Einstein ima dominantnu ulogu), Döblin odlučno odbacuje.

Zbog toga je Döblinova tehnika pripovedanja, slično naturalističkoj tehnici, sačinjena od mnoštva raznorodnih slika, iz kojih je sasvim isključen pripovedač-komentator, pa se stiče utisak da se one u čitačevoj svesti smenjuju simultano, brzinom filmske kamere. Otuda potiče i karakterističan naziv *Kinostil*, koji uvodi sam pisac, a pominje se i termin „steinern Stil“ (okamenjeni stil), čime aludira na dokumentarnost, bezličnost i narativnu distancu.

I pojam modernizam i pojam avangarda nose izvesne prednosti i nedostatke, koje moramo imati u vidu poštujući specifičnosti ekspresionizma. Ako po svojoj funkciji i uticaju ekspresionizam pripada avangardi, on po svojoj genetičkoj vezanosti za naturalizam, dekadenciju i simbolizam ne predstavlja potpunu negaciju modernizma, već ga aktualizuje na jedan novi način, otvarajući time mogućnost i za svoju dalju evoluciju. Ovo je naročito uočljivo tridesetih godina, kada se obnavljaju strukture bliske tradicio-

nalnom realizmu i naturalizmu, ali i simbolizmu, dok se s druge strane artikuliše egzistencijalizam u filozofiji, teoriji i literaturi.

Nedoumice oko izbora adekvatnog termina leže i u etimologiji, odnosno u konotacijama reči modernizam i avangarda. Modernizam u svom korenu reči sadrži prilog „modo“ (sada), i time ukazuje na neposrednu vezu s današnjom, postmodernističkom literaturom. Avangarda je, međutim, ujedno i pragmatično-funkcionalan i utopijski pojam, uz to obremenjen implikacijama iz drugih područja realnosti. Zbog toga se čini prikladniji termin modernizam, jer je obuhvatniji od avangarde i u pojmovnom i u hronološkom smislu reči. Njegov pojmovni opseg sposoban je da obuhvati ekspresionizam u njegovim preobražajima, u različitim vremenskim periodima i doticajima s drugim, srodnim ili različitim fenomenima. Ipak, nastojaćemo da dosledno koristimo termin ekspresionizam, kao oznaku za književnoistorijski distinktivni književni pokret, koji se u nemačkoj literaturi koristio između 1910. i 1925. godine. U hronološkom smislu, u svim zapadnoevropskim literaturama, od njega je „stariji“ samo italijanski futurizam, čiji se manifest pojavio nešto ranije, 1909. godine. U većini drugih književnosti, ekspresionizam uglavnom predstavlja samo tok ili struju unutar opštih modernističko-avangardnih tendencija, mada u pojedinim literaturama, posebno nekim slovenskim, on ima elemente pokreta, s obzirom na eksplicitnu svest kritičara i autora o postulatima njegove poetike. Stoga on zauzima medijalnu poziciju između obuhvatnijih kategorija modernizma i avangarde.

Dijahroni kontinuitet teorija i praksi u 20. i 21. veku ukazuje na nasleđe istorijske avangarde i pojedinih njenih pokreta. To je svakako uočljivo u neoavangardi i postmodernizmu. I jedan i drugi pojam imaju specifične prefikse *neo* i *post* čime se jasno ukazuje na srodnosti, ali i još više i razlike s prethodnim razdobljem. U odnosu na istorijsku avangardu, neoavangarda više nema status prethodnice, već ima korektivnu, kritičku i subverzivnu ulogu pre svega u smislu osporavanja kanona visokog modernizma, odnosno destrukcije romantičarskog subjektiviteta, čiji je status u modernizmu i avangardi bio i ostao dvosmislen, pa i samog subjekta kao osnove sveta (Hribar 1984: 145–146).

Takođe, revolucionarni i prevratnički potencijal neoavangarde pedesetih i šezdesetih godina prošloga veka autorefleksivno je hladnoratovske napetosti i negaciju posleratnog visokog modernizma, a u našim uslovima značio je i radikalno potkopavanje socijalističko-komunističkih i docnije nacionalističkih državnih okvira.

Kako ističe Miško Šuvaković,

neoavangardom se nazivaju ekscenčne, eksperimentalne i emancipatorske umetničke prakse koje su nastale:

- kao rekonstrukcije, reciklaže ili revitalizacije specifičnih praksi istorijskih avangardi, posebno dade i konstruktivizma;
- kao konkretne, ali marginalno pozicionirane realizacije velikih modernističkih i avangardističkih tehnoloških, emancipatorskih, političkih i umetničkih *utopija*; i



– kao uspostavljanje autentičnih kritičkih, ekscesnih, eksperimentalnih i emancipatorskih umetničkih praksi u hladnoratovskoj klimi dominirajućeg visokog modernizma. (Šuvaković 2008: 7)

To znači da se u biti razaraju hijerarhijski odnosi u okviru autonomnog statusa umetnosti, identiteta, funkcije i statusa umetničkih praksi (Šuvaković 2008). Generacija umetnika sredinom prošlog veka uvodi nove prakse izvođenja na osnovu duge istorije performansa (Marina Abramović, Alan Kaprov, Joseph Boys i dr., kao i brojne grupe na novosadskoj, subotičkoj ili beogradskoj književno-umetničkoj alternativnoj sceni). Oni polaze od ideje da je performans živi, liberalni i fluktuirajući medij koji se otvoreno suprotstavlja umetničkom delu/tekstu kao zatvorenom prodajnom objektu čije je mesto u instituciji muzeja ili knjižare. Naglašavajući time prolaznost umetničkog dela i razdvojenost umetnika od artefakta, neoavangardisti u polju vizuelnih umetnosti insistiraju na pokretu, gestu, akciji i pre svega procesualnosti kao specifičnoj praksi izvođenja, a ne više slikanju/pisanju umetničkih tekstova. Radikalna varijanta ovakvog shvatanja da umetnik više nije stvaralac već akter, jeste novi pokret kompozitora Johna Cagea nazvan *Fluksuz* ili svojevrsna neodada, koji polazi od ideje da umetničkog dela više i nema i da je samo kretanje, sama reč *fluksuz* umetničko delo (ovo je vidljivo iz brojnih eksperimentalnih filmova toga doba kakav je npr. film Joko Ono, *Muva na guzi*). Podvlačeći svojevrsnu *estetiku indiferentnosti*, oni su odbacivali i krili svoj identitet, emocije i želje, što će eskalirati i u Barthesovom teorijskom spisu *Smrt autora*, u kom će obznaniti jezik kao jedinu stvaralačko-kombinatoričku instancu književnog teksta u produkciji značenja (Crane 1987: 67).

S druge strane, ako se osvrnemo na odnos između avangardnog ekspresionizma i postmoderne, zajednička im je kritika totalitarnog mišljenja i delovanja. Ekspresionisti su 20. vek, uprkos velikom tehnološkom i industrijskom napretku imenovali kao „vek varvarstva“, vek raslojavanja jezika, mišljenja i životnih stilova, kao i rodnih uloga. U to ime mora se potkopati svaki fundamentalizam, ne samo drugih kultura, već pre svega svoj – okcidentalni. U tom smislu, u tekstu *Ungeist der Utopie* (1994) nemački teoretičar Michael Stark navodi pet tipova intelektualnih uloga u ekspresionizmu koji se mogu povezati i sa postmodernističkim angažmanom: 1) Najpre, tip apolitičnog autora, pisca ili naučnika koji je protiv politizacije u svakodnevnom životu; 2) tzv. „realpolitičari“ – teoretičari i praktičari koji su se zalagali za odvajanje duha i moći jer su smatrali da umetnici i pisci ne treba da imaju političke kompetencije; 3) treći su „književni političari“ koji su književno delovanje udružili sa političkom moći (a često je i zamenjivali, kao što je to upravo slučaj u postmodernizmu) i ujedno sanjali o internacionalnoj zajednici intelektualaca što podseća na model Platonove *Države*; 4) četvrto su partijski funkcioneri koji su najzad završili kao sluge totalitarnih doktrina i 5) ultradesnokonzervativni i radikalno-konzervativni intelektualci koji su pozdravili dolazak nacionalsocijalizma i fašizma (Hans Jost, Ernest Jünger, čak i kasni Hugo von Hofmannsthal). Za postmoderne inte-

lektualce (primeri Bernard-Henryja Lévyja ili Alaina Finkeilkrauta, ali i nekih drugih) takođe je karakteristično izrazito svrstavanje na jednu stranu i tumačenje nekog problema iz ugla koji podrazumeva izrazito i otvoreno političko deklarisanje, pa i lobiranje za određenu stvar, pri čemu se ne preza ni od manipulacije stereotipima i medijskim recikliranjem ideoloških stavova, što literaturi svakako daje jednu snishodljivu, propagandnu, ali tržišno veoma probitačnu ulogu, a mnogo manje se ističe njena revolucionarna funkcija.

## LITERATURA

- Andreotti, Mario. 1990. *Die Struktur der moderner Literatur*. München: UTB.
- Baldick, Chris. 2001. *The Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Bürger, Peter. 1988. *Prosa der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Crane, Diana. 1987. *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago: Chicago University Press.
- Konstantinović, Zoran. 1978. „Expressionismus“ in europäischen Zwischenfeld. Innsbruck: Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft.
- Kos, Janko. 1984. *Moderna misao i nauka o književnosti*. Beograd: Rad.
- Kosanović, Bogdan. 2011. *Avangarda. Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*. Ur. Bojana Stojanović Pantović, Miodrag Radović i Vladimir Gvozden. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kralj, Lado. 1986. *Ekspressionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Marino, Adrijan. 1998. *Poetika avangarde*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Murphy, Richard. 1999. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palavestra, Predrag. 1986. *Nasleđe srpskog modernizma*. Beograd: Prosveta.
- Pirjevec, Dušan. 1984. *Ivan Cankar in evropski simbolizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Podoli, Renato. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Sokel H, Walter. 1970. *Der Literarische Expressionismus*. München: Langen Müller.
- Stark, Michael i Thomas Anz. 1994. „Ungeist der Utopie“. Zum Intellektuellenrolle in Expressionismus und Postmoderne“. U: *Die Modernität des Expressionismus*. Ur. Thomaz Anz i Michael Stark. Stuttgart: Metzler: 148–167.
- Stojanović Pantović, Bojana. 2003. *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist.
- Stojnić, Vladimir. 2012. *Prostori i figure. Izbor iz novog srpskog pesništva*. Beograd. Službeni glasnik.
- Švaković, Miško. 2008. „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma“. U: *Republika* 430–431/19. Internet. 4. veljače 2023.
- Fähnders, Walter. 1998. *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Flaker, Aleksandar. 1976. *Stilske formacije*. Zagreb: Liber.
- Hardt, Manfred. Hrsg. 1983. *Literarische Avantgarde*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hribar, Tine. 1984. *Sodobna slovenska poezija*. Maribor: Obzorja.
- Žmegač, Viktor. 1986. *Težišta modernizma*. Zagreb: Liber.
- Žmegač, Viktor. 1987. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

## EXPRESSIONISM, THE AVANT-GARDE AND THE ISSUE OF POETIC CONTINUITY

**Summary:** To begin to reflect on the concept of the avant-garde, one has to consider some of its accepted definitions, although they differ among individual researchers. The term “historical avant-garde” is used primarily for artistic movements of strictly organised groups (eg. Futurism, Dadaism, Surrealism, Constructivism, and Expressionism in recent years) or is defined as “an expression of an informal common origin and specific artistic aspirations” (Fähnders 1998: 199–200). Considering the multiple so-called “isms”, something discussed by El Lissitzky and Hans Arp in the paper *Zusammenschau der Ismen in der europäischen Avantgarde des Jahrhunderts von 1914-1924* back in 1924, one could question the unity of the historical avant-garde, considering that these are national movements in primarily European literature, to which Serbian literature belongs of course. Undoubtedly, they have their poetic and aesthetic specifics, considering the different literary and cultural traditions they stem from, as well as aspects of their relations towards tradition. One can also talk of the continuity of the heritage of the historical avant-garde (expressionism) in the neo-avant-garde and postmodernisms.

**Keywords:** historical avant-garde, movements, “isms”, expressionism, neo-avant-garde, postmodernism