

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:

**Teorija i praksa kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi
(jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni
društveni pokret)**

autorka: Vida Knežević
mentorka: Dr Sonja Marinković, red. prof.

Beograd, 2019.

SADRŽAJ

APSTRAKT	4
ABSTRACT	6
UVOD	8
1. ISTORIJA, KLASA, DOGAĐAJ: SMERNICE ZA ČITANJE.....	20
1.1. O konceptu Istorije. Nelinearno poimanje vremena i prostora	20
1.2. Strukturno i istorijsko razumevanje pojma klase: nekoliko napomena	25
1.3. Gramšijev „organski intelektualac“	29
1.4. <i>Stvari ne ostaju kakve jesu</i> . Buđenje istorije i Događaj	37
2. SOVJETSKI I ZAPADNOEVROPSKI UTICAJI KRITIČKE LEVICE U JUGOSLOVENSKOJ KULTURI.....	40
2.1. Kultura i umetnost u postoktobarskoj Rusiji – projekcija <i>novog</i>	40
2.2. Fenomen <i>socijalističkog realizma</i>	55
2.3. <i>Art is dead! LONG LIVE ART!</i> Mihail Lifšic: uspostavljanje marksističke filozofije i teorije umetnosti.....	63
2.4. Lukačev pojam kritičkog realizma.....	71
2.5. Frederik Džejmson: savremeno čitanje Lukača.....	76
3. REVOLUCIONARNI DRUŠTVENI POKRET U JUGOSLAVIJI IZMEĐU DVA SVETSKA RATA.....	81
3.1. Društveno-politički kontekst, radnički pokret i Komunistička partija Jugoslavije.....	81
3.2. Formulisanje antifašističke politike Narodnog fronta i uloga legalne i ilegalne štampe.....	88
3.3. Ženski revolucionarni pokret i časopis <i>Žena danas</i>	96
3.4. Intersekcionalno povezivanje: feminizam, marksizam i kritički realizam	103
3.5. Studenti Beogradskog univerziteta: crtice o političkom životu	109
4. JUGOSLOVENSKA UMETNOST IZMEĐU DVA SVETSKA RATA.....	115
4.1. <i>Kritički realizam</i> . Problem imenovanja	115
4.2. Jugoslovenska avangardna umetnost i njeni uticaji na dalji tok <i>kritičkog realizma</i>	120
4.3. Uticaj nadrealizma	128
4.4. Sukob na književno-političkoj levisci: teze i prilog raspravi	145
5. ILEGALNA GRUPA <i>ŽIVOT</i> I LEVI UMETNIČKI FRONT.....	149

5.1. Događaj 1. Manifest umetnika Mirka Kujačića.....	149
5.2. Levi književni front i Partija.....	158
5.3. Umetnička scena u Beogradu: pojava ilegalne grupe <i>Život</i>	165
5.4. Uloga grafike: umetnost i politička praksa.....	169
5.5. Događaj 2. Bojkotaši.....	175
5.6. Pokret Nezavisnih (Salon Nezavisnih).....	183
6. ZAKLJUČAK.....	193
LITERATURA.....	210
BIOGRAFIJA.....	223

APSTRAKT

Predmet rada je izvođenje teorije i prakse kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi, razmatranjem kompleksnog odnosa kritičkih umetničkih praksi u međuratnom periodu i političkih praksi kolektivnog *tela* tadašnjeg revolucionarnog društvenog pokreta. Cilj rada je novo čitanje i definisanje *socijalne umetnosti* kroz analizu nekoliko konkretnih studija slučaja - slučaj ilegalne grupe *Život*, slučaj *Bojkotaša*, studija *Salona nezavisnih*, te umetničke i političke prakse *levog umetničkog fronta*, to jest, promišljanje društvenog statusa i funkcije umetničke teorije i prakse kao prostora proizvodnje novih značenja i pokušaj njihovog *prevođenja* u savremeni kulturno-umetnički i politički kontekst.

Rad razmatra odnos Umetnosti i Politike, kao temporalna mesta preklapanja umetničke i političke revolucije, u smislu postavljanja novih koordinata mogućeg u konfrontaciji sa nemogućim (Komelj). U tako postavljenim teorijskim koordinatama, istraživanje nudi kompleksno sagledavanje umetnosti-društva-politike, kao niz društvenih protivrečnosti koje okružuju umetničke prakse o kojima je reč.

Kroz intersekcionalno i intertekstualno povezivanje marksističke teorije, teorije umetnosti, kritičke i feminističke teorije i studija kulture, u radu se sagledava preciznije definisanje *socijalne umetnosti* koja se tumači kao određeni sklop društvenih odnosa koristeći se konceptom *kritičkog realizma* (Lukač, Lifšic), koji se razvija pod uticajem socijalističkih kulturnih politika razvijanih u Rusiji nakon revolucije 1917, ali i u okviru debata o modernizmu – realizmu razvijanih u međuratnom periodu. Dodatno, polazeći od debata o pretečama partizanske umetnosti (Močnik, Komelj) rad izvodi tezu o jugoslovenskom *kritičkom realizmu* kao specifičnom *kontinuitetu* sa avangardnim umetničkim praksama (zenitizmu i nadrealizmu), koji se konačno susište u partizanskoj umetnosti kao teorijsko-umetničkom i političkom *novumu*.

U radu se tvrdi da je *socijalna umetnost*, to jest, *kritički realizam* u jugoslovenskoj kulturi međuratnog perioda bio nastavak avangardnih teorijsko-umetničkih praksi, samo u radikalno izmenjenim društveno-političkim okolnostima u kojima se menja i sam avangardni jezik. Radi se o avangardnim umetničkim praksama koje su omogućile susret Umetnosti i Politike. Izvodi se zaključak da se konkretna umetnička praksa razvijala u nekoliko pravaca delovanja, kroz politizaciju umetničke prakse umetničkim sredstvima, u borbi za bolje materijalne i radne uslove umetnika i umetnica u konkretnom društveno-ekonomskom sistemu, te kao doprinos širokom revolucionarnom pokretu koji je vodio Narodno-oslobodilačkoj borbi.

Istraživanjem pokazujemo da ilegalna grupa *Život* nastaje u vremenu državne represije i cenzure, kao heterogena umetnička grupa pluralističkih stavova po pitanju umetničkih stilova i pravaca, koja se organizuje oko ideje umetnosti kao društvene prakse, te umetnosti koja kritičkim promišljanjem odnosa sadržaja, forme i organizacije menja i sam način proizvodnje umetnosti. Takva umetnička praksa je u sferi umetnosti zagovarala klasnu borbu umetničkim i političkim sredstvima, baveći se pitanjima pozicije umetničkog rada *unutar* proizvodnih odnosa svoje epohe, te pitanjem pozicioniranja i subjektiviziranja umetnika kao *intelektualca* u političkim borbama (Benjamin). Konačno, rad nudi tezu o presudnoj važnosti razmatranja pitanja kolektiviteta, statusa i funkcije umetnika, kao i samog umetničkog rada u odnosu na polje politike, te problema umetničke forme i sadržaja – što su sve pitanja inherentna umetnosti levice od Pariske komune do danas.

Ključne reči: *umetnost, društvo, politika, Jugoslavija, socijalna umetnost, avangarda, socijalistički realizam, kritički realizam, kritička umetnost, umetnost kolektiva, modernizam, realizam, marksizam, feminizam*

ABSTRACT

The subject of the dissertation is examination of the theory and practice of critical left in Yugoslav culture by deliberating the complex relations of critical art practices in the interwar period and the political practices of the collective *body* of revolutionary social movement. The aim of the dissertation is a new reading and definition of *social art* through analysis of several case studies – the case of the illegal group *Život* (Life), the case of *Bojkotaši*, the study of the *Salon nezavisnih (the Independents)* as well as the artistic and political practices of the *Left Art Front* i.e. a deliberation on the social status and function of art theory and practice as a space of production of new meanings and an attempt of their translation into contemporary cultural, art and political context.

The paper is considering the relation of Art and Politics, as temporary spaces of overlapping of art revolution and political revolution, in the sense of setting new coordinates of possible in confrontation with the impossible (Komelj). In such a theoretical setting, this research offers a complex view of art-society-politics as a series of social contradictions that surround the art practices in case.

Through intersectional and intertextual analysis of Marxist theory of art, Critical and Feminist theory and Cultural studies, this thesis examines a more precise definition of *socialist art* that is being interpreted as a certain set of social relations using the concept of *critical realism* (Lukač, Lifšic), developed under the influence of socialist cultural policies made in Russia after the revolution of 1917, but also in the frame of debates on modernism – realism, developed in the interwar period. Additionally, starting from the debates about the forerunners of partisan art (Močnik, Komelj), the paper delivers the thesis on Yugoslav *critical realism* as a specific *conti-*

nuit with avant-garde art practices (Zenithism and Surrealism), which ultimately converge in partisan art as a theoretical, artistic and political *novum*.

In the frame of the dissertation it is stated that the *socialist art* i.e. *critical realism* in Yugoslav culture of the interwar period represents a continuity with avant-garde theoretical-artistic practices, only in radically altered socio-political circumstances in which the avant-garde language itself is changed. It is about the avant-garde art practices that made the encounter of Art and Politics possible. A conclusion is drawn that the concrete art practice was developed in different courses of direction, through politization of art practice through artistic means in the struggle for better material and working conditions of artists in the concrete socio-economic system, but also as a contribution to a wide revolutionary movement leading to Peoples Liberation Struggle.

The research is showing that the illegal group *Život* emerged in times of state repression and censorship, as a heterogeneous art group with pluralistic stands on the question of styles and movements, organized around the idea of art as social practice, that with its critical deliberation of relations of content, form and organization is changing the very production of art. Such art practice has, in the sphere of art, advocated a class struggle using artistic and political means, dealing with questions of position of art work *inside* the production relations of its epoch, and a question of positioning and subjectivization of the artist as *intellectual* in the political struggles (Benjamin). Finally, the paper offers a thesis on the crucial importance of consideration of the notion of art collectives, status and the function of artist and the artwork in relation to the field of politics and a problem of art form and content – all questions inherent to the left art since the Paris Commune until today.

Keywords: *art, society, politics, Yugoslavia, Socialist art, Avant-garde, Socialist Realism, Critical realism, Critical art, collective art, Modernism, Realism, Marxism, Feminism*

UVOD

Naš zadatak bi trebalo da bude insistiranje na ispravnom identifikovanju ovih trenutaka prožimanja politike i umetnosti bez prihvatanja normi i koncepata koje uspostavljaju reakcionarni diskursi istorije umetnosti.¹

Istraživanje koje je pred vama bavi se odnosom umetnosti i politike, kao i teorijskim promišljanjem potencijala umetničkog organizovanja u konkretnom istorijskom periodu koje obuhvata tridesete godine 20. veka u Kraljevini Jugoslaviji, u kapitalističko-monarhističkoj zemlji sa autoritarnim državnim sistemom i društvom koje se suočavalo sa narastajućim profašističkim tendencijama te (na)dolazećom nacističkom okupacijom. Rad se bavi razumevanjem kompleksnih odnosa umetnosti – politike – revolucije, te pitanjima uloge umetnosti u revolucionarnoj borbi, kroz (diskurzivnu) analizu nekoliko studija slučaja. Teorijska analiza se pre svega tiče aktivnosti umetnika i umetnica okupljenih oko ilegalne umetničke grupe *Život* čija se teorijsko-umetničko-aktivistička praksa mahom koncentrisala u okviru umetničke scene u Beogradu, iako se, u smislu saradnje i organizacije, uvek ticala čitavog jugoslovenskog prostora.

U ovom istraživanju polazim od teza koje proističu iz debate Močnik – Komelj² o

¹ Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film 'Splav meduze' Karpa Godine“, u *EN Garde 20/21*, Branislav Dimitrijević (ured.), Heinrich Böll Stiftung: Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2016, 76.

² Videti: Rastko Močnik, „The Partisan Symbolic Politics“, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 18-48; Miklavž Komelj, „The Partisans in Print“, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 40-70; Miklavž Komelj, „The Partisan Art Revisited“, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 87-97.

formativnim pitanjima preteča partizanske umetnosti, koja za oba autora predstavlja *novum* u odnosu na pitanje relativne autonomije buržoaske umetnosti. Dok Rastko Močnik korene popularnih (narodnih) formi partizanske umetnosti pronalazi u predratnoj umetnosti *socijalnog realizma*, Miklav Komelj tvrdi da, ukoliko je ona i preuzela neke umetničke elemente iz prošlosti, radije ih je preuzela iz avangardnih eksperimenata nego od *socijalističkog realizma*.³

Polazeći od ključnih teza ove polemike, u ovom radu želim da pokažem da se *socijalna umetnost* četvrte decenije u jugoslovenskoj umetnosti ne treba čitati u suprotnosti sa avangardnim umetničkim praksama prethodnih decenija, već upravo kao njihov specifični kontinuitet. Dakle, ne samo Močnik ili Komelj, već i Močnik i Komelj. Jer, *socijalna umetnost* jeste nastavak avangardnih umetničkih praksi, ali u izmenjenim okolnostima, pod kojima se menja i sam (avangardni) umetnički jezik, ali i „spoljašnje” društveno-političke okolnosti, koje (društvene) prakse umetnosti i revolucije *ponovo* preklapaju i dovode u vezu.⁴ U tom smislu, „avangardno”⁵ se u *socijalnoj umetnosti* ogleđa u promeni mesta i uloge umetnosti u izmenjenim političkim okolnostima i obostranoj svesti o nužnosti preklapanja njihovih praksi. U takvoj situaciji, revolucionarni čin postaje borba umetnika za promenu sredstava za proizvodnju i proizvodnih uslova rada. Unutar umetničkog polja, borba za promenu sredstava za proizvodnju dešava se preuzimanjem medija grafike kao onog koji omogućava laku dostupnost i masovnu reprodukciju, dok se borba za menjanje proizvodnih uslova rada dešava na planu organizovanja umetnika i umetnica za bolje radne i životne uslove, što će analiza studija slučaja *Bojkotaša, Salona nezavisnih, levog umetničkog fronta* i pokazati. Neminovno, ova umetnička borba imala je svoje materijalne učinke i na političkom planu. Ona je bila samo još jedan u nizu doprinosa politici Narodnog fronta koja je vodila ka horizontu Narodno-oslobodilačke borbe i (nastanku)

³ Gal Kim, „The Yugoslav Partisan Art: Introductory Note“, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 9-17.

⁴ Ovde su mi podjednako važne teze o umetnosti i revoluciji Geralda Rauniga, kao i Džon Robertsa. Videti: Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, Kuda.org i Futura, Novi Sad, 2006; John Robert, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso, London, 2015.

⁵ Pojam avangardnog upotrebljavam na način kako ovaj pojam u novom čitanju formuliše Džon Robert, u kojem ponovo iščitava važnost avangardnih umetničkih praksi. Videti: John Robert, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, isto.

socijalističke Jugoslavije.

Ovo istraživanje, takođe, pokazuje da je fenomenu *socijalno angažovane umetnosti* četvrte decenije XX veka potrebno novo imenovanje i definisanje, iščitavanje i tumačenje, pre svega vraćajući se na primarne arhivske izvore, ali i na nove analize koje dovode u pitanje dominantne interpretacije ove umetnosti kao „dogmatske”, „partijske” i pod direktnim uticajem Staljinovog „socijalističkog realizma”, Harkovske struje i „ždanovizma”.

U razmišljanju o odnosu umetnosti i revolucije oslanjam se na tezu Geralda Rauniga (Gerald Raunig) koju autor eksplicira u knjizi *Umetnost i revolucija, umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*⁶, u kojoj se naznačeni odnos posmatra kroz različite primere i prakse „koje nastaju u susednim zonama u kojima za ograničeno vreme postaju mogući prelazi, preklapanja i preplitanja umetnosti i revolucije”. Takve prakse: „jednog-za-drugim”, „jednog-ispod-drugog“ i „nepovezanog jednog-pored-drugog umetnosti i revolucije” autor tumači kao one koje stoje nasuprot matricama uklanjanja granice i sinteze umetnost-život. Ovakve *veze* Raunig definiše kao „temporalna preklapanja i mikropolitčki pokušaji transverzalnog preplitanja umetničkih i revolucionarnih mašina, ne da bi se spojile jedna s drugom, već da bi stupile u neki vremenski ograničen, konkretan odnos razmene.” A jedino se specifično baveći analizom konkretnih situacija i praksi, uzimajući u obzir konkretne materijalne uslove proizvodnje te prakse, može se doći do razumevanja na koji način i u kojoj meri revolucionarni i umetnički pokreti uzajamno postaju sastavni delovi i točkovi jedni drugima.⁷

Drugo važno pitanje koje će se provlačiti kroz sve primere i događaje koje ću pomenuti, jeste ono koje se tiče uslova i načina proizvodnje (distribucije i recepcije) umetničkih praksi,

⁶ Videti: Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, nav. delo.

⁷ Koncept *mašina* Raunig, prema Delezu i Gatariju, posmatra kao kompleksne socijalne sklopove koji u jedan mah prožimaju i povezuju mnoge strukture, prolaze kroz kolektive i individue. Za detaljnije videti: isto.

zatim odnosa koji se u tim procesima proizvode, kao i pitanje mesta *intelektualaca* u tim borbama i to na način na koji Valter Benjamin (Walter Benjamin) to pitanje postavlja (naročito u tekstu *Pisac kao proizvođač*⁸). U svojim tekstovima Benjamin se bavio problemom pozicioniranja i subjektiviziranja „intelektualaca” u političkim borbama, naročito promišljanjem njihovog odnosa prema proleterijatu te pitanjem organizovanja. Ovde se pojam „intelektualca” shvata u širem smislu i obuhvata i umetnike svih polja, novinare i naučnike, kao i sve usitnjene oblasti kognitivnog rada. Svoju kritiku Benjamin upućuje grupi tadašnjih samoproklamovanih „aktivista“ koji svoj aktivizam ispoljavaju samo na sadržajnom nivou, dok u potpunosti zanemaruju promišljanje i menjanje proizvodnih odnosa u kojima rade; upravo to na kraju i dovodi do aproprijacije takvih praksi unutar kapitalističkog sistema koji ih integriše u svoj aparat. Aktuelnost ove kritike se može potvrditi na gotovo svakoj lokalnoj sceni savremene umetnosti.

Rad će pokušati da odgovori i na sledeća pitanja: Kako su se odvijale interseksionalne, intertekstualne i intersubjektivne razmene i uticaji između pomenutih umetničkih praksi i tadašnjih revolucionarnih društvenih pokreta? Kako su se prostori polemike i politike proizvodili a kako distribuirali? Na koji način su se određene političke prakse „prevodile“ u polje kulture, pretakale u umetničke (književne, likovne, teorijske, itd) prakse, te da li se „prevod“ odvijao u oba smera? Da li bismo mogli reći da je to bio prostor potencijalnosti, koji je uvek nestabilan i kontingentan? Na kraju, šta nam novo čitanje lokalne „angažovane“ umetnosti, njena „interpretacija“ i „prevodjenje“ u savremeni kontekst, mogu ponuditi danas, koje bi to bilo novo znanje? Da li bi ono moglo da nam pomogne u boljem razumevanju funkcije i statusa savremene umetnosti i njen odnos prema društvenoj realnosti?

I konačno, zašto danas ovo istraživanje? U odabiru teme rada, vodila sam se tezom o važnosti specifičnog istorijskog trenutka iz koga pišemo i govorimo, konkretnog društveno-političkog konteksta koji je određujući za interpretativne metode studije slučaja o kojoj je reč. Naime, radi se o društveno-ekonomskim procesima restauracije kapitalističkog političko-

⁸ Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

ekonomskog sistema predvođenih neoliberalnom politikom koji dovode do razaranja tekovina socijalističkog društva te konačnog uspostavljanja kapitalističke države – one koja svoj ideološki i represivni aparat stavlja u službu nesmetanog protoka kapitala.

Posledice navedene društvene *tranzicije* jesu procesi deindustrijalizacije, privatizacije nekada društvenih preduzeća, uvođenja daljih tržišnih reformi, zatim nametnutih mera štednje, novi Zakon o radu koji za posledicu ima konstantno povećavanje rezervne armije radne snage i obaranje minimalne cene rada. Svi ovi procesi vode ka katastrofalnom položaju zaposlenih kako u javnom tako i u privatnom sektoru. U polju obrazovanja radi se o sličnim procesima komodifikacije i privatizacije znanja, daljih obrazovnih reformi koje obuhvataju sve nivoe, od kojih su trenutno najalarmantniji primeri uvođenja dualnog obrazovanja u srednje škole kao i novog modela sufinansiranja u oblasti visokog školstva. U polju kulture i umetnosti primat preuzima model kreativnih industrija u kojima se kreativne i umetničke delatnosti uvode u okrilje dominantne kapitalističke ekonomije. Veliki broj radno angažovanih u pomenutim oblastima svakodnevno se suočava sa prekarizovanim radnim (i životnim) uslovima, koji postaju dominantni obrasci svakodnevice najvećeg broja stanovništva.

Zbog svega navedenog, kao i zbog alarmantnih procesa istorijskog revizionizma i jakog antikomunističkog, antisocijalističkog i anti-antifašističkog diskursa⁹, važno je vratiti se u period između dva svetska rata, upravo onaj period na koji se sve češće pozivaju liberalna i konzervativna javnost, konstruišući pseudo-istorijske narative o postojanju predratne *građanske* Srbije u kojoj se poštovao pravni poredak. Zaista, može biti zanimljivo razmišljati o sadašnjosti kroz prizmu prošlosti, uz uslov da se u analizu uzmu specifičnosti oba konkretna društveno-istorijska perioda – tadašnji period Kraljevine Jugoslavije, jukstapozicionirajući mu savremeni društveno-ekonomski kontekst, prethodno naznačen.

⁹ Videti teze sociologa Tadora Kuljića u: Todor Kuljić, *Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd, Čigoja štampa, 2006.

Tadašnji kapitalistički poredak u Kraljevini Jugoslaviji, ekonomska kriza, opšta militarizacija društva i uzdizanje desnih političkih snaga, izražene klasne razlike i opšta pauperizacija stanovništva, samo su neke od sličnosti koje možemo dovesti u vezu sa današnjom društveno-političkom situacijom u Srbiji. S druge strane, jednu od ključnih razlika nalazimo u istorijskoj činjenici da se u takvoj ekonomskoj i političkoj situaciji odigralo revolucionisanje masa, te jačanje revolucionarnih ideja i pokreta predvođenih Komunističkom partijom Jugoslavije (radničkih, omladinskih, studentskih, ženskih, umetničkih pokreta). Pomenuti revolucionarni procesi stvorili su osnov za dalju radikalizaciju klasne borbe, stvaranje širokog antifašističkog fronta te Narodno-oslobodilačke borbe kao zajedničkog imenitelja za nastanak (kasnije) socijalističke države.

Kako bi se dalo novo čitanje *dogadaja* o kojima je reč bilo je neophodno interdisciplinarno pristupiti mnogim pitanjima koja se primarno tiču istorije i teorije umetnosti, ali i istorijske nauke, društvene teorije, te feminizma. Posebno se naglašava istorijski metod u iščitavanju primarnih arhivskih izvora, kritičko-teorijski i analitički metod u tretiranju sekundarne teorijske građe, te specifično feminističko-teorijski pristup, koji uvodi nove perspektive u epistemološke i diskurzivne politike čitanja studija slučaja koje su predmet ovog rada.

Budući da je centralno mesto analize u doktorskom radu odnos teorije i prakse kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi, uzimajući kao studiju slučaja jugoslovensku umetnost između dva svetska rata, istraživanje koristi *istorijski i istoričarsko-umetnički metod* u prikupljanju, analizi i interpretaciji primarnih izvora koje postoje o ovoj temi. Uzima se u razmatranje i izučavanje različita arhivska građa, časopisi, umetnički katalozi, napisi u dnevnim i nedeljnim novinama, zatim publikacije iz perioda o kojem je reč, kao i druga dostupna građa. S obzirom na činjenicu da je umetnička grupa *Život* bila ilegalna, o njoj je sačuvano malo arhivskih dokumenata, što je donekle otežavalo proces istraživanja. Naime, u tadašnjoj periodici ime grupe se skoro uopšte ne pominje, već se njen rad podvodi pod zbirni naziv koji se vezuje za njihove

legalno organizovane konkretne izložbe, akcije i druge javne programe. U ovom radu se vraćamo na primarnu arhivsku građu, kako bismo prevazišli naslage istoričarsko-umetničkih i teorijsko-umetničkih interpretacija koje su nastajale u periodu nakon Drugog svetskog rata, koji je ubrzo postao uslovljen hladnoratovskom politikom. Ovakva posleratna geopolitička konstelacija neminovno je uticala i na budući tok jugoslovenske kulturne politike, pa samim tim i dominantne modernističke narative o predratnoj *socijalnoj umetnosti*, uglavnom jednodimenzionalno tumačenom kroz simplifikovanu dihotomiju (umetničke) autonomije nasuprot (partijske) heteronomije.

Kritičko-analitičkim metodom u razmatranju sekundarne literature smo pristupili kroz teoriju kritičke levice razvijanu tokom 20. veka i sve do danas, kao i selektovanu materijalističko-marksističku teoriju umetnosti. U užem smislu, istraživanje se bavilo čitanjem sovjetskih marksističkih teoretičara umetnosti u međuratnom periodu, naročito teorijskim (i političkim) radom Mihaila Lifšica (Mikhail Lifshitz) i Đerđa Lukača (György Lukács) koji su formulisali pojam *kritičkog realizma* u odnosu na široko i neprecizno definisan koncept *socijalističkog realizma*. Zatim smo konsultovali kritičku teoriju društva tzv. frankfurtskog kruga i to pre svega kroz specifična teorijska istraživanja Valtera Benjamina (Walter Benjamin) o konceptu istorije, te o poziciji umetničkog dela u promenjenim uslovima (masovne) proizvodnje, kao i analize uloge i mesta *intelektualaca* u revolucionarnim borbama, koje se zatim dovode u vezu sa savremenim teorijskim interpretacijama koje u svom radu postavlja marksistički teoretičar umetnosti Fredrik Džejmson (Fredric Jameson).

U istraživanju nam je od značaja bio i *feminističko-teorijski pristup*, ne samo u razmatranju studija slučajeva o kojima je reč, već i u samoj istorijsko-materijalističkoj perspektivi tretiranja okvira teme. S obzirom na to da se u radu intersekcionalno i transverzalno povezuju revolucionarni društveni pokret i levo-orijentisana kulturno-umetnička scena, od epistemološke važnosti je bilo uvođenje feminističke perspektive, koja proširuje i dopunjuje analizu kapitalističkog načina proizvodnje i primarne akumulacije kapitala, te diskurzivno razmatra mehanizme patrijarhata i njegove učinke na umetničko polje koje ima za cilj proizvodnju emancipatorskih potencijala za promenu postojećih (umetničko-teorijskih) diskurzivnih polja i stvaranje novih.

Prvi deo rada se bavi teorijskom konceptualizacijom i eksplikacijom ključnih pojmova i teorijskih pristupa, bitnih za razumevanje teorijske i kritičke perspektive istraživanja koje je sprovedeno. S obzirom na činjenicu da se bavimo specifičnom istorijskom temom u vremensko-prostornom smislu, značajno je bilo istaći na koji način u radu prilazimo konceptu Istorije. Za takvu vrstu epistemološkog pristupa polazišna tačka je bilo Benjaminovo shvatanje Istorije kao nelinearnog *razvoja* događaja u vremenu i prostoru, polazeći od Marksovog istorijsko-materijalističkog koncepta koji stoji u suprotnosti sa onim historicističkim. Dalje se u radu izvodi marksistička analiza umetnosti, u kojoj se kao ključni pojmovi izdvajaju pojmovi „klase” i „klasne borbe” na način kako ih definiše savremeni marksistički teoretičar Mihael Hajnrh (Michael Heinrich) ističući važnost njihovog određenja u strukturnom i istorijskom smislu. Budući da je predmet rada odnos umetničkih i političkih strujanja u konkretnom društveno-političkom kontekstu, a zatim i intersekcionalno čitanje kulturno-umetničkih praksi na sceni u vezi sa revolucionarnim pokretom, status i uloga umetnika/ce na sceni se definiše u smislu „organskog intelektualca” Antonija Gramšija (Antonio Gramsci). Koncept dalje razvijaju mnogi (neo)marksistički teoretičari druge polovine 20. veka, poput Luja Altisera (Louis Althusser), a zatim i Šantal Muf (Chantal Mouffe) i Ernesta Lakloa (Ernesto Laclau). Konačno, mnoga dešavanja na sceni se u radu tumače u smislu „Događaja” koje Alen Badju (Alain Badiou) dovodi u vezu sa konceptima „Pobune” i „Istine” u pokušaju razmatranja istorijskih (i savremenih) revolucionarnih političkih praksi (a sa njima u vezi i umetničkih).

No kako bi se pomenuti događaji i propratne istorijske dinamike shvatile u svojoj svojoj kompleksnosti, neophodno je naznačiti ključne uticaje, te konkretne pojave i događaje koji su im prethodili, pratili ih i/ili uokviravali. Stoga se u drugom i trećem delu rada daje presek glavnih umetničko-političkih zbivanja koja su izvršila direktni ili indirektni uticaj na umetničku teoriju i praksu ilegalne grupe *Život* i na konačno stvaranje *levog umetničkog fronta*.

Tako se u drugom delu rada polazi od osnovnih teorijskih postavki *nove* kulturne politike u društveno-političkom kontekstu postoktobarske Rusije, prve proklamovane zemlje socijalističkog poretka i s tim u vezi socijalističke kulturne politike. Rad pokušava da ponudi

novo tumačenje u odnosu na (i dalje) dominantna čitanja ruske avangardne umetnosti kroz prizmu pojedinih zapadnoevropskih (modernističkih) istoričarsko-umetničkih strujanja koja su avangardnu umetnost iščitavala kroz isključivost stilsko-estetskih kategorija karakterističnih za prakse depolitizacije umetnosti, ili pak kroz prizmu diskursa o „totalitarizmima“. Polazišna tačka je teza Kler Bišop (Claire Bishop) o politizaciji umetničkih praksi preko konkretnih političkih aktera (društvenih pokreta, partije, itd.) koji proizvode mogućnost politike usled kojih se onda i same umetničke prakse mogu politizovati, te vršiti povratne uticaje. Ipak, za isticanje kompleksnosti u iščitavanju teorijsko-umetničkih koncepata koji se vezuju za period o kojem je reč – tridesete godine 20. veka – od temeljne važnosti su teoretičari Mihael Lifšic i Đerđ Lukač koji (dalje) razvijaju i sistematizuju marksističku teoriju umetnosti i konkretno, pojam *kritičkog realizma* koji je od suštinske važnosti za iščitavanje umetničke prakse ilegalne grupe *Život* kojom se bavimo u radu kao centralnom studijom slučaja. U čitanju Lukačevog obimnog i kompleksnog teorijskog opusa, od značaja je savremeno čitanje pojmova „totaliteta“ i „teorije odraza“ koje nudi teoretičar Fredrik Džejmson.

Treći deo se bavi istorijom, teorijom i politikom jugoslovenskog revolucionarnog pokreta i njegovih intersekcionalnih i transgresivnih povezivanja sa teorijom i praksom kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi. Političko-umetničke prakse su se međusobno preplitale, umrežavale, dopunjavale, dolazile u konflikte i sukobe. Stoga je bilo neophodno posvetiti deo istraživanja iščitavanju konkretnog društveno-političkog konteksta, radničkog pokreta, uloge Komunističke partije Jugoslavije u ovim procesima, zatim mesta i uloge politike Narodnog fronta, ženskog revolucionarnog pokreta i paradigmatičnog slučaja časopisa *Žena danas*, te značaja studentskog revolucionarnog pokreta.

U četvrtom delu se analizira specifično levo orijentisana lokalna umetnička scena, zadržavajući se na slučaju Beograda, ali konstantno referišući na jugoslovenski okvir pomenutog umetničkog delovanja. Bez novog čitanja avangardne umetnosti, naročito Zenitizma i

Nadrealizma i njihovih *novum*-a po pitanju odnosa umetnost – politika, ni dalja zbivanja ne mogu biti jasna. Naročito nakon 1931. godine kada se različitim tekstualnim praksama nadrealistički pokret jasno stavlja uz revoluciju, dok se na francuskoj sceni nadrealizma dešava sukob Breton – Aragon. Detektujemo teorijsko-umetničke tačke susreta i preklapanja pomenutih pokreta koje kao takve čine određeni kontinuitet i organsku celinu, iako u izmenjenim društveno-političkim i kulturno-umetničkim kontekstima. U tom smislu i problem *sukoba na (književnoj) levlci* koji se paralelno odvija i preseca sva dešavanja na „angažovanoj“ kulturno-umetničkoj sceni se posredno i fragmentarno iščitava.

Peti deo nudi ponovno sagledavanje statusa i uloge ilegalne umetničke grupe *Život*, putem kojeg izvodimo analizu studije slučaja, koja zauzima centralni predmet ovog istraživanja. Vraćajući se na primarne arhivske izvore, kao i na sekundarnu teorijsku i istoričarsko-umetničku analizu, pokušava se izvršiti redefinisavanje pojma *socijalne umetnosti* kroz Lukačevu definiciju *kritičkog realizma* ne kao umetničkog stila već kao zaokružene teorijske koncepcije umetnosti koja kroz *oponašanje* odražava sveukupnost ljudskog sveta u konkretnom istorijskom trenutku.

Ono što je pomenuta revizionistička istorija umetnosti negirala i odbijala iz historiografije i teorije avangarde jeste komunizam avangarde, u svim svojim različitim ospoljavanjima.¹⁰ Takva istoricistička čitanja avangarde, rečima Sezgina Bojnika, predstavljaju intelektualnu poziciju koja negira najosnovnije antiistoricističko istraživanje koje ne prati pravilo linearnosti tradicije. Štaviše, po ovom autoru, nema potrebe da takva „tradicija avangarde“ naglašava nacionalističke elemente kod Micića i Zenita, jer je sam oblik konceptualizacije avangardne umetnosti inherentno nacionalistički i istoricistički.¹¹

Stoga se u ovom radu oslanjam na teze savremenog teoretičara avangarde Džona Roberta

¹⁰ Za razumevanje kulturne i sinematske prirode Zenitizma videti tekst Sezgina Bojnika, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film 'Splav meduze' Karpa Godine“, nav. delo, 68–76.

¹¹ Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film 'Splav meduze' Karpa Godine“, isto, 70.

(John Robert) koji u zaključku svoje knjige *Revolucionarno vreme i avangarda* ističe:

Avangarda ne može jednostavno da evocira svoju prošlost, već ona treba da bude reprodukovana rekonstruisanjem i ponovnim stavljanjem u funkciju onog što je istorijski omogućeno u njeno ime. Odatle singularna važnost avangarde kao istraživačkog projekta s otvorenim krajem. Avangarda nastavlja da determiniše emancipacijski horizont umetnosti, ne zbog toga što nudi cenjeni istorijski dom za fundamentalni susret umetnosti sa nerešenim antagonizmima umetničke produkcije i recepcije, već zbog toga što je ovaj susret sa antagonizmima uspostavljen i ponovno izgrađen kao živi angažman kroz promene slobodnog umetničkog rada i kapitala. Drugim rečima, avangarda je ime koje se iznova vraća i kojim obeležavamo konflikt između slobodnog umetničkog rada i kapitala i stoga, ime koje iznova dajemo dugoj i borbenoj bliskosti umetnosti sa samom revolucionarnom tradicijom.¹²

Takođe, treba naglasiti da je literatura koja se tiče zbivanja na likovnoj sceni, posebno oko ilegalne grupe *Život* i dalje skromna, novija istraživanja i nove analize još nisu napisane, a isto se može reći za istorijat revolucionarnog društvenog pokreta i Komunističke partije Jugoslavije u međuratnom periodu koji je ključan za sagledavanje svih drugih *naprednih/avangarnih/revolucionarnih* pojava – *nova* istorija tek treba da se napiše.

Razloge za manjak interesovanja u akademskim istraživanjima možemo pronaći u širem društveno-političkom kontekstu o kome sam govorila na samom početku uvodnih napomena. U tom povodu je zanimljiva i Rauningova teza o istoričarsko (umetničkom) revizionizmu i problemu sistemske kooptacije radikalnih umetničkih praksi:

...aktivističke prakse čim nisu očišćene od svojih radikalnih aspekata, čim ne donose dohodak i kooptirane ne cirkulišu u mašinama spektakla, uopšte ne nalaze prijema u

¹² John Robert, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, nav.delo, 260.

narativima i arhivima političke istorije i teorije umetnosti. Da bi se razbili takvi mehanizmi isključivanja, očekivano teoretizovanje aktivističkih umetničkih praksi mora zaobići ne samo svečana pisanija unutar uhodanih kanona, nego u toku njihovog nastajanja razvijati nova pojmovna polja i preduzimati nova povezivanja sklopova koja dosad u pojedinačnim disciplinama nisu uzimana u obzir.¹³

Društvena transformacija koja se dešava poslednjih nekoliko decenija, uspostavljanje kapitalističkog sistema i sa tim u vezi, sve veće dominacije ideologije slobodnog tržišta i privatnog vlasništva, procesa istorijskog revizionizma koji prati pomenutu transformaciju, da naznačim samo najvažnije pojave – imala je svoje istorijske posledice i na ovom polju. Pozvati na mobilizaciju umetničkih i arhivskih resursa o kojem je reč u ovom radu, značilo bi pozvati na politizaciju pomenutih artefakata kao „living archive (živog arhiva)”.¹⁴ No, da bi politizacija bila moguća, *arhiv* mora biti dostupan svima! Svima koji ga žele izvući iz *pepela* istorije i učiniti ga ponovo delatnim. Ipak, istorija se i ovde poigrava sa nama. Umetnost koja se u jednom istorijskom trenutku borila za društvenu pravdu, jednakost i slobodu, otvoreno bila za revoluciju, protiv kapitalizma i fašizma, danas je, paradoksalno ili ne – u rukama vlasnika kapitala. Veliki broj sačuvanih radova iz perioda o kome je reč (ulja na platnu, grafika, časopisa i časopisnih isečaka, plakata i drugih artefakata) danas je u posedu privatnih kolekcija.¹⁵ Time dobijaju sasvim drugačiju funkciju – njihova razmenska (prometna) vrednost postaje dominantna i postaju vrlo cenjena „roba” na umetničkom tržištu.

¹³ Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, nav. delo, 14.

¹⁴ Ovde koristim koncept živog arhiva na način na koji je taj koncept u svojoj kustoskoj praksi elaborirao kustoski kolektiv *Red min(e)d*, pogledati više na <https://bringintakeout.wordpress.com/> (24.09.2017.)

¹⁵ Radi se o umetničkim kolekcijama *Marinko Sudac* iz Zagreba, *Vujičić* kolekcija iz Beograda, Muzej *Macura*, da nabrojimo samo neke.

1. ISTORIJA, KLASA, DOGAĐAJ: SMERNICE ZA ČITANJE

1.1. O konceptu Istorije. Nelinearno poimanje vremena i prostora

*Hoće li i kako će ovaj način proizvodnje doći do svoga kraja, unaprijed se ne može odrediti. Tu nema sigurnosti, već samo borba s otvorenim ishodom.*¹⁶

U svom posljednjem tekstu pod nazivom *O konceptu istorije / Teze o filozofiji istorije* iz rane 1940. godine Valter Benjamin uspostavlja novu percepciju vremena i prostora, radikalno drugačiju od „istoricističkog“ pristupa. Kroz osamnaest teza Benjamin razvija koncept „istorijskog materijalizma“, koji u sebi sadrži svojevrsnu nelinearnost, poimanje vremena i prostora koje je „postalo bliže erupciji, prasku vremena, istovremeno nasilnom i demokratskom“¹⁷. Zapravo, kako možemo videti iz njegovih pisama, pomenute teze o istoriji imale su za cilj da pruže teorijske alatke za njegov nezavršeni projekat pod nazivom „Arkade“. Međutim, one su ostale zabeležene kao autorov političko-filozofski testament¹⁸ o epohi kojoj je bio svedok. Putem ovih teza, Benjamin je verovao da je moguće anticipirati jednu teoriju istorije „kojom bi fašizam mogao biti sagledan“¹⁹.

Kao i čitav njegov rad i ovaj poslednji projekat spaja na izgled nespojive discipline – sa jedne strane teologiju, a sa druge istorijski materijalizam. Benjamin piše:

¹⁶ Michael Heinrich, *Klase, klasna borba i povijesni determinizam*, 2013,

<http://slobodnifilozofski.com/2013/12/michael-heinrich-klase-klasna-borba-i.html> (10.10. 2017.)

¹⁷ Gal Kirn, „Ejzenštajn, Vertov i Medvedkin: revolucionarna 'kinifikacija' i nastanak komunističke subjektivnosti“, u: Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (ured.), *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd, 2017, 17.

¹⁸ Mome Brodersen, „Biografija Valtera Benjamina“, u: *Treći program Radio Beograda*, br. 133-134, I-II, 2007, 188.

¹⁹ Isto, 189.

Priroda te tuge biće jasnija ako postavimo pitanje u koga se to, u stvari, uživljava istoričar koji pripada školi istorizma. Odgovor bez ustezanja glasi: u pobednika. Ali, oni koji danas vladaju naslednici su svih nekadašnjih pobednika. Zato uživljanje u pobednika uvek ide na ruku vlastodršcima. Time je istorijskom materijalisti dovoljno rečeno. Svako ko je ikada, sve do dana današnjeg, izlazio kao pobednik, korača u trijumfalnoj povorci preko tela onih koji su danas poraženi. Kao što je oduvek bilo uobičajeno, u trijumfalnoj povorci se nosi i plen. Taj plen se naziva kulturnim dobrima. Ona će u istorijskom materijalisti naići na distanciranog posmatrača. Naime, ono što on vidi u kulturnim dobrima, bez izuzetka je takvog porekla da se o tome ne može razmišljati bez užasavanja. Svoje postojanje ona ne duguju samo naporu genija koji su ih stvorili već i bezimenom kuluku njihovih suvremenika. Nema dokumenta kulture koji istovremeno ne bi bio dokument varvarstva. I samim tim što nije pošteđen varvarstva, to ne može biti ni proces njegovog prenošenja, proces u kojem su ta dobra prelazila iz ruku u ruke. Zato se istorijski materijalista, koliko god je to u njegovoj moći, distancira od toga. On smatra svojim zadatkom da ide uz dlaku istoriji.²⁰

Postavljanjem ovakvih teza o konceptu istorije, koje su u velikoj meri bile pod uticajem Marksove postavke istorijskog materijalizma, Benjamin se borio protiv one dominantne historicističke postavke, to jest, teorije istorijskog progressa prema kojoj svaka sledeća istorijska pojava predstavlja napredak i progres u odnosu na prethodnu, iz čega bi logično proizilazilo da je i fašizam korak napred.

Kada se u nedavnoj studiji o Ruskoj revoluciji²¹, o njenim epistemološkim i političkim

²⁰Walter Benjamin, *O shvatanju istorije*, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije>, (26.09.2018.)

²¹ U uvodnoj napomeni o nazivu revolucije, Suvin ističe da ni „Oktobarska“ ni „Ruska“ revolucija nisu potpuno adekvatni izrazi. Po njemu, prva sugerise da od samog državnog udara u oktobru 1917. nadalje postoji kontinuitet svega ostalog, dok autor gradi mišljenje o dva perioda, Lenjinovom i Staljinovom, među kojima postoji radikalni diskontinuitet. Drugi naziv, pak, zaboravlja da se ta revolucija desila i u drugim delovima SSSR-a, kao i da sami revolucionari nisu bili isključivo Rusi. Ipak, između dva nesavršena, bira za prigodniji termin „Ruska“, smatrajući da „bez Rusa te revolucije ne bi bilo a bez drugih bila bi siromašnija ali po mom sudu otprilike istovrsna..“. Videti:

implikacijama i poukama za danas, u uvodnim raspravama Darko Suvin poziva na pomenute teze Valtera Benjamina o istoriji, koncentrišući se na njegovu egzistencijalnu politiku a manje na kritiku historiografije, govori o tome da se koreni Benjaminovog promišljanja nalaze u „iskustvu života pod buržoazijom kao pakla onemogućenog ispunjenja i neprekidnog, mučnog psihofizičkog pozljeđivanja“²². Benjaminovo promišljanje izlaska „iz pakla“ počiva na kategoriji „iskupljenja“ (Erlösung) koja se u njegovoj II tezi pojavljuje kao „neodvojiva od predstave sreće“. Suvin ističe da Benjamin s potpunim pravom polazi, kao i Marks, od pojedinca (ljudi) i njihove potrebe za životom, slobodom i težnjom za srećom:

Naime, polazi od velikih obećanja sreće, prvo, buržoaskih revolucija poput američke i francuske, i, drugo, komunističkih/socijalističkih pokreta koji su željeli ponovno podići njihovu palu zastavu u ime proletarijata kao novog povijesnog subjekta, ali bez buržoaskih kompromisa i izdaje. Za Benjamina, sreća također podrazumijeva odštetu za sveprisutni očaj ili opustošenost izazvanu ishodom povijesti i za neutješnost [Trostlosigkeit] ili osjećaj napuštenosti koji obilježava veliku većinu nas.²³

Prema Suvinu, Benjaminov „Mesija“ nije nikakav pojedinac s nadljudskim sposobnostima, već, kao kod Marksa, upravo „mi“, „potlačeno čovečanstvo“ koje ima potencijal da postane sam svoj oslobodilac; ali pod uslovom da shvati zbog čega tako loše živi i da se udruži kako bi uradio nešto protiv tog stanja. U tom smislu, Mesija je označitelj „subjektivne snage“ koja dovodi do kraja klasne istorije i do uspostavljanja besklasnog društva. Baš poput Lukača, na kojega se Benjamin naslanjao, a Marks postavio kao definiciju – svako takvo delovanje naziva se „klasnom borbom“. Suvin dodaje još i „odozdo“ diferencirajući ovaj pojam u odnosu na klasnu borbu odozgo, koja, po njemu, neprestano traje.²⁴

No, kako uopšte definisati takav pristup promišljanju Istorije? Prema Marksu, istorijski materijalizam predstavlja opštu naučnu teoriju istorije. Kako Etien Balibar tvrdi u knjizi *Kako*

Darko Suvin, *Pouke iz Ruske revolucije: epistemološki pristup*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2017, 4.

²² Isto, 6.

²³ Isto, 7.

²⁴ Isto, 8.

čitati *Kapital*, Marksovo iznalaženje središnjeg pojma „načina proizvodnje“ ima funkciju epistemološkog rascepa sa celokupnom tradicijom filozofije istorije. U svojoj opštosti, budući da je bio u potpunosti protiv principa idealizma, kako dogmatskog tako i onog empirističkog, Balibar tvrdi da Marks malo po malo obrće problematiku društva i istorije. Marksov istorijski materijalizam nam ne pruža samo elemente naučne spoznaje istorije (ograničene samo na istoriju „građanskog“ društva, na njegove ekonomske i političke vidove, na primer), nego nam u svom principu pruža pravu teorijsku nauku, dakle apstraktnu nauku. Balibar dalje objašnjava da se pojam „načina proizvodnje“ i pojmovi koji su sa njim neposredno povezani, javljaju tako kao prvi apstraktni pojmovi čija se važnost kao takva ne ograničava na određeno razdoblje ili određeni tip društva, nego obrnuto, o kojima zavisi njihova konkretna spoznaja.²⁵

Sam Marks ni u jednom svom delu nije dao eksplicitnu teoriju istorijskog materijalizma, već je ona sadržana samo u nacrtu u nekoliko njegovih radova, kao na primer u *Nemačkoj ideologiji*, u kojoj autor daje novo određenje „proizvodnje“, zatim u raznim pripremnim skicama za *Kapital*, a najdetaljnije u Predgovoru za *Prilog kritike političke ekonomije* iz 1859. godine. Ovde izdvajam ključne delove iz pomenutog Uvoda, koji su postali predmetom neprekidne analize i tumačenja kasnije marksističke tradicije koja ih je uglavnom smatrala nedovršenim rukopisima, a za koje se Balibar pita da li nam je upravo na tom mestu Marks ipak izložio svoje shvatanje istorije:

U društvenoj proizvodnji svog života ljudi stupaju u određene, nužne odnose, nezavisne od njihove volje, odnose proizvodnje koji odgovaraju određenom stupnju razvitka njihovih materijalnih proizvodnih snaga. Celokupnost tih odnosa proizvodnje sačinjava ekonomsku strukturu društva, realnu osnovu na kojoj se diže pravna i politička nadgradnja i kojoj odgovaraju određeni oblici društvene svesti. Način proizvodnje materijalnog života uslovljava proces socijalnog, političkog i duhovnog života uopšte. Ne određuje svest ljudi njihovo biće, već obrnuto, njihovo društveno biće određuje njihovu svest. Na izvesnom stupnju svoga razvitka dolaze materijalne proizvodne snage društva u protivrečnost s postojećim odnosima proizvodnje, ili, što je samo pravni izraz

²⁵ Louis Althusser i Etienne Balibar, *Kako čitati kapital*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb, 1975, 207.

za to, s odnosima svojine, u čijem su se okviru dotle kretale.

Iz oblika razvijanja proizvodnih snaga ti se odnosi pretvaraju u njihove okove. Tada nastupa epoha socijalne revolucije. S promenom ekonomske osnove vrši se sporije ili brže prevrat čitave ogromne nadgradnje. Pri posmatranju ovakvih prevrata mora se uvek razlikovati materijalni prevrat u ekonomskim uslovima proizvodnje, koji se da konstatovati s tačnošću prirodnih nauka, od pravnih, političkih, religioznih, umetničkih ili filozofskih, ukratko, ideoloških oblika u kojima ljudi postaju svesni toga sukoba i borbom ga rešavaju.

I još:

Kao što neku individuu ne ocenjujemo šta je po onome što ona o sebi misli da jeste, tako ni o ovakvoj prevratničkoj epohi ne možemo stvarati sud iz njene svesti, već, naprotiv, moramo tu svest da objašnjavamo iz protivrečnosti materijalnog života, iz postojećeg sukoba među društvenim proizvodnim snagama i odnosima proizvodnje.²⁶

²⁶ Karl Marks, „Uvod u kritiku političke ekonomije“, *Prilog kritici političke ekonomije*, BIGZ, Beograd, 1976.

1.2. Strukturno i istorijsko razumevanje pojma klase: nekoliko napomena

Kako navodi nemački savremeni markistički teoretičar Mihael Hajnrih (*Michael Heinrich*), predstavnik tzv. novog nemačkog čitanja Marksa, u izvesnim momentima, kod Marksa, „revolucionarni zanos prevladao je nad hladnim znanstvenikom“²⁷. Time Hajnrih želi da naglasi potrebu za razlikovanjem strukturnog od istorijskog načina razumevanja društvenih klasa. Iako oba pristupa u analizi klasnih odnosa možemo naći kod Marksa - koja donekle uvode zabunu u poimanje koncepta klase i klasne borbe, za razumevanje kapitalističkog načina proizvodnje - Hajnrih naglašava - *Kapital* i dalje pruža najbolji doprinos.²⁸ Naime, o društvenim klasama se može govoriti na dva načina; onaj *strukturni* govori o tome da se klase određuju prema njihovom mestu unutar ukupnog društvenog procesa proizvodnje. *Istorijski* način, pak, naglašava diskurs o društvenim grupama koje se u konkretnim istorijskim trenucima same razumeju kao klase nasuprot drugim klasama. U markističkim definicijama pomenuta razlika se označavala konceptima „klase po sebi“ i „klase za sebe“, prema Marksovima formulacijama iz *Bede filozofije*, u kojima se najčešće pretpostavljalo da se radi o jednoj te istoj klasi, jednoj bez svesti, drugoj sa svesću, sa predodređenošću u smislu procesa od klase po sebi ka klasi za sebe.²⁹ Drugim rečima, pripadnici klase se pokazuju kroz zajedničku „klasnu svest“.³⁰

Strukturni pristup u analizi pojma klase nam govori o tome da podela na vlasnike novca i proizvodnih sredstava, s jedne strane i prodavača radne snage – u dvostrukom smislu „slobodne“ radnike i radnice, s druge, nikako nije jednoznačan odnos, već pun napetosti, u stalnom previranju, odnos koji je obeležen preplitanjem dominacije i otpora, čiji se organizacijski i tehnički temelj stalno menja i koji u istorijskom pogledu proizvodi specifične

²⁷ Michael Heinrich, *Klase, klasna borba i povijesni determinizam*, nav. delo.

²⁸ Isto.

²⁹ Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera 'Kapitalizam bez klasne borbe?'“, u: *3k: kapital, klasa, kritika*, Časopis Centra za radničke studije, god. 2, br. 2, 2015, 148.

³⁰ Michael Heinrich, *Klase, klasna borba i povijesni determinizam*, isto.

institucije društvene i političke regulacije oko kojih se vodi neprestana borba.³¹ Međutim, Hajnrih ističe da se pripadanje određenoj klasi, u strukturnom smislu, ne može odrediti formalnim svojstvima, poput postojanja nadničnog odnosa, ili posedovanja ili neposedovanja sredstava za proizvodnju:

Iako predsjednik uprave nekog dioničarskog društva može biti u nadničnom odnosu, on ipak 'funkcionira kao kapitalist': on upravlja kapitalom (iako to nije njegovo vlasništvo), on organizira eksploataciju i njegova 'isplata' nije usmjerena prema vrijednosti njegove radne snage, nego prema stvorenom profitu. S druge strane možemo vidjeti mnoge formalno samostalne subjekte (koji čak posjeduju neka vlastita sredstva za proizvodnju) – kao i dalje proletere, koji žive od de facto prodaje svoje radne snage, koja se eventualno odvija pod lošijim uvjetima – kao da su u nadničnom odnosu.³²

Očigledno je da su, u strukturnom smislu, razlike u životnim uslovima između klase „buržoazije“ i klase „proletera“ znatne. Međutim, i to Hajnrih naglašava, i unutar strukturno određenog proletarijata postoje razlike u primanjima, obrazovanju, radnim i životnim navikama, načinu korišćenja slobodnog vremena, potrošačkom ponašanju. Tome treba dodati i problem asimetričnosti u rodnim odnosima, kao i konstantnu proizvodnju etnički konstruisanih linija razdvajanja.³³ Da li će se strukturno određena klasa transformisati u istorijsku, to jest, istorijsko-društvenu klasu, te da li će jedno klasno polje proizvesti zajedničku svest, daleko je od sigurnog ishoda. Čak i kada bi se strukturno određeni proletarijat razvio u istorijsku klasu sa klasnom svešću, ne znači da će automatski poprimiti emancipatorsku dimenziju. Dakle, „istraživanje oblika koje historijska klasa poprima i samo je nužno historijsko“³⁴. Klasno svestan proletarijat ne mora biti i revolucionaran:

Veliki broj marksističkih klasnih analiza bio je, uslijed potrage za 'revolucionarnim

³¹ Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera 'Kapitalizam bez klasne borbe?'“, isto.

³² Michael Heinrich, *Klase, klasna borba i povijesni determinizam*, nav. delo.

³³ Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera 'Kapitalizam bez klasne borbe?'“, nav. delo, 149.

³⁴ Isto.

subjektom', motiviran dvostrukom greškom izvođenja: prvo se pretpostavljalo da će strukturalni klasni položaj proletarijata, na duže ili kraće staze, nužno dovesti do nastanka klasne svijesti; a drugo, da klasna svijest nužno podrazumeva više ili manje revolucionarni karakter te klase. Ta politička pozadina objašnjava često ogorčene sukobe oko pitanja koga treba ubrojiti u proletarijat a koga samo u malograđanstvo, te tko unutar proletarijata pripada produktivnim radnicima (tj. onima koji stvaraju višak vrijednosti), jer oni su trebali biti najrevolucionarniji.³⁵

Stoga je bitno naglasiti da određeni klasni položaj ne mora nužno da utiče na proizvođenje (klasne) svesti, niti na pojavu političkog angažmana. Svest pre svega nastaje svesnom refleksijom konkretne životne situacije, koja se treba shvatiti u svom antagonističkom i konfliktnom obliku unutar određene klase čije specifične grupe obiluju međusobnim različitostima i kontradikcijama. No, za razumevanje klasne politike je od trajne teorijske relevantnosti koncept *fetišizma* budući da „klasna svest“ sama po sebi ne znači prevazilaženje fetišizma, njegovih „mistifikacija“ i inverzija³⁶. Jer, kada pripadnici određenih klasa pokušaju da unutar kapitalističkog društva artikuliraju svoje interese, oni to čine prvensveno u krugu fetišiziranih oblika mišljenja i predstava, koji vladaju u spontanoj svakodnevnoj svesti.³⁷

Sve navedeno su faktori unutar kapitalističkog načina proizvodnje koji dodatno komplikuju potencijal političke subjektivacije, i koji problematizuju sve one tradicionalne markističke predstave o „automatizmu i linearnosti formule strukturalni klasni položaj – klasna svijest – revolucionarna orijentacija“³⁸. Ipak, i fetišizam kao koncept ali i kao društveni odnos ima svoje granice. Naročito u istorijskim procesima uspostavljanja industrijskog kapitalizma, kada je na radničke otpore i borbe kapital reagovao brutalnom državnom represijom, od zabrane radničkih institucija, organizacija, sindikata, štrajkova, pa sve do progona i ubijanja političkih

³⁵ Isto.

³⁶ Videti: Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod“, u: *3k: kapital, klasa, kritika*, Časopis Centra za radničke studije, god. 2, br. 2, 2015, 125-130.

³⁷ Michael Heinrich, *Klase, klasna borba i povijesni determinizam*, nav. delo.

³⁸ Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod“, nav. delo, 129.

aktivista i aktivistkinja. I uprkos brojnim socijal-demokratskim, a kasnije i komunističkim tekstovima koji su, krajem 19. i u prvoj polovini 20. veka zagovarali deterministički pristup klasnoj analizi, potkrepljenim specifičnim Marksovim citatima³⁹ koji jesu o tome govorili, iz njegove celokupne analize kapitalističkog načina proizvodnje, Hajnrh naglašava, ne proizilazi da to vodi ka neizbežnom formiranju revolucionarne klase:

Upravo suprotno, 'Kapital' zapravo pruža elemente za razumijevanje zašto su revolucionarni razvoji tako rijetki, zašto 'gnjev' o kojemu je u citatu riječ ne vodi odmah u borbu protiv kapitalizma. Analizom fetišizma, iracionalnosti nadničnog oblika i trinitarne formule Marx je pokazao kako kapitalistički način proizvodnje stvara sliku samoga sebe u kojoj su društveni odnosi postvareni, gdje se čini kako kapitalistički proizvodni odnosi proizilaze iz uvijeta svake proizvodnje, tako da se o promjenama jedino može raditi unutar kapitalističkih odnosa. Jedan revolucionarni razvoj može nastati kao posljedica, on nije isključen, ali predstavlja sve osim jednog neizbježnog ishoda.⁴⁰

³⁹ Navodim sledeći Marksov citat iz Kapitala, na koji i Hajnrh skreće pažnju: „Sa stalnim opadanjem broja magnata kapitala, koji uzurpiraju i monopolizuju sve prednosti tog procesa preobrazbe, raste masa siromaštva, pritiska, degeneriranja, sužanjstva, eksploatacije, no također raste gnjev stalno rastuće i kroz mehanizam kapitalističkog procesa proizvodnje ujedinjene, organizirane i samouke radničke klase. Monopol kapitala postat će okov načina proizvodnje, koji je s ovim i pod ovim procvjetao. Centralizacija sredstava za proizvodnju i podruštvljenje rada dolazi do točke u kojem će oni postati neizdrživi u svojoj kapitalističkoj ljusci. Ona će pasti, a posljednji časovi kapitalističkog privatnog vlasništva otkucavaju. Eksproprijatori će doživeti eksproprijaciju. (MEW 23, 790f), citirano prema: Michael Heinrich, *Klase, klasna borba i povijesni determinizam*, nav. delo.

⁴⁰ Michael Heinrich, *Klase, klasna borba i povijesni determinizam*, nav. delo.

1.3. Gramšijev „organski intelektualac“

Marksistička teorijska misao doživljava svoj supstancijalni preobražaj u drugoj polovini 20. veka, tačnije razvojem postmarksističkih teorija koje se od materijalističko-esencijalističke postavke udaljuju ka materijalističkim anti-esencijalističkim označiteljskim praksama. Najavu ovakvog preokreta nagoveštava već Luj Altiser, svojom postavkom teorije interpelacije. Prožimajući marksističku teorijsku misao o bazi i nadogradnji sa Frojdovim i Lakanovim psihoanalitičkim teorijama o nesvesnom, Altiser proširuje i dalje razvija teoriju ideologije. Dalji otklon od klasičnih marksističkih teorijskih postavki realizuju teoretičari i teoretičarke postmarksizma, naročito Ernesto Laclau i Šantal Muf, koji ih dalje razvijaju kroz projekat „radikalne i pluralne demokratije“, pod uticajem savremenih teorija jezika, naročito teorije poststrukturalizma, kao i Lakanovih teorija označiteljske prakse. Međutim, nagoveštaj ovakvih teorijskih transformacija možemo jasno uočiti već u radu italijanskog marksiste Antonija Gramšija, čije postavke, iako suviše fragmentarne iz razloga specifičnih okolnosti u kome je živio i radio, umnogome utiču na ovakav istorijski tok marksističke misli tokom druge polovine 20. veka. Analizom koncepta hegemonije, pojmom organskog intelektualca, te posredno i pojmom države, Gramši daje određene teorijske smernice u kontekstu (klasične) marksističke teorije i prakse, dakle u terminima klasne borbe, o pojmovima, u široko shvaćenom smislu kulture, koji će kasnije biti osnova za dalji razvoj kritičkih studija kulture.

Tako i Stjuart Hol (Stuart Hall) redefiniše i proširuje pojam kulture, polazeći od Gramšijevog doprinosa, koji se, po Holu, bazira na činjenici da je pitanjima marksizma pristupao na otvoren i dijalektički način. Po autoru, Gramši je revidirao klasičnu marksističku postavku društva kao odnos baze/infrastrukture i nadogradnje/superstrukture, tj. kao jednostrani odnos u kome baza određuje nadogradnju a zatim je dalje razvio mnoge teorijske aspekte marksističke paradigme i time ih učinio relevantnim za analizu savremenih društvenih odnosa u 20. veku.⁴¹ S obzirom na to da Gramši nije bio teoretičar u punom smislu te reči⁴², Hol smatra da se njegove

⁴¹ Videti: Stuart Hall, „Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity”, In: *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*, nav. delo.

⁴² Videti više u: Predrag Vranicki, *Historija marksizma*, Naprijed, Zagreb, 1961, 365-376.

teorijske postavke moraju čitati isključivo u okviru marksističke teorije, kojoj on pristupa na otvoren i neortodoksni način.⁴³

Teorijsku analizu hegemonije, Gramši započinje pitanjem kako određena društvena grupa, u konkretnom društvu, uspostavlja „vodeću ulogu“. Po Gramšiju, vladajuća klasa postaje dominantna na dva načina, kao „vodeća“, kada predvodi klase koje su joj saveznici i kao „dominantna“, dominirajući onima koji su joj neprijatelji.⁴⁴ Stoga, kada jedna klasa postane vladajuća, ona postaje dominantna ali i dalje mora da „vodi“. Za tip hegemonije karakteristične u parlamentarizmu, dolazi do kombinacije sile i pristanka, koji se međusobno prepliću. Takva hegemonija je moralno-politička, ali i ekonomska, ona se često bazira na kompromisnoj situaciji – vladajuća klasa uzima u obzir interese i težnje grupa nad kojima vlada, ali samo određene njihove aspekte a nikako suštinu. Ovde je važno primetiti da se politička snaga jedne hegemonije klase ogleda po njenoj homogenosti i samosvesti ali i po mogućnosti organizovanja različitih društvenih klasa. U analizi razvoja kolektivne političke svesti Gramši pravi razliku između početne, ekonomsko-korporativne faze, u kojoj se zatim rađa svest o solidarnim interesima svih pripadnika jedne društvene klase, zatim postavlja sledeću političku fazu u kojoj pojedinac postaje svestan da njegovi sadašnji i budući korporativni interesi nadilaze korporativne interese čisto ekonomske klase, i da mogu i moraju postati interesi i drugih podređenih grupa. Ova faza predstavlja odlučujući prelaz od strukture ka složenoj sferi nadogradnje u kojoj prethodno nastale ideologije postaju „partije“, ulaze u sučeljavanje i sukob sve dok jedna (kombinacija) ne prevlada u čitavom društvu – donoseći ne samo jedinstvene ekonomske i političke ciljeve, već i intelektualno i moralno jedinstvo čime dolazi do uspostavljanja njene hegemonije nad nizom podređenih grupacija.⁴⁵

Budući da svaka specifična društvena grupa organski sa sobom stvara jedan novi tip intelektualaca koji upravo imaju ulogu da grupi obezbede homogenost i svest o vlastitoj funkciji

⁴³ Stuart Hall, „Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity”, nav. delo, 412.

⁴⁴ Antonio Gramši, *Izabrana dela*, Kultura, Beograd, 1959, 230-231.

⁴⁵ Po Gramšiju, država se smatra organom te jedne konkretne vladajuće grupe čiji je zadatak da „stvora povoljne uslove za maksimalni razvoj te grupe“. Videti: Antonio Gramši, „Hegemonija, intelektualci i država“, u: *Studije kulture*, Jelena Đorđević (ured.), Službeni glasnik, Beograd, 2008, 153.

kako na ekonomskom tako i na društvenom i političkom planu. Takvi „organski“ intelektualci koje svaka nova klasa stvara i usavršava tokom razvoja, uglavnom bivaju „specijalisti“ za parcijalne aspekte osnovne aktivnosti novog društvenog tipa koju je nova klasa uzdigla.⁴⁶ Zapravo, ovde Gramši polazi od premise da su svi ljudi intelektualci, međutim da samo neki ljudi u društvu imaju funkciju intelektualca. Drugim rečima, *homo faber* se ne može odvojiti od *homo sapiens*. Takođe, jedna od funkcija vladajuće grupe je i da asimilira i/ili „ideološki“ podredi tradicionalne intelektualce, a to upravo najefikasnije radi putem proizvodnje sopstvenih „organskih“ intelektualaca.

Kada Gramši govori o „nivoima“ nadogradnje, on deli ovu sferu u dve ključne kategorije: na „civilno društvo“ tj. skup onoga što spada u „privatni“ domen i „političko društvo“ ili „državu“. Dok preko države i „zakonodavne“ vlasti vladajuća klasa „komanduje“ i izvodi „direktnu dominaciju“ nad podređenim grupama, preko sektora „civilnog društva“ ona obezbeđuje svoju hegemoniju. Dakle, upravo je civilno društvo to koje je u funkciji održavanja hegemonije vladajuće klase, dok su „organski“ intelektualci njeni „delegati“ ti koji sprovode funkcije društvene hegemonije i političke vlasti. Drugim rečima, ukupni procesi dešavaju se sa jedne strane „spontanom“ pristajanjem masa stanovništva na generalno usmerenje koje društvenom životu nameće dominantna grupa preko svog privilegovanog položaja u procesu proizvodnje, a sa druge strane, „legalnim“ putem, preko državnog aparata koji nameće disciplinu grupama koje (aktivno ili pasivno) ne „pristaju“ na dominaciju.⁴⁷ Međutim, na ovaj način postavljeni državni aparat namenjen je ipak čitavom društvu kako bi služio i u slučaju kada dolazi do kriza komandovanja i trenutaka kada izostane spontani pristanak.⁴⁸

Gramši dalje definiše državu kao čitav kompleks praktičnih i teorijskih aktivnosti koje vladajuća klasa sprovodi kako bi opravdala i održavala svoju dominaciju, kao i kako bi stekla

⁴⁶ Antonio Gramši, „Hegemonija, intelektualci i država“, nav. delo, 151.

⁴⁷ Isto, 225-235.

⁴⁸ Gramši za navedene procese daje primer kultura u Francuskoj u 18. i 19. veku u formiranju vladajuće buržoaske klase. Za razliku od Francuske, Engleski primer moderne industrijalizacije pokazuje značajni napredak samo u ekonomsko-korporativnom domenu, na intelektualno-političkom planu. U višim sferama, stara zemljoposedička klasa uspela je da očuva svoj položaj „virtuelne“ hegemonije, koju nova grupa na vlasti asimiluje kao „tradicionalne intelektualce“. Videti više u: Antonio Gramši, *Izabrana dela*, nav. delo.

aktivni pristanak onih kojima vlada. Kada govori o funkciji države, Gramši postavlja određenu analizu koju će kasnije umnogome razviti Luj Altiser, razvijajući pojmove „državnog represivnog aparata“ i „državnog ideološkog aparata“. Kao najvažnije aktivnosti države Gramši navodi školu, kao pozitivnu obrazovnu funkciju i sud, kao represivnu i negativnu obrazovnu funkciju. Pored ovih glavnih aparata, u stvarnosti postoji mnoštvo privatnih aparata koji takođe teže istom cilju; svi oni zajedno čine aparat političke i kulturne hegemonije vladajuće klase.⁴⁹

U svom seminalnom radu o pitanju ideologije pod nazivom *Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za jedno istraživanje)*, Luj Altiser daje značajan prilog razumevanju funkcije ideologije i državnih ideoloških aparata. On sam kaže da je Gramši bio jedini među klasičnim marksistima koji je državu posmatrao⁵⁰ kao jednu kompleksnu stvarnost koja u sebi sadrži, pored kategorije državnog „ugnjetačkog“ aparata i ustanove „civilnog“ društva kao deo „državnih ideoloških aparata“. U svojoj analizi, Altiser pravi jasnu distinkciju između „državne vlasti“ i „državnog aparata“ (koji dalje deli na ugnjetačke tj. represivne i ideološke). Zapravo, ključni preokret koji Altiser izvodi u polju marksističke teorije jeste uvođenje koncepta nesvesnog, preko Frojda i Lakana, postavljajući dve ključne teze o ideologiji; prva koja govori o tome da je ideologija „predstava“ imaginarnog odnosa individue prema njihovim stvarnim uslovima egzistencije; a druga, koja kaže da ideologija ima materijalnu egzistenciju.⁵¹ Na ovom mestu Altiser izvodi pojam subjekta kao ključan za materijalnost ideologije, tvrdeći da ideologija

⁴⁹ Ono što Gramši vidi kao specifično za „novu“ buržoasku klasu jeste njena sposobnost da se neprestano kreće i da apsorbuje čitavo društvo, asimilujući ga u vlastiti kulturni i ekonomski svet (za razliku od na primer, stare, aristokratske vladajuće klase, koje su bile konzervativne i nisu težile stvaranju organskog inkorporiranja drugih klasa u svoju, držale su koncept „zatvorene kaste“. Antonio Gramši, *Izabrana dela*, nav. delo.

⁵⁰ Dok Altiser smatra da je Gramši samo prepoznao složenost ove forme ali da nije uspeo da je izrazi u odgovarajućoj teoriji, već su „naslućivanja“ ostala nesistematizovana i na nivou „oštoumnih ali nepotpunih zapažanja“, Stjuart Hol, zanimljivo, tvrdi da su ovakva i slična stanovišta pogrešna, ističući da su tako postavljeni teoretski koncepti kod Gramšija imali jasan cilj – da operišu na „nižim“ stupnjevima istorijske „konkretnosti“. Drugim rečima, Gramši je misleći u marksističkom teorijskom okviru, smatrao da jedino ovim pristupom neće promašiti svoju teorijsku metu – a to je proletarijat. Videti: Louis Althusser, „Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za jedno istraživanje)“, u: *Marksizam u svetu*, br. 7–8, 1979, 77 – 119; Stuart Hall, „Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity“, nav. delo, 413.

⁵¹ Louis Althusser, „Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za jedno istraživanje)“, nav. delo, 102-104.

postoji samo po subjektu i za subjekte.⁵² Šta to zapravo znači? To znači da je kategorija subjekta konstitutivna za svaku ideologiju samo utoliko ukoliko ideologija ima za funkciju „konstituisanje“ individua u subjekte. Drugim rečima, polazeći od tvrdnje da ne postoji ništa izvan ideologije, proizilazi i tvrdnja da su individue „već uvek“ subjekti, „neprestano vršeći rituale ideološkog prepoznavanja“. ⁵³ Na koji način? Ideološkim „delovanjem“ time što „interpelira“ (fr. interpellier, l'interpellation – prozivati, prozivanje) konkretne individue kao konkretne subjekte, „regrutujući subjekte među individuama“.⁵⁴

Ovakvu teoriju ideologije Altiser postavlja 1970. godine, u vreme kada je već načinio jednu vrstu otklona i samokritičkog osvrta prema svojim ranijim radovima, u kojima osuđuje kompromitovanje pojedinih ranijih radova strukturalističkim teorijama.⁵⁵ Međutim, kakav je zapravo odnos Altiser imao prema klasičnom marksističkom nasleđu? Znamo da je Altiser bio i aktivni član francuske komunističke partije, koju je težio iznutra da reformiše. Takođe su nam poznati i njegovi stavovi o filozofiji kao klasnoj borbi u teoriji, jer je i sama filozofija kao nauka polje „ideološke hegemonije vladajuće klase“, bilo da se govori tek o uspostavljanju jedne filozofije ili o njenom rušenju.⁵⁶ Upravo na ovom mestu Altiser uvodi koncept filozofije kao „nove prakse filozofije“, opet se oslanjajući na Gramšijevu fragmentarne zapise koji mu omogućuju „privilegovani“ pristup Marksu i njegovom ponovnom iščitavanju sa „levih pozicija teorijskog anti-humanizma, anti-empirizma i anti-ekonomizma.“⁵⁷ Altiserova je tvrdnja da upravo treba da se vratimo na Marksovu tezu o infrastrukturi tj. ekonomiji, koja određuje višu sferu superstrukture, što je u kasnijim marksističkim studijama postalo osnova za ekonomističke kritike Marksa. Međutim, ovde treba obratiti pažnju da je Marks ovo određenje postavio „samo u

⁵² Isto, 108.

⁵³ Isto, 110.

⁵⁴ Altiser na ovom mestu daje vrlo efektan primer interpelacije individue u subjekat preko svakodnevnog situacije koja se događa na ulici, scena u kojoj se jedna individua okreće, bivajući prozvana (interpelirana) jednim uzvikom: „Hej, vi tamo!“ Činom okretanja na poziv, individua postaje „subjekt“. Louis Althusser, „Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za jedno istraživanje)“, nav. delo, 110-111.

⁵⁵ Louis Althusser, „Je li jednostavno biti marksist u filozofiji“, u: *Čemu još filozofija*, Josip Brkić (ured.), Centar za kulturnu delatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1978, 121.

⁵⁶ Isto, 114-115.

⁵⁷ Isto, 122.

poslednjoj instanci“⁵⁸. Izvođenjem ovakvog dijalektičkog stanovišta, u kome se uspostavlja relativna autonomija nadogradnje i njeno specifično povratno delovanje na bazu, Altiser je zapravo odbranio Marksa od osude za ekonomski redukcionizam (ekonomizam) zadržavajući potencijalnost klasne borbe.

U savremenim postmarksističkim teorijama, pojam hegemonije u velikoj meri radikalizuju Ernesto Laklo i Šantal Muf. Njihova ključna knjiga pod naslovom *Hegemonija i socijalistička strategija: ka radikalnoj demokratskoj politici*⁵⁹, koja je prvi put objavljena 1985. godine, pojam hegemonije iz teorije klasne borbe prevodi u teoriju kulture. Na koji način oni pristupaju marksističkom teorijskom nasleđu? Laklo i Muf za razliku od klasičnog marksizma koji je smatrao da se ekonomski i proizvodni odnosi ogledaju u ideologiji superstrukture (bar u „poslednjoj instanci“, na šta nam je već Altiser ukazao u svojim kasnijim čitanjima Marksa), Laklo i Muf smatraju da je zapravo ideologija sveprožimajuća, ona koja dotiče sve ljudske odnose, bilo da su ekonomski, društveni ili politički. Međutim, takvi odnosi su, po njima „kontigentni“, nepredvidivi i stoga kompleksni, otvoreni ka osporavanju i novim interpretacijama. Po njima, ideologije nemaju klasno određenje. Politički identiteti nisu predodređeni već se konstruišu kroz diskurse hegemonije koji su kontigentni.

Kako bi razvili svoju ključnu tezu o „radikalnoj i pluralističkoj demokratiji“ Laklo i Muf uvode i razrađuju teorijske koncepte kao što su: „artikulacija“, „plutajući označitelji“ („floating signifiers“), „čvorišne tačke“ („nodal points“), „prošivanje“⁶⁰ („suturing“), koje izvide pod

⁵⁸ Altiser svoj argument potkrepljuje jednom Engelsonom izjavom koju dalje u tekstu navodi: „Prema materijalističkom shvaćanju povijesti određujući činilac u povijesti u posljednjoj instanci jest proizvodnja i reprodukcija stvarnog života. Ni Marx ni ja nismo tvrdili ništa više od toga. Ako netko zatim izvrće tu rečenicu, da ona kaže kako je ekonomski činilac jedino određujući, pretvara je u praznu, apstraktnu i apsurdnu frazu.“ Isto, 124.

⁵⁹ Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Social Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London, 1985.

⁶⁰ Ovaj pojam Laklo i Muf preuzimaju iz Lakanovske psihoanalize. Pojam „prošivanja“ podrazumeva da sve individue, počevši od traumatičnog iskustva odvajanja od svojih majki u ranom detinjstvu, žele „potpunost“ (“fullness”). Individue prolaze kroz iskustvo primordijalnog „nedostatka“ zadovoljavajuće stabilnog identiteta baziranog na osećanju “jednosti” (“oneness”) sa „Drugim“. Prema Lakanovoj hipotezi potpuno prepoznavanje od strane „Drugog“ sebe, uvek je podložno sumnji. Stoga se „Drugi“, u svim svojim simboličnim formama, može kriviti za blokirani identitet, i stoga nastavljanje mogućnosti za antagonizam. Proces

uticajem savremenih kritičkih metoda kontinentalne poststrukturalističke teorije jezika, teorije dekonstrukcije i lakanovske psihoanalize u cilju dokazivanja teze da jezik i identiteti ne mogu biti fiksni, iz čega proizilazi da je ideologija društvenih praksi uvek antagonistička i otvorena ka daljim subverzijama.⁶¹

Kao što i sami kažu u predgovoru za drugo izdanje knjige o kojoj je reč, oni su se prihvatili poduhvata ponovnog čitanja marksističkih teorija u svetlu savremenih problema, a u cilju razumevanja savremenog društvenog sistema. Pojam društvenog oni tretiraju kao diskurzivni prostor, dok polje političkog privileguju u činu društvene strukturacije. Smatraju da je polje hegemonije konstitutivno nivou političke nadogradnje. U savremenom dobu informacijskog društva i procesa globalizacije, njihov cilj je ponovno uspostavljanje koncepta društvenog antagonizma kroz radikalizovanje pojma hegemonije. To čine upravo iz razloga što savremeni oblik neo-liberalne demokratije teži brisanju antagonizama, a samim tim i (levih) politika. A šta stoji unutar njihovog koncepta radikalne demokratije? Za Lakloa i Muf, projekat radikalne demokratije podrazumeva duboku transformaciju dominantnih odnosa moći. Kroz nove koncepte demokratije, oni teže da uspostave nove oblike hegemonije, preko kojih zahtevaju stvaranje novih političkih granica (a ne njihov nestanak). Po Laklou i Muf, u modernom svetu nestabilnost značenja i subverzija društvenog dolazi kroz uzajamno dejstvo dve kompetitivne logike: 1) logika „ekvivalentnosti“ („equivalence“) i 2) logika „razlike“ (difference“). Njihova poenta je u tome da različiti identiteti mogu postati ekvivalentnim (i tako postajati različitim identitetom na simboličnom nivou) samo kroz antagonizam, u opoziciji, na primer, sa realnim ili potencijalnim opresorom. Međutim, ovi ekvivalenti su uvek prekarni jer oni takođe sprečavaju različitosti od potpunog konstituisanja. Stoga, izvode zaključak da društvo nije potpuno moguće ali ni potpuno nemoguće. Postavljaju tezu da hegemonija, artikulatorna praksa, podrazumeva pokušaj da se fiksiraju značenja lebdećih označitelja, ili „elemenata“ pretvarajući ih u

„prošivanja“ podrazumeva „ispunjenje“ (filling in) ili fiksiranje značenja kroz simbolizaciju kako bi se nadoknadio ovaj „nedostatak“. Ipak, ovakva simbolizacija nikada ne može da bude stabilna, ona koja pretpostavlja zatvoren, fiksiran, „objektivan“, „pozitivan“, transparentan poredak stvari. Po njima, ovo je zahvaljujući „antagonizmu“ ili „negativnosti“ u kojima prisustvo „Drugosti“ nam ne da budemo svoji. Videti: Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony ...*, nav. delo, 125.

⁶¹ Isto, 96.

„momente“, kreirajući „lance ekvivalencije“ a zatim „nodalne/čvorne tačke“ čime bi sprečili opozitne snage od artikulisanja ovih termina. Prožimajuća kontingentnost, ili „otvorenost“ društva je pretpostavljena tako, zajedno sa idejom da se „konflikt ne pojavljuje u „jedinstvenom političkom prostoru“. ⁶² (Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal, 1985: 137). Tako se uslov za hegemonu aktivnost pojavljuje, zahvaljujući proliferaciji antagonizama, kada relacioni sistem koji definiše političke i društvene identitete oslabi (Gramšijeva „organska kriza“) i dovede do „opšte krize društvenih identiteta i multipliciranje „lebdećih elemenata“. Njihova teza je da sve forme hegemonije u okviru levih politika moraju da ujedine sve pojedinačne borbe kako Novih Društvenih Pokreta tako i radnika, kreirajući tako „čvorišnu tačku“ „radikalne pluralne demokratije“ koja podrazumeva „borbu za maksimizaciju sfera na osnovu generalizacije logike ekvivalencije-jednakosti“. ⁶³

⁶² Isto, 137.

⁶³ Isto, 167. Ipak, pitanja koja se nameću pri kritičkom sagledavanju navedenih teza Lakloa i Muf tiču se pre svega dve konceptualne matrice u odnosu na problem artikulacije polja hegemonije. Jedna se tiče postavke koju je do krajnosti razvio Althusser, pod uticajem teorije psihoanalize, ostajući u domenu teorije klasne borbe. Sa druge strane, navedeni postmarksistički teoretičari, izlaze iz takvog teorijskog okvira i stupaju na teren partikularnih političkih identiteta, zapravo u polje kulture. Ovde moramo uzeti u obzir i čitav niz globalnih društvenih, političkih i ekonomskih prestrukturiranja koja se dešavaju tokom osamdesetih godina 20. veka (u vreme kada Laklo i Muf izvode svoje teze o kojima je reč), a koja dovode do poraza levih politika i do sveopšte dominacije ideologije neoliberalnog kapitalizma. Polazeći od navedenog proizilazi da projekat „radikalne i pluralne demokratije“ spaja koncepte „radikalne demokratije“, koncept inherentan levim politikama i „civilnog društva“ koji proizilazi iz teorije klasičnog liberalizma. Time on postaje programski projekat demokratizacije levih politika i neutralizacije revolucionarnog potencijala klasne borbe u prilog potvrđivanja buržoaskih koncepata „slobode“, „jednakosti“ i „ljudskih prava“.

1.4. *Stvari ne ostaju kakve jesu. Buđenje istorije i Događaj*

*Nepravda danas kroči sigurnim korakom.
Ugnjetači prave planove za deset hiljada godina.
Sila potvrđuje: stvari će ostati kakve jesu.
Nigde ni glasa, sem glasa onih što vladaju,
A na svim trgovima izrabljivanje veli: tek sad ja počinjem.
Al' među ugnjetenima mnogi sad kažu:
Ono što želimo neće nikad doći.
Onaj što još živi nikad ne sme reći nikad!
Ono što je osigurano nije sigurno.
Stvari ne ostaju kakve jesu.
Kad oni što vladaju budu rekli šta imaju,
Progovoriće oni kojima se vlada.
Ko se, dakle, usuđuje da kaže „nikad“?
Koga treba kriviti ako ugnjetavanje ostane? Nas.
Ko može da ga ukine? Mi.
Onaj što je oboren na zemlju, mora da ustane!
Onaj što je izgubljen, mora da se bori!
Onog što je shvatio zašto mu je tako, kako zaustaviti?
Današnji pobeđeni su sutrašnji pobednici
A nikad postaje: danas.⁶⁴*

Kada u tekstu pod nazivom „Buđenje istorije“ Alen Badiju izlaže koncept Pobune, a u vezi s tim i koncept Događaja i Istine, referišući na savremene „pobune naroda“ on se uvek i svugde vraća na istorijsku perspektivu i iskustvo Pobuna u 20. veku. Po njemu, pobuna postaje istorijska kada njena „lokalizacija“ prestane da se ograničava na zauzetom prostoru i uspostavi „obećanje nove vremenitosti sa dugim dometom“, kada se iz jednoobraznog sastava transformiše

⁶⁴ Bertold Brecht, *Pohvala dijalektici*, citirano prema: Alen Badiju, *Buđenje istorije*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2013, 48–49.

u „mozaičku predstavu čitavog naroda“ i kad, konačno, nastupi „afirmacija zajedničkog zahteva“. Tek tada se može govoriti o „buđenju istorije“. Upravo mišljenjem istorijskih pobjeda, te referisanjem na Brehtovu „Pohvalu dijalektici“ Badiju kroz njih sagledava važnost kao „čuvara istorije emancipacije“:

...I(i)istorijske pobune ukazuju na hitnu potrebu za uobličavanjem jedne reformulisane ideološke ponude, jedne snažne Ideje, jedne ključne hipoteze, da bi energija koju oslobađaju i pojedinci koje uključuje mogli da omoguće, pomoću i s onu stranu masovnog pokreta i buđenja istorije koje on nagoveštava, nastupanje jednog novog oblika organizacije, i, samim tim, politike. Da bi i politički dan nakon buđenja istorije i sam bio nov. Da bi se sutra zaista razlikovalo od danas.⁶⁵

Upravo ti potlačeni, Badjuevim rečnikom „nepostojeći“ sveta, oni koji su prisutni u svetu ali izuzeti iz njegovog smisla i odluka, pokreću „promenu sveta“ koja postaje stvarna u onom trenutku kada, „nepostojeći“ sveta počne, maksimalnim intenzitetom, da postoji u tom svetu. To konkretno obnavljanje postojanja „nepostojećeg“ uslovljeno je *događajem*. Dakle, događaj kao ono što „omogućava obnavljanje nepostojećeg“. ⁶⁶ Njega najavljuju tri znaka, imanentna masovnim narodnim demonstracijama: *intenzifikacija*, koja se po Badijuu postiže borbenim aktivizmom, *sažimanje*, u kojem jedna manjina pobunjenih postane istinsko postojanje ukupne pobune i *lokalizacija*, koja se čuva čvrstim pravilima o osvajanju mesta na kojima su pobunjenici prisutni. Tada počinje rad jedne nove istine, politike „organizacije“⁶⁷. Ona omogućava da se očuva autoritet događaja i Subjekt je njegove discipline, „poredak stavljen u službu nereda, neprekidno čuvanje jednog izuzetka“⁶⁸. Organizacija leži na mestu ukrštanja jedne Ideje i jednog događaja, gde se ukrštanje može posmatrati jedino kao proces, čiji je neposredni subjekt politički aktivista; politički aktivista kao *hibridno* biće, ono koje u sebi sadrži mnogostrukosti identita borbe, to je ono biće kojeg pobunjeni pokret može iz sebe da izrodi. U takvom procesu, Ideja pretpostavlja „stvarno narodne političke organizacije.“

⁶⁵ Alen Badiju, *Buđenje istorije*, nav. delo, 48.

⁶⁶ Isto, 60-61.

⁶⁷ Isto, 66-67.

⁶⁸ Isto, 68.

Na jednoj sasvim aspraktnoj, filozofskoj razini, revolucionarnu političku Ideju upravo odlikuje postojanje političke *istine*, ali istine shvaćene kao proces:

Istina je „nešto što postoji u svom aktivnom procesu“ i što se očituje, kao istina, u različitim okolnostima kroz koje prolazi taj proces. Istine ne prethode političkim procesima, nipošto nije reč o tome da se one potvrde ili primene. Istine su stvarnost sama, kao proces proizvodnje političkih novina, političke sekvence, političke revolucije, itd.⁶⁹

Politička istina se ovde sagledava u odnosu na kolektivno predstavljanje čovečanstva tao takvog, svega onoga što se prisustvom političkog ugnjetavanja negira kao mogućnost. Kolektivni događaj je onaj koji postoji u odnosu između mogućeg i nemogućeg, onaj koji otvara mogućnost utopijskog horizonta, onaj koji je „zajedničko komunizma“. Badju ovim želi da otvori mogućnost da se ponovo „otvori“ istorija koja bi pružila horizont *discipline* Događaja u pravcu posredovanja između sveta i njegove *promene*.

⁶⁹ Isto, 87.

2. SOVJETSKI I ZAPADNOEVROPSKI UTICAJI KRITIČKE LEVICE U JUGOSLOVENSKOJ KULTURI

2.1. Kultura i umetnost u postoktobarskoj Rusiji – projekcija *novog*

Naša politika u umjetnosti prelaznog perioda može i mora biti usmjerena na to da raznim umjetničkim grupiranjima i smjerovima, koji su stali na tlo revolucije, olakša stvarno usvajanje njenog historijskog smisla i – postavljajući nad svima njima kategorički kriterij: za revoluciju ili p r o t i v revolucije – da im u oblasti umjetničkog samoopredjeljenja prepusti potpunu slobodu.⁷⁰

Umetničko-teorijski kolektiv *Što delat?* iz Petrograda, jedna je od (retkih) savremenih umetničkih grupa koja svoj rad vezuje za Sovijetsku avangardnu teoriju i praksu.⁷¹ U svojoj osnivačkoj Deklaraciji iz 2008. godine posebno mesto posvećuju umetničkim avagardama 20. veka:

Prepoznavamo važnost avangardne misli 20. veka za ponovno promišljanje i obnavljanje levo orijentisane filozofske i političke tradicije. Kako bi se to obnavljanje desilo verujemo da moramo da imamo maksimalno otvoren i ne dogmatski pristup koji pretpostavlja kritičku recepciju ideja, koncepata i praksi koje su se formirale izvan okvira doktrinarnog marksizma. Naš urgentni zadatak je da ponovo dovedemo u vezu političku akciju, angažovanu misao i umetničku inovaciju.⁷²

⁷⁰ Lav Trocki, Književnost i revolucija, „Otokar Keršovani“, Rijeka, 1971, 8.

⁷¹ <https://chtodelat.org/>, (03.02.2017.).

⁷² „We recognize the importance of twentieth-century avant-garde thought for the rethinking and renewal of the leftist philosophical and political tradition. We believe that in order for this renewal to happen we need a maximally open, non-dogmatic approach that presupposes a critical reception of ideas, concepts, and practices that have formed

I doista, ono što kolektiv *Što delat?* već dugi niz godina radi jeste konstantno referisanje na mnogobrojne polemike oko i unutar postoktobarske sovjetske avangarde, zatim na teorijske diskusije između nemačkog i ruskog marksizma tokom dvadesetih i naročito tridesetih godina, debate o problemu formalizma i realizma koji su ih uokviravale, kao i na pitanje *prevođenja*⁷³ tih umetničko-političkih pojmova i polemika u savremeni društveno-politički i umetnički kontekst.⁷⁴

No, tu je i jedna druga neosporna figura savremene Institucije umetnosti koja se uvek i iznova pojavljuje kada se pojavi diskusija o (sovjetskoj) avangardi. Naročito je zanimljiva njegova knjiga s kraja osamdesetih godina, *Gesamtkunstwerk Staljin*, u kojoj, s pozicija disidentstva, avangardu iščitava kroz „misticizam i totalitarizam koji vodi u Staljina“.⁷⁵

Još nešto je važno imati na umu. U sagledavanju direktnih ili pak indirektnih uticaja sovjetske avangardne umetnosti na jugoslovensku – a što je važna perspektiva ovog poglavlja – mora se uzeti u obzir celokupan društveno-politički kontekst u kojem nastaju i jedna i druga umetnička praksa; dok se u SSSR-u revolucija već desila (dakle, avangardna umetnost se odvijala u prvoj fazi revolucionarnih aktivnosti, imajući iza sebe čitav partijski /i državni/ aparat), u Kraljevini Jugoslaviji se radilo o *predrevolucionarnoj* fazi – teroru kapitalističke države. Ono što ih je povezivalo, jeste postojanje Partije, koja im je na ovaj ili onaj način pružala politički horizont. Ova činjenica, to jest, odnos teorijsko-umetničke prakse i političkog subjekta u savremenom kontekstu, najčešće se gubi iz vida kada se bavimo odnosom umetnost – politika.

outside the framework of doctrinal Marxism. Our urgent task is to reconnect political action, engaged thought, and artistic innovation.“ <https://chtodelat.org/b5-announcements/a-6/a-declaration-on-politics-knowledge-and-art-4/>, moj prevod, (03.02.2017.).

⁷³ Za politiku i teoriju koja se vezuje za pojam prevođenja videti na primer: Boris Buden, *Translation is impossible. Let's do it!*, <http://eipcp.net/transversal/1206/buden/en>, (03.02.2017.); Boris Buden, *Vavilonska jama. O (ne)prevodivosti kulture*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

⁷⁴ Videti posebno broj 17 njihovog časopisa posvećenog debatama oko avangardi: <https://chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-57/>, a posebno tekst Davida Rifa, *Notes on the Avante-garde*, <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-57/notes-on-the-avant-garde/> (05.02.2017.).

⁷⁵ Gal Kim, „Kritički zapisi o blokadi avangarde Borisa Grojsa ili kako odbraniti socijalistički realizam danas” u *EN Garde 20/21*, ured. Branislav Dimitrijević, Heinrich Böll Stiftung : Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2016, 22.

Danas je savremena umetnost – koliko god pokušavala da se bavi politikom, ili da zauzme njeno mesto – uskraćena od projekcije političkog horizonta kojeg proizvodi određeni politički subjekt (partija, pokret, front).⁷⁶ Stoga se najčešće i izgubi u procesu preuzimanja uloge za koju unapred zna da ne može da je odigra.

Upravo je Oktobarska revolucija događaj koji dijalektiku političkih i umetničkih avangardi uznosi do nesagledivih razmera. To je prelomni trenutak koji je avangardnim umetničkim praksama omogućio susret sa političkim praksama revolucionarnog projekta i tako prekid sa (isključivo) estetskim poljem.⁷⁷

Ovo je otvorilo put ne samo za političko već i kulturno-umetničko eksperimentisanje. Pokret masa predvođen Boljševičkom partijom izvršio je radikalnu društvenu transformaciju nacionalizovanjem buržoaskog i aristokratskog vlasničkog poretka, promenom logike stanovanja, preuzimanjem muzeja i galerija, i drugih kulturno-istorijskih institucija, te kompletnom redefinicijom javnog i privatnog prostora.⁷⁸ Početni procesi podruštvljavanja i kolektivizacije, otvorili su mogućnost za nove oblike političkog ali i umetničkog mišljenja. Naročito je to bilo izraženo u prvoj, a ujedno i ključnoj fazi revolucije, koja je trajala od Građanskog rata do Nove ekonomske politike (1918–21) i u kojoj je neophodno povezivanje boljševika i umetničke avangarde odigrao Anatolij Lunačarski, koji je postavljen na čelo čuvenog NARKOMPROS-a, prvog Komesarijata prosvete.⁷⁹

NARKOMPROS ili Narodni komesarijat za obrazovanje⁸⁰, bio je sovjetsko administrativno telo zaduženo za pitanja javnog obrazovanja, kulture i umetnosti, uspostavljeno

⁷⁶ Ovim problemom odnosa savremenih umetničkih praksi i odsustva političkog činioca, dajući novo čitanje istorijskih avangardi videti: Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York, 2012.

⁷⁷ Rastko Močnik, „The Partisan Symbolic Politics”, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 18–40.

⁷⁸ Džef Ili, *Kovanje demokratije: istorija levice u Evropi, 1850-2000*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007, 284.

⁷⁹ Isto.

⁸⁰ Za više o NARKOMPROSU, videti: Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 1970.

1917. godine odmah nakon Revolucije zamenjujući tako prethodno Ministarstvo kulture. Pored Lunačarskog koji je na toj poziciji bio sve do 1929. godine, njegove uticajne figure bile su boljševički revolucionari Nadežda Krupskaja i Evgraf Litkens, istoričar Mihail Pokrovski, dok je Lenjin u velikoj meri spolja pratio rad Komesarijata. Osnovni zadatak ove institucije bio je da organizuje i administrira obrazovni sistem. Iako je ekonomija zemlje bila u potpunosti uništena Građanskim ratom (1917–1921), a stanovništvo siromašno i gladno⁸¹, Narkompros je uspeo da održi otvorenim mnoge obrazovne i naučne institucije, biblioteke, škole, muzeje, pozorišta i galerije. To je uspevalo pre svega državnom finansijskom podrškom, ali kako autorka Šeila Ficpatrik (Sheila Fitzpatrick) iznosi, bez preteranog mešanja Komesarijata u izvršnu uređivačku politiku samih institucija. Formulirana je nova politika javnog obrazovanja, čiji je prioritet bio otvaranje velikog broja vrtića, kao i pokretanje čitave mreže eksperimentalnih škola i učeničkih kolonija⁸². Na umetničkom planu Komesarijat je insistirao na politici demokratskog finansiranja različitih umetničkih grupa, inicijativa, pravaca i stilova, iako je u praksi favorizovao eksperimentalnu i avangardnu umetnost. Pomenuta autorka sumira tri ključna dostignuća Narkomprosa:

- U sferi obrazovne teorije Narkompros je stajao na pozicijama tadašnjeg evropskog i američkog progresivnog obrazovnog pokreta. To je značilo podržavanje dečije individualnosti i kreativnosti, neformalni odnos između učenika i učitelja, korišćenje alternativnih metoda poučavanja, obrazovanje na planu fizičke kulture, obrazovanje u osnovnim veštinama i radu.

- Na polju kulture i nauke, Lunačarski i njegovi saradnici su smatrali da novo (vladino) administrativno telo treba da podrži eksperimentalni i kreativni rad u ovim poljima sa minimumom spoljašnjih pritisaka i mešanja u njihov rad. Prepoznajući njihov ogromni značaj za državu, obilato je podržavao rad mnogih institucija i inicijativa na tim poljima. Što se posebno tiče polja umetnosti, Lunačarski je smatrao najvećom mogućom greškom da vlada pokaže posebno zanimanje za neku umetničku grupu ili stil, potencijalno je tako stavljajući u poziciju umetničkog monopola. Naročito se opirao pritiscima pojedinih komunistički orijentisanih avangardnih umetnika, poput Majakovskog i Mejerholda za dobijanje specijalnih (umetničkih)

⁸¹Naročito je 1921. godina bila katastrofalna kada je milione stanovnika odnela glad.

⁸²Isto, xiv-xv.

privilegija, istovremeno braneći umetničke „tradicionaliste” od njihovog napada. Drugim rečima, podsticao je komunističke umetnike, naučnike i istraživače – ali ne i u njihovoj borbi protiv suparnika, niti u zauzimanju monopolske pozicije na umetničkoj sceni.⁸³

- U zahtevu za jednakost obrazovnih mogućnosti i univerzalnom opštem obrazovanju za osnovnu i srednju školu. U podržavanju politehničkog ali ne i profesionalnog radničkog obrazovanja. Dakle, novi obrazovni sistem mora da obezbedi svakom detetu mogućnost izbora – bilo da je dete fabričkog radnika ili njegovog rukovodioca, svakom se daje mogućnost da postane fabrički ili akademski radnik, bez restrikcije njegove buduće profesionalne okupacije u ranom uzrastu.

Komesarijat je bio nadležan i za muzejsko i kulturno nasleđe, za umetničke aktivnosti u oblasti pozorišta, muzike, književnosti, likovnih umetnosti, filma i fotografije; imao je Telegrafsku agenciju, organizovao umetničke škole, studije i institute. Ovakva kulturna politika stvorila je klimu umetničkog entuzijazma, u kojem je podržavana puna sloboda delovanja za veliki broj različitih kulturno-umetničkih praksi, od kojih su se naročito izdvajale dve; prva vezana za delatnost *Proletkulta*, a druga, vezana za umetničku praksu predrevolucionarnih avangardista. Tako različite, često i konfliktne umetničko-teorijske pozicije stvarane pre i neposredno nakon Revolucije 1917. godine, održavale su „ambigvitetsku pluralnost” tadašnjeg intelektualnog života.

Takav revolucionarni polet umetnosti Lunačarski ovako objašnjava:

Revolucija oslobađa sve snage koje su do tada bile sputane i tjera ih iz dubina na površinu života... U društvu koje se temelji na privatnom vlasništvu umjetnik proizvodi

⁸³ Šeila Ficpatrik navodi da je logično podržavanje komunističke vlade komunističkih umetnika, imalo svoju protiv težu u činjenici da većina njih čak ni na nekom instiktivnom nivou nije imala „sluh/njuh” za komunističku umetnost. Jedino je Buharin u početku podržavao avangardistički ikonoklazam i zahtevanje monopolske pozicije, ali ne zadugo. Zapravo najveće zamerke na rad Narkomprosa dolazile su ne zbog ovog pitanja, već kao kritika velike finansijske podrške koju je davao umetnost a na uštrb školstvu. Uporedi: Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921*, isto, xvi.

*robu za tržište, njemu su potrebni kupci. Naša je revolucija oslobodila umjetnike od pritiska tih vrlo prozaičnih uvjeta. Ona je pretvorila sovjetsku državu u njihova zaštitnika i naručioca. Svaki umjetnik, svatko tko sebe takvim smatra, ima pravo da stvara slobodno, u skladu sa svojim idealom, ne zavisno o bilo čemu.*⁸⁴

Deo takvih praksi, iste je godine centralizovan unutar jedinstvene organizacije pod nazivom *Prolektult* (ruska skraćunica za „Proletersku kulturu” ili preciznije „Institut za proletersku kulturu”⁸⁵). Ova mreža organizacija, autonomna u odnosu na partiju i državu⁸⁶, pod intelektualnim vođstvom Aleksandra Bogdanova, već je 1920. godine brojila više od pola miliona⁸⁷ članova i članica (skoro koliko i sama komunistička partija tada!)⁸⁸. Ono što je još u predrevolucionarnom periodu funkcionisalo kao *grassrout* inicijativa različitih radničkih kulturno-umetničkih organizacija mahom vezanih za fabrike i manje, lokalne sredine, koje su se okupljale oko različitih pozorišnih radionica, književnih kružoka, umetničkih studija, i formiranih paralelno sa radničkim savetima, sada su nastupali pod kišobranom *Proletkulta*.⁸⁹ Njihove najvažnije aktivnosti ticale su se kulturno-prosvetnih delatnosti i rada na prosvjećivanju i opismenjavanju radničkog i seoskog stanovništva. Iako je mnogobrojnost osnovnih proletkultovskih ćelija po sebi donosio i potpuno različite, često protivrečne pozicije u odnosu na pitanje šta je to nova „komunistička” umetnost, Bogdanov i grupa *Vpered* (Napred)⁹⁰ kao ključni

⁸⁴ Citirano prema: Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1984, 172. (videti posebno fus notu 3.)

⁸⁵ Videti uvod prevodioca u: Anatolij Lunačarski, *Proletkult, kulturni zadaci radničke klase*, Biblioteka „Dva Jelena”, Beograd, 1924, 5.

⁸⁶ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press, Massachusetts, 2002, 51.

⁸⁷ Suzan Bak Mors iznosi istu brojku koja se vezuje za period Građanskog rata (Civil war), videti: Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, isto, 58.

⁸⁸ Tokom 1923. godine taj broj je opao na 100 000 članova i članica. Videti uvod prevodioca u: Anatolij Lunačarski, *Proletkult, kulturni zadaci radničke klase*, isto, 5.

⁸⁹ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, isto, 51.

⁹⁰ Proletkultovske teze su pripadale pozicijama „desne levice”, formulisanih oko tzv. Kapri grupe koja je uključivala Bogdanova, Lunačarskog i Maksima Gorkog i reflektovale su problematične odnose sa Lenjinovim pozicijama koji su datirali još iz perioda pre revolucije. Ti sukobi su se naročito proizvodili oko pitanja važnosti i uloge proleterske kulture u realizovanju budućeg socijalističkog društva. Bogdanov čak nije ni bio član Komunističke partije, dok joj

ideolozi proletkulta artikulišu zahteve za izgradnju nove, proleterske umetnosti, koja bi napravila otklon od evropske buržoaske umetničke tradicije ali i lokalne, ruske umetnosti predrevolucionarnog perioda. Agitovali su u prilog kulture samih radnika, bez posredničke uloge umetnika specijalista, po analogiji sa radničkim savetima u oblasti proizvodnje i ekonomije. Time su doveli u pitanje boljševički stav o vodećoj ulozi Partije. Upravo zbog ovakvih stavova, vođe partije, Lenjin, Krupskaja i drugi, su pokušavali da *Proletkult* potčine Partiji, dok su se oni branili proglašavajući se za glas autentične proleterske kulture.⁹¹

Njihova shvatanja koja su dalje preuzimali i prevodili svako na svoj način, od lokalnih *Proletkult* organizatora pa sve do samih radnika i radnica, bazirao se na tri ključna fronta sa ciljem revolucionisanja 1) polja rada, spajajući umetnike i radnike; 2) načina života, kako kod kuće tako i na radu; i 3) polja afekta (osećanja), stvarajući „revolucionarnu svest”.⁹² Naročito su insistirali na konceptima poput „kolektivizma”, „kreativnosti” i „univerzalizma”. Prema Kler Bišop (Claire Bishop), problematične tačke Bogdanovljeve teorije *Proletkulta* bile su upravo teza da „osećanja određuju volju podjednako snažno kao i ideje”, te pretpostavljanje kolektivnog individualnom, kao i mišljenje da se (proleterskom) umetnošću mogu da organizuju ljudska osećanja na isti način kao što ideološka propaganda organizuje ljudsku misao.⁹³ Ovde pronalazimo temeljne teorijske postavke oko uloge umetnosti i kulture u tom ranom revolucionarnom periodu. Tako Lunačarski piše:

Kada se govori o proleterskoj kulturi, često se zamenjuju pojmovi, na veliku štetu jasnih

je Lunačarski ponovo pristupio 1917. godine. Videti više u: Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat ...*, nav. delo, 20–22; kao i Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, nav. delo, chapter 2.

⁹¹ Za Lenjina i druge boljševike, Proletkult je samo bio utočište za intelektualce koji su se bunili protiv partijske discipline, „magnet” za potencijalnu opoziciju. Videti: Džef Ili, *Kovanje demokratije: istorija levice u Evropi, 1850-2000*, nav. delo, 285.

⁹² Zenovia A. Sochor, *Revolution and culture: The Bogdanov-Lenin Controversy*, Cornell University Press, Ithaca, 1988, 134. Kler Bišop se takođe poziva na ovu autorku, međutim ona unosi malu konfuziju, u originalu stoji da je cilj bio revolucionisanje rada, svakodnevice i osećaja, što bi pretpostavilo mnogo više od sfere kulture, kako to ona tumači. Videti: Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, nav. delo, 50.

⁹³ Isto, pogledati fus notu 39.

pojmovna. Zamenjuje se socijalistička kultura sa kulturom proleter(i)ata, koju stvara ova klasa borbom još u krilu kapitalističkog poretka...

Sam proleterijat, njegova organizacija, njegov program, njegova budućnost, sve je to plod jednog visoko razvijenog privrednog mehanizma, koga je izradio kapitalizam. Na veštački način, održava se proletarijat podalje od znanosti i umetnosti. Ali proleterijat, koji predstavlja većinu u velikim varošima, on teži ka znanju i lepoti, da ga niko ne može zadržati. Kao što je socijalistička proizvodnja rezultat kapitalističke proizvodnje, koju prva modificira i podiže, tako je i cela socijalistička kultura jedna nova, još nikad ne viđena grana na velikom stablu svečovečanske kulture, koja još u cvatu obećava težinu i slast plodova.

Kultura nove klase jest nova vrsta, organski preobražene jedinstvene svečovečanske kulture...

Kultura borbenog proletarijata je oštro obeležena kao klasna kultura, koja se podiže na borbi, po svom tipu romantičarska kultura, u kojoj intenzivno podcrtana sadržina prevazilazi formu, pošto ne dostaje vremena, da se dovoljno pobrine za određenu i savršenu formu ove burne i tragične sadržine.

Ali zbog toga, što se između socijalističke i proleterske kulture nalaze mnoge i duboke razlike, ne sme se zaključivati, da među njima ne postoji i duboko srodstvo. Borba se ipak vodi za ideal za kulturu bratstva i potpune slobode, za ideal: pobedu nad individualizmom, koji čini da čovek postaje bogalj – za procvat kolektivnog života gomile, ne na osnovu sile i čopora, kao što se to često dešavalo u prošlosti. Naprotiv, na osnovi sasvim novog organskog ili bolje nadorganskog, slobodnog i prirodnog asimilovanja ličnoga u nadlično jedinstvo.⁹⁴

Druga važna strujanja na umetničkoj sceni u postrevolucionarnoj Rusiji pripadala su „originalnoj” avangardi. Kako u svojoj studiji piše Suzan Bak Mors (Susan Buck Morss) njihove žive intelektualne debate nakon Revolucije, koje su bile formulisane kroz mnogobrojne manifeste i koje su vođene oko časopisa *Umetnost komune (Iskusstvo kommuny/Art of the Commune)*⁹⁵ i *Lef*⁹⁶ (Levi umetnički front/ Left Front of the Arts), vodile su ka nefiksiranim

⁹⁴ Anatolij Lunačarski, *Proletkult, kulturni zadaci radničke klase*, nav. delo, 22–24.

⁹⁵ Izdavao se u Petrogradu od 1918. do aprila 1919. videti: Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The*

pluralističkim pozicijama, kao i potpuno različitim pristupima.⁹⁷ Ključne konfliktne pozicije koje se mogu formulirati oko paradigmatičnih figura Maljeviča i Tatljina, kao i njihovih različitih tumačenja pitanja konstitucije „komunističke” umetničke prakse, vodile su ka stvaranju novih umetničkih škola u kojima su predavali mnogi avangardni umetnici i umetnice. Tako je nastala UNOVIS suprematistička škola (Affirmatori nove umetnosti/Affirmers of the New Art) pod vođstvom Maljeviča i Lisickog, u Vitebsku 1920. godine. U Moskvi je 1921. godine pokrenut INKHUK (Institut umetničke kulture/Institute of Artistic Culture), u kome su konstruktivisti⁹⁸ Aleksandar Rodčenko i Varvara Stepanova preuzeli vođstvo od Vasilija Kandinskog. Pored ove škole, u Moskvi je još tokom 1920. godine VKHUTEMAS (Više umetničko-tehničke radionice/Higher Artistic-Technical Workshops) zamenio Slobodni državni umetnička studio (State Free Art Studio) u kojem je primat imala primenjena umetnost. U Petrogradu su na GINKHUK (Državni Institut umetničke kulture/ State Institute of Artistic Culture) predavali Tatlin i Filonov, dok su direktori bili Nikolaj Punjin, a posle Maljevič. U tom nizu posebno je zanimljiva OBMOKHU (Društvo za mlade umetnike/Society for Young Artists) u Moskvi po svojoj horizontalnoj organizaciji i politici bez uloge „predavača” i pod parolom „borbe umetnika protiv autoriteta koji eksploatišu talente”⁹⁹ i u kojoj su se umetnici specijalizovali za dizajn.

U analizi konkretnih odnosa (nove) sovjetske umetnosti i politike zanimljiva je teza koju Suzan Bak Mors iznosi o Lenjinovoj poziciji spram proletkultovske autonomije s jedne, i utopijskog horizonta „futurista”, s druge strane.¹⁰⁰ Njena teza je da Lenjinovo neprijateljsko držanje spram navedenih umetničkih praksi, nije toliko bilo pitanje „ukusa” koliko „vremena”.¹⁰¹ U jeku razaranja građanskim ratovima i sveopšte devastacije, njegova logika je bila jasna.

Passing of Mass Utopia in East and West, nav. delo, fus nota 41. Časopis je imao eklektičan pristup, bez jedne određene estetske ideje.

⁹⁶ Suzan Bak Mors skreće pažnju na slučaj ovog časopisa na Zapadu, gde je u jednom trenutku postao vrlo popularan, međutim, sa iskrivljenom percepcijom o njegovoj ulozi i važnosti u periodu nakon Revolucije. Prestao je s izlaženjem 1925. godine zbog manjka zainteresovanih. Videti: Susan Buck-Morss, isto, fus nota 41.

⁹⁷ Isto, 54.

⁹⁸ Isto, videti fus notu 46.

⁹⁹ Isto, videti fus notu 45.

¹⁰⁰ Ovo je naziv kojim je Lenjin imenovao čitav spektar različitih avangardnih praksi.

¹⁰¹ Susan Buck-Morss, nav. delo, 58.

Najbitniji zadaci u kulturi moraju biti: rad na masovnom opismenjavanju, tehničkom usavršavanju i političkoj edukaciji posebno manjina i seoskog stanovništva. Stoga je i politika umetničkih kolektiva i pojedinaca koji bi učestvovali u tom projektu morala biti jasno za komunizam, dok je problemu umetničkog stila i jezika pristupio na jedan otvoreniji i elastičniji način, ostavljajući prostor za pluralizam umetničkih praksi.

Dodatno, Lenjin je smatrao da se i jedni i drugi mnogo više koncentrišu na pitanje *potrošnje*, dok *proizvodnju* zanemaruju. Njegova logika je bila obrnuta. U najzaostalijoj evropskoj zemlji, mogućnost ostvarivanja socijalističke revolucije kao istorijski najavangardnijeg političkog događaja zahtevala je bezuslovno uvođenje politike ekonomske modernizacije. Kako bi se prevazišlo „kašnjenje” – (nepoklapanje) ekonomskog (značenja) vremena i političkog (značenja) vremena – boljševički režim morao je da „ubrza” modernizacijske procese. Stoga je nakon kratkog perioda konsolidacije nakon građanskog rata, industrijska modernizacija bila Lenjinovo tumačenje „socijalističke izgradnje”. Sve druge definicije koje su davali mnogobrojni socijalistički teoretičari – o *demokratskoj kontroli* (radnička opozicija), *narodnoj participaciji* (pro-boljševički Kronštadski ustanici), *kulturnoj kreativnosti* (Bogdanov na čelu *Proletkulta*), *humanističkoj samo-realizaciji* (Lunačarski kao komesar prosvete) – odbačene su kao sekundarne i kritikovane kao levi infantilizam, ili pak osuđene kao kontrarevolucionarne.¹⁰² Kada se govori o odnosu prema zatečenoj buržoaskoj i tradicionalnoj kulturi, za razliku od *Proletkulta* i *futurista*, Lenjin je smatrao da ih ne treba u potpunosti odbaciti. Smatrao je da je Bogdanovljev pristup donekle shematizovan, naivan i utopijski u trenutku kada više od 150 miliona stanovnika Rusije čak nisu bili ni pismeni. Država je trebala osnovnu modernizaciju, što je po Lenjinu bio „realni prljavi posao” koji je partija morala da uradi.¹⁰³

Stoga pitanje Lenjinovog ukusa i stilskih preferenci, u osnovi nisu uticali na razvojne puteve sovjetske književnosti i umetnosti uopšte.¹⁰⁴ Pre svega je na taj razvoj uticala njegova

¹⁰² Isto, videti fus notu 58.

¹⁰³ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, nav. delo, 51.

¹⁰⁴ Iako je ovo u suprotnosti sa tvrdnjom Aleksandra Flakera da se Lenjin koji je odrastao na tradiciji ruskog realizma i svetskih klasika poput Tolstoja, Betovena, Čajkovskoj, nije ni malo razumeo u avangardne tendencije u

kulturna politika koja je polazila od toga da je Rusiji potrebna kultura kao takva – naročito osnovno opismenjavanje, zatim rad u polju obrazovanja – te je pitanje stila spram rešavanja ovog ključnog pitanja bilo od drugorazrednog značaja.¹⁰⁵ Upravo je takva Lenjinova pozicija oko pitanja „stila” omogućila takvu umetničku pluralnost; sve dok je primat opismenjavanja i dalje bio na snazi, infrastrukturna i finansijska podrška „odozgo” je bila moguća – i za proletkultov kolektivni rad, avangardne umetnike: „futuriste” koji su mahom vodili i/ili predavali na starim i novim umetničkim školama po čitavoj Rusiji, kao i za „realiste”. Isključivost „stila” i negacija sveukupne kulturne baštine zapravo je bila arikulisana u teorijskim pozicijama Bogdanova i „originalne” avangarde. I u tome je Lenjin video pretnju.¹⁰⁶

Lenjinova kritika kulminirala je pismom CK RKP *O proletkultima* 1920. godine u kome je adresirao „revolucionarni nihilizam” smatrajući da se „revolucija ne može održati pomoću bezobzirne diktature, nasilja i prisile, već samo tako što će preuzeti cjelokupno iskustvo kapitalističke kulture, tehnike i progresa”¹⁰⁷:

*Proleterska kultura nije iskočila neznano odatle, ona nije izmišljotina ljudi koji nazivaju sebe stručnjacima za proletersku kulturu. Sve je to posvemašnja besmislica. Proleterska kultura mora biti zakonito razvijanje onih zaliha znanja koje je čovečanstvo stvorilo pod pristiskom kapitalističkog društva, vlasteoskog društva, činovničkog društva.*¹⁰⁸

Jugoslovenski teoretičar avangarde, Aleksandar Flaker, navodi da je upravo takvim i sličnim političkim odlukama (*policies*) obuzdavao proletkultovski „ikonoklastički” odnos prema kulturnom nasleđu, iako se istovremeno revolucionarnom poletu umetnosti mlade sovjetske

ruskoj umetnosti. Stoga je po njemu „suprotnost između estetskih ukusa vođe revolucije i estetskih koncepcija koje je revolucija iznela na površinu očita povijesna činjenica”. Uporedi Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, nav. delo, 169. Flaker u nastavku navodi da ovaj sukob traje još od 1905. godine kada je Lenjin objavio članak pod nazivom „O partijskoj organizaciji i partijskoj literaturi” i Brusovljevog odgovora Lenjinu u članku „O slobodi riječi”.

¹⁰⁵ Isto, 171.

¹⁰⁶ Isto.

¹⁰⁷ Isto, 171.

¹⁰⁸ Ovakav stav Lenjin je definisao u svom poznatom govoru na III kongresu KOMSOMOLA. Citirano prema isto. (videti posebno fus notu 2).

republike divio i odobravao njegovu dinamičnost.¹⁰⁹ Istovremeno, Lenjin je mnoge važne protagoniste umetničke avangarde postavljao na organizaciona, upravljačka i predavačka mesta u okviru mnogih novih umetničkih institucija, škola i instituta, što je proizvodilo atmosferu u kojoj je podsticana raznolikost stavova i idejna borba, istovremeno obezbeđujući materijalne i produkcione uslove za pokretanje novih časopisa, institucija, škola, izložbi, itd. Administrativna mera i cenzura su korišćene samo u slučaju otvorenih kontrarevolucionarnih ideja.¹¹⁰

Nakon ove Lenjinove pisane rezolucije protiv *Prolektulta*, organizacija je marginalizovana, te postala podsekcija NARKOMPROS-a, sa ozbiljno smanjenim finansijskim i infrastrukturnim sredstvima što je dovelo do rapidno umanjenog uticaja na celokupnu (umetničku) javnost. Bogdanov je, 1921. godine i sklonjen iz Centralnog komiteta *Prolektulta*.¹¹¹ No, i pored ovako radikalnih mera prema *Prolektultu*, prakse „nove“ proleterske umetnosti bazirane na kolektivizmu, nastavile su da se neguju u okviru različitih inicijativa u polju vizuelnih umetnosti, performansa, teatra, muzičkih izvođenja i masovnih spektakla. Ovaj period je obilovao masovnim, narodnim svetkovanama, kao što su proslava Prvog maja 1918. u Petrogradu, zatim prve godišnjice revolucije u Moskvi ili pak četiri festivala u Petrogradu 1920. godine, tokom kojih su se izvodile simboličke istorijske drame, i u kojima je narod zajedno sa umetnicima istraživao potencijal ulice (u formi karnevala, cirkusa, lutkarskih pozorišta, i drugih popularnih medija). Većina ovakvih početnih umetničkih eksperimenata u javnom prostoru, oslanjala se na Marksovu tezu da u socijalističkom društvu nema slikara, nego, u najboljem slučaju, ljudi koji *i* slikaju.¹¹² Ulični i fabrički performansi u okviru urbanih sredina, a *agitvozovi* po čitavoj sovjetskoj unutrašnjosti, obilato su koristili umetnost i film kako bi politički delovali na radničku i narodnu javnost. „Preovlađivala je karnevalska forma nasuprot monumentalnoj; estetika pokreta nadvladala je estetiku poretka.“¹¹³

¹⁰⁹ Isto.

¹¹⁰ Isto, 173.

¹¹¹ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, nav. delo, 51.

¹¹² Parafrazirano prema: Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, nav. delo, 116.

¹¹³ Džef Ili, *Kovanje demokratije: istorija leve u Evropi, 1850-2000*, nav. delo, 287.

Implementiranje Nove ekonomske politike (NEP) označilo je prekretnicu u sovjetskoj državnoj politici. Rusija koja je upravo izašla iz Građanskog rata (1918–1921), opustošena, gladna i sa milionskim žrtvama, od politike centralizacije i kolektivizacije, vratila se „jedan korak nazad“. Nakon ugušenog Kronštadskog ustanka 1921. koji je predstavljao jednu od najmasovnijih pobuna protiv boljševika i politike Sovjetske unije, Lenjin se, na čelu ruske Komunističke partije, odlučio na ovaj korak. U cilju očuvanja sovjetske vlade, doneta je odluka o povlačenju daljeg uvođenja socijalističkog upravljanja u korist nove ekonomske politike koja je vratila na snagu koncept privatnog vlasništva koji je prethodno ukinut, kao i robno-novčanu razmenu. Država je zadržala kontrolu jedino nad teškom industrijom, bankarskim sistemom, transportom, spoljnom trgovinom.¹¹⁴ Seoskom stanovništvu je dozvoljeno da poseduju sopstvenu zemlju i da se na njoj bave poljoprivredom i stočarstvom, plaćajući za to državne poreze. Rezultati ovakve nove – „stare” politike omogućili su relativan ekonomski oporavak države i stanovništva. Ali i nastanak nove „NEP klase” (sitnih kapitalista, poslovnih ljudi, bogatih zemljoposjednika i njihovih porodica). Ipak, veliki ekonomski pa samim tim i kulturni jaz između gradskih i seoskih sredina, doveo je do toga da se prakse avangardnih i drugih umetničkih strujanja većinski dešavaju u centralnim gradskim sredinama. Tako su i već pomenute umetničke škole otvorene u mnogim gradovima nakon Revolucije, pokrenuti različiti književni i umetnički časopisi, koji su zatim proizvodili i reprodukovali pluralnost teorijsko-umetničkih pozicija, polemički i kritički duh, kao i bogatstvo kulturno-umetničkih događaja (izložbi, predstava, performansa, masovnih spektakla, „agitacionih suđenja” - „agitation-trials”, i mnogih drugih). Ono što je NEP politika donela kao novinu, jeste masovna integracija malograđanskih i seljačkih konteksta u socijalističko društvo, što je takođe predstavljalo korak nazad u kapitalističke odnose.¹¹⁵

Iako ne pominje konkretan događaj iz 1921. godine kada je Centralni komintet jednoglasno osudio *Proletkult* i pokušaj monopolizacije avangardne umetnosti, čime se učvrstila lenjinistička pozicija o primatu industrijske modernizacije nad svim ostalim sferama, pa tako i umetničkoj, Boris Grojs iznosi tezu da je baza avangarde počela da se sužava već u tom periodu. Naročito sa uvođenjem NEP-a kada je u zemlji nastalo novo tržište i nova čitalačka potražnja

¹¹⁴ <https://www.britannica.com/event/New-Economic-Policy-Soviet-history>. (21.05.2017).

¹¹⁵ Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, nav. delo, 117–118.

„nove nepovske buržoazije kojoj je avangarda bila tuđa i estetički, a još više politički”¹¹⁶. Dalje tvrdi: „Upravo u periodu NEP-a, to jest od 1922. godine, a nipošto tridesetih godina, započinje suton avangardnog pokreta koji krajem dvadesetih godina gubi u zemlji svaki uticaj iako nastavlja da postoji u veoma skromnim razmerama.”¹¹⁷

Stoga su zanimljiva sledeća pitanja. Kakve implikacije je imalo uvođenje Nove ekonomske politike, kontrolisanog tržišta, te delimičnog povratka na privatnu svojinu na polje umetnosti? Poput posledice nastanka „nove NEP klase” menadžera, sitnih privatnika, i zemljoposедnika, ova nova ekonomska politika je sigurno imala posledice na umetnost, ako nikako drugačije, ono vraćanjem na snagu razumevanja umetnosti u smislu njene robno-novčane vrednosti, dok je njena upotrebna, to jest, društvena vrednosti, (opet) vraćena u drugi plan. Ponovo pokrenuto tržište umetnosti sigurno je imalo za posledicu povratak na štafelajno slikarstvo. I sam Grojs piše da je u tom periodu veliku ulogu igrala omladina „koju je teško bilo zaplašiti avangardističkim kletvama i koja je, u potrazi za novim tržištem narudžbina za svoju umetničku produkciju, u okvirima uobičajene forme štafelajnog slikarstva nastojala da kombinuje tradicionalne postupke s avangardnim”.¹¹⁸

Zanimljive su reči Lunačarskog iz tog perioda:

*Ali tu postoji jedna opasnost na koju hoću da vas upozorim. Na prvom mestu, proleterski pisac može da kaže, recimo. ovako: Ja sam proleterski pisac i već samim tim ja sam talentovan. To se događa veoma retko. Drugo, proleterski pisac može da misli: Ja ću govoriti samo onu istinu koju od mene očekuje Partija. Ako život govori drugačije - utoliko gore po život. To, naravno, ne sme biti ni u kom slučaju. Ja sam već napomenuo da umetnik mora da bude maksimalno slobodan. Naročito ako je komunist. Neka umetnici katkad i zloupotrebe slobodu - ne mari. To je u svakom slučaju bolje nego odsustvo slobode.*¹¹⁹

¹¹⁶ Boris Grojs, *Umetnost utopije*, Plavi krug, Logos, Beograd, 2011, 41.

¹¹⁷ Isto, 41-42.

¹¹⁸ Isto, 42.

¹¹⁹ Citirano prema: Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Nolit, Beograd, 1970, 330–331.

Već nakon Lenjinove smrti 1924. godine, počinje da se naslućuje, iako tek u tragovima, *novi režim* u umetnosti.

2.2. Fenomen socijalističkog realizma

Treća decenija 20. veka je u novo-uspostavljenoj socijalističkoj državi donela nekoliko značajnih događaja: na ekonomsko-političkom planu Nova ekonomska politika uvedena 1921. godine u cilju Lenjinove politike industrijske modernizacije, donela je delimični povratak na kapitalističku slobodnu trgovinu i privatno vlasništvo; na društvenom planu to je značilo stvaranje jedne nove „Nep“ srednje klase menadžera i privatnika; na planu kulturne politike, Lenjinova rezolucija iz 1920. godine označila je kraj *Proletkulta* i dominaciju politike NARKOMPROS-a koja je prednost davala obrazovanju i opismenjavanju, dok je na planu savremene umetnosti podržavala pluralizam umetničkih praksi, naročito levo orijentisanih avangardi, istovremeno sankcionišući svaki njihov pokušaj zauzimanja monopolske umetničke pozicije.

Prema Susan Bak Mors, već od sredine dvadesetih godina sovjetska avangardna umetnost suprematizma i futurizma bila je prošlost izgubivši vremenom kredibilitet kao revolucionarna strategija po sebi, i postaće tako redukovana u ruskim istorijskim narativima samo kao jedan od momenata u razvoju umetnosti 20. veka. Od tog trenutka, avangarda više nije inspirisala imaginaciju na način da preispituje realnost, već da uspostavi afirmativne reprezentacije realnosti koja je ohrabivala nekritičko prihvatanje partijskog monopolskog prava da kontroliše pravac društvene transformacije.¹²⁰

Umetnički radovi a ne umetnici su avangarda, iako ni ovde ta kategorija nije konstanta. Radi se o estetičkom iskustvu umetničkog dela (ili bilo kog drugog kulturnog objekta: književnog teksta, fotografije, filma, pozorišnog izvođenja, muzičkog dela, itd. ali i teorijskog teksta, uključujući i ovaj) koji je važan u kognitivnom smislu. Snaga bilo kog kulturnog objekta da zaustavi tok istorije, i da otvori put za drugačije vizije, varira sa promenama istorijskog kursa. Strategije variraju od kritičke negativnosti do utopijske reprezentacije. Nijedan stil, ni jedan medij nije uvek uspešan. Možda avangarda nije sam objekat, već njegova kritička interpretacija. Ono što je važno je da nas estetsko iskustvo

¹²⁰ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, nav. delo, 62.

*uči nečemu novom o našem svetu, da nas šokira u našem moralnom zadovoljstvu i političkoj povučeni, i da nas vodi zadatku prevazilaženja nedostatka društvene imaginacije koji karakteriše toliku kulturnu produkciju u svim njenim formama.*¹²¹

Tako ova autorka skreće pažnju na činjenicu da su, avangardni radovi, iako su često bili optuživani da su „formalistički“ ostali reprezentacijski u jednom važnom smislu – bili su mimetički u odnosu na iskustvo modernosti. Upravo kroz polje apstrakcije, umetnički radovi su dali izraz humanističkom senzornom aparatu koji se fundamentalno promenio tempima i tehnologijama fabrike i urbanog života. Ono što je bilo utopijsko u Maljevičevom verovanju jeste da geometrijske forme industrijske proizvodnje, u svojim matematičkim međudnosima, mogu doneti pomirenje između modernih ljudskih bića i njihovog novog okruženja. Geometrijska harmonija je posmatrana kao model „duhovne“, pa tako i društvene harmonije. U meri u kojoj njegovi radovi i dalje imaju moć da izazovu ovakve senzacije u posmatraču, to je znak njihovog političkog uspeha. Stoga je diskreditovanje kognitivne moći ovih predstava iz razloga ostajanja na nivou imaginacije, mašenje političke poente.¹²²

Dolazak NEP-a za posledicu je imao suzbijanje revolucionarne imaginacije i normalizovanje zvanične kulture. To je značilo veću toleranciju prema prerevolucionarnim umetničkim tradicijama, kao i manju spremnost za dalje umetničke eksperimente i kulturne rizike. Istovremeno, nakon suzbijanja građanskog rata i boljševičke političke konsolidacije, u prvi plan je izbio problem i dalje velike prisutnosti konzervativnih snaga, dok je radnička klasa bila malobrojna i iscrpljena građanskim ratom i bedom svakodnevice.¹²³ Ovakvo stanje Trocki definiše sledećim rečima:

*Politika je fleksibilna, ali život je trom i tvrdoglav. Mnogo je lakše osloboditi državu nego osloboditi život od vladavine starih rituala.*¹²⁴

¹²¹ Isto, 63.

¹²² Isto.

¹²³ Džef Ili, *Kovanje demokratije: istorija leveice u Evropi, 1850-2000*, nav. delo, 288.

¹²⁴ Isto.

Nakon Lenjinove smrti 1924. godine, nastupio je period teorijskog i političkog sukoba među njegovim najbližim političkim saradnicima – sukob koji je zapravo imao dublju političku pozadinu u borbi za preuzimanje Lenjinove pozicije – poput Trockog, Zinovjeva, Kamenjeva i Staljina, koji se, pre svega, ticao pitanja mogućnosti definitivnog izgrađivanja socijalizma u jednoj izolovanoj zemlji.¹²⁵ Dugogodišnja borba za vlast završava se Staljinovom pobedom i odlaskom ostalih u političku opoziciju.

No sukobi se javljaju i oko pitanja intenziteta industrijalizacije, te daljeg socijalizovanja sela. Iako je Staljin u početku zastupao u osnovi Lenjinovu i Buharinovu poziciju o umerenoj industrijalizaciji, te sistemskom razvijanju kooperacije na selu, urastanju kapitalističkih elemenata u socijalizam, a sve u cilju postepene transformacije seljaštva na socijalistički način proizvodnje, nakon ekonomske krize izazvane problemom žitarica na tržištu tokom 1928. godine, čini nagli preokret u svojoj politici. Naime, ekonomski jači seljaci bili su u mogućnosti da špekulišu sa viškovima žitarica na tržištu što je negativno uticalo na snabdevanje gradskih centara. Kao reakciju, Staljin uvodi ofanzivu na kulake, njihovo likvidiranje kao klase i donosi *Prvi petogodišnji plan* radikalne industrijalizacije i kolektivizacije.¹²⁶ Ovakva promena državne politike za posledicu je imala ponovno ukidanje privatnog sektora omogućenog u određenim privrednim sferama prethodnom NEP politikom, te zaoštavanje klasne borbe. Pored toga, uveden je čitav sistem represivnih mera koji je išao na ruku Staljinovoj koncepciji socijalizma, jačanju državnog aparata i državno-partijskog rukovodstva, koji počinje da obuhvata sve sfere života i rada.¹²⁷

U tom periodu se pojavljuju i nove organizacije, naročito na polju književnosti – poput RAPP-a (Ruske asocijacije proleterskih pisaca osnovane 1925. godine), koja nastavlja proletkultovsku praksu posebno kada je reč o pitanju organizacije književnog života i rada, dok su problemi sadržaja i forme bili od sekundarnog značaja. Zagovarana je klasna koncepcija

¹²⁵ Predrag Vranicki, *Historija marksizma*, Naprijed, Zagreb, 1961, 404.

¹²⁶ Staljin time dolazi u sukob sa Buharinovim koncepcijama koje je do tada favorizovao, te ih proglašava desnim skretanjima u partiji, oštro ih osudivši na plenumu CK SKP(b) u aprilu 1929. godine. Više o tome videti: isto, 427–428.

¹²⁷ Isto, 428.

književnosti, koja je trebalo da bude realistična po pitanju sadržaja i jednostavna u stilu. Polemika oko ovih tema još je bila pojačana iniciranjem *Kulturne revolucije* koja je trajala od 1928. do 1931. godine i koja je pratila politiku kolektivizacije poljoprivrede i *Prvi petogodišnji plan*, čime je ponovo pokrenuta politika „klasnog rata“ obustavljena tokom NEP-a. Ovakva kulturna politika sprovodila je kampanju protiv buržoaske inteligencije promovisući novi proleterski intelektualni kadar.¹²⁸

Iako se koreni teorije socijalističkog realizma mogu detektovati već u ranim formulacijama Lunačarskog i drugih NARKOMPROS saradnika, dominantni akademski narativi koji se bave istorijom i teorijom ovom pojma i začecima utemeljenja njegovog programa koncentrišu se na period prve polovine četvrte decenije, najčešće navodeći kao prelomni događaj „čuvenu“ Drugu međunarodnu konferenciju proleterskih i revolucionarnih pisaca u Harkovu¹²⁹ održanu 1930. godine. Pored programa u Harkovu, sledeći ključni događaj koji se najčešće navodi u literaturi jeste Prvi kongres Saveza sovjetskih pisaca, organizovan 1934. godine, a zatim i Plenum Saveza sovjetskih književnika u Minsku 1936. godine. Što se tiče same sintagme „socijalistički realizam“ prema nekim autorima on je prvi put pomenut 1932. godine u jednom razgovoru Gorkog i Staljina.¹³⁰ Iako je konferencija u Harkovu donela njegove osnovne postavke, oni su od pisaca i drugih učesnika konferencije u najvećoj meri shvaćeni na jedan široko postavljen i vizionarski način. „Dogmatizacija“ se desila tek u Minsku, iako se moglo naslutiti i u Aragonovom nastupu na Međunarodnom kongresu pisaca za odbranu kulture u Parizu 1935. godine.¹³¹

No mnogi „vodeći” (zapadnoevropski) autori nastavljaju da perpetuiraju jednoznačna i simpifikovana tumačenja „socijalnog realizma“ tridesetih godina. Tako već pomenuti uticajni

¹²⁸ Andrew Hemingway (Ed.), *Marxism and The History of Art, From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London, 2006, 5.

¹²⁹ Prva međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca organizovana je 1927. godine u Moskvi.

¹³⁰ Vidi neobjavljeni magistarski rad: Sonja Marinković, *Praška generacija u previranjima ideja socijalne umetnosti*, FMU, Beograd, 1981, 34. Autorka navodi da Harkovska konferencija nije imala značajnijeg uticaja na razvoj umetnosti u samom SSSR-u gde su njene postavke brzo napuštene, dok je u međunarodnim okvirima imala velikog značaja.

¹³¹ Isto, 35.

teoretičar i umetnički kritičar, Boris Grojs, u svojoj studiji *Gesamtworck Staljin* koju piše krajem osamdesetih godina, u vreme kraha socijalističkih ideja i hegemonije (neo) liberalnih – što nije nevažno istaći – tvrdi da socijalistički realizam nisu stvarale mase, već su ga u njihovo ime stvorile prosvetene i „vešte” elite koje su prošle kroz iskustvo avangarde i koje su prešle na socijalistički realizam „imanentnom logikom razvoja samog avangardnog metoda koji sa stvarnim ukusima i potrebama masa nije imao nikakve veze.”¹³² Njegova je dalja teza da su osnovne formulacije metoda socijalističkog realizma bile razrađene u uskim intelektualnim krugovima, u živim teorijskim debatama, koji je istovremeno i odraz savremenog „jedinstvenog razvoja” evropske avangarde. Tako Grojs pronalazi paralele sovjetskog „povratka” na realizam u umetnosti nacističke Nemačke, fašističke Italije, ali i u francuskom klasicizmu, u slikarstvu američkog regionalizma, u tradicionalističkoj i politički angažovanoj engleskoj, američkoj i francuskoj prozi tog vremena, te političkom i reklamnom plakatu, stilistici holivudskog filma, itd.¹³³ Međutim, ovde Grojsov totalitaristički diskurs, te (crno-bela) perspektiva „pobednika” i „žrtve” izbija na površinu sasvim ogoljeno:

Socijalistički realizam se razlikovao, pre svega, po radikalnim metodama kojim je on usadivan i, prema tome, u onoj celovitosti stila koji je obuhvatao sve oblasti života društva, celovitosti koja je tim metodama obezbeđivana i koja nigde, možda jedino sa izuzetkom Nemačke, nije bila sprovedena s takvom doslednošću. U Staljinovo vreme je uistinu došlo do ovaploćenja sna avangarde da se celokupni život društva organizuje u jedinstvenim umetničkim formama, iako, razume se, ne u onima koje su izgledale poželjne samoj avangardi.

Ipak, češki kritičar i teoretičar umetnosti marksističke orijentacije, savremenik zbivanja o kojima se ovde govori, Karel Tajge, piše da je u vreme Prvog kongresa sovjetskih pisaca u Moskvi 1934. godine i prvih proklamacija socijalističkog realizma, bilo izrečeno bezbroj teorijskih formulacija sa kojima su se oni koji pripadaju dijalektičkom i materijalističkom pogledu na svet mogli saglasiti, i gde je često isticano kako nije reč o umetničkom pravcu ili čak državnoj smernici, već o novom, dijalektičkom i materijalističkom shvatanju i pogledu na oblast

¹³² Boris Grojs, *Umetnost utopije*, nav. delo, 22.

¹³³ Isto, 23.

umetnosti, o dijalektičkoj metodi umetničkog mišljenja i stvaranja. Otuda se razvila i pretpostavka da je program socijalističkog realizma, shvaćen široko i u slobodnom duhu, može zapravo postati osnova jedinstvenog fronta progresivne i revolucionarne umetnosti, u borbi za odbranu kulture i ljudskih prava protiv fašizma, a za obezbeđivanje slobode misli i njenog izražavanja.¹³⁴

Bila je moguća nada da socijalistički realizam postulira slobodnu, suštinski revolucionarnu umetnost koja bi ostvarila živu sintezu dometa avangardnog stvaralaštva. Pomenuti kongres pisaca nije hteo da definiše socrealizam: naprotiv, različita tumačenja bila su pozdravljena, jer je tada bio shvatan kao okvirni program, kao aplikacija materijalističke dijalektike u teoriji umetnosti i u sferi umetničkog stvaralaštva. Ponavljana uveravanja da je revolucionarni romantizam integrativna komponenta socijalističkog realizma, dozvoljavala su pretpostavku da će, u boljem slučaju, biti reč o širokoj sintezi, ili, u goreem slučaju, bar o eklektički slobodoumnoj kulturno-političkoj praksi.¹³⁵

Tajge dalje piše da se iz Buharinovih istupa na kongresu moglo zaključiti da je tako široko postavljena koncepcija socijalističkog realizma obuhvatala i sve avangardne literarne napore, koji su nastajali i ustajali iz otpora protiv realizma, naročito onog građanskog.¹³⁶

I sam Tajge govori o nesrećno skovanom terminu:

Ako je adjektiv socijalistički bio tako energično naglašavan, bilo je moguće pomiriti se sa neumesnim substantivom realizam, utoliko pre što su u razdoblju koje je prethodilo I kongresu pisaca, na kojem je sjajno rehabilitovana Pasternakova poezija, grubo denuncirana tupoglavom pseudomarksističkom kritikom, bili raspušteni savezi tzv. Proleterskih umetnika, koji su fabrikovali najbedniji, kičerski otpadak crveno

¹³⁴ Karel Tajge, *Vašar umetnosti*, NIP Mladost, Beograd, 1977, 324.

¹³⁵ Isto, 324–325.

¹³⁶ Karel Tajge, *Vašar umetnosti*, isto, 325.

*premazanog realizma.*¹³⁷

Kao pripadnik češkog nadrealističkog pokreta i na njegovoj strani u sukobu na (češkoj) književnoj levisi, Karel Tajge je zastupao pozicije irealizma u odnosu na realizam, ma kakav bio. Smatrao je da je irealizam u osnovi razvitka moderne umetnosti okrenute budućnosti, koja je konstanta i uvek moćnija od „epizodnog” vraćanja ka realističnom tipu slike.¹³⁸

Međutim, kako bi se pojava „socijalističkog realizma“ sagledala na jedan nov način, uzimajući u obzir brojne protivrečnosti i heterogene pozicije, kako samih umetnika tako i teoretičara, bitno je nanovo ga iščitati, kako kroz dostupne primarne izvore, tako i kroz savremena čitanja, pre svega iz savremene marksističke i levo orijentisane teorije, koja nudi jedan novi pogled na odnos umetnosti i politike, kao i na sam fenomen „socijalističkog realizma“, naročito tokom ključnih tridesetih godina 20. veka, kako u SSSR-u, tako i u ostatku Evrope, a konačno i na jugoslovenskom prostoru, što je i specifični predmet ovog istraživanja.

Stoga ću se u kontekstu pregleda sovjetske teorije i istorije umetnosti zadržati na dva, po mojim istraživanjima, ključna autora, koja su ostala na krajnjoj margini usled promenjenih hegemonih narativa i odnosa snaga na širokom i razjedinjenom frontu (intelektualne) levice naročito nakon Drugog svetskog rata, ili čak potpuno nepoznati savremenim istraživačima a čije je pisanje ostavilo veliki doprinos produblivanju kompleksa *socijalističkog realizma* odvajajući ga od jednoznačno dogmatskih tumačenja. Ti autori su Mihail Lifšic i Đerđ Lukač.

Oni su bili ključni teoretičari umetnosti u Sovijetskom Savezu u tom periodu koji su razvili marksističku estetiku pod uticajem Marksovih radova. U narednim podnaslovima zadržaću se na njihovim teorijskim eksplikacijama oko pitanja formulisanja i sistematizovanja marksističke teorije estetike koja se vezuje za kontekst Moskve ranih tridesetih godina, naročito za Institut Marksa i Engelsa – polemike koje su se vezivale za teoriju *kritičkog realizma*. Razlog ovako postavljene perspektive teorijske analize jeste u potrebi za ponovnim iščitavanjem tadašnjih polemika koje su se vodile unutar pluralnih umetničkih strujanja sovjetske avangarde.

Isto.

¹³⁸ Isto, 328–329.

Polemike su nastajale oko konstruktivističkog i produkcioniističkog pokreta tokom dvadesetih godina i onih teorijsko-umetničkih koncepcija oko problema *kritičkog realizma* s marksističko-lenjinističkih pozicija koje su formulisali protagonisti okupljeni oko časopisa *Književna kritika* (The Literary Critic) pokrenutog 1933. godine i u kojem su Lifšic i Lukač imali vodeće uloge.

Ovo je bilo potpuno drugačije razumevanje koncepta realizma od onog koji se vezuje za Staljinovu viziju pisaca kao „inžinjera ljudskih duša”.¹³⁹ Prema autoru Endrju Hemingveju, za Lifšica i Lukača područje estetike je bilo sigurno tlo sa koga su mogli da kritikuju Staljina na način koji je bio neprihvatljiv u drugim oblastima intelektualnog života, koji su se smatrali bližim politici od umetnosti i kulture. Oblast kulture i umetnosti će sličnu funkciju - “sigurno” polje kritike – odigrati i u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, iako u drugačijim okolnostima, i u vezi sa donekle drugačijim porivima, o čemu će reći biti kasnije u tekstu.

¹³⁹ Andrew Hemingway (Ed.), *Marxism and The History of Art*, nav. delo, 5.

2.3. *Art is dead! LONG LIVE ART!* Mihail Lifšic: uspostavljanje marksističke filozofije i teorije umetnosti

Iako je celokupni teorijski doprinos u pogledu razvoja marksističke teorije umetnosti i estetike Mihaila Lifšica nesumljiv, njegovo ime je i dalje prilično nepoznato u zapadnoevropskom akademskom i naučnom kontekstu, pa tako i našem lokalnom. Razlozi tome su mnogi, i uglavnom se vezuju za njegovu specifičnu poziciju koju je zauzimao u odnosu na različite periode i društveno-političke okolnosti u dugom periodu njegove teorijske aktivnosti u kontekstu Sovjetskog Saveza koja počinje već ranih dvadesetih godina 20. veka i traje sve do početka osamdesetih godina. Kroz tako različite i divergentne istorijske i političke okolnosti – od Revolucije 1917. godine, preko Građanskog rata, uspona i pada Staljinizma, Drugog svetskog rata, te Hruščovljeve i Brežnjevljeve vlade – ostao je posvećeni čitalac i tumač Marksovih, Engelsovih i Lenjinovih pisanja, na jedan osobito kritičan i nedogmatičan način.¹⁴⁰

Na samom početku svoje duge karijere Lifšic je postavio ambiciozan zadatak da sistematizuje jednu specifično marksističku estetiku.¹⁴¹ Već je 1933. godine sakupio i obradio sva dotadašnja Marksova i Engelsova razmišljanja o estetici¹⁴², što je bila prva takva antologija do tada, dok je 1938. godine objavio slično istraživanje o Lenjinovim pogledima na estetiku.¹⁴³ Paralelno je objavio i monografiju o Marksovim pogledima na umetnost, koja je 1938. godine

¹⁴⁰ Evgeni V. Pavlov, „Review Articles - Perepiska [Letters], Mikhail Lifschitz and Gyorgy Lukacs, Moscow: Grundrisse, 2011; Pisma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhailovu [Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Mikhailov], Mikhail Lifschitz, Moscow: Grundrisse, 2011”, *Historical Materialism* 20.4 (2012), 187–198.

¹⁴¹ Mnogi marksisti, i tad a i kasnije su smatrali da se u Marksovim radovima ne mogu pronaći tragovi koherentnog estetskog sistema, kakav je Lifšic zagovarao (čak je to mislio i direktor Marksovog i Engelsovog instituta u Moskvi 1930-ih koji je odbio Lifšicov rad na tu temu). Videti: Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, In: Andrew Hemingway (Ed.), *Marxism and The History of Art, From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London, 2006, 28-45.

¹⁴² Mikhail Lifschitz, *Marks i Engels ob iskusstve [Marx and Engels on Art]*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, 1933.

¹⁴³ Isto, 1938.

prevedena na engleski,¹⁴⁴ čime je stekao status svetski priznatog istraživača. Zapravo, u Sovjetskom Savezu oko i nakon revolucije, malo se znalo o Marksovim i Engelsovim pisanjima o umetnosti. Tek su tridesetih godina otkriveni njihovi filozofski rukopisi, koji su bili primarni temelj za razvoj marksističke ontologije i estetike. Nakon toga se pojavljuje i Engelsova seminalna prepiska o realizmu.¹⁴⁵

Okosnica Lifšicevog teorijskog razmišljanja bilo je pitanje: kakav odnos treba da se uspostavi između filozofije i kulture, s jedne i novog komunističkog horizonta, uspostavljenog nakon revolucionarnih ekonomsko-političkih promena u Rusiji, to jest, aboliciji kapitalističkog načina proizvodnje i propratne podele rada, s druge strane? Lifšicov odgovor se bazirao na tezi da marksizam, kako bi bio funkcionalan, mora da se bavi (čak možda i primarno) društvenim i kulturnim transformacijama, a ne samo onim političkim i ekonomskim, koji su bili u vezi sa razvojem „istinski komunističkog društva budućnosti“.¹⁴⁶ Takve promene nisu bile negacija čovečanskih kulturnih dostignuća, već njihova obnova, negacija negacije.¹⁴⁷

Stoga, po savremenom marksističkom teoretičaru umetnosti Stenliju Mičelu (Stanley Mitchell), upravo je Lifšic označio prekretnicu u ranom sovjetskom promišljanju umetnosti i kulture. „Bez njega i njegovih kolega ne bi bilo marksizma koji bi mogao da se suprotstavi

¹⁴⁴ Mikhail Lifschitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, translated by Ralph B. Winn, Critics Group, New York, 1938.

¹⁴⁵ Isto, 39. To je period kada su avangardni umetnici hteli da ratuju sa buržoaskom umetnošću istom silinom kao što su boljševici ratovali sa menjševicima. Radikalni časopis LEF, koji je Majakovski uređivao, optužio je simbolističkog pesnika Valerija Brjusova (koji se tek pridružio komunističkoj partiji) za kontra-revoluciju u formi. Izložbe u muzejima i galerijama su karakterisane u skladu sa umetnikovim klasnim poreklom. Konstruktivisti odbacuju štafelaj kao parazitski dodatak buržoaske kulture. Futuristi su pozivali na proterivanje Puškina, Tolstoja, Čehova i Gorkog iz “parobroda” modernosti. Trocki je opisao ovu avangardnu pomamu kao mamurluk nakon malograđanskog revolta u prerevolucionarnom periodu.

¹⁴⁶ Evgeni V. Pavlov, „Review Articles - Prepiska [Letters], Mikhail Lifschitz and Gyorgy Lukacs, Moscow: Grundrisse, 2011; Pisma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhailovu [Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Mikhailov], Mikhail Lifschitz, Moscow: Grundrisse, 2011”, nav. delo, 187–198.

¹⁴⁷ Mikhail Lifshitz. Excerpts from *An Autobiography of Ideas*, Translated from the Russian by David Riff, http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/excerpts.htm#_edn1, (26.01.2017.).

stereotipiziranom naturalizmu koji se podveo pod pojam socijalističkog realizma.”¹⁴⁸ Celokupna aktivnost grupe teoretičara i istraživača oko Lifšica (a zatim i Lukača, u određenim periodima) primarno se koncentrisala oko stvaranja (nove) sovjetske književne i umetničke kulture u periodu nakon razornog Građanskog rata, a u senci sve prisutnijih procesa birokratizacije sovjetskog života pod Staljinom. Radilo se o periodu nakon ukidanja Proletkulta kao nezavisne organizacije, ranih dvadesetih godina, te različitih kontroverzi vezanih za aktivnosti nove RAPP organizacije, pokrenute 1925. godine, a ukinute već 1932. godine. Pomenuti događaji su proizveli čitav niz pitanja koja su se odnosila na dalji razvoj specifično sovjetske kulture. Pripadnici RAPP-a su, tako, insistirali na proizvodnji i promociji nove vizije (sovjetskog) društva, u kojima su ključnu ulogu igrale figure maskulino-osećajnog tipa heroja Prvog petogodišnjeg plana.¹⁴⁹ Zapravo, kritikujući s jedne strane proletkultovsku i avangardističku poziciju prema buržoaskom i celokupnom kulturnom nasleđu, Lifšic je nastavljao da kritički razvija Lenjinovu poziciju spram tih pitanja. Svaka socijalistička kultura, Lenjin je smatrao, morala bi u svoju osnovu da uključi čitavu čovečansku istoriju, kritički je asimilujući.¹⁵⁰ Međutim, sa dolaskom Staljina i njegovog Prvog petogodišnjeg plana od 1928. godine situacija se radikalno promenila. Nova klasno utemeljena estetika, bazirana na realizmu, zamenila je sociološki formalizam avangarde. Do kraja Prvog petogodišnjeg plana uspostavljena je dominacija (teorije) *socijalističkog realizma*, projekta koji je Staljin lično nadgledao.¹⁵¹

Stoga Lifšic kao dogmatski (ili vulgarni) marksizam Staljinove struje definiše onaj marksizam koji pod klasnom analizom podrazumeva uspostavljanje primarno društveno-psiholoških tipova i stilova mišljenja, *istinitih* iz perspektive jedne klase, ali *lažnih* iz perspektive one suprotstavljene (klase). Takvi vulgarni sociološki stavovi čak ne ulaze u dublje analize takvih tipologija. Nasuprot tome, Lifšicov *Lenjinizam* podrazumeva nešto sasvim drugo:

¹⁴⁸ Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo, 28-45.

¹⁴⁹ Evgeni V. Pavlov, „Review Articles - Perepiska [Letters], Mikhail Lifschitz and Gyorgy Lukacs, Moscow: Grundrisse, 2011; Pisma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhailovu [Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Mikhailov], Mikhail Lifschitz, Moscow: Grundrisse, 2011”, nav. delo.

¹⁵⁰ Upkos ovakvim otporima, avangrada je nastavila da zauzima ključne administrativne pozicije u umetnosti sve do kasnih dvadesetih godina. Pored Lenjinove intervencije, Partija je zauzela vrlo popustljiv stav prema različitim umetničkim tendencijama. Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo.

¹⁵¹ Videti: , isto.

Klasna priroda duhovnih fenomena određena je dubinom poimanja realnosti, a ne subjektivnim aspektom. Iz ovog objektivnog sveta proizilazi subjektivno tumačenje klasne ideologije. To je zaključak, a ne premisa! Čovek koji je sposoban da se uzdigne do mržnje ka ugnjetavanju i laži u svim svojim manifestacijama i formama u društvenom životu njegove epohe, postaje ideolog revolucionarne klase. Čovek koji je u potpunosti uronjen u svoju individualnu egzistenciju, u svoju bazičnu izolaciju, ostaje zauvek pod uticajem reakcionarne ideologije. Za razliku od dogmatskog Marksizma Menjševika i Ekonomista, Lenjin je pokazao da se klasna svest ne razvija automatski. Niko se ne rađa kao ideolog određene klase; on takvim postaje. Proleterska ideologija, to jest, Marksizam, nije pojednostavljena psihologizacija radnika, niti spontana posledica fabričkih uslova. Prava klasna svest nastaje samo iz posmatranja života svih društvenih klasa u svim svojim manifestacijama – mentalnim, moralnim, političkim. 152

Svesna revolucionarna misao, kao i svesna ili nesvesna odbrana teorijskog *opskurantizma* i lažne svesti, po Lifšicu, može se naći u svim epohama. Međutim, pored ove jednostavne i jasne klasne opozicije, uvek stoji činjenica o milionima ljudi koji su već uspeli da se uzdignu do nivoa ogorčenosti protiv svojih tlačitelja, ali koji još uvek nisu dostigli nivo svesti i sistematske borbe. Ovakva objektivna klasna konfuzija, ova neadekvatna distinkcija klasa, kao i posledična kolebanja dela masa, najbolje objašnjava kontradikcije velikih pisaca, umetnika i humanista u prošlosti. Konfuzija među revolucionarnim i reakcionarnim tendencijama u svesti reprezenata stare kulture jeste već uspostavljena istorijska činjenica. Revolucionarni ideali su retko reflektovani u literaturi na direktan i neposredan način.¹⁵³

U savremenom kapitalističkom svetu, dalje ističe Lifšic, postoji mnogo ljudi koji su već prozreli buržoasku demokratiju, ali koji još nisu dostigli proletersku demokratiju. Njihova su kolebanja reflektovana u umetničkim istraživanjima najrazličitijih zapadnih autora. U krajnjoj

¹⁵² Mikhail Lifshitz, „Leninist criticism”, In: *Literature and Marxism*, Critics Group, New York, 1938, 7–15. (moj prevod).

¹⁵³ Mikhail Lifshitz, „Leninist criticism”, nav. delo.

liniji, njihova klasna pozicija je određena njihovim stavom prema centralnom problemu epohe – pitanju *vlasništva i moći*.

Stoga je klasna borba u književnosti borba narodnih tendencija protiv ideologije dominacije i ropstva, protiv religijske sterilnosti, protiv brutalnosti, protiv „ljubazne drskosti i prefinjenosti”. Primeniti ovakvu klasnu analizu na celokupnu svetsku istoriju umetnosti, Lifšic podvlači, ni u kom smislu ne može da se poistoveti sa klasifikovanjem umetnosti unutar različitih podela i društvenih grupa. Ne, to znači da se zaista razume umetničko nasleđe i da se reflektuje sve što je u dobro njoj; da se razumeju njene devijacije, kolapsi, kontradikcije, i da se oni prosuđuju u svetlu naredne, mnogo jasnije klasne demarkacije, u svetlu savremene borbe proleterijata:

Postoji velika razlika između kreativnog Marksizma, koji je vođen svakim korakom naše Revolucije, i onog najdosadnijeg i artificijelnog markističkog sholasticizma koji i dalje guši našu literaturu. Neko ovo može nazivati zaostatkom naše književne kritike, ili što slično, ali činjenice ostaju. Postoji dogmatski Marksizam, i postoji Marksizam koji je kreativan, životan, mnogostran, oslobođen svih akademskih i sektaških ograničenja. Marksizam koji je u potpunosti prožet duhom revolucionarne dijalektike. Mi podržavamo ovaj drugi, koji predstavlja Lenjinizam.¹⁵⁴

Ove početne Lifšicove teze razvijane u tesnoj saradnji sa Lukačem i dalje diskutovane unutar neformalnog kruga marksističkih intelektualnih istomišljenika, objavljivane su u pomenutom časopisu *Književna kritika* (Literaturnyi Kritik [The Literary Critic]) koji je 1933. godine osnovao Organizacioni komitet Unije pisaca.¹⁵⁵ Oblikovanje i sadržaj časopisa bio je usko vezan za Lifšica i Lukača, koji su ga godinama uređivali, sve do 1940. godine kada je

¹⁵⁴ Isto

¹⁵⁵ Maja 1933. Grupa slično mišljenika sačinjena od pisaca i kritičara je osnovala časopis - Književna kritika (The Literary Critic) koji je imao status tendencije ili škole, u kojima su Lifšic i Lukač imali vodeće uloge. Ovaj časopis je rođen iz potresa nastalih Partijskom rezolucijom 23. Aprila 1932. Koja je ukinula sve postojeće organizacije i udruženja koja se tiču književnosti i drugih umetnosti i koja je utrla put za jedinstveno telo - Uniju sovjetskih pisaca. Slična tela su postavljena i za druge umetnosti. RAPP (Asocijacija Proleterskih pisaca) je dominirala „klasa protiv klase” periodom. Stanley Mitchell, nav. delo, 28–45.

ugašen usled bučne polemike oko Lukačeve zbirke eseja *Ka istoriji realizma* (K istorii realizma [Toward a History of Realism]), objavljene godinu dana ranije.

Ovakva razmimoilaženja u pristupu pitanjima estetike započeta su već ranije, tokom 1936. godine, što je predstavljalo jednu od najozbiljnijih književnih diskusija u toj deceniji. Polemike su vođene oko dva ključna pitanja. Koji je intelektualni, to jest, *duhovni* sadržaj koji definiše aktuelnu formu umetnosti? Da li je to realna (*objektivna*) istina u najširem smislu sveta, na način koji je umetnik (*subjektivno*) reflektovao ili je pak svaki umetnički fenomen svojevrsni „kolektivni san”, koga je jedan društveni subjekat iskusio (klasa, ili sloj) kroz borbu sa drugim društvenim subjektom? Da li postoji neka unutrašnja jednakost između umetničkog dela i njegove „narodnosti” (narodnost), odnosa prema emancipatorskoj borbi većine, ili su pak umetnička dela ništa drugo do ideološki dokumenti koje su robovlasnici, feudinci i kapitalisti ostavljali iza sebe? Lifšic ističe da su za njih diskusije išle u pravcu tvrdnje da su umetnički radovi uvek izraz društveno progresivnih principa, i da „egoistični” interesi eksploatorskih klasa nikad nisu doprinisili umetnosti osim što su ih ograničavali. Ukoliko je i postojala velika književnost u prošlosti, ona je postojala isključivo *uprkos* ovim ograničenjima.¹⁵⁶

Rezultat diskusija iz 1936. mogao bi se sumirati u generalni aksiom: celokupna umetnost je prevod „istine” njenog sadržaja u jezik umetnosti, i ne samo u smislu prezentovanja sume dokaza ili znanja u pragmatičnom smislu. Istinu umetničkog sadržaja treba shvatiti kao odanost *realnosti*, kao pravednost u društvenom smislu, i kao dobro u smislu moralnosti. Nemoguće je za umetničke radove da niknu iz polja reakcionarnih društvenih pokreta. Prema reprezentima stare vulgarno-sociološke i pseudo-marksističke škole, nasuprot gore iznesenom stavu, bilo koja ideja može da leži u korenu umetničkog dela. Sve što je važno je da ta ideja, iako je reakcionarna ili lažna, ima osnovu u društvu, i da će kasnije postojati ljudi koji će biti sposobni da izraze ove ideje u umetnosti sa potrebnom snagom i umećem.¹⁵⁷ Stoga, po Lifšicu samo *komunističko*

¹⁵⁶ Mikhail Lifshitz. Excerpts from *An Autobiography of Ideas*, nav. delo. Ovakve svoje stavove Lifšic je bazirao na Lenjinovim pisanjima i govorima, naročito iz perioda nakon Revolucije. On je to zvao fuzijom imanentne sinteze koja vodi do nove Renesanse, u kojoj se visoko razvijena umetnička kultura povezuje sa širokim narodnim pokretima odozdo. U svakom slučaju, ova fuzija zahteva mnogo komplikovanih i kontradiktornih medijacija i povezivanja.

¹⁵⁷ Mikhail Lifshitz. Excerpts from *An Autobiography of Ideas*, nav. delo. Sprovedena je čak i posebna kampanja

društvo može da razreši protivrečnosti između liberalnog i konzervativnog društva, jer tada progres više neće biti povezan s klasom eksploatatora (buržoazijom), konzervativizam će izgubiti istorijska opravdanja, a estetika će se ponovo pridružiti politici.¹⁵⁸

U kasnijem periodu njegovog rada, u eseju pod nazivom *The Popular in Art and the Class Struggle*, Lifšic će ponoviti ranije iznesene teze i zaključiti da će samo u komunističkom društvu ljudi „uspeti da povrate” umetnost koja je oduvek i bila njihova – čime će dokazati njenu pravu popularnost.¹⁵⁹ U tekstu *The Crisis of Ugliness* (1968) izjavljuje¹⁶⁰ da modernizam nikada nije prevazišao poziciju malograđanskog odmetnika. Po njemu, to je bilo anarhističko odbijanje koje nikada nije ozbiljno preispitalo autoritet velike buržoazije i koje se nikada nije baziralo na radničkom pokretu.

Psihološki, on je oscilirao između subjektivnog haosa i očajničke potrebe za redom (kubizam, geometrijska apstrakcija). Realnost se svela na umetnički materijal i percepciju. Kao deo opšteg iracionalizma imperijalističkog perioda, modernizam objektivno mora da vodi u fašizam, bez obzira na časne, idealističke pa čak i antifašističke poglede svojih praktičara, među kojima je bilo i članova Komunističke partije, poput Pikasa i Ležea.¹⁶¹

Lifšic uporno ponavlja da Istorija sledi svoju mračnu logiku bez obzira na lične namere. Uprkos izložbi „degenerativne umetnosti”, tvrdi da Fašizam nikada nije bio suštinski anti-modernistički. U početku se hranio anti-kapitalističkim impulsima Futurizma i Ekspresionizma, sve dok nije bio spreman da uspostavi svoju sopstvenu estetiku – „pseudo-realizam” koji zadovoljava ukus malograđanštine, istovremeno zadržavajući elemente modernizma. Njegova oportunistička denuncijacija moderne umetnosti (pomenutom izložbom) ne može se uporediti sa

protiv Plehanova, koji je držao da lažne ideje ne mogu ležati u osnovi pravog umetničkog rada. Njegovi oponenti smatrali su da bilo koji sadržaj može formirati osnovu umetničkog rada.

¹⁵⁸ Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo.

¹⁵⁹ Isto.

¹⁶⁰ Ovde se stavovi Lifšica o modernizmu susreću sa onima Trockog, iako je prema njemu često bio neprijateljski raspoložen.

¹⁶¹ Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo.

principijelnom kritikom na kojoj su marksistički teoretičari insistirali, počevši još od vremena pre Revolucije sa Plehanovim i Meringom.¹⁶²

Lifšicovi teorijski sledbenici, naročito Viktor Arslanov, upravo će u njegovom radu pronaći osnovu za obnavljanje skoro uništenog marksizma tokom Staljinovih godina. Međutim, ne na način suprotstavljanja avangardnih eksperimenata dvadesetih godina onim „dogmatizovanim” umetničkim formama karakterističnim za tridesete godine – a što je bilo dominantno tumačenje – već skretanjem pažnje, posebno na period početka tridesetih, kada je nova forma (kritičkog!) *realizma* (za razliku od socijalističkog realizma) izgledala moguća.

¹⁶² Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, isto. Prema pisanju ovog autora, Lifšic je šokirao javnost svojim tekstom iz 1965. godine pod naslovom *Why i am not a Modernist*, transformišući se od heterodoksa (u vreme staljinizma) u ortodoksa (u vreme destaljinizacije, kada su mladi pohitali za modernom umetnošću koja je dolazila sa zapada, dok su raniji dogmatici prešli u tabor liberala). U posleratnom modernizmu koji je u SSSR-u bio „pomodnog” karaktera (a ne popularnog!) Lifšicev stav je bio usamljen. Po njemu, ovakav trend je bio produkt dezintegracije staljinizma. Problem je bio u nihilizmu prema Staljinovom periodu sve do nivoa karikature i parodije.

2.4. Lukačev pojam kritičkog realizma

Đerđ Lukač je jedan od naznačajnijih marksista međuratnog perioda kome u trenutku pisanja ovog rada trenutna revizionistička i anti-komunistička mađarska vlada, zatvara legat, ruši spomenik i briše sve tragove postojanja.¹⁶³ Lukač se Lifšicu pridružio u Moskvi prvo 1930. a zatim 1933. godine, ubrzo nakon što je Hitler došao na vlast. Tokom 1928. Lukač je podneo svoje čuvene *Blumove teze*¹⁶⁴ povodom II kongresa mađarske komunističke partije 1929. godine koja je tada bila u egzilu, predlažući zajednički front protiv fašizma između progresivnih sekcija buržoazije i revolucionarnog proleterijata. Međutim, njegov program je koincidirao sa tzv. Trećim ili *klasa-protiv-klase* periodom Kominterne (čiji je izdanak i klasno bazirana estetika Prvog petogodišnjeg plana). Kominternu je odbila savez sa socijaldemokratama, nazivajući ih socijalfašistima, ostavljajući tako radničku klasu bez saveznika u borbi protiv fašizma što je imalo katastrofalne posledice u godinama koje su dolazile. Lukačevi predlozi su većinom bili suština politike Narodnog fronta iz 1935. Međutim već tokom 1928. prisiljen da opovrgne svoje teze¹⁶⁵, odlučio je da se povuče iz političkog života i vrati teoriji što će i praktikovati sve do Mađarske revolucije 1956. godine kada ponovo uzima direktno učešće u politici. Ipak, *Blumove teze* imale su estetske implikacije. Njegova kasnija književna teorija bila je bazirana na široko postavljenom *kritičkom realizmu* koji je uključivao buržoaske pisce kao i socijalne, od Tomasa Mana do Mihaila Šolohova. Tokom 1931. i 1932. godine, u okviru komisije Internacionalne asocijacije proleterskih pisaca borio se za ovu poziciju. Uskoro se Kominternu pomerala u pravcu Narodnog fronta a njegova kritika levog krila modernizma je reflektovala ovu promenu.¹⁶⁶

¹⁶³ Videti urednički komentar sa regionalnog portala Bilten: Druga smrt Györgya Lukácsa i mitovi „nove desnice”, <http://www.bilten.org/?p=17153>, (01.03.2017.)

¹⁶⁴ *Blum* je bio njegov preudonim u Kominterni.

¹⁶⁵ Iako je ovaj dokument izazvao skandal i sukob sa Belom Kunom, te ubrzo i Lukačevo distanciranje i samokritiku, po rečima samog Lukača, razlog takvim koracima jeste činjenica da bi isključenje iz partije značilo nemogućnost aktivnog učestvovanja u borbi protiv fašizma koji se približavao. Videti: Georg Lukacs, *Povijest i klasna svijest*, Naprijed, Zagreb, 1977, 32.

¹⁶⁶ Videti uvodne napomene u: Georg Lukacs, *Povijest i klasna svijest*, nav. delo, 31.

Ono zbog čega je ovaj teorijski dokument važan za teoriju umetnosti, jeste pre svega njegov određujući karakter prema čitavom Lukačevom daljem teorijskom i praktičnom delovanju. Po samom Lukačevom svedočenju, 1929. godina dovela je do tog velikog zaokreta s *Blumovim tezama*, i sa tako izmenjenim shvatanjima 1930. godine postaje naučni saradnik Marks-Engelsovog instituta u Moskvi, gde se susreće sa tek dešifrovanim Marksovim tekstom *Ekonomsko-filozofski rukopisi*, te se upoznaje sa teoretičarem Mihailom Lifšicem.¹⁶⁷

Po povratku u Rusiju 1933. kao emigrant, distancirajući se od mađarske Komunističke partije u egzilu, nastavio je rad s Lifšicem na konstrukciji marksističke estetike. Marksovi ekonomski i filozofski rukopisi postali su dostupni njihovom zaslugom, kao i Lenjinove *Filozofske sveske* sa njihovim komentarima o Hegelovoj *Logici*. Engelsova pisma o realizmu su objavljena. Bila je priređena Hegelova *Estetika*, koja je, po Engelsovim rečima, bila nezamenljiv uvod za Marksovu filozofiju umetnosti. Sa ovim alatima – Hegelova teorija estetike, Marksova rana ontologija i antropologija, Engelsova definicija realizma i Lenjinov koncept „odraza” (*reflection*) – dva teoretičara razvila su model estetike realizma koji je mogao biti primenjen na celokupnost istorije, počinjući s pećinskim slikarstvom. Estetika, kako je to Lifšic formulisao, nije više bila samo specijalnost ili disciplina, već filozofija istorije umetnosti.

U predgovoru *Povijesti i klasne svijesti*, Lukač ovako objašnjava prelom koji nastaje s pomenutim susretima:

Paralelno s tim javila se želja da svoja znanja na područjima književnosti, umjetnosti i njihove teorije iskoristim za izgradnju marksističke estetike. Tu je nastao prvi zajednički rad s M. Lifšicom. Iz mnogih razgovora postalo nam je obojici jasno da čak ni najbolji i najsposobniji marksisti, poput Plehanova i Mehringa, nisu dovoljno duboko shvatili univerzalni karakter marksizma s obzirom na njegov nazor o svijetu i stoga nisu razumjeli da nam je Marx postavio i zadatak da izgradimo sistematsku estetiku na dijalektičko-materijalističkoj osnovi... U središtu mojeg interesa bio je ne samo problem mimesisa (oponašanja) nego, budući da sam kritizirao prije svega naturalističke tendencije, i primjena dijalektike na teoriju odraza. Jer u svakom se naturalizmu teorijski

¹⁶⁷ Isto, 39.

*zapravo u osnovi nalazi „fotografsko” odražavanje zbilje. Oštro naglašavanje suprotnosti između naturalizma i realizma, koje nedostaje kako u vulgarnome marksizmu tako i u građanskim teorijama, nenadoknadiva je pretpostavka dijalektičke teorije odražavanja, pa prema tome i jedne estetike u duhu Marxa.*¹⁶⁸

Kao što sam već gore u tekstu naznačila, Lifšicova i Lukačeva teorija *kritičkog realizma* posebno se razvijala u okviru književno-teorijskog opozicionog časopisa *Literaturni kritik* (*Književna kritika*), u kome su oba autora tesno sarađivala u periodu od 1934. do 1939. godine. No, šta predstavlja pojam *kritičkog realizma* prema Lukaču? Kako stoji njegova teorija (umetničkog) odraza prema opštoj teoriji odraza (koju je kritikovao i odbacio)?

Razvijajući teoriju o umetničkom odrazu stvarnosti Lukač je polazio od teze da umetnički odraz stvarnosti polazi od istih suprotnosti kao i svako drugo reflektovanje stvarnosti:

*Svaka velika umetnost nosi u sebi ovaj cilj: da pruži sliku stvarnosti u kojoj se opreka između pojave i bića, pojedinačnog slučaja i zakona, neposrednosti i pojma, itd., raščlanjava tako da se u neposrednoj impresiji što je daje umetničko delo i jedno i drugo stapa u spontano jedinstvo, da za onog koji ga prima obrazuje nerazrešivo jedinstvo. Opšte se pojavljuje kao karakteristika pojedinačnog i posebnog, u pojavi se može uočiti i doživeti biće, zakon se manifestuje kao specifično pokretan uzrok posebnog prikazivanog pojedinačnog slučaja. Ovu suštinu umetničkog uobličavanja Engels izražava veoma jasno kada o karakteristici figura u romanu kaže: „Svako predstavlja jedan tip, ali u isti čas i jednog određenog pojedinca, jednog ’ovog’, kao što kaže stari Hegel, i tako mora da bude.”*¹⁶⁹

Esencijalno su postojale četiri komponente u ovakvoj teoriji estetike: odnos upotrebne i razmenske (prometne) vrednosti, nejednak razvoj između umetnosti i ekonomije, cilj ka besklasnom društvu, i mesto realizma u istoriji. Društvo bazirano na upotrebnoj vrednosti (socijalizam/komunizam), tvrdili su, verovatnije je da će proizvoditi višu formu umetnosti u

¹⁶⁸ Isto, 40–41.

¹⁶⁹ Đerđ Lukač, *Problemi realizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1957, 152.

odnosu na onu koja je ekonomski napredovala i u kojoj razmenjska vrednost ili tržište dominiraju. Polarizacija između upotrebne i razmenjske vrednosti je na ekstremnom nivou u kapitalističkom društvu, gde je безусловna sloboda podrazumevala mogućnost prodaje bez presedana, što je kontradikcija koju je jedino komunistički poredak mogao da reši ukidajući tržište i stavljajući proizvodnju pod javnu kontrolu. Kapitalizam, kako je Marks izjavio, predstavlja najveću pretnju umetnosti. Iz ove perspektive značajna umetnost iz prošlosti može se posmatrati kao anticipacija komunizma gde je “koristni rad” (“useful work”) (pozajmljen Morisov termin) norma. Značajna umetnost, po Lifšicu, je uvek realistična, i cvetala je u društvima gde su upotrebna i razmenjska vrednost bile u relativnom balansu (kao u Atinskoj demokratiji i renesansnim gradovima državama). Pod realizmom Lifšic podrazumeva umetnost koja preispituje dubine svog vremena, koja prevazilazi privremene klasne dominacije i naslućuje i dalje skrivene pokrete društvenog razvoja. Pravi razliku u odnosu na naturalizam, koji je samo od svog vremena i zanima se samo prosečnim, radije nego tipičnim. Realizam nije ni stil, ograničen na određene novele XIX veka. Naprotiv, realizam je zaokružena koncepcija koja ide u nazad do početaka civilizacije, i predstavlja svet verno sukobljavajući se s sa svojim oponentima kao i sopstvenim iluzijama.¹⁷⁰

Sa završetkom prvog Petogodišnjeg plana, Staljin je smatrao da je socijalistička baza uspostavljena i da je vreme da se završi progon buržoaskih specijalista kao i ekscesa kolektivizacije. Umesto RAPP-ovog slogana „saveznik ili protivnik” Partija je pozvala na novu inkluzivnost. Na unutrašnjem planu, takozvana Kulturna revolucija (1928–1932) je bila završena, dok je na spoljašnjem, okončan „Treći period”. Partija je takođe preispitivala kulturne kredibilitnosti RAPP-a, optužujući asocijaciju za levu vulgarizaciju i preteranu simplifikaciju u odnosu prema lojalnim *saputnicima* (simpatizerima koji se nisu učlanili u partiju). Teorijski, osudila je „dijalektički materijalistički metod” koji je RAPP nametao svim piscima, proleterima i simpatizerima. Ivan Gronski, predsedavajući Organizacionog komiteta nove Unije sovjetskih radnika, što je bilo telo uspostavljeno kako bi implementiralo Centralnu rezoluciju komiteta u kom je maja 1932. stajalo da jedini zahtev koji bi oni imali prema piscima jeste da pišu istinu, da „portretišu našu realnost koja je u sebi ’dijalektična’ i da je ovo metod socijalističkog

¹⁷⁰ Videti: Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo.

realizma.”¹⁷¹

Partija je iskoristila prevod Engelsovih tekstova o realizmu iz 1932. i na njemu bazirala stav protiv RAPP-a. Iako je ova pozicija postala kanonska u marksističkom kriticizmu i bila podvrgnuta sasvim različitim interpretacijama, ona je odgovarala Drugom Petogodišnjem planu. Istovremeno, Engelsovi tekstovi su bila osnova i za jednu paralelnu teoriju realizma koju su zastupali Lifšic i Lukač. RAPP-ov ideološki teror time je bio ukinut i pisci su mogli da ponovo dišu, sve dok se nova doktrina „nije pretvorila u gumeni pečat za partijske odluke”.

Koliko je kompleksno čitanje i dešifrovanje različitih faza Lukačevog teorijskog rada, govori i on sam u gore navedenom novom predgovoru za knjigu, ali i Fredrik Džejmson u studiji o pripovedanju pod nazivom *Političko nesvesno*, u kome Lukača navodi kao najvećeg marksističkog filozofa modernih vremena u toj oblasti i pored manjkavih ali ipak monumentalnih postignuća.¹⁷² Ovde Džejmson stavlja napomenu o samom pojmovnom okviru i njegovim (ne)mogućnostima, u vreme specifične političke represije kojoj su teoretičari o kojima je reč, bili izloženi. Kao što je u Altiserovo vreme „Hegel“ bio odrednica, to jest, šifrom maskirana borba protiv staljinizma unutar Komunističke partije Francuske, tako je u Lukačevom delu „naturalizam“ bio šifra za „socijalistički realizam“¹⁷³.

¹⁷¹ Isto.

¹⁷² Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno* (prev. Dušan Puhalo), Rad, Beograd, 1984, 11.

¹⁷³ Isto, 40.

2.5. Frederik Džejmson: savremeno čitanje Lukača

Jedan od ključnih pojmova koje Džejmson preuzima od Lukača je njegov pojam „totaliteta” razrađen u *Povijesti i klasnoj svijesti*, ali za koji naglašava da se ne sme tumačiti kao neka vrsta pozitivne vizije kraja istorije (u smislu Šelingovog Apsolutnog) već kao metodološko merilo. Ovakva ideološka kritika, po Džejmsonu tako postaje suštinski kritička i negativna, demistifikatorska operacija.¹⁷⁴ Ovde Džejmson ide dalje u analizi ideološkog i ideologiju tumači kao *strategiju ograničavanja*, a Lukaču pripisuje zaslugu budući da je razumeo da se takva strategija ograničavanja „može raskrinkati samo suočavanjem sa idealom totaliteta, koji ona istovremeno i podrazumeva i potiskuje”.¹⁷⁵

Međutim, Lukačevski pojam „totaliteta” može i treba da se posmatra i u odnosu na njegovo rano zagovaranje frontovske politike, artikulisane još 1929. godine kroz *Blumove teze*, koje su tako radikalno bile potisnute i zaboravljene, usled dominacije i zagovaranja „klasnog rata”. Taj pojam postaje ključan i u njegovoj estetičkoj teoriji „kritičkog realizma” u kojoj razvija kritički otklon od naturalizma Staljinovog „socijalističkog realizma”.

Džejmson posebno naglašava značaj Lukačevog kritičkog pojma „totaliteta” kao oruđe pripovedne analize, koje, suprotno od tada čestih stavova o Lukačevoj estetici kao oglednoj vežbi u „teoriji odraza”, mogu da dobiju novo značenje ukoliko se čitaju kao studije o „velikim realnostima” u kojima još nisu bili potrebni složeni okviri i „strategije ograničavanja” kasnijeg modernizma.¹⁷⁶ Pišući svoju studiju o pripovedanju kao društveno-simboličnom činu, ovaj Lukačev pojam “totaliteta” dobija na značaju u Džejmsonovim raspravama sa tadašnjim poststrukturalističkim i postmodernim autorima, te u političkoj analizi tadašnjeg položaja leveice u različitim kontekstima. Dok je u Francuskoj kritika totalizacije dolazila zbog generisanog otpora prema politikama partijskog pritiska ka centralizaciji, u SAD je autorovo zalaganje za nužnost proizvodnje *politika saveza*, bila najzahvalnija forma za razvoj američke (identitetski rasparčane)

¹⁷⁴ Isto, 59.

¹⁷⁵ Isto.

¹⁷⁶ Isto, 61.

levice, čemu pojam totalizacije na teorijskom planu u potpunosti odgovara. Lukač kaže:

*Totalitet umetničkog dela, naprotiv, intenzivan je: on je zaokružena i u sebe zatvorena veza između onih određenja koja su objektivno presudno važna za uobličeni isečak života, koja determinišu njegovu egzistenciju i kretanje, njegov specifični kvalitet i položaj u celini životnog procesa. U ovom smislu i najmanja je pesma isto tako intenzivan totalitet kao i najsnažniji ep. Kvantitetom, kvalitetom, proporcijom itd. Određenja koja se manifestuju odlučuje objektivni karakter uobličenog isečka života u uzajamnom delovanju sa specifičnim zakonima vrste koja je saobrazna sa njegovim uobličavanjem.*¹⁷⁷

Sledeći ključni Lukačev pojam koji Džejmson izvlači iz *paučine* marksističke teorije i upotrebljava u savremenom marksističkom tumačenju umetničkog dela kao „kulturalnog teksta” jeste pojam „opredmećenja”, koji tumači kao složeni proces u kome se tradicionalna ili „prirodna” jedinstva, društvene forme, ljudski odnosi, kulturi događaji, religiozni sistemi sistematski razbijaju kako bi bili efikasnije rekonstruisani u obliku novih „postprirodnih procesa” ili mehanizama. Tako izolovani odlomci nekadašnjih jedinstava stiču tako i novu samostalnost, „poluautonomnu koherenciju koja nije samo odraz kapitalističke opredmećenosti i racionalizacije već unekoliko služi i kao nadoknada za dehumanizaciju doživljavanja koju donosi opredmećenje i popravlja inače nepodnošljive učinke novog procesa”:

Istorija formi očigledno odražava taj proces, kojim se vizuelne crte obreda, ili slikoviti postupci koji su još funkcionalni u verskim ceremonijama, posvetovnjuju i reorganizuju u nešto što je samo sebi cilj, u štafelajsko slikarstvo i nove žanrove kao što je pejzaž, zatim još otvorenije u percepcijskoj revoluciji impresionista, da bi se konačno u apstraktnom ekspresionizmu trijumfalno objavila autonomija vizuelnog. Zato Lukač ne greši kada povezuje postanak tog modernizma sa opredmećenjem koje mu je preduslov; ali on preterano uprošćava i deproblematizuje složenu i zanimljivu situaciju kad zanemaruje utopijsku misiju tog novog opredmećenog čula, misiju tog pojačanog i autonomnog jezika boje da bar simbolički obnovi doživljaj libidalnog zadovoljstva svetu koji je toga lišen,

¹⁷⁷ Đerđ Lukač, *Problemi realizma*, nav. delo, 155.

*svetu prostiranja, sivom i samo kvantitativnom.*¹⁷⁸

Dalje u analizi autor Lukačev jezik opredmećenja i dalje koristi, i primenjuje na sve veću standardizaciju kapitalističkog svakodnevnog života, ali i za prikazivanje stila, bilo književnog bilo slikarskog. Dok je Lukač bio u pravu kada je povezivao modernizam sa opredmećenjem svakodnevnog života, njegova je greška, po Džejmsonu, što je to činio na aistorijski način, i što je iz svoje analize izvlačio etički sud umesto istorijskog opažanja.¹⁷⁹ Umesto problematičnog modernog estetskog jezika kojim se pojačava doživljaj koji se njime izražava (opredmećenje) Lukač predlaže drugačiji estetski jezik („napredni” ili *kritički realizam*) koji bi imao tu prednost da ne odražava, to jest, ne izražava, fenomenologiju svakodnevnog života pod kapitalizmom. Međutim, Džejmson priželjkuje dublje razumevanje složenosti i dvosmislenosti ovog procesa – njegovo dijalektičko promišljanje. Stoga u kontekstu kulturalne analize, Džejmson predlaže da se dve crte iste pojave, negativna i pozitivna („napredna” i „nazadna/reakcionarna”) – obeleže nazivima „ideološka” i “utopijska”, gde se prva reč upotrebljava u svom najužem, pejorativnom smislu (iako se može upotrebiti i drugačije), dok se druga reč shvata na način Ernesta Bloha, kao “odjek marksističke perspektive budućnosti, a ne kao ono što su Marks i Engels napadali kao takozvani utopijski socijalizam”¹⁸⁰.

Dakle, Džejmson insistira na tome da se modernizam mora tumačiti dvosmisleno. Po razvijenoj Lukačevoj tezi, modernizam je ideološki izraz kapitalizma, i posebno, opredmećenosti svakodnevnog života koju takav sistem sa sobom donosi. U tom smislu, on se može posmatrati i kao kasni stadijum u buržoaskoj kulturnoj revoluciji, finalnoj i krajnje specijalizovanoj fazi tog ogromnog procesa transformacije nadgradnje kojim se prethodna društva pripremaju za život u sistemu tržišta. Međutim, u drugoj tezi, modernizam se istovremeno tumači i kao utopijska kompenzacija za sve što opredmećenost donosi sa sobom. Pojava novih poluautonomija¹⁸¹ kao i uzgrednih proizvoda kapitalističke racionalizacije proizvode mogućnost da se bar na

¹⁷⁸ Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno*, nav. delo, 73.

¹⁷⁹ Isto, 278.

¹⁸⁰ Isto, 289–290.

¹⁸¹ Ovde Džejmson aludira na poluautonomiju rasparčanih čula, kao i novu autonomnost i unutrašnju logiku njihovih sada apstraktnih objekata, poput boje ili čistog zvuka.

imaginativnom planu doživi suprotnost i negacija te racionalizacije. Tako, sve veća apstraktnost vizuelne umetnosti nije samo izražavanje apstraktnosti svakodnevnog života kao posledica rasparčavanja i opredmećivanja, već i utopijska kompenzacija za sve što je izgubljeno u procesu razvitka kapitalizma.

Jedna od hipoteza ovog rada jeste i pitanje: da li je moguće tvrditi da je zapravo problem imenovanja levo orijentisane *kritičke umetnosti* tridesetih godina dvojak. Prvo, tu je problem Staljinove kulturne politike koja vulgarizuje čitavo polje umetnosti, a specifično pojam *realizma*, namećući novi pojam i definiciju umetnosti kroz tezu o *socijalističkom realizmu*. Drugo, ovako *iskrivljenu* tezu o umetnosti, u *nekritičkoj* i *totalizujućoj* formi preuzima modernistička historiografija, s retkim izuzecima gde se ističe problem imenovanja. Ipak, nova čitanja teorijskih i umetničkih praksi o kojima je reč daju osnovu za njihovo redefinisavanje; ne kao prekid, niti raskid, već specifični (istorijski) *kontinuum* – nastavak levo-orijentisanih avangardnih praksi dvadesetih godina u izmenjenim društveno-političkim okolnostima tridesetih (s posledicama ekonomske krize, pojavom nacizma i fašizma, te blizinom rata). U tako izmenjenim okolnostima, i oni avangardni umetnici dvadesetih godina na Zapadu, okreću se specifičnim *realističkim* tendencijama.

Češki avangardni umetnik i pisac, Karel Tajge, u raspravi o *realizmu*, problematizovaće ovaj pojam na primeru radova Kurbea, koji je u svom slikarstvu sadržao i različite elemente romantizma, irealizma, magičnih prizora, a na primeru jedne njegove slike pod nazivom *San*:

*Ako ova magična slika išta dokazuje o realizmu, onda je to činjenica da je realizam pesma, tamo gde prekoračuje i prevazilazi samog sebe, gde prestaje da bude ono što jeste. Slično svedočanstvo o realizmu daje u svom delu i Balzak koji je, uostalom, realist još samo u književno-istorijskim priručnicima.*¹⁸²

Naime, ovaj autor analizira pojam *realizma* kao neodređen pojam u svojoj oblasti, čiji koren seže sve do Platona i Aristotela. Realizam nije i ne može da bude doslovna imitacija; jer se takav umetnički pravac naziva *naturalizam*, *iluzionizam*, ili pak, *verizam*. Podražavanje

¹⁸² Karel Tajge, *Vašar umetnosti* (izbor i prevod Aleksandar Ilić), Mladost, Beograd, 1977, 265.

stvarnosti jeste i može biti umetnost tamo gde umetnik doživi i oblikuje napetost koja traje između njegovog subjekta i prirodnog objekta, između duha i radnog materijala, tamo gde čovek i priroda stoje suprotstavljeni i gde ova napetost dijalektičke suprotnosti, između stvaralačkog duha umetnika i spoljašnje realnosti, živi i deluje u svesti stvaralačke individue; bez ove napetosti i svesti o suprotnosti, slika nije stvaralački čin.¹⁸³ Sam Karel ističe da je poučno pratiti diskusiju u kojoj su knjige poznatog marksističkog teoretičara umetnosti Đerđa Lukača, a posebno njegova studija *O velikim ruskim realistima*, bile demaskirane rečima L. Rudasa i M. Horvata, članova politbiroa Radničke partije Mađarske, zbog toga što je Lukač, pozivajući se u argumentaciji na „nezgodne” citate iz dela Marksa i Engelsa, izrazio mišljenje da ekonomski viši društveni poredak ne mora nužno rađati apsolutno zreliju i vredniju umetnost, književnost i filozofiju.¹⁸⁴

Vrlo je moguće da je ovakav estetički obrt našao svoj pandan na Zapadu u Adornovoj poziciji koja ipak reflektuje umnogome različit društveno-politički okvir. Ključna razlika je u konceptima poput „administriranog socijalizma” ili „neautentičnosti” a koji su bili tabu u tadašnjem Sovijetskom Savezu. „Estetika nije bila eskapistička putanja, već strategija. Za sovjetskog marksistu nije postojala pozicija *izvan*”.¹⁸⁵

¹⁸³ Isto, 273–274.

¹⁸⁴ Isto, 315–316.

¹⁸⁵ Videti: Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo.

3. REVOLUCIONARNI DRUŠTVENI POKRET U JUGOSLAVIJI IZMEĐU DVA SVETSKA RATA

3.1. Društveno-politički kontekst, radnički pokret i Komunistička partija Jugoslavije

*Tek kada zbiljski, pojedini ljudi vrata u sebe apstraktnog građanina države (Staatsbürger) i kada pojedina ljudska bića postanu u svom svakodnevnom životu, u svom posebnom radu, u svojim posebnim odnosima, integralno ljudska bića, tek kada ljudi spoznaju i organiziraju svoje 'vlastite snage' (Rousseau) kao društvene snage i stoga više ne budu od sebe odijeljivali društvenu moć u obliku državne moći, tek će tada ljudska emancipacija biti dovršena.*¹⁸⁶

*Nema više smisla da piskaram neke polurazumljive pesme, moram da se pokrenem.*¹⁸⁷

Partizani su bili svesni, ističe Miklavž Komelj, da se revolucija povezuje sa umetnošću, na jednom specifičnom planu koji prethodi umetnosti kao instituciji.

*Revolucija se povezuje s umetnošću na planu na kojem revolucija kao i umetnost znači postavljanje novih koordinata mogućeg u konfrontaciji s nemogućim.*¹⁸⁸

Osvrćući se na savremene revizionističke rasprave o odnosu između (budućeg)

¹⁸⁶ Darko Suvin, *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, nav. delo, 167.

¹⁸⁷ Izjava Koče Popovića, jednog od protagonista nadrealističkog pokreta u Jugoslaviji tokom tridesetih godina, pred uključivanje u komunističku partiju i revolucionarni pokret. Videti: Aleksandar Nenadović, *Razgovori s Kočom*, Globus, Zagreb, 13.

¹⁸⁸ Miklavž Komelj, „Partizanska umetnost iskosa”, u: Marija Vasiljević (ured.), *Umetnost kao otpor fašizmu*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2015, 28.

partizanskog pokreta, izraslog iz predratnog revolucionarnog pokreta o kojem je reč u ovom poglavlju, i revolucije, Komelj naglašava da se često pravi jedna fundamentalna greška budući da se masovnom narodnooslobodilačkom pokretu, koji navodno nije imao veze sa revolucijom, želi suprotstaviti određeni sloj „profesionalnih revolucionara” (Komelj istakao) po ugledu na Sovijetski Savez. I u tome su previdali da je i sam Sovijetski Savez od jugoslovenskih partizana zahtevao da tokom rata ne izvode revoluciju – što je de facto značilo *neposlušnost* jugoslovenske revolucionarne politike koja je važna i u pogledu umetnosti. Stoga nam i istraživanje revolucionarne umetnosti koja je prethodila i otvorila mogućnost partizanske umetnosti, omogućava da otkrivamo „duboku revolucionarnost čitavog pokreta upravo u njegovim krajnjim protivrečnostima, u tome, kako su se zajedno pojavile stvari za koje niko ne bi očekivao da se mogu pojaviti zajedno”.¹⁸⁹

Međuratni period obiluje različitim političkim i ekonomskim krizama, ali za razliku od prve polovine dvadesetih godina koju karakteriše relativna privredna stabilnost i rast, zahvaljujući privremenoj stabilizaciji kapitalizma, period koji obuhvata kraj treće decenije i proteže se sve do početka Drugog svetskog rata, jeste period velikih ekonomskih i političkih kriza, pauperizacije stanovništva, društvenih nemira, radničkih štrajkova, sve učestalijih pojava fašizacije društva i njegove normalizacije u svakodnevicu. Imajući na umu da je predratna Jugoslavija bila jedna od nasiromašnijih zemalja u tadašnjoj Evropi, zapravo ekonomska polukolonija Zapada¹⁹⁰, uprkos bogatim prirodnim resursima, treba uzeti u obzir i minimalne privredne pomake učinjene u periodu o kome je reč. Unutar nove države stvoreno je jedinstveno privredno područje, podignuta su čak i neka nova industrijska postrojenja, zabeležen je porast u izvoznoj i uvoznoj trgovini¹⁹¹. Ipak, privreda je u većini počivala na stranom kapitalu, koji je, u godinama koje su dolazile, zauzimao dominantnu poziciju u rudarstvu, industriji i bankarstvu; pod svojom kontrolom strani kapital je držao 51 posto industrije i oko 65 posto rudarstva, dok je preko banaka kontrolisao kreditnu politiku Jugoslavije, imajući odlučujući uticaj na privredni

¹⁸⁹ Isto, 38.

¹⁹⁰ Videti: Darko Suvin, *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, nav. delo, 183.

¹⁹¹ Rodoljub Čolaković i drugi, *Pregled Istorije Saveza komunista Jugoslavije*, Institut za izučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1963, 140.

razvoj zemlje¹⁹².

Već je davno zaboravljena istorijska činjenica da je na prvim organizovanim izborima za Ustavotvornu skupštinu organizovanim u Kraljevini SHS novembra 1920. godine, Komunistička partija Jugoslavije osvojila čak pedeset devet mandata u Skupštini čime je postala treća po veličini stranka u državi, brojeći preko 65000 partijskih članova i članica.¹⁹³ Ovo je bilo posledica revolucionarne atmosfere tih godina pre svega inspirisane Oktobarskom revolucijom i stabilizacijom boljševičke partije u SSSR-u, ali i uporne borbe revolucionarnog radničkog pokreta koji je bio u sponu u velikom broju država tadašnjeg sveta. Ovaj period je obeležila i čuvena *Husinska buna* koja je označila dugo pripreman kontranapad tadašnje vlade. Buna je počela štrajkom 12000 rudara Slovenije i 5000 rudara iz Bosne, koji su tek donesenom vladinom uredbom o postupanju u slučaju nereda, štrajka i pobune u rudnicima, surovo ugušeni. Zatim je prešla u opšti napad na radnički pokret i KPJ, koji je kulminirao Obznanom – naredbom kojom se zakonski zabranilo svako komunističko delovanje, od zabrane rada komunističkih i sindikalnih organizacija i štampe do zatvaranja svih radničkih i partijskih prostorija i domova, te konfiskovanja njihove arhive i imovine¹⁹⁴.

U takvim, represivnim okolnostima, donesen je Vidovdanski ustav (prvi jugoslavenski ustav), prihvaćen 28. juna 1921. godine, čime se definitivno izvršilo ozakonjenje monarhije sa centralističkim uređenjem i obezbeđenjem hegemonije velikosrpske buržoazije.

Represija se samo još povećala nakon pokušaja atentata bacanjem bombe na regenta Aleksandra 29. juna 1921. godine i ubistva ministra unutrašnjih poslova Milorada Draškovića, 21. jula 1921. godine, a naročito posle donošenja Zakona o zaštiti javne sigurnosti i poretka u državi (Zakon o zaštiti države) 2. avgusta 1921. godine¹⁹⁵ – čime je definitivno zabranjena svaka

¹⁹² Isto, 140.

¹⁹³ Za detaljnije pogledati: Goran Korov, *Rad KPJ u Zagrebu od 1931. do 1941. godine*, Rosa Luxemburg Stiftung SEE, Beograd, 2016; Bilandžić, Dušan, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918.-1985*, Školska knjiga, Zagreb, 1985; Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988, I knjiga: Kraljevina Jugoslavija 1914-1941*, Nolit, Beograd, 1988; Rodoljub Čolaković i drugi, *nav. delo*.

¹⁹⁴ Rodoljub Čolaković i drugi), isto, 75–76.

¹⁹⁵ Isto, 83–84.

delatnost povezana sa komunizmom. Time se jedna od najbrojnijih komunističkih partija u Evropi povukla u ilegalu u kojoj će ostati sve do 1941. godine, konstantno bivajući izložena državno organizovanom teroru i nasilju.

U tom periodu, KPJ će pokušavati kroz niz legalnih institucija da očuva svoje delovanje i kontinuitet; kroz radničke partije, sindikalne i studentske organizacije, legalnu štampu i druge oblike legalnog organizovanog rada preko kojeg je partija mogla da izvrši svoj uticaj. Naročito se ta aktivnost pojačavala krajem decenije kada se kapitalistička kriza već uveliko nagoveštavala kulminirajući 1929. godine. Međutim, i dalje ozbiljno oslabljena usled kontinuirane političke i policijske represije, radikalno smanjenog članstva, partiju su potresale različite krize od kojih su najznačajnije bile one koje su se odnosile na oružani ustanak, te unutrašnje konsolidovanje snaga ugroženo konstantnim frakcijskim borbama.

Nakon serije napetih političkih zbivanja u Kraljevini SHS izazvane krizom parlamentarizma, sukobom vladajućih stranaka i nacionalnim tenzijama, situacija je kulminirala događajem u Narodnoj skupštini u kojoj je poslanik Radikalne partije, Puniša Račić, ubio i ranio nekoliko poslanika Seljačko- demokratske koalicije, 20. juna 1928. godine.¹⁹⁶ Ubistvo Stjepana Radića i drugih poslanika, kralj Aleksandar je iskoristio za ukidanje parlamentarizma, te proglašenje apsolutizma. Ustav je suspendovan, Narodna skupština raspuštena, stranke i udruženja koja su imala plemensko i versko obeležje su zabranjena, a za predsednika vlade postavljen je general Petar Živković. Donet je Zakon o kraljevskoj vlasti i vrhovnoj državnoj upravi, koji je Kraljevinu SHS definisao kao naslednu monarhiju, dok je kralja proglasio nosiocem celokupne vlasti u zemlji, zapovednika vojne sile, te glavnog zakonodavca, čija je ličnost bila nepovrediva i nepodložna odgovornosti.¹⁹⁷ Oktobra 1929. godine kralj Aleksandar je izvršio i državno preimenovanje iz Kraljevine SHS u Kraljevinu Jugoslaviju naslanjajući se na ideološki koncept integralnog jugoslovenstva, a paralelno s tim je, pozivajući se na državni i nacionalni unitarizam, ukinuo podelu zemlje na oblasti i plemena. Zemlja je podeljena na deset teritorijalno-administrativnih oblasti – banovina – obrazlažući takvu meru ekonomičnijom administracijom, boljim saobraćajnim vezama te zaokruživanjem većih područja po privrednom

¹⁹⁶ Videti: Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988*, nav. delo, 132–176.

¹⁹⁷ Isto, 176–213.

merilu. Šestojanuarsku diktaturnu režim je iskoristio i za obračun sa različitim političkim protivnicima, od građanske opozicije do nacionalističkih i separatističkih snaga. No u najvećoj meri diktatura je iskorišćena za obračun sa komunistima, nastavljajući sa njihovim brutalnim progonom i torturom.¹⁹⁸

Kao kontra meru, desetkovani vrh KPJ je, pod uticajem ocena donetih na Šestom kongresu Kominterne 1928. godine o opštoj kapitalističkoj krizi, te direktivi o stupanju u klasni okršaj kako bi se pripremio slom građanskog poretka, pozvao na oružani ustanak. Međutim, kako se ubrzo ispostavilo, takav ishitren poziv nije bio utemeljen na sveobuhvatnoj proceni konkretnih društveno-političkih prilika u zemlji, te vlastitih mogućnosti partije i njenog izolovanog članstva.

U ovom periodu, u jednom od ključnih teorijskih organa KPJ, *Klasnoj borbi*¹⁹⁹, često se pisalo, između ostalog, i o društveno-političkim prilikama te sve učestalijim pojavama prodiranja fašizma i hitlerizma u zemlju, uz konstantno prisutnu osudu šestojanuarske diktature, vladajućeg režima, spoljne i unutrašnje državne politike, itd. Tako se u članku pod nazivom „Vojno-fašistička diktatura“ ukazuje na prodiranje fašizma u zemlju, kao i na izdajničku ulogu socijalne demokratije: „U samoj stvari fašistička država jeste najdosledniji, najbezobzirniji predstavnik buržoaskih interesa i oruđe vlasti u rukama jedne neznatne finansijsko-kapitalističke i monopolističke oligarhije.“²⁰⁰

¹⁹⁸ Isto.

¹⁹⁹ *Klasna borba* je bio ilegalni teorijski časopis koji je izlazio od 1926. do 1937. godine a koji je imao za cilj da bude aktuelan i pristupačan partijskom članstvu i da mu omogući bolje razumevanje politike i prakse KPJ. Uz *Proleter*, *Klasna borba* je bila najznačajnije glasilo KPJ u čijoj realizaciji je učestvovao sam partijski vrh. U samom uvodniku prvog broja pod nazivom „Značaj teorije za revolucionarni pokret“ rečeno je: „Prema tome, naša partija i pokreće ovaj novi teoretski časopis, koji će u svetlosti marksizma i lenjinizma raspravljati sva praktična pitanja naše partijske politike. Na taj način, preko ovog našeg teoriskog časopisa održavaćemo najtesniju vezu sa praksom radničkog pokreta. Takva nerazdvojna veza teorije sa praksom omogućava nam, da shvatimo pokretne snage savremenog društvenog života, da vidimo dalje od drugih, da predvidimo budućnost“. Citirano prema: Milan Vesović, *Ilegalna štampa Komunističke partije Jugoslavije: 1929–1941.*, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 1989, 136.

²⁰⁰ „Vojno-fašistička diktatura“, *Klasna borba*, mart-april, 1929, 604–613(reprint) : 4–13 (original).

Ovakvo određenje fašizma dolazilo je od same Kominterne koja je u tom trenutku definisala fašizam kao trajnu strategiju u kapitalističkom razvoju, kao nužan način buržoaskog vladanja kojim se opravdava nacionalno jedinstvo i podčinjavanje radničke klase buržoaskoj državi. Za razliku od politike Narodnog fronta koja će uslediti samo nekoliko godina kasnije a sa njom i zaokret u artikulaciji antifašističke borbe, u ovom periodu i u skladu sa politikom same Kominterne, komunistički pokret Jugoslavije je etiketirao svaki po njima nerevolucionarni pokret ovim nazivom, pa tako i socijaldemokratiju socijal-fašizmom, bez obzira što je tadašnja socijaldemokratija sama sebe smatrala antifašističkim pokretom, protiveći se načinom kraljevog dolaska na vlast, te vladanjem koje nije bilo u skladu sa konceptom parlamentarizma i buržoaske demokratije.²⁰¹

Posledice za pruženi otpor bile su surove. Koristeći se pozivom na oružani ustanak, režim je još lakše opravdavao brutalnost svojih mera preduzetih protiv komunista, argumentujući ih odbranom protiv komunističkog nasilja na legalni poredak države. Represalije su bile toliko teške da su dovele do potpunog razbijanja partijske organizacije, atomiziranja kadrova i prinudnog odlaska rukovodstva partije u inostranstvo.²⁰² Ipak, brutalnost represalija odjeknula je

²⁰¹ Nikola Vukobratović, „KPJ i Kominterna o Narodnoj fronti i Španjolskom građanskom ratu. Pričati o antifašizmu“, u: Milo Petrović (ured.), *Preispitivanje prošlosti i istorijski revizionizam: (zlo)upotrebe istorije Španskog građanskog rata i Drugog svetskog rata na prostoru Jugoslavije*, Udruženje „Španski borci 1936–1939“: Fakultet političkih nauka, Beograd, 2014, 225.

²⁰² Kako piše Petranović: „Mnogobrojni članovi Partije i njihovi simpatizeri pohapšeni su i osuđeni, na 82 procesa organizovana pred Sudom za zaštitu države od 1929. do 1932. dok je preko 400 komunista i članova SKOJ-a palo kao žrtva belog terora. Pred Sudom za zaštitu države komunisti su odgovarali za političke zločine i antidržavnu zaveru. Na austrijsko-jugoslovenskoj granici ubijeni su Đuro Đaković, sekretar Partije od 1928, i Nikola Hećimović, sekretar Crvene pomoći — navodno u pokušaju bekstva. Najzloglasniji zatvor nalazio se u Beogradu — Glavnjača. Režim se obračunavao i s članovima CK KPJ Bracanom Bracanovićem, Božom Vidasom Vukom, Markom Mašanovićem, Ristom Samardžićem. Komunisti su izdržavali kazne u Sremskoj Mitrovici, Požarevcu, Lepoglavi, Mariboru. SKOJ je pored mnogih članova, izgubio pod diktaturom i sedam rukovodilaca: Janka Mišića, Paju Marganovića, Miju Oreškog, Josipa Kolumba, Pera Popovića Agu, Josipa Debeljaka i Zlatka Šnajdera, koji je umro u bolnici od posledica mučenja. Broj ubijenih, osuđenih i zlostavljenih komunista i drugih protivnika režima svakako je veći, ali se ne može tačno utvrditi jer je mnoge 'pojela pomrčina' bez pisanih tragova i formalne upravno-policijske i sudske egzekucije. CK KPJ je prestao da deluje kao jedinstveno rukovodstvo već u 1929. godini. Aprila 1930. u inostranstvo je prešao i Politbiro CK KPJ čije se sedište jedno vreme nalazilo u Zagrebu, a posle u Ljubljani.

ne samo u okvirima jugoslovenske javnosti, već je izazvala pozornost internacionalno, budući da su se mnoge organizacije i pojedinci oglasili javno, putem peticija i drugih proglašenja protiv *belog terora*.

Spolja oslabljena kontinuiranim vladinim pritiscima i terorom, KPJ je unutar-politički bila izložena konstantnim sukobima i borbama određenih partijskih struja oko različitih koncepcija partijske politike. Takve *frakcijske* borbe često su poprimale oblike direktnih i otvorenih konflikata koje su sprečavale i onemogućavale kontinuitet u sprovođenju određenih politika. Otpor takvim unutar partijskim problemima artikulisan je naročito u periodu 1927. i 1928. godine, pre svega oko zagrebačke partijske grupe čija je antifrakcijska struja odnela prevagu na VIII konferenciji Mesnog komiteta KPJ za Zagreb.

Oktoobra 1932. obrazovan je u Beču 'Zagranični biro CK KPJ'. Organizacija je u zemlji bila razbijena i nije imala nikakve veze sa rukovodstvom u inostranstvu koje je sasvim zavisilo od Kominterne." Videti: Branko Petranović, nav. delo, 176–213.

3.2. Formulisanje antifašističke politike Narodnog fronta i uloga legalne i ilegalne štampe

Zajedno s našim velikim precima iz antifašističkih vremena (Benjamin, Brecht, Marcuse, Bloch i mnogi drugi) moramo zaključiti da sklonost fašizmu proizilazi iz samog središta kapitalizma: kad god njegove proturječnosti sazru i postanu neizdržive, fašizam predstavlja mogući i dokazani izlaz. Kapitalizam, sada to vidimo, će se uvijek i neizbježno okretati ratu kad god mu ekonomija upadne u nerješive nevolje. Ovaj zaokret vodi u neobuzdanu militarizaciju svakodnevice, što strahovito jača zapovjednu moć vladajuće klase te povećava tjeskobu i netolerantnost. Rat kao otac sviju stvari na jugu i istoku globusa znači odbacivanje građanskosti (citoyenneté) na bogatijem sjeveru i zapadu. Neprekidna, kapilarna, zvejrski pljačka ljudi i staništa, mozgovnih vijuga i cijelih zemalja, pa i kontinenta, poduprta učinkovitim „nezaustavljivim emocionalnim mašinama“, izaziva vrlo ozbiljno propadanje civilnog života. Proizilazi iz ekonomskog i psihološkog nasrtaja vojno-financijskog kompleksa usmjerenog na smrt, potpuno integriranog s masovnim komunikacijama i, sve više, s akademskom zajednicom. Nasilje prodire u pore svakodnevnog života i cijeli 'Lebenswelt'.²⁰³

Nakon pobjede nacizma u Nemačkoj 1933. godine, dolazi do velikog političkog zaokreta u vrhu tadašnjeg komunističkog pokreta kada se formuliše politika narodnog fronta (VII kongres KI, jul-avgust 1935), što je imalo i presudan uticaj na promenu u karakteru pisanja kako ilegalne tako i legalne radničke štampe²⁰⁴ na jugoslovenskom prostoru koja je odigrala izuzetno važnu

²⁰³ Darko Suvin, *Pouke iz Ruske revolucije: epistemološki pristup*, nav. delo, 11-12.

²⁰⁴ Tokom 1934. godine CK KPJ je doneo najviše odluka, uputstava i direktiva u vezi sa izdavačkom delatnošću Partije, što je i bilo u skladu sa oživljavanjem partijskog rada, kada su mnoge partijske organizacije u toj i prethodnoj godini bile obnovljene, kao i pojedini listovi i časopisi. Iste godine je Blagoje Parović napisao tekst „Rezolucije o štampi i literaturi“ koji je sa primedbama IV partijske konferencije usvojen na sednici CK KPJ decembra 1934. godine. Videti: Milan Vesović, *Ilegalna štampa Komunističke partije Jugoslavije: 1929 – 1941.*, nav.

ulogu u teorijskoj artikulaciji i eksplicaciji ideje o obrazovanju antifašističkog fronta.

Već po samom završetku Prvog svetskog rata, komunistički pokret u Jugoslaviji detektovao je pojavu fašizma i reagovao nanjega kao na pretnju kojoj treba posvetiti posebnu pažnju. To je svakako bilo u skladu sa iskustvima internacionalnog komunističkog pokreta koji je bio u konkretnoj borbi sa izrazito konzervativnim i reakcionarnim oružanim grupama u Rusiji, Nemačkoj i Mađarskoj.²⁰⁵ Tako se i u Rezoluciji o antifašističkoj propagandi koju je KPJ formulisala već tokom 1924. godine, između ostalog, eksplicira i potreba za postavljanjem jasne razlike između fašizma i belog terora, gde se fašizam detektuje kao sasvim nova opasnost te novi mehanizam borbe protiv radničke klase a sa tim u skladu se predlažu i novi oblici otpora²⁰⁶. Tako i većina tadašnje štampe, koja se nalazila pod direktnim ili indirektnim uticajem KPJ, u većoj ili manjoj meri, nastoji da kritički sagleda ovaj fenomen, ne samo na teorijsko-analitičkom nivou uzimajući za predmet analize internacionalni kontekst i zemlje u kojima se fašizam formuliše, već pokušava da sprovede konkretnu analizu i piše o pojedinačnim (pro)fašističkim pokretima i pojavama na samom jugoslovenskom tlu.

Neke od prvih antifašističkih akcija, tokom ranih dvadesetih godina u tadašnjoj Jugoslaviji sprovedene su na Beogradskom univerzitetu.²⁰⁷ Tadašnji revolucionarni studentski pokret je naglašavao važnost antifašističke borbe organizujući različite akcije i proteste, koji su u ovom ranom međuratnom periodu uglavnom bili sporadičnog karaktera i specifično upereni protiv Organizacije jugoslovenskih nacionalista (ORJUNA) i Srpske nacionalističke omladine (SRNAO). Jedan od važnijih događaja u tom periodu desio se prilikom studentskog štrajka krajem 1924. kada je došlo do ozbiljnih sukoba u kojima pripadnici pomenutih organizacija fizički nasrću na studentsku redarsku službu, organizuju agitaciju među neopredeljenim i neobaveštenim studentima kako bi ih primorali da pohađaju nastavu, denunciraju svoje levo

delo, 22–23.

²⁰⁵ Nikola Vukobratović, „KPJ i Kominternu o Narodnoj fronti i Španjolskom građanskom ratu. Pričati o antifašizmu“, nav. delo, 224.

²⁰⁶ Isto, 225.

²⁰⁷ Vladimir Marković, „Političko nasleđe antifašizma“, u: Milivoj Bešlin i Petar Atanacković (ured.), *Antifašizam pred izazovima savremenosti*, AKO, Novi Sad, 2012, 149.

orijentisane kolege političkoj policiji i slično.²⁰⁸

Tako se u *Mladom boljševiku*, jednom od prvih ilegalnih komunističkih listova pokrenutih u Jugoslaviji, koji je ujedno bio i najznačajnije ilegalno glasilo SKOJ-a u celom međuratnom periodu, koji je znatno duže izlazio od ostale ilegalne štampe, vremenom otvorila i stalna rubrika na temu fašizma.²⁰⁹ U tekstovima poput ovih pod nazivom „Dalja fašizacija omladine“²¹⁰ ili „Sokolski slet - slet fašizma, reakcije i priprema rata protiv Sovijetskog saveza“²¹¹ iz 1930. godine poziva se na borbu protiv uvlačenja omladine u nacionalističke, sportske i druge režimske i profašističke organizacije.²¹² Manifestacija Sokolski slet u Beogradu ocenjuje se kao fašistička parada u kojoj omladini nije mesto, već u „redovima borbe za kruh, za bolji život, za obaranje bogataške diktature, za diktaturu radnika i seljaka“²¹³. Slična artikulacija otpora pojavi profašističkih pojava u jugoslovenskom društvu se nalazi i u *Mladom Lenjinistu*, iz 1931. godine, u članku „Šta je Soko Kraljevine Jugoslavije?“ u kome se ističe da je ova organizacija „oružje u rukama vladajuće srpske buržoazije za gušenje revolucionarnog radničkog pokreta i nacionalnog pokreta. Soko je dakle neprijatelj čitavog radnog naroda i čitav radni narod mora razviti borbu protiv fašističkog sokola“.²¹⁴

Formulisanje teorije i politike Narodnog fronta sredinom tridesetih godina XX veka, jedno je od ključnih zaokreta tadašnjeg komunističkog pokreta u smislu nastanka i artikulacije širokog i organizovanog otpora prema nadirućem fašizmu. Ona je usvojena na Sedmom,

²⁰⁸ Milan Radanović, „Antifašizam se kalio u skamijama. Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929-1941“, 2012. <http://www.e-novine.com/drustvo/57978-Antifaizam-kalio-skamijama.html> (11.2.2015).

²⁰⁹ U zaista detaljnom istraživanju Milana Vesovića ističe se da je sadržaj *Mladog boljševika* bio raznovrstan, a da je glavna pažnja bila posvećena borbi protiv diktature, organizacionim problemima skojevskih organizacija, položaju radnika i radnica, učenika i šegrt, borbi protiv rata i fašizma, internacionalnom omladinskom i komunističkom pokretu. Videti: Milan Vesović, nav. delo, 231.

²¹⁰ „Dalja fašizacija omladine“, *Mladi boljševik*, maj 1930, 2.

²¹¹ „Sokolski slet - slet fašizma, reakcije i priprema rata protiv Sovijetskog saveza“, *Mladi boljševik*, jun 1930, 3.

²¹² Milan Vesović, *Ilegalna štampa Komunističke partije Jugoslavije: 1929 – 1941.*, nav. delo, 234.

²¹³ Isto.

²¹⁴ Isto, 239.

poslednjem kongresu Kominterne 1935. godine kada je fašizam definisan kao krajnje reakcionarna, šovinistička i imperijalistička diktatura finansijskog kapitala. Nova revolucionarna politika je, umesto isključivog isticanja klasnog sukoba, radila na formiranju široke koalicije demokratsko-antifašističkog saveza, što je u praktičnom smislu pokazano izvodljivim na primeru štrajka asturijskih rudara u Španiji tokom 1934. godine. Usled specifičnih političko-ekonomskih okolnosti u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, u kojima građanske stranke nisu imale previše obzira prema opasnosti fašizma, ili su pak zazirale od saradnje sa komunistima, KPJ je politiku narodnog fronta gradila opredelivši se za aktivnu saradnju sa radništvom, seljaštvom, progresivnim omladinskim, studentskim i ženskim grupama, te tadašnjom inteligencijom i ostalim građanstvom. Naime, Kominternu je sredinom tridesetih imenovala novo rukovodstvo KPJ koje je insistiralo da se vrati u zemlju. U kontekstu velike ekonomske depresije, „ideološkog bankrota“ monarhističkog režima i postojećih političkih partija, kao i uz pomoć gore opisanog antifašističkog zaokreta u internacionalnom komunističkom pokretu, novo rukovodstvo je uspelo oblikovati „strogo discipliniranu, ilegalnu komunističku jezgru“.²¹⁵ Ipak kako dalje naglašava jugoslovenski teoretičar Darko Suvin:

Iako su komunističke partije pod Staljinom u cijelosti lišene „rane tradicije neslaganja i rasprave“, a njihov je model za unutrašnju i vanjsku upotrebu bila „društvena diktatura...koja je bila gospodar sveg javnog života“ (Ali 149), sve to nije bilo previše važno u okolnostima ilegalnog i revolucionarnog delovanja. Partija je 1930-ih počela puštati korijenje (kao i posle Prvog svjetskog rata, prije nego što je zabranjena) i izrasti u „masovan revolucionaran pokret, ali pritom nije izgubila izrazito kadrovska svojstva svoje konsolidirane podzemne organizacije“ (Kardelj, 'Tito' 188).²¹⁶

Međunarodni antifašistički pokret koji je bio okupljen oko zemalja antihitlerovske koalicije tokom Drugog svjetskog rata bio je heterogen i nestalan u mobilizaciji masa, međutim i kao takav je uspeo da objedini mnoge međusobno različite i često suprotstavljene društvene snage, ali koje su ujedno i delile slične poglede na pravac razvoja čovečanstva²¹⁷. U tom uspehu,

²¹⁵ Videti: Darko Suvin, *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, nav. delo, 183.

²¹⁶ Isto.

²¹⁷ Vladimir Marković, *„Političko nasleđe antifašizma“*, nav. delo, 145.

imajući na umu period o kojem govorimo, nesumljivu ulogu imala je štampa. Na krilima antifašizma, skoro svuda se dizao revolucionarni talas (od prvih kapitalističkih zemalja do zemalja evropske periferije). Međutim, on je najviše došao do izražaja na Balkanu: u Jugoslaviji, Albaniji i Grčkoj²¹⁸. Nesumljivo da je marksistička teorija o fašizmu bila vrlo bitna u formulisanju antifašističke politike, naročito u definisanju politike i strategije Narodnog fronta.

U tom smislu je i tadašnja levo orijentisana štampa na području Jugoslavije napravila radikalan zaokret. Pored teorijske artikulacije, štampa je služila i u diseminaciji specifične strategije Narodnog fronta koji se formulisao po principu koncentričnih krugova; Dok je Ujedinjeni front radnika služio ublažavanju podela između komunista i socijaldemokrata, Antifašistički narodni front je radio na prihvatanju i nesocijalista, a u konačnici se razvio i koncept nacionalnih frontova koji je služio za mobilisanje čitave nacije protiv fašizma²¹⁹. Tako u tekstu pod nazivom „Narodni front i ranije koalicione vlade“ iz *Pravne misli*, Veselin Masleša pojašnjava:

*Narodni front je savez radnika, seljaka, sitne buržoazije i intelektualaca, dakle savez radničke klase sa svim onim društvenim klasama i međuklasama koje se ekonomski mogu oponirati klasi kapitalista, i koje su, stvarno, i došle u tu poziciju za vreme svetske privredne krize, a koje stoje politički na principima građanske demokratije, bilo da je smatraju kao ostvarenje svog političkog cilja, bilo da je smatraju, iskreno, kao najpogodnije sredstvo za ostvarenje svojih političkih ciljeva.*²²⁰

Dalje u tekstu, Masleša ističe da se narodni front javlja u momentu privredne i političke krize čiji je glavni zadatak borba protiv fašizma i borba protiv shvatanja da je fašizam neminovan i da se ne može sprečiti:

...s obzirom na poslednju veliku političku ofanzivu kapitala i fašizma, trebalo je odgovoriti jednom isto tako velikom kontraofanzivom, koja bi mobilisala sve narodne

²¹⁸ Isto, 146.

²¹⁹ Isto, 149.

²²⁰ Veselin Masleša, „Narodni front i ranije koalicione vlade“, *Pravna misao*, II/7-8, jul-avgust 1936, 14–22.

mase na onim parolama koje one mogu, s obzirom na njihovu ideološku strukturu, primiti, i mobilišući ih za te parole iskreno i konsekventno se boriti sve dotle dok se ne realizuju, jer su one u tom momentu strateški najvažnije. Onemogućavanje i rušenje fašizma, to je glavni zadatak pred kojim stoji radnička klasa. Svesna toga što hoće, što je njen stalni i nepromenljivi interes i svesna političke i socijalne funkcije koju ima Narodni front, levica radničkog pokreta je morala i mora da svu pažnju, svu svoju snagu skoncentriše na njegovo realizovanje, jer je istovremeno svesna toga da njena klasna ideološka linija time ne gubi ništa, baš zbog toga jer je u borbi za tu liniju, za ideološku ispravnost i za čistotu marksističkih teoriskih principa, u tridesetogodišnjoj borbi na dva fronta, uspela da je definitivno utvrdi, da se organski osnaži.²²¹

Da su fašistički elementi i snage na tlu Jugoslavije već bili duboko prisutni, detektuje se u *Klasnoj borbi* iz juna 1937. u članku pod nazivom *Prodiranje Hitlerizma*, koji iscrpno analizira rad brojnih što otvorenih, što prikrivenih organizacija, ističući da su svi jugoslovenski režimi od 1934. više ili manje otvoreno sarađivali sa nemačkim agentima ili su pak kao tadašnja vlada zatvarali oči pred njihovom direktnom propagandom²²². „Hitlerizacija“ se vršila paralelno na različitim društveno-političkim i ekonomskim nivoima; među nemačkim nacionalnim manjinama, osvajanjem privrede i jugoslovenskog tržišta te među različitim (pro)fašističkim grupama i organizacijama. U članku se navodi situacija u Vojvodini, gde se po različitim mestima, već tokom 1935. godine pojavljuju, po uzoru na nemačke, pripadnici *Jurišnih odreda*, te *Hitler Jugenda* koji su bili organizovani uglavnom preko različitih lokalnih institucija, sportskih i kulturnih organizacija a koji su uznemiravali i napadali jevrejske porodice po Vojvodini, pretili, postavljali različite napise i grafite sa otvoreno fašističkim porukama, rasturali letke sa propagandnim materijalom, kao i sa antisemitskim i antikomunističkim parolama. Detaljno se analizira i sprega političkog i ekonomskog uticaja nemačke i jugoslovenske države. Kako bi se politički uticaj izvršio, neophodno je bilo da i kroz ekonomsku sferu Nemačka postavi u zavistan položaj Jugoslaviju. To se desilo usled specifične ekonomsko-političke situacije na evropskom planu ali i na način da je tih godina većina uvoza i izvoza vršena upravo sa ovom zemljom, kroz različite državne ugovore i mere koje su išle u prilog upravo Nemačkoj (monopoli, koncesije -

²²¹ Isto.

²²² „Prodiranje Hitlerizma“, *Klasna borba* 1–2, jun 1937, 22–23.

rudnici, itd), čime je ekonomska invazija bila izvršena. U tekstu se dalje analiziraju domaće fašističke organizacije i partije (Zboraši, Bombaši, Četnici) koje su svim ovim procesima bile dodatno „hitlerizovane“ a kao ključna spona između Hitlera i jugoslovenske vlade proziva se ministar policije Korošec. Navodi se da je upravo on najzaslužniji za osnivanje Antikominternskog Komiteta ²²³ u Jugoslaviji kao i za izdavanje „Antikomunističke biblioteke“ koja se, kao i Ljotićeva „Otažbina“ besplatno delila i širila.

Posebnu pažnju ovaj broj *Klasne borbe* je posvetio i Ljotićevom Zboru, pokretu jugoslovenskog fašizma i konzervativnog nacionalizma u Kraljevini Jugoslaviji nastalom 1935. godine u Ljubljani, koji je na različite načine podsticao i širio antikomunističku i antijevrejsku propagandu u društvu (štamptom, političkim i kulturnim aktivnostima, itd.) U tekstu se detaljno analiziraju ekonomski odnosi između nemačke i jugoslovenske privrede, nabrajaju konkretna imena u političkim partijama, privrednim krugovima, vojsci i javnom životu, njihove veze, brojke, afere, a koje su sve imale za cilj “prodiranje hitlerizma” u Jugoslaviju.

Kako se približavao početak sledeće decenije, učestalost i brojnost tekstova koji sve konkretnije istupaju protiv fašističkih pojava, organizacija i državnih odluka i zakonskih odredbi raste, naročito su brojni tekstovi koji se osvrću na antisemitsku zakonsku regulativu o stupanju na snagu *Numerus claususa*, kojim se ograničava broj učenika jevrejskog porekla za upis u srednje, učiteljske i druge stručne škole, kao i na visoke škole i univerzitete. Tako već časopis *Student*, organ stručnih, ekonomskih i kulturnih studentskih udruženja na Beogradskom univerzitetu iz 1937. donosi članak pod nazivom „Poljska: Uvođenje univerzitetskog 'ghetto-a“ koji kritikuje dominaciju nacionalističke struje na poljskim univerzitetima i njihov pokušaj uvođenja „ghettoa“ za studente Jevreje, te donosi vesti o zajedničkom istupanju i organizovanim protestima studenata i profesora protiv ovakvih mera²²⁴. Časopis *Student* je pružio i snažan otpor kada je *Numerus clausus* za jevrejske studente i đake uveden i u jugoslovenskom obrazovnom

²²³ U članku se navodi i da je ovaj Komitet bio direktno odgovoran za ponovno otvaranje izložbe „Pro Deo“ koja je imala isključivi antikomunistički karakter. Ista je bila ranije otvorena u Valjevu, ali je organizovana grupa omladinaca upala na izložbu i zamazala je sve slike katranom i mastilom. Tom prilikom Korošec je zatvorio oko 50 intelektualaca i radnika. Videti: „Prodiranje Hitlerizma“, isto, 22–23.

²²⁴ „Poljska: Uvođenje univerzitetskog 'ghetto-a“. *Student* br. 9, decembar 1937, 6.

sistemu, kao i ostalim diskriminatornim antisemitskim merama koje je državna vlast donosila pred početak rata.

U ovom periodu raste značaj ilegalne štampe, koja će u sledećoj deceniji postati i glavni kanal za širenje ideja radničkog pokreta. Radnička štampa ovog perioda se, u najvećoj meri, zasnivala na Lenjinovim stanovištima o ulozi revolucionarne štampe i neophodnosti da se ona ne ograničava samo na širenje ideja, niti na političko vaspitavanje i pridobijanje saveznika, već da ujedno mora biti i agitator, propagator ali i kolektivni organizator²²⁵ predstojeće borbe. Na ovaj način teorijski eksplicirano mesto i uloga štampe, koje je bilo opšteprihvaćeno pravilo i u komunističkom pokretu Jugoslavije u celom međuratnom periodu, bilo je u tesnoj vezi sa značajnim dešavanjima za radnički pokret u periodu o kome je reč. Radnička i druga levo orijentisana glasila su pratila unutrašnja i spoljašnja politička dešavanja, prenosila tekstove značajnih teoretičara socijalizma, odluke i upute Komunističke internacionale i KPJ. Velika pažnja je bila posvećena i izveštavanju o državnoj represiji nad komunistima - praćeni su sudski procesi, pisalo se o stanju u zatvorima u kojima su se nalazili politički zatvorenici, pozivalo na proteste, dok su ujedno prenošena i direktna uputstva za ilegalni rad i organizaciju pokreta. Pomenuti listovi su često bili jedina mesta artikulacije kritike i otpora pojavama i širenju fašizma i antisemitizma u Evropi.

Stoga, vredi istaći da je, kako bi se u što potpunijem svetlu sagledala uloga revolucionarnog pokreta na tlu Jugoslavije u međuratnom periodu, neophodno analizom obuhvatiti i ulogu periodike u izgradnji i širenju levog pokreta u jugoslovenskoj kulturi, ali i društvu u celosti. Značajan segment ove priče koji zaslužuje posebnu obradu jeste pitanje produkcionih odnosa u kojima je radnička štampa tog perioda nastajala. Politički progon i loša materijalna situacija u kojoj se nalazila tadašnja levica su uslovljavali i redovnost izlaženja periodike, kvalitet štampe, distribuciju i mogućnost finansiranja redovnog rada redakcija i novinara. Tek posmatranjem radničke štampe kroz ovu prizmu mogu se jasnije uvideti značaj i postignuća prekarnog rada velikog broja ljudi koji su učestvovali u njenom stvaranju

²²⁵ Milan Vesović, *Ilegalna štampa Komunističke partije Jugoslavije: 1929 – 1941.*, nav. delo, 9.

3.3. Ženski revolucionarni pokret i časopis *Žena danas*

*Spasavanje tog istorijskog sećanja je od ključnog značaja, ako želimo da pronađemo alternativu kapitalizmu. Naime, ta mogućnost zavisi od naše sposobnosti da čujemo glasove onih koji su išli sličnim putevima.*²²⁶

Kako je i kad počelo? Kako i kad za nas komuniste? Gde je za nas komuniste taj početak borbe, gde je za svakog od nas? Kad i gde u meni?

*Je li to prvi letak koji je dospao u ruke nenadano i neviđeno? A ako je to počelo još onda kad su se pojavile prve sumnje? Ali koje? One devojačke, ili one iz socijalne literature: da je ovaj život nepravedno stvoren, zbog svega, zbog moje siromašne majke sa petoro dece, zbog hleba koga nema ili grubosti koje je na pretek... Ili uz prve, privlačno spojene reči ljubavi i nade – iz kalemegdanskih šetnji i mračnih studentskih devojačkih domova – da se taj život, surov i sputan, može i promeniti? I biti svima, i nama, lepši?*²²⁷

Sveobuhvatno sagledavanje teorije i prakse kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi u međuratnom periodu ne bi bilo moguće bez pominjanja uloge ženskih i (proto) feminističkih organizacija i akterki u okviru levog kulturnog fronta, koje su se naročito artikulisale oko časopisa *Žena danas* koji počinje sa radom tokom 1936. godine. Prema pisanju Nede Božinović, u međuratnom periodu se javlja potreba da se žene ujedinjuju, prave saveze, uključuju u pokrete, budući da je društvena pozicija žena po svim osnovama i dalje bila obespravljena, a žene u novoj državi i dalje ugnjetavane i bez osnovnih političkih prava.²²⁸

Ta veza patrijarhata i kapitalizma, te njihova kritika sa feminističkih i materijalističko-

²²⁶ Silvija Federiči, *Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija*, Burevesnik, Beograd, 2013, 16.

²²⁷ Prvi redovi autobiografskog teksta Mitre Mitrović o periodu rata, članice Ženskog revolucionarnog pokreta u predratnoj Jugoslaviji, jednoj od urednica *Žene danas*, aktivistkinji studentskog pokreta, jedna od organizatorke AFŽ-a, učesnici NOB. Videti: Mitra Mitrović, *Ratno putovanje*, Prosveta, Beograd, 1953, 7.

²²⁸ Videti: Neda Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, „Devedesetčetvrta“, „Žene u crnom“, Beograd, 1996, 100–101.

marksističkih pozicija, jeste jedno od ključnih okvira samog Ženskog revolucionarnog pokreta i *Žene danas*, kao njihovog ključnog glasila.

Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, a kasnije i Kraljevina Jugoslavija nisu donele ništa novo u smislu poboljšanja ekonomskog, pravnog i političkog položaja žene. Svi zakoni koje je nova država nasledila zasnivali su se na podređenom položaju žene, u kojima se u većoj ili manjoj meri ograničavala njena radna sposobnost, pravo na obrazovanje, pravo nasleđivanja, na zapošljavanje, kao i ona koja su se ticala roditeljskih prava i prava na starateljstvo. U većini Kraljevine institucija braka je bila pod crkvenom jurisdikcijom.²²⁹ Zakoni koji su se ticali radnog prava radnica, a koji su potvrđeni i delimično unapređeni tokom 1922. godine, poput Zakona o zaštiti radnika, te Zakona o osiguranju radnika, koji su čak uvodili i mogućnost plaćenog porodiljskog odsustva, tek su se sporadično primenjivali, a najčešće su ignorisani.²³⁰ Takva društveno-politička situacija dovela je do potrebe za ženskim ujedinjenjem, koje se u tom periodu i dešava na inicijativu socijalistkinja (Srpskog narodnog ženskog saveza), ali sa izraženom podelom na građanski i radnički ženski pokret.²³¹

Kako navodi Tijana Okić u tekstu pod nazivom *Od revolucionarnog do proizvodnog subjekta: alternativna historija AFŽ-a*, u međuratnom periodu tradicionalne forme patrijarhalne porodice (zadruga i višegeneracijsko domaćinstvo) sve više su se raspadale, dok je novčana privreda sve više prodirala u privredu. Odnosi među muškarcima i ženama rapidno su se menjali, naročito među onim mlađim, u smislu sve slobodnijih odnosa. „Žene sa sela gubile su stvarnu zaštitu patrijarhalnih običaja i našle se između patrijarhalnog pravnog poretka s jedne i

²²⁹ Osim u delovima zemlje koji su ranije pripadali Ugarskoj, u kojima je postojao građanski brak, poput Vojvodine i Međumurja. Isto, 100.

²³⁰ Autorka navodi prema Statističkom godišnjaku koji obuhvata period o kojem je reč da je prema popisu 1921. godine u Kraljevini živelo ukupno 12 545 000 ljudi, od toga 6 169 898 muškaraca i 6 380 102 žena, dok je poljoprivredno stanovništvo činilo 78,7% u odnosu na ukupan broj stanovništva. U odnosu na ukupan broj, žene su činile 41% aktivnog stanovništva, dok je u radnom odnosu bilo oko 72 500 žena, u odnosu na 381 830 muškaraca, što u odnosu na ukupan broj zaposlenih čini tek 19% (Autorka je koristila navode prema: *Jugoslavija 1918-1988*, Statistički godišnjak, Beograd 1989.), Isto, 101.

²³¹ Isto.

neograničene slobode eksploatacije tržišta s druge strane.²³² Naime, sela se naglo osiromašuju, nastavlja se fragmentacija zemljišnog poseda, što za posledicu ima sve veću transformaciju seljaštva u seljačko-radničku klasu, kojoj rad na selu nije dovoljan izvor prihoda, već ima potrebu za dodatnim izvorima. Kada se uz pojavu ove klase doda i sve veći broj ženske i dečije radne snage u gradskim centrima zahvaćenim procesima urbanizacije i industrijalizacije, kao rezervnoj armiji nezaposlenih, jasno je da su takve posledice omogućile samim poslodavcima smanjenje cene rada i nadnica.²³³

Ovo je upravo perspektiva koju uvodi Silvija Federiči, u svojoj važnoj studiji o prvobitnoj akumulaciji kapitala („Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija“), kojom dopunjuje ali i kritikuje Marksovu analizu iste, a koja je po njoj temeljno doprinela stvaranju rodne ideologije i rodne nejednakosti. Marks je, po Federiči, proces prvobitne akumulacije analizirao isključivo iz ugla nadničarskog industrijskog proletarijata, dok se, u njegovom radu, nigde ne pominju duboke transformacije po pitanju reprodukcije radne snage i društvenog položaja žene, kao ni „Veliki lov na veštice“ iz XVI i XVII veka, iako je to bila državno sprovedena kampanja širokih razmera i sa dubokim posledicama, koja je ključno odredila poraz evropskog seljaštva, ubrzavanje njegovog proterivanja sa zemlje kojom se do tada raspolagalo zajednički.²³⁴ Ova značajna feministička perspektiva za sagledavanje procesa prvobitnog uspostavljanja kapitalističkog sistema, u mnogome proširuje problem i na relaciji patrijarhat – kapitalizam. Silvija Federiči tvrdi da, naime, oduzimanje sredstava za izdržavanje evropskim radnicima kao i kolonijalno istrebljivanje i porobljavanje američkih i afričkih urođenika za robovski rad nisu bili jedini načini za stvaranje i „akumuliranje“ svetskog proleterijata. Već da je taj proces zahtevao „transformaciju tela u radnu mašinu i prisiljavanje žena na reprodukciju radne snage.“²³⁵ Proces koji je zahtevao slamanje snage žena, i koji se događao u pomenutom periodu na tlu Evrope i Amerike, kroz istrebljivanje „veštica“. Dakle, prvobitna akumulacija kapitala nije samo akumulacija i koncentracija upotrebljive radne snage i kapitala već je i

²³² Tijana Okić, „Od revolucionarnog do proizvodnog subjekta: alternativna historija AFŽ-a“, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016, 157.

²³³ Isto.

²³⁴ Silvija Federiči, *Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija*, nav. delo, 85.

²³⁵ Isto, 85–86.

„akumulacija razlika i podela unutar radničke klase, čime hijerarhije zasnovane na rodu, kao i na 'rasi' i starosnoj dobi, postaju konstitutivni elementi klasne vladavine i formiranje modernog proletarijata“. ²³⁶ Te nametnute podele, naročito između muškaraca i žena, doprinele su još podmuklijim oblicima porobljavanja, unevši u telo proletarijata duboke podele, koje su poslužile za intenziviranje i prikrivanje eksploatacije.

Dalje, po Federiči, Marks nikad nije odgovorio na pitanje zašto bi rađanje bilo „prirodna činjenica“, umesto, kako to Federiči formuliše, društvena, istorijski određena aktivnost, u koju su investirani razni interesi i odnosi moći, kao što nije uzimao u obzir da bi muškarci i žene mogli imati različite interese u pogledu „pravljnja dece“ –kategorijom koja se smatrala rodno neutralnom i neodređenom:

U stvarnosti, daleko od toga da rađanje i promene populacije budu nešto automatsko ili 'prirodno', država je, u svim fazama kapitalističkog razvoja, morala da pribegava regulaciji i prisili da bi proširila ili smanjila radnu snagu. To je naročito važno u vreme uzleta kapitalizma, kada su mišići i kosti radnika bili glavna sredstva za proizvodnju. Ali, čak i kasnije – sve do danas – država nije štedela napore u svojim pokušajima da iz ruku žena preotme kontrolu nad reprodukcijom i odlučuje koja deca treba da se rode, gde, kada ili u kojem broju. To je za posledicu imalo da su žene često bile prisiljene da rađaju protiv svoje volje i da se otuđe od svojih tela, od svog 'rada', čak i od svoje dece, mnogo dublje nego što su to doživeli drugi radnici. (Martin 1987: 19-21). Nemoguće je dočarati bol i očajanje kroz koje je prolazila žena koja je gledala kako se njeno telo okreće protiv nje same, kao što je to moralo biti kod neželjene trudnoće. To naročito važi u situacijama u kojima se vanbračna trudnoća kažnjavala i kada je žena s detetom bila isključivana iz društva ili osuđivana na smrt. ²³⁷

Svi pomenuti procesi unutar prvobitne akumulacije kapitala uticali su i na promene unutar (koncepta) porodice, koja postaje središte reprodukcije radne snage. I ovde se vlast dodeljuje muškarcima – radnicima, nad ženama i decom, ali ne na osnovu vlasništva kako je

²³⁶ Isto, 86.

²³⁷ Isto, 119.

proces tekao u feudalnim društvima, već na osnovu isključivanja žena iz nadničarskih poslova. Takve politike su sprečavale žene da raspoložu sopstvenim novcem, što je proizvelo materijalne uslove za potčinjavanje žena muškarcima, te prisvajanje njihovog rada. Izgradnja takvog patrijarhalnog poretka uslovlila je i novu polnu podelu rada, koja nije samo diferencirala muške i ženske poslove, već je drugačije oblikovala i njihova iskustva i celokupne živote, te njihov odnos prema kapitalu i ostalim sektorima radničke klase. Proizvodnja razlika u društvenoj moći žena i muškaraca, kao i u vezi s tim, prikrivanje ženskog neplaćenog rada (unutar kuće i porodice), omogućili su kapitalizmu da u nedogled proširi „neplaćeni deo radnog dana“ i iskoristi (mušku) nadnicu kako bi se akumulirao ženski rad. Po Federiči, upravo je taj momenat često služio za skretanje klasnog antagonizma u antagonizam između muškaraca i žena:

*Zato je prvobitna akumulacija iznad svega bila akumulacija razlika, nejednakosti, hijerarhija i podela, koji su otuđili radnike kako jedne od drugih, tako i od samih sebe.*²³⁸

U sferi neplaćenog kućnog rada i brige o porodici, te društvenoj reprodukciji, jedno od ključnih mehanizama podčinjavanja svakako je i materinstvo kao praksa koja se odnosi na negu i brigu o deci, koja je uvek određena specifičnim istorijskim, ekonomskim, političkim i kulturalnim kontekstom. Dominantni diskursi o materinstvu se kroz različite institucionalne prakse uspostavljaju kao specifični režimi koji podrazumevaju oblik „društvene kontrole u kome prostor (potencijalno kolektivne) brige postaje mesto ostvarivanja interesa kapitala i nacionalne države.“²³⁹

²³⁸ Isto, 148.

²³⁹ Ana Vilenica, „Postajanje majkom: Od neoliberalnog režima materinstva ka radikalnoj političkoj subjektivizaciji”, u: Ana Vilenica (ured.), *Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma*, (uz)bu))na))), Beograd, 2013, 9. Iako je, kako autorka ističe, u feminističkoj teoriji napravljena distinkcija između pojmova „materinstva“ i „majčinstva“ – prvog kao društveno-represivne institucije usmerene na održanje patrijarhalnog sistema, drugog kao iskustva i potencijalno subverzivnog odnosa prema biološkoj reprodukciji i brizi o deci koje su pozicionirane izvan odnosa moći – obe prakse jesu društveno određene, te kulturalizovane, politizovane i ekonomizovane konkretnim i promenljivim društvenim faktorima.. Stoga se i potencijal za otpor i politizaciju „majčinstva“ to jest, „postajanja majkom“ zasniva na „radikalnoj klasnoj kritici aktuelnog i delujućeg režima, i konstantnom radu na proizvodnji drugačijih odnosa u polju reprodukcije svakodnevnog života“.

Još od lista *Jednakost*, koji je pokrenut kao organ žena socijalista (komunista) Jugoslavije i čiji je prvi broj izašao 1. marta 1920. godine, pa sve do časopisa *Žena danas*, pokrenutog 1936. godine, pokazuje se kontinuitet transgresivnog povezivanja feminističkih i socijalističkih/komunističkih, to jest, antifašističkih politika u međuratnom periodu unutar teorije i prakse jugoslovenske kritičke levice i revolucionarnog društvenog pokreta. Pored nesumljivog uticaja koji su ženski časopisi vršili na terenu, baveći se pitanjima poput položaja žena kroz istoriju, pitanjem položaja žena u buržoaskom društvu, uloge žena u klasnoj borbi, te unutar porodice, kao osnovnog oslonca njene reprodukcije, oni su prenosili glas iz međunarodnog konteksta, od čega je naročito važno bilo preneti iskustva i prakse *nove žene* u prvom socijalističkom društvu, iz postoktobarske Rusije. Kako navodi Maja Solar, u svojoj novoj studiji pod nazivom *Dok se svaka kuharica ne politizuje* o položaju žena u carističkoj Rusiji i nakon Oktobra, dakle, poredeći periode pre i nakon revolucije, ističe, da bi se položaj žene u novom društvu transformisao u pravcu emancipacije, moralo je biti promenjeno celo društvo. Bilo je važno stvoriti nove društvene i proizvodne odnose koji bi nosili taj potencijal za ukidanjem i polne podređenosti:

Ali pored menjanja proizvodnih odnosa, trebalo je menjati i sâme individue, odnosno trebalo je stvoriti „nove žene“ i „nove muškarce“. Utoliko se radikalna promena društva nije ticala samo promene institucija i praksi, već su i revolucionarne slike, glasovi, diskursi, vizije i utopije bili važan deo promene. Konstrukcija novih identiteta i bitke u „idejnom“ polju su podjednako činile deo borbe za novo društvo. Vizure novog društva su se razvijale u brojnim knjigama, časopisima, člancima, pamfletima, na sastancima, u debatama, predlozima i u umetnostima. Za kreiranje identiteta nove žene svakako je bitnu ulogu imala štampa, posebno ženski časopisi kao što su „Radnica (Rabotnica)“, „Seljanka (Kristianka)“, „Komunistkinja (Kommunistka)“ i brojni drugi, kao i stranice posvećene ženama u partijskim i sindikalnim časopisima.²⁴⁰

U Jugoslaviji je pozicija levo orijentisanih ženskih organizacija bila uslovljena i specifičnom društveno-političkom klimom, uslovljenom agresivnom antikomunističkom politikom, koja je, kako smo već ranije objasnili, za posledicu imala i zabranu rada za mnoge

Maja Solar, „Dok se svaka kuharica ne politizuje“, *Časopis za teorijske prakse Stvar*, Gerusija, 9/2017.

političke, radničke, omladinske, kulturne pa i mnoge druge organizacije, ukoliko su se prepoznavale kao komunističke. Stoga su se i u radu ženskih organizacija naklonjenih ovom pokretu, aktivnosti odvijale na dva fronta – onom legalnom, gde se podrazumevao rad u okviru zakonom propisanih mogućnosti, te onom ilegalnom, punom rizika, koji je morao biti prikrivan mnogim legalnim aktivnostima. Tako su mnoge ženske organizacije, poput *Društva za prosvetu žena*, *Ženske nabavljačke zadruge*, a posebno preko *Omladinskih sekcija* u *Ženskom pokretu*, često bile okvir mobilizacije i politizacije žena, te približavanje revolucionarnom društvenom pokretu.²⁴¹

Zamah u delovanju ženskog pokreta vidljiv je sredinom tridesetih godina, u godinama kada šestojanuarska diktatura počinje da slabi, kada se polako obnavlja rad političkih partija, ali kada počinje da se obnavlja i rad KPJ i kada je počeo da se stvara antifašistički narodni front. U partijskim komitetima se formiraju komisije za rad među ženama, „sa uputstvom da se komunistkinje i simpatizerke učlanjuju u postojeće ženske, sindikalne, omladinske i druge organizacije, i da osnivaju nove, radi privlačenja žena u borbu.“²⁴²

Sve ovo je uticalo na specifično formiranje i konceptualizaciju časopisa *Žena danas*, jednog od ključnih platformi putem kojih se artikulisalo pre svega žensko pitanje, ali i mnoštvo transgresivnih praksi i mesta susreta antifašističkog revolucionarnog pokreta, sve snažnije podsticanog od KPJ, koja je i dalje bila primorana da deluje iz ilegale. Kako ćemo to videti i na primeru organizovanog umetničkog pokreta, predvođenog grupom *Život*, i ovde se radilo o snažnoj vezi KPJ i Ženskog pokreta. Pitanje organizacije pokreta u okviru sve snažnije artikulisanog antifašističkog fronta bilo je jedno od ključnih.

²⁴¹Maja Solar, „Ženski jugoslovenski eksperiment“, *Margina* br. 3, jul 2014, 79–83.

²⁴² Neda Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, nav. delo, 116–117.

3.4. Intersekcionalno povezivanje: feminizam, marksizam i kritički realizam

Međutim, kako bismo pokazali kompleksnu ali istovremeno i suptilnu mnogostrukost odnosa, te kontinuitet feminističkih i revolucionarnih praksi, predratnog i ratnog perioda (uostalom, kao što to želimo da pokažemo i na primeru umetničkih i revolucionarnih praksi) ističemo i epistemološku važnost *biografskog* kao i *intersekcionalnog* pristupa izučavanju ovog pitanja, na način kako tome pristupa Kjara Bonfiljoli (Chiara Bonfiglioli) u tekstu *Biografije aktivistkinja AFŽ-a: intersekcionalna analiza ženskog djelovanja*²⁴³. Ovakav pristup omogućava uočavanje kontinuiteta u učešću žena u feminističkim i kulturno-umetničkim organizacijama, te njihove stalne povezanosti sa „proleterskim” ženskim i revolucionarnim pokretom, od međuratnog perioda, zatim u okviru ratnog AFŽ-a, kao i tokom posleratnog perioda. Međutim, još više, takav pristup razmatra faktore društvene diferencijacije na način međusobnog povezivanja, faktore koji su istovremeno fluidni i u suprotnosti sa shvatanjem o inherentnoj odvojenosti „žene” i “države”, pogotovo kada je takva država prilično fragmentarne i decentralizovane vlasti.²⁴⁴ Stoga je i bilo neophodno iznova se vraćati na fragmentiran biografski pristup kako bismo podcrtali svu kompleksnost političkih putanja žena angažovanih u pomenutim organizacijama i pokretima, kao i intersekcionalno povezivanje protagonista i protagonistkinja koji su se preplitali, povezivali, dopunjavali, razvijali kroz razlike, politizovali, te konačno organizovali. Rečima Kjare Bonfiljoli:

Aktivistkinje su se dakle, našle na raskršću ovih kontradiskcija: sa jedne strane različiti uvjeti političkog angažmana, a sa druge različiti zahtjevi naprednog i nazadnog načina života. Individualne težnje žena na polju obrazovanja, rada i bračnog života preplitale su se sa novim oblicima kolektivnog organiziranja i novim utopijskim rodnim

²⁴³ Chiara Bonfiglioli, „Biografije aktivistkinja AFŽ-a: intersekcionalna analiza ženskog djelovanja”, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016, 23.

²⁴⁴ Isto.

*predodžbama.*²⁴⁵

Na Beogradskom univerzitetu, omladinske grupe u koje su počele da se učlanjuju „napredne” studentkinje, počele su sa formiranjem već tokom 1930. i 1931. godine. Studentkinje, članice Komunističke partije, sve više se povezuju sa radničkim pokretom, naročito onim delom koji je obuhvatao tekstilnu industriju koja je većinski činila žensku radnu snagu i polazeći od politike ulaska u legalne organizacije, počinju sa stvaranjem omladinskih sekcija, koje bi masovnije uključivale omladinke svih zanimanja. Tako su pregovore sa Upravom društva „Ženski pokret“ za pokretanje Omladinske sekcije vodile Mitra Mitrović i Dobrila Karapandžić, koje su u to vreme bile članice Komisije za rad među ženama pri Pokrajinskom komitetu KPJ za Srbiju. Iako građanska organizacija, „Ženski pokret” je bila dovoljno otvorena za predloženu saradnju koja se mahom ticala pitanja ženske ravnopravnosti, a specifično mirovnih tema poput onih koje je podsticao Svetski kongres žena protiv rata i fašizma, teme koje je Omladinska sekcija preuzela na sebe. Sekcija je konačno pokrenuta 1935. godine a za predsednicu je izabrana Mitra Mitrović.²⁴⁶ U godina koje su dolazile, Omladinska sekcija je postala centar progresivnih akcija i aktivnosti žena, okupljajući studentkinje, radnice, službenice, domaćice ne samo iz Beograda, već, često, i iz unutrašnjosti Srbije.²⁴⁷

Mnogobrojne akcije i programe koje su inicirale u periodu između 1935. i 1940. organizovali su na različitim lokacijama, od Univerziteta, javnih prostora do fabričkih hala, od centra Beograda, do njegove periferije, ili pak u nekom drugom mestu u unutrašnjosti Srbije.

²⁴⁵ Isto.

²⁴⁶ Jovanka Kecman, *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918 – 1941*, Narodna knjiga, Beograd, 1978, 325–326.

²⁴⁷ Aktivnosti sekcije su se najčešće bazirale na obrazovnom, ideološko-političkom i terenskom radu. Svake srede su održavani sastanci sekcije na kojima je prisustvovalo i do dvesta, ponekad i trista žena, dok su na dnevnom nivou prostorije korišćene za pripreme različitog tekstualnog materijala, zidnih novina, javnih programa, priredbi, predavanja, diskusija, tečajeva, itd. Na osnovu interesovanja članica, oformljene su četiri podsekcije, unutar kojih su se bavile specifičnim temama, od političke ekonomije, društvenog razvitka, istoriju progresivnih ženskih pokreta, praktična pitanja, kao i savremenu političku situaciju. Sedište sekcije je prvobitno bilo u prostorijama Crvenog krsta, u Siminoj ulici br.19, zatim u Knez Mihajlovoj, a kasnije i u ulici Cara Lazara br. 11. Videti: Jovanka Kecman, *isto*, 327.

Godine 1937. godine oformljena je posebna partijska ćelija koju su činile članice partije angažovane u Omladinskoj sekciji kao i one koje su radile u redakciji lista „Žena danas“.²⁴⁸

Kako navodi Stanislava Barać, *Žena danas* je stajala nasuprot svim onim „građanskim“ časopisima, deklarativno feminističkim ali istovremeno i revijalnim, onima koji su u svojim hibridnim koncepcijama bili skloni podilaženju tradicionalnim vrednostima, „kao organ komunističkog ženskog pokreta, u kojoj je predstavljanje žene, pored borbe za njena politička prava, bilo obeleženo i zahtevom za klasnom promenom društva.“²⁴⁹

Tako i u prvom broju časopisa *Žena danas*, koji izlazi oktobra meseca 1936. godine, u okviru teksta *Novi feminizam* ističe se:

U poslednje vreme primećuje se među ženama jedno snažno kretanje. Može se reći da žene masovno ulaze u svoje postojeće organizacije i stvaraju nove. Dok su desetinama godina ženske organizacije služile za podsmeħ i neukusne šale, dotle danas predstavljaju značajan činilac u društvenom životu. Mada se program nije promenio, sam feminizam u svojoj suštini prošao je kroz velike promene. Te promene su došle otuda, što je pod uticajem spoljnih prilika taj program dobio jedno naročito, dublje značenje. Predratni feminizam, koji je dotle stalno isticao svoju neutralnost i nije se opredeljivao, sada je – hteo, ne hteo – morao da zauzme određeni stav.

Mesta susreta su se gomilala a uloge preplitale. Kako legalne tako i ilegalne. Radnice, umetnice, intelektualke, studentkinje, učiteljice, nastavnice, daktilografkinje, bolničarke, činile su deo organizovanog kolektiviteta – revolucionarnog subjekta. Tako je i *Žena danas* postala

²⁴⁸ To su bile: Jelisaveta Bembas (Beska), Dobrila Karapandžić, Milica Šuvaković, Olga Alkalaj, Olga Jojić, Mitra Mitrović, Bosa Cvetić, Boba Đorđević, Dušica Stefanović, Nataša Jeremić, Zora Šer, Fani Paliteo-Vučković, Mila Dimić, Paulina Sudarski, Dara Stefanović i Katarina-Keti Ser-Minderović. Većina njih poginula je ili ubijena tokom narodno-oslobodilačke borbe. Preko Vukice Mitrović i Spasenije Cane Babović Pokrajinski komitet KPJ za Srbiju imao je direktan uvid u rad Omladinske sekcije i pomagao joj je u svakodnevnim aktivnostima. Prema: isto, 330.

²⁴⁹ Stanislava Barać, „Reprezentacija žene u beogradskoj periodici iz vremena međuratne Jugoslavije“, u: Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina (ured), *Desničini susreti 2005. – 2008.: zbornik radova*, Filozofski fakultet u Zagrebu, Plejada, Zagreb, 2010, 67–79.

stecište pomenutih protagonistkinja. Olga Alkalaj – advokatska pripravnica, Ela Almuli, Natalija-Nataša Jeremić – diplomirana pravica, Mitra Mitrović – studentkinja Filozofskog fakulteta u Beogradu, Dušica Stefanović – doktorantkinja bioloških nauka, Zora Šer i Milica Šuvaković – studentkinja, bile su mlade komunistkinje Omladinske sekcije Ženskog pokreta, koje su činile prvu redakciju ovog časopisa, formiranu 1936. godine u Beogradu. Ubrzo im se pridružuju i Jelisaveta-Beška Bembasa, Olga Jojić-Plava – službenica u Ministarstvu saobraćaja i Bosa Cvetić – studentkinja Filozofskog fakulteta u Beogradu. A zatim i Vojka Demajo, Milka Žicina Šakić – književnica i sindikalna aktivistkinja, Zojica Levi, Ela Nenadović, Dragana Pavlović i Fani Politeo-Vučković – istoričarka umetnosti.²⁵⁰ Veliki doprinos postojanju i razvoju ovog časopisa dali su i Olga Timotijević – novinarka i prevoditeljica, od februara 1938. do kraja 1939. odgovorna urednica, a pred vlastima, vlasnica časopisa *Žena danas*, Paulina Sudarski – akademska slikarka, i mnoge druge. *Žena danas*, u savremenom kontekstu zaboravljeni časopis, imala je nesumljivo važnu ulogu u politizaciji kritičke levice u jugoslovenskoj međuratnoj kulturi, posebno u godinama pred Drugi svetski rat.

Kroz pisanje o svim važnim političkim dešavanjima u zemlji i svetu, od anšlusa Austrije, građanskog rata u Španiji, revoluciji u Kini, okupaciji Čehoslovačke, protiv fašizma i nacizma, često vrlo otvoreno antikapitalističkog, antirasističkog i antiimerijalnog stava, pa do političkih prava žena, radnim pravima, novom feminizmu, pa do ženske svakodnevice, brige o deci, porodici, kućnom radu, i mnogim drugim temama. Zatim su se tu nalazili kritički članci i o pedagogiji, obrazovanju, muzici, filmu, modi, likovnim umetnostima i književnosti, koji su tako uspevali da zainteresuju veliki broj čitateljki. Takav, svesno politički i didaktički časopis, dolazio je i do najudaljenih krajeva zemlje, te zainteresovao različite slojeve žena, što se pokazalo naročito važnim tokom ratnih godina, kada je, u okviru Antifašističkog fronta žena, ovaj časopis odigrao značajnu ulogu u masovnoj politizaciji žena za antifašističku borbu.

²⁵⁰ Rada Vujičić i dr., *Žene Srbije u NOB*, Nolit, Beograd, 1975, 69-70. Kako se navodi u knjizi, od članica redakcije *Žena danas* poginule su u NOR-u: Olga Alkalaj, Beška Bembasa, Nataša Jeremić, Olga Jojić, Fani Politeo-Vučković, Dušica Stefanović, Zora Šer i Milica Šuvaković. Poginule su i vrlo bliske i aktivne saradnice: Mila Dimić, Olga Mihajlović, Dara Stefanović i Paulina Sudarski.

S obzirom na tako postavljenu strukturu časopisa, te političku pozadinu, *Žena danas*²⁵¹ je, poput mnogih progresivnih časopisa i dnevne štampe u tom periodu (*NIN, Naša borba, Stožer* itd.) imala veliki broj saradnika i saradnica koji su se međusobno poznavali, radili zajedno, družili se, putovali, izlazili na sve češće i masovnije štrajkove i proteste protiv vladinih politika, ali i nadolazeće okupacije. Iz istih razloga, mnogi tekstovi i literarni i/ili vizuelni prilozi ostali su nepotpisani ili pod pseudonimom, zbog komunističke aktivnosti mnogih okupljenih oko revolucionarnog pokreta, ali i zbog, i dalje aktuelne politike državne cenzure. Veselin Masleša, Pavle Bihalji, Živojin Balugdžić, Milan Kostić, Jovan Popović, Jaša Prodanović. Ivan Ribar, Vladimir Simić, Siniša Stanković, samo su neki od pripadnika beogradske intelektualne i kulturne scene koja je svoj doprinos dala i ovom časopisu.

Da su se borbe (interseksionalno) povezivale svedoče i druge aktivnosti koje su žene, okupljene oko *Žene danas* vodile u ovom periodu kratkog trajanja časopisa pred ratna zbivanja (1936–1940). Izdvaja se akcija za žensko pravo glasa, pokrenuta u vreme opšte izborne kampanje tokom 1939. godine. Skupljale su glasove, izveštavale o temi, formirale odbore u koje su ulazile predstavnice različitih društvenih organizacija, čak i onih koje su bile pod uticajem režima, kao i onih koje su imale karakter dobrotvornih i drugih.²⁵² Odbori za pripremu konferencije sastajali su se u onom istom paviljonu *Cvijeta Zuzorić* u kom su se samo par godina ranije umetnici i umetnice organizovali za bolje životne i materijalne uslove. Priredbe su se organizovale u fizičkoj sali Beogradskog univerziteta, dok se sama konferencija pod nazivom „*Žena danas*“ organizovala u Inženjerskom domu – istom onom gde se organizovao *Drugi Salon*

²⁵¹ Poslednji predatni broj *Žene danas* bio je pripremljen kao 30. broj i trebao je da izađe krajem 1940. godine. Međutim, policijskom zaplenom usledila je definitivna zabrana časopisa, budući da je vladin režim počeo sistematski zabranjivati legalne listove preko kojih je Partija sprovodila svoj uticaj. Sledeći, 31. broj *Žene danas* pojavio se januara 1943. godine na oslobođenoj teritoriji, štampan u bosanskom selu Drinićima. Broj 32. štampan je novembra 1943. u štampariji *Naprijed* u Hrvatskoj, a broj 33. septembra 1944. u Bariju u Italiji. Za vreme ratnih godina, urednice časopisa su bile Mitra Mitrović i Olga Kovačić. Nakon oslobođenja, *Žena danas* je nastavila da izlazi kao organ Centralnog odbora Antifašističkog fronta žena Jugoslavije, zatim kao izdanje Saveza ženskih društava Jugoslavije. Tadašnje urednice su bile: Mitra Mitrović, Olga Kovačić, Blaženka Mimica, Mara Radić, Mara Galeković i Nata Hadžić. Rada Vujičić i dr., *Žene Srbije u NOB*, nav. delo, 71.

²⁵² Isto, 72.

nezavisnih, jedna u nizu kontra-izložbi, važnih za pitanje umetničkog organizovanja.

Jedna od najangažovanijih unutar ženskog pokreta, a koja je povezivala Omladinsku sekciju i *Ženu danas* sa tadašnjom progresivnom kulturno-umetničkom scenom, pre svega sa ilegalnom grupom *Život* i levim umetničkim frontom, jeste Boba Đorđević, slikarka i studentkinja prava, koja je preuzela vođenje Omladinske sekcije tokom 1938/9. godine. U povodu organizovane podrške i pomoći španskom narodu u građanskom ratu, Boba Đorđević je izradila grafike koje su masovno umnožavane i prodavane. Angažovala se i u kulturno-umetničkim aktivnostima, poput izložbe žena slikarski koju je organizovala Omladinska sekcija, koja je priređena u Ženskom klubu u Beogradu 24. oktobra 1937. godine.²⁵³ Zatim je aktivno učestvovala i na pripremi izložbe žena slikarki iz zemalja Male Antante, a koja se otvorila na Kalemegdanu (verovatno u Paviljonu Cvijeta Zuzorić – moj komentar) 20. januara 1938. godine. Na izložbi su se našli slikarski, skulptorski i arhitektonski radovi umetnica iz Čehoslovačke, Rumunije i Jugoslavije.

Iako akcijom za pravo glasa žena iz 1939. godine žene nisu izborile pravo glasa, one su ipak učinile mnogo za revolucionarni pokret. Budući da je angažovala žene svih društvenih slojeva i profesija, od intelektualnih do radničkih slojeva, uspela je da prevaziđe uzak krug beogradskog kulturnog miljea i prodre u udaljene, ruralne, prostore tadašnje Jugoslavije. O tome govori i deo referata pod nazivom „O organizacionim pitanjima“ izrečenog na V kongresu KPJ, koji pomenutu akciju ističe kao jednu „od najuspelijih akcija koju su vodile napredne žene pre rata pod rukovodstvom KPJ...koja je imala značaj masovne antiratne i antifašističke demonstracije protiv osovinske politike vlade“.²⁵⁴

²⁵³ Na izložbi je učestvovalo osamnaest slikarki, različitih generacija i stilskih pravaca, a tokom trajanja izložbe organizovani su različiti diskusioni programi na temu kulturne politike, pitanju demokratizacije umetničke produkcije, zatim društveno angažovanim temama, poput pitanja položaja siromašnih seoskih žena, itd. Videti: Jovanka Kecman, *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918 – 1941*, nav. delo, 331.

²⁵⁴ Citirano prema: Rada Vujičić i dr., *Žene Srbije u NOB*, nav. delo, 80.

3.5. Studenti Beogradskog univerziteta: crtice o političkom životu

Iste te 1936. godine kada se osniva *Žena danas*, dolazi do velikih studentskih štrajkova i nemira predvođenih revolucionarnim studentskim pokretom. I dok je Mitra Mitrović, jedna od urednica *Žene danas*, po dogovoru, radila, kako bi mogla da materijalno podržava *full time* karijeru političkog aktiviste, svoga druga, Milovana Đilasa – vođe studentskog revolucionarnog pokreta – u odnosima revolucionarnih *subjekata* otkrivala se sva kontradiktornost ženskog pitanja kao takvog.

Upravo iz tog razloga, povezivanja su postala nužna i neizbežna. *Prevođenje* političkih praksi koje je postajalo sve neminovnije kako se društvena klima sve više približavala fašizaciji svih društvenih apsekata i svakodnevice, nudila je nove perspektive, iskustva i mogućnosti, koje su se, do tada, činile nemogućim. (Transgresivna) povezivanja praksi – rodnih i klasnih – kroz delovanje različitih pokreta, sve više međusobno isprepletanih, vodili su zajedničkoj borbi. Feministkinje, studenti, omladinci, radnice, umetnici, novinari, intelektualci, svi zajedno. Pisali su u novinama i časopisima koje su i osnivali, delili letke, učestvovali na demonstracijama, u radničkim štrajkovima, sami bili organizatori mnogobrojnih protesta, učestvovali u ilegalnom radu partije, jačanju partijskih ćelija, partijskih odmora i centrala. Bivali simpatizerima ili članovima partije.

Jedno od stecišta revolucionarnog pokreta bio je i Beogradski univerzitet. Tih godina, studentski revolucionarni pokret u Beogradu, pored Madridskog, bio je jedno od najznačajnijih i najmasovnijih studentskih pokreta u Evropi protiv nadolazećeg fašizma²⁵⁵.

²⁵⁵ Videti studije: Andrej Mitrović i dr., *Studenti Beogradskog univerziteta 1838 – 1941. Hronologija političkog života*, Univerzitetski odbor za proslavu 50 godina SKJ i SKOJ, Beograd, 1971; Đorđe Stanković, *Studenti i Univerzitet: 1914 – 1954. Ogledi iz društvene istorije*, Centar za savremenu istoriju jugoistočne Evrope, Beograd, 2000; Milan Koljanin, *Jevreji i antisemitizam u kraljevini Jugoslaviji 1918-1941*, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 2008.

Međutim, mora se uzeti u obzir specifičnost društveno-političkog konteksta u Kraljevini Jugoslaviji u kojoj je od 1920. godine bio zabranjen rad Komunističkoj partiji, za razliku od nekih drugih zemalja u kojima su one imale mogućnost legalnog delovanja, kao i druge povezane organizacije, od radničkih do omladinskih. U Jugoslaviji je tako, u relativno dugom periodu bio zabranjen ili u mnogome otežan rad mnogim levo orijentisanim organizacijama, koje su bile u direktnoj ili indirektnoj vezi sa delovanjem komunističkog pokreta. Uvođenjem diktature kralja Aleksandra uvedena je i zabrana bilo kakvog oblika političkog rada u državi. Ova politička mera s vrha države imala je svoje dalekosežne posledice i po revolucionarni studentski pokret tokom čitave decenije – mnogi studenti i studentkinje su policijski proganjani, hapšeni, zatvarani, mučeni, ubijeni. U svojoj studiji o revolucionarnom studentskom pokretu na Beogradskom univerzitetu u periodu između 1929. i 1941. godine, istoričar Milan Radanović piše:

Tokom 1930-ih studenti su ubijani i ranjavani u uličnim demonstracijama od strane žandarmerije, mučeni u istražnim zatvorima, sudski procesuirani, izolovani u kaznionicama i specijalnom logoru za studente, bivali izloženi napadima naoružanih fašističkih grupa koje su uživale podršku režima i političke policije. I pored ovih vrlo teških okolnosti, revolucionarni pokret je postao dominantna snaga na Beogradskom univerzitetu koja je nakon 1935. uspevala da animira preko polovine pripadnika studentske populacije.²⁵⁶

Kako Radanović navodi, usled ekonomske krize koja je zahvatila i Kraljevinu Jugoslaviju krajem dvadesetih godina, znatan broj pripadnika građanske klase je osiromašio. Takođe, dolazilo je do sve većeg razočarenja u politiku režima i građanskih partija, što je sve uticalo i na mlađu generaciju koja se na studijama sve masovnije politizovala, u dodiru sa organizovanim studentima komunističkog opredeljenja. U tom periodu i organizacije SKOJ-a se reorganizuju, omasovljavaju i šire svoj uticaj ne samo na studentsku već i na srednjoškolsku, naročito gimnazijsku populaciju.

²⁵⁶ Milan Radanović, „Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929-1941.“, www.masina.rs, pristupljeno: (17. 09. 2018.).

Stoga i ne čudi činjenica da već od 1933. godine Beogradski univerzitet postaje jedno od najznačajnijih antifašističkih uporišta u zemlji. Putem mnogobrojnih aktivnosti – tribina, protesta, letaka, novina, pritisaka – adresiraju kako strukturne mehanizme sve brže fašizacije društva tako i njene svakodnevne pojavne oblike. U narednim godinama biće to neprekidna borba sa sve većim brojem desnih organizacija, od onih nacionalnih i nacionalističkih opredeljenja, do otvoreno fašističkih. Jedna od takvih bila je i Organizacija nacionalnih studenata (ORNAS) čiji je počasni član bio tadašnji rektor Univerziteta, istoričar Vladimir Ćorović, a koja će se u predvečerje rata pridružiti fašističkoj organizaciji Dimitrija Ljotića.

Sukobi su bili sve učestaliji. I dok je na strani desnih organizacija bio celokupni državni aparat sa svojom političkom policijom, studenti su, izloženi sve brutalnijim represalijama, dobijali sve veću podršku među onim neopredeljenim studentima, postajali sve solidarniji i organizovaniji. Već od 1934. i tokom 1935. godine, represivne mere su odlazile tako daleko da je sve veći broj studenata hapšen, fizički mučen u policiji a zatim interniran u specijalni logor u Višegradu, u kojem su ostajali po više meseci, a neki i godina.²⁵⁷ Jedna od prvih žrtava ovakvih represalija bio je student Mirko Srzentić koga je žandarmerija ubila vatrenim oružjem dok je, zajedno sa drugim studentima, protestovao protiv ovako brutalnih mera sprovedenih nad studentima antifašistima, februara 1935. godine, dok je stajao na balkonu zgrade Filozofskog fakulteta (Kapetan Mišino zdanje).

I dok su, tokom prethodne dekade, studenti pre svega bili usmereni na pritiske koji su se artikulisali u pravcu što boljeg materijalnog i životnog položaja studenata i studentkinja na univerzitetima širom Kraljevine Jugoslavije, tokom ove, zahtevi se produbljuju i usmeravaju ka političkim zahtevima. Već sledeće, 1936. godine, tokom aprila meseca, sukobi su se intenzivirali, štrajkovi i protesti nastavili, a represalije nad studentima produbile. U povodu izražavanja solidarne podrške studentima Zagrebačkog sveučilišta, koji su se borili za očuvanje autonomije univerziteta, organizovan je studentski protest koji je trajao punih dvadeset i pet dana. U

²⁵⁷ Prema Milanu Radanoviću, tokom prva dva meseca uhapšen je i interniran u višegradski logor 51 student. Tokom aprila 1935. uhapšeno je još 19 studenata komunista. Milan Radanović, „Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929-1941.”, nav. delo.

direktnom sukobu između studenata fašista, pripadnika ORNAS-a i antifašista, ispred Medicinskog fakulteta, 4. aprila, student Žarko Marinović, ubijen je, dok su dvojica ranjena. To je još više razgnevilo studente, a naročito odsustvo bilo kakve reakcije uprave Univerziteta na brutalna zbivanja, policijske represalije i narušavanja autonomije Univerziteta, da je generalni štrajk nastavljen i narednih nedelja, sve do 28. aprila kada je rektor Ćorović konačno smenjen, a univerzitetska „policija“ tzv. „univerzitetska strata“²⁵⁸ ukinuta, kao i kazne uhapšenim studentima, dok je organizacija ORNAS bila raspuštena.

Međutim, u godinama koje su dolazile, sukobi sa drugim fašističkim organizacijama, poput Zbora, samo su se intenzivirale. Studenti organizovani u svoja tela, nastavili su sa borbom, koju sve intenzivnije vezuju za SKOJ i KPJ. Tako udružena, antifašistička omladina, sve je češće organizovano protestovala; u znak protesta protiv posete ministra spoljnih poslova fašističke Italije, grofa Ćana, 26. marta 1937. godine, ili protiv posete ministra spoljnih poslova fašističke Nemačke, fon Nojbarta, 6 i 7. juna iste godine. Kao podršku dolasku ministra spoljnih poslova Francuske, u vladi Narodnog fronta, Ivona Delbosa, 12. decembra 1937, studenti su zajedno sa drugim antifašističkim organizacijama organizovali masovan doček, u kome je policija brutalno intervenisala²⁵⁹, razbila demonstracije u kojima je povređen veliki broj građana.

Kako bi se što bolje organizovali, a u duhu narodno-frontovske politike, i koncentracije antifašističkih snaga, tokom 1938. godine stvorena je Ujedinjena studentska omladina (USO), sačinjena od ujedinjenja nekoliko progresivnih studentskih organizacija, koja će postati nosilac antifašističkih tendencija na beogradskom Univerzitetu. Tako su povodom događaja koji su

²⁵⁸ Prema Milanu Radanoviću, radilo se o svojevrsnoj univerzitetskoj policiji koja je imala zadatak da „čuva red na fakultetima“ i uz pomoć fašista kontroliše rad revolucionarnih studenata. Videti: *isto*.

²⁵⁹ Autor Milan Radanović navodi: „Vredi napomenuti da je policija (žandarmerija i politička policija) od 1929. do 1940. ubila devetoro studenata (od toga je šestoro ubijeno na ulici od strane žandarmerije, tokom demonstracija, a troje ih je nestalo nakon hapšenja: pretpostavlja se da su ubijeni tokom istravnog postupka), U istom periodu ranjeno je oko 95 studenata na demonstracijama U periodu od 1929. do 1941. uhapšeno je preko 2.000 studenata (neki od njih i po nekoliko puta), dok ih je nekoliko stotina sudski procesuirano. U istom razdoblju na Univerzitetu je organizovano 75 demonstracija, 64 protestna zbora i 12 štrajkova.” *Isto*.

usledili – Nemačko prisajedinjenje Austrije 1938. godine, brisanje Čehoslovačke sa evropske političke karte, italijanska okupacija Albanije 1939. godine – organizovali niz događaja kako bi skrenuli pažnju i aktivirali sve veći broj studentske i omladinske populacije, ali i javnosti generalno, na ozbiljnost svetske situacije. Tako su, 22. aprila 1939. godine organizovali jednu od najmasovnijih studentskih manifestacija u Jugoslaviji, na Pravnom fakultetu (današnji Filološki fakultet) u povodu italijanske okupacije Albanije, na kojoj se okupilo više od 10 000 antifašistički orijentisanih studenata i studentkinja, kao i građana koji su došli da podrže skup.

Ujedinjena studentska omladina je učestvovala i u masovnim antisistemskim studentko-radničkim demonstracijama koju je KPJ organizovala 14. decembra 1939. godine, u kojima je policija opet brutalno reagovala – ubila je pet demonстранata od kojih su troje bili studenti, dok je ranila na desetine, a uhapsila veliki broj demonстранata. Kako ističe Dragica Lazarević, neposredan povod za organizovanje demonstracija je bila zabrana radničkih zborova u nizu gradova u zemlji, ali i zabrana studentskih zborova na Beogradskom univerzitetu. Ipak, posredni povod jeste i celokupna društveno-politička klima u zemlji i svetu, te zaoštavanje sukoba pred rat:

Treba napomenuti da su osnovne parole pod kojima su održane demonstracije 14 decembra borba za mir, slobodu i hleb išle za zadovoljenjem ekonomskih interesa radnih masa, za demokratizacijom zemlje i jačanjem njene odbranbene sposobnosti. One su ujedno okupljale mase u borbu protiv pokušaja buržoazije da veže Jugoslaviju uz ma koji ratujućí imperijalistički blok, što je značilo borbu za očuvanje nezavisnosti. U vezi s tim bio je i zahtev za oslonac na SSSR, kao neutralnu i socijalističku zemlju.²⁶⁰

U ovim demonstracijama u kojima je učešće uzelo preko 50 000 radnika fabrika „Rogožarski“, „Zmaj“, Teleoptik“, „Mikron“ i drugih, studenata celog Beogradskog univerziteta, službenika, javnih radnika i drugih građana, nošeni su transparenti na kojima je pisalo „Dole rat, dole ratni liferanti, dole skupoća“, „Živela sloboda sindikalnog organizovanja“, „Živela

²⁶⁰ Dragica Lazarević, „Demonstracije 14. decembra 1939. godine u Beogradu“, *Godišnjak grada Beograda* V, 1958, 338–362.

autonomija Univerziteta“, „Živela sloboda nauke“ i mnogi drugi.²⁶¹ Vlada Cvetković-Maček, „u koju je narod, glasajući godinu dana pre toga“, i polagajući „izvesne nade da će učiniti nešto za demokratizaciju i bolje uslove života radnih ljudi“ se na najbrutalniji mogući način obračunala sa demonstrantima – izvodeći puškomitraljeze na ulice. Tom prilikom ubijeno je i ranjeno oko 50 radnika i studenata, dok je, tokom samih demonstracija i odmah posle njih policija sprovela masovna hapšenja.²⁶²

²⁶¹ Isto.

²⁶² Isto.

4. JUGOSLOVENSKA UMETNOST IZMEĐU DVA SVETSKA RATA

4.1. *Kritički realizam. Problem imenovanja*

Pa ipak, umetnik ostaje povezan sa sudbinom čovečanstva, jer osnovno pitanje ne glasi: čemu teži umetnost nego: kamo se okreće čovečanstvo.

*Buduća civilizacija biće socijalistička, ili je uopšte neće biti.*²⁶³

*Socijalistički realizam i nije negativan kao jedno od mogućih umetničkih ubeđenja, već pre svega kao represivna državna politika.*²⁶⁴

U umetničkoj istoriografiji socijalno (angažovana) umetnost četvrte decenije u Kraljevini Jugoslaviji, u deceniji neposredno pred Drugi svetski rat nije dovoljno obrađivana. Razlozi su mnogi i treba ih tražiti kako u specifičnim društveno-političkim i kulturno-umetničkim strujanjima nakon rata, kada istoriografijom i istorijom umetnosti dominira modernizam a (spoljnom) geopolitikom hladni rat, tako i unutar savremenih Institucija (istorije) umetnosti. Dok se problem (kulturne) politike socijalističke Jugoslavije mora posmatrati kroz pitanje uticaja spoljno-političkog pozicioniranja države prema globalno dominantnoj politici hladnog rata, u savremenoj „tranzicijskoj” istoriografiji i istorijsko-umetničkoj struci, moraju se uzeti u obzir procesi privatizacije i komodifikacije Institucija umetnosti, te problem istorijskog revizionizma.

Zauzimanjem modernističke pozicije, posleratna istorijsko-umetnička struka je predratnu *socijalnu umetnost* usko, neprecizno, jednolinijski i previše tendenciozno vezivala za dogmatski definisanu (Staljinovu) umetnost socijalističkog realizma. U takvoj dihotomnoj vizuri, umetnici

²⁶³ Oto Bihalji Merin, *Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1965, 19.

²⁶⁴ M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Nolit, Beograd, 1970, 332.

su svrstavani u „parisku” (modernističku, netendencioznu i nedogmatsku) ili pak „harkovsku” (socijalno „realističku”, partijsku, tendencioznu, dogmatsku) struju. Tako Miodrag B. Protić u svojoj kapitalnoj studiji iz 1970. godine *Srpsko slikarstvo XX veka, socijalnu umetnost* četvrte decenije definiše kao „estetički utilitarizam”²⁶⁵, kao umetnost koja je dovela do „prožimanja forme poetskog realizma i drugih sličnih domaćih i stranih pokreta i ideologije socijalističkog realizma.”²⁶⁶ Budući da je karakteriše preterana „ideološka isključivost”²⁶⁷, te „politički pragmatizam” neutralisala je modernu estetičku svest. Protić podvlači da je „njena idiosinkrazija prema slobodnom, nedogmatskom izazvali su reakciju čak i među politički levo usmerenim intelektualcima i otpor protiv njene borbene uskogrudosti”²⁶⁸. Sličnu perspektivu zauzima i Lazar Trifunović u knjizi *Srpsko slikarstvo 1900–1950* iz 1973. godine koji ističe da umetnici vezani za socijalni sadržaj nakon 1930. godine prelaze na pozicije „dinamičnog društvenog angažovanja” čiji ideološki pročišćen nastup počinje tek nakon 1930. godine i Harkovske konferencije.²⁶⁹ „I sve druge komunističke partije, pa i jugoslovenska, prihvatile su socijalistički realizam kao osnovu svoje politike u oblasti kulture i umetnosti, tako da je svako skretanje i odstupanje s ove linije predstavljalo povod za oštru polemičku reakciju.”²⁷⁰ Tu je i tekst Božice Ćosić, pod nazivom *Socijalna umetnost u Srbiji* koji je prvi put objavljen u katalogu povodom izložbe *Nadrealizam i socijalna umetnost*, iz 1969. godine koja, takođe, ističe ideološku komponentu socijalne umetnosti, pod najneposrednijim političkim uticajem komunističke partije, koja se do kraja decenije približava „sociološkom dogmatizmu”²⁷¹:

Inspirisan revolucionarnom ideologijom i uslovljen njenim interesima, pokret socijalnih tendencija u srpskom slikarstvu nije uspeo da postane umetnička škola, da donese svoju likovnu estetiku, svoj stil. Razvijajući se u okviru jedne grupe koju je činio mali broj slikara, sa nešto sledbenika u najmlađem naraštaju, ovaj pokret nije uspeo da stvori širu

²⁶⁵ Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, nav. delo, 338.

²⁶⁶ Isto, 343.

²⁶⁷ Isto, 345.

²⁶⁸ Isto, 349.

²⁶⁹ Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900-1950*, Nolit, Beograd, 1973, 241.

²⁷⁰ Isto, 241–242.

²⁷¹ Prvi put tekst objavljen u katalogu Muzeja savremene umetnosti: Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, u: *Nadrealizam-socijalna umetnost 1929-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 24-35; ponovo štampan u: Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, u: *Revolucionarno slikarstvo*, Spektar, Zagreb, 1977, 3–12.

*osnovu i postane kolektivan pokret. Svojim dogmatizmom i doktrinarstvom on je odbijao najveće slikare, a držao potčinjenosti i svoje pristalice.*²⁷²

U savremenom proučavanju ove građe, doprinos su dali sledeći autori i autorke: Jerko Denegri²⁷³, Lidija Merenik²⁷⁴, Simona Čupić²⁷⁵, Mišela Blanuša²⁷⁶, Miodrag Šuvaković²⁷⁷ i Nikola Dedić²⁷⁸, između ostalih. Ipak, najtemeljniju odrednicu *socijalne umetnosti*, to jest, *socijalnog realizma* daje Nikola Dedić u tekstu *Socijalni realizmi: ka postavangardnoj kritici društva* iz 2012. u kojem je definiše kao kritičku, angažovanu umetničku praksu koja preispituje konkretnu društvenu stvarnost²⁷⁹, i kao umetnički fenomen koji treba razlikovati od pojave (sovjetskog modela) socijalističkog realizma, s obzirom na to da je potonji „normativna, odnosno doktrinarna umetnička praksa koja u skladu sa načelima Partije projektuje, odnosno konstruiše moguću, poželjnu viziju idealnog socijalističkog društva”²⁸⁰. Budući da prva, *socijalna umetnost*, nastaje uglavnom u okrilju kapitalističkih sistema, ona se formuliše u odnosu na komunističke partije u opoziciji, ali i na mnoge druge levo-radikalne političke opcije, poput anarhizma i „trockizma”. Ova umetnost se, po Dediću, dovodi u vezu i sa „revolucionarnim vizijama avangarde”, praksama poznog kubizma, ekspresionizma i fantastičnog slikarstva, a na internacionalnoj sceni se razvija kroz nemački kritički realizam (Oto Diksa i Georga Grosa), fantastični realizam Dijega Rivere i Fride Kalo, američki socijalni realizam kao i pojedine

²⁷² Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, isto, 35.

²⁷³ Videti: Jerko Denegri, *Socijalna umetnost i socijalistički realizam iz Vujičić kolekcije*, Medija centar Odrana, Beograd, 2015.

²⁷⁴ Lidija Merenik, *Politički prostori umetnosti 1929-1950: borbeni realizam i socijalistički realizam*, Vujičić kolekcija, Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad, 2013.

²⁷⁵ Simona Čupić, „No pasaran kao „slika u kontekstu”, *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakultta*, II, Beograd, 2006, 55–66.

²⁷⁶ Mišela Blanuša, *Socijalna grafika između propagande i likovnog izraza*, nav. delo.

²⁷⁷ *Naši heroji – socijalistički realizam revidiran – primer ex Jugoslavija*, kustosi S. Vidmar i M. Šuvaković, Umetnosna galerija, Maribor, mart-avgust, 2015.

²⁷⁸ Nikola Dedić, *Socijalni realizmi: ka postavangardnoj kritici društva*, u: *Istorija umetnosti XX veka*, II, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Orion Art, Beograd 2012.

²⁷⁹ Isto, 77.

²⁸⁰ Isto, 77.

realističke faze modernističkih umetnika (Pikaso, Leže).²⁸¹

Međutim, kada govorimo o jugoslovenskom kontekstu *socijalne umetnosti*, mnoga pitanja do danas ostaju otvorena i neobrađena. Stoga ćemo ovde naznačiti nekoliko ključnih za potrebe sagledavanja temeljnih kompleksnosti i protivrečnosti samog umetničkog fenomena. Na primer:

1) Pitanje odnosa lokalnih avangardnih umetničkih praksi (pre svega zenitizma i nadrealizma) i njihovih materijalnih uticaja na socijalnu umetnost četvrte decenije, te konkretne saradnje i komunikacije među njihovim protagonistima i protagonistkinjama. Otuda proizilazi i specifično pitanje odnosa pripadnika zenitizma (konkretno Ljubomira Micića) i Mirka Kujačića, jednog od najvažnijih protagonista društveno-angažovane umetnosti četvrte decenije XX veka. O tim vezama je jedini konkretno pisao Vjekoslav Četković, u knjizi *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, ukazujući na postojeći materijalni trag u vidu njihove pisane korespondencije koja se čuva u Narodnom muzeju u Beogradu i druge arhivske građe.

2) Šta stoji iza Harkovskog kongresa? Koliko je zapravo imao uticaja na lokalne umetnike i umetnice i njihovu umetničko-teorijsku praksu? Koliko je taj uticaj zaista stvorio jednu „dogmatsku” i hermetičnu umetničku struju koja se najčešće vezuje za pripadnike grupe *Život* i njima bliske saradnike i saradnice? Koliko je zaista taj „umetnički blok” bio tvrda opozicija individualističko-modernističkoj struji u važnim polemikama koje su se tada vodile, pre svega, na književnoj levlci a koja je neminovno uticala na „sukob” na umetničkoj levlci?

3) Ukoliko je *socijalna umetnost* već u korenu bila partijska i dogmatska, kako je dovela do fenomena partizanske umetnosti koji mnogi autori definišu kao *novum* ili *prelom* u tadašnjim umetničkim praksama?

4) Zašto niko od autora/ki ne uvodi u analizu neosporno važne teorijske polemike na tadašnjoj internacionalnoj sceni i njihov uticaj na lokalnu, jugoslovensku – u kojima je važnu ulogu imala teorija *kritičkog realizma* Đerđa Lukača, zatim Mihaila Lifšica, te njihove rasprave sa zapadnoevropskim marksističkim teoretičarima vezanim za krug Frankfurtske škole, kao i njihov uticaj na lokalne umetničko-teorijske prakse?

²⁸¹ Isto.

5) Važnost medija “grafike” kao primarne umetničke forme i tehnike kojoj se ne pridaje dovoljno važnosti u odnosu na pitanje politizacije umetnosti.

6) Nedovoljno istražen odnos između revolucionarnog društvenog pokreta, Komunističke partije Jugoslavije i protagodista i protagonistkinja kulturno-umetničke levice. Jedino će novo istraživanje i tumačenje mesta i uloge revolucionarnog pokreta i KPJ omogućiti i bliže saznavanje o umetničkim i političkim uticajima i odnosima sa „socijalnim” umetnicima.

4.2. Jugoslovenska avangardna umetnost i njeni uticaji na dalji tok kritičkog realizma

Godine 1932. godine, umetnik Mirko Kujačić je organizovao samostalnu izložbu u Paviljonu *Cvijeta Zuzorić*, u okviru koje je izložio dva, za naše istraživanje, specifična rada; na jednom platnu, premazanom belom bojom, postavio je iznošene radničke cokule. Na drugom, takođe premazanom belom bojom „okačio“ je vezu luka. Prvi rad je nazvao *Zimski motiv*, drugi *Koren beogradske umetnosti*. Izložbu je pratio i katalog sa Kujačićevim manifestom u kome se javno izjašnjava protiv vladajućeg stanja u tadašnjoj likovnoj umetnosti, kritikujući između ostalog i svoj dotadašnji rad. Umetnik se na otvaranju pojavio u plavoj radničkoj košulji i pred publikom pročitao svoj manifest, proglašavajući borbu protiv dominantnih buržoaskih koncepcija umetnosti, protiv čiste umetnosti, protiv uzdizanja umetničke ličnosti, „protiv tradicije“, „večne lepote“, „individualističke misli“, a za „čovečansku misao“, „poeziju napretka“, za kolektivnu umetnost pravde.²⁸²

Kako tumačiti pomenute Kujačićeve umetničke gestove? Gde tražiti uticaje? Da li je to dadaistički gest u stilu Dišana (Bicikl) ili Man Reja (Poklon)? Dišanov ready-made? Dadaistički montažni asemblaž? Preteča enformela (V. Četković) ili hepeninga? Avangardistička negacija? Ili negacija negacije? Da li i na koji način oni utiču na potonje formiranje *socijalne umetnosti* kao društvenog (i kulturnog) fenomena i umetničkog pravca?

Većina gore pomenutih autora koja je pisala o *socijalnoj umetnosti* slaže se u stavu da su ova Kujačićeva izložba i Manifest imali efekat događaja (u Badjuovskom smislu) na beogradskoj progresivnoj i levo orijentisanoj umetničkoj sceni. Međutim, studija Vjekoslava Četkovića o socijalnoj umetnosti baca novo svetlo na kompleksne uticaje koji su ostavili traga ne samo na Kujačića, već čitav niz umetnika i umetnica koji su kasnije činili toliko kompleksnim za tumačenje „socijalnog“ pokreta u umetnosti.

²⁸² Mirko Kujačić, *Moj manifest*, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme“, Beograd, 1932.

Pored opšteg mesta „Pariza“ kao jednog od ključnih uticaja na tadašnje jugoslovenske (modernističke) slikare, Četković izdvaja dva elementa kao određujuća za Kujačićevo dalje formiranje kao „naprednog“ umetnika: zenitizam i nadrealizam. Dok je u dodir sa zenitizmom došao u Parizu preko direktnog kontakta i druženja sa Ljubomirom Micićem²⁸³ i njegovim bratom Brankom Ve Poljanskim u periodu između 1926. i 1928. godine,²⁸⁴ nadrealističke uticaje je dobijao nešto kasnije i to zbližavanjem sa Radojicom Živanovićem Noem, po svom povratku u Beograd iz Pariza (verovatno tokom 1929). Iz pisane korespodencije sa Micićem i Poljanskim čitamo da je Kujačić bio sa njima u stalnom kontaktu i upoznat sa manifestom zenitizma, te pod njegovim snažnim uticajem u borbi za novo, a protiv tradicije i građanske umetnosti.²⁸⁵ Iako su Micić i zenitizam kao pokret bili optuživani za (kasniji) „srbizam“, „desničarenje“ i „nacionalizam“,²⁸⁶ u periodu izlaženja časopisa (1921–1926) ovo je bio eklektični i eksperimentalni avangardni pokret koji je kritikovao buržoasko društvo i njegove vrednosti, otvoreno artikulisao komunističke ideje, promovisao sovjetsku avangardnu umetnost i evropsku levo orijentisanu avangardu.

Kako smatra Sezgin Bojnik u tekstu iz 2016. godine u kojem se bavi detektovanjem marksističko-lenjinističkih korena zenitizma preko filma *Splav Meduze* Karpa Godine, komunizam zenitizma ima smisla ukoliko se prvenstveno razume kao nešto što je kulturne, i specifično, sinematske prirode.

Ovaj kulturni – ili umetnički – komunizam, istovremeno ograničava politizaciju avangardne umetnosti. Glavni razlog tog ograničavanja jeste razumevanje komunizma kao mržnje prema buržoaziji, koja zamenjuje poricanje marksističko-lenjinističke teorije

²⁸³ Vjekoslav Četković u knjizi pogrešno navodi Micićevo ime: umesto Ljubomir on piše Stevan. Stoga sam gde god sam mogla, proveravala teze, izvore i citate korišćene u ovoj studiji. Videti: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 1991.

²⁸⁴ Isto.

²⁸⁵ Isto, 325.

²⁸⁶ Videti: Zoran Markuš, *Zenitizam*, IP Signature, Beograd, 2003.

*anarhonihiilističkom negacijom buržoazije i populističkog normativa.*²⁸⁷

U detektovanju „Zenitovog” marksizma-lenjinizma, Sezgin naročito skreće pažnju na tekst koji je objavljen u poslednjem broju časopisa pod naslovom *Zenitizam kroz prizmu marksizma* u kojem autor (verovatno sam Micić) konstatuje da je zenitizam sin marksizma i dalje ističe:

Šta je zenitizam? - zenitizam je sin marksizma. U žilama zenitizma teče krv marksizma. Jer ona saznanja i težnje koje propoveda marksizam kao nauka – kao sociologija – te iste, doslovno iste propoveda, oživljava i zenitizam u svojoj sferi umetnosti.

Ali nažalost, kod izvesnih marksista, parole „Dole Evropa” i „Živeli Varvari” bivaju bukvalno shvaćene, što im daje sasvim drugi, nemarksistički smisao.

Koja je to Evropa? - Koji su to Varvari? -

Evropa, to je sinonim zapadnjačkog nezajažljivog kapitalizma i imperijalizma (tu spada i Amerika) koji izazivaju trulež i smrdljivo raspadanje čovečanstva, čiji zadah hoće sve živo da poguši – koji su ostvarili paradoks, da ubiju čoveka u čoveku, koji su..

Varvari – to je ceo svetski proletarijat, to su ideje proleterske ukupne snage, koja ima moć vulkanske lave u naponu, to su oni sirovi, snažni prirodni elementi, još neiskvareni buržoaskom emancipacijom - to je „Moskva protiv Pariza” – „Istok protiv Zapada” – kako su pravilno to već zapazili pojedini proleterski i neproleterski listovi drugih zemalja. To je taj Micićev Varvarogenije – „suma večitih sirovih snaga, iz kojih se čovečanstvo podmađuje” – kako veli Branko Ve Poljanski u svojoj knjizi „Tumbe”. To je borac-proleter koji će jedino omogućiti i dolazak novog čoveka.²⁸⁸

U ovoj izjavi ideologem „Moskvu” treba shvatiti kao radikalnu transformaciju

²⁸⁷ Sezgin Bojnik, Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film „Splav meduze” Karpa Godine, nav. delo, 68.

²⁸⁸ M. Rasinov, Zenitizam kroz prizmu marksizma, u: *Zenit* br. 43, Beograd, 1926, 12–13.

svakodnevnog života i njegov politički značaj koji dobija nakon Oktobarske revolucije, koja je ostavila utisak na čitav zenitistički pokret, što se može videti i na primeru njegove eklektične avangardističke estetike pod uticajem Ruske avangarde. Stoga i Sezgin Bojnik u svom tekstu zaključuje podržavajući teorijsku poziciju koja se suočava sa istorijskom činjenicom „da je efekat Oktobarske revolucije daleko dublji i snažniji nego što se obično priznaje”. Zadatak novih čitanja istorijskih avangardi treba da bude, ističe Bojnik, „insistiranje na ispravnom identifikovanju ovih trenutaka prožimanja politike i umetnosti bez prihvatanja normi i koncepata koje uspostavljaju reakcionarni diskursi istorije umetnosti.”²⁸⁹

Upravo su reakcionarni diskursi koje Bojnik pominje doprineli da zenit i *socijalna umetnost* skoro uopšte nisu dovođeni u vezu, tokom čitave faze („socijalističke”) modernističke istorije umetnosti i kritike, u kojoj je zenitizam najčešće smatran „nacionalističkim” *izrod*om jugoslovenske avangarde. Ipak, čak i letimičnim vraćanjem na samo poslednji broj ovog časopisa, te čitajući ponovo u celosti već pomenuti tekst *Zenitizam kroz prizmu marksizma*, može se steći utisak koliko je zenitizam bio pod uticajem marksizma, ruske levo orijentisane avangarde i tadašnjih proleterskih borbi. To pokazuje i nastavak teksta:

Mnoge strane časopisa „Zenit” slave rusku revoluciju. Lenjinova smrt biva dostojno istaknuta. Borbe u Maroku i drugim kolonijama. Protest celoj Evropi, krik velikog bola iz dubokih grudi pesnika Ljubomira Micića zatalasava Evropu povodom ubistva revolucionarnog pesnika Gea Mileva, od dželatske ruke bugarske buržoazije. Generalni štrajk u Engleskoj. ...

Najzad zenitizam predstavlja jednu izvršenu revoluciju u umetnosti. Popucali su okviri dosadanjeg akademskog shvatanja umetnosti, koji nisu mogli da budu dovoljno široki za slobodan duh u socialnim prilikama XX-og poratnog veka. Te prilike zahtevale su novo pisanje, novo izražavanje misli. I tako je zenitizam okrenuo tumbe akademske propise i sasvim na drugoj, suprotnoj osnovi podigao novu umetnost. ...

A duhovne revolucije spojene su snažnom vezom sa socijalnom revolucijom. Preko

²⁸⁹ Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma...”, naved. delo, 76.

njihove spone vrši se reperkusija jedna na drugu. Naučni i umetnički prevrati indirektno utiču i jako psihološki na ljude, koji tada gledaju kuražnije i sa više smelosti i na socialan prevrat i preobražaj. Pa čak – jedan mali detalj – i internacionalna forma časopisa „Zenita“, nesvesno utiče na sve veće osećanje ljudi, da su zaista nacionalističke težnje danas glupave i da smo svi mi ljudi na globusu jedan narod.²⁹⁰

Kako u svom značajnom istraživanju o zenitizmu ističe Irina Subotić, Ljubomir Micić ne samo da je bio filozof, pesnik i esejista, već i organizator mnogih događaja, ali i promotor internacionalne avangarde. Pored promovisanja i objavljivanja radova mnogih internacionalnih umetnika, Micić je organizovao jednu od najznačajnijih internacionalnih izložbi u toj deceniji koja je zasigurno izvršila uticaj na politizovanu umetničku scenu. Tokom aprila 1924. godine u Muzičkoj školi *Stanković*, otvorio je veliku *Međunarodnu Zenitovu izložbu nove umetnosti* koja je obuhvatala preko sto radova umetnika iz Belgije, Danske, Bugarske, Nemačke, Holandije, Francuske, Rusije, Italije, Rumunije, Mađarske, SAD i Jugoslavije tako smeštajući celokupan zenitistički pokret na internacionalnu mapu progresivnih umetničkih pokreta nastalih nakon Prvog svetskog rata i njegovih jezivih razaranja. Prema istraživanju Irine Subotić bila je prvo suočavanje beogradske publike i kritike sa ostvarenjima kubizma, konstruktivizma, ekspresionizma, futurizma i zenitizma.²⁹¹

O protagonistima tadašnjih avangardnih strujanja koji su se zanimali za nove medije, film i radio *mišljenih drugim sredstvima*, teoretičar filma Pavle Levi piše da su uglavnom svi redom bili zgađeni svetskim ratom i moralnom hipokrizijom koja je omogućila ljudsku tragediju tolikih razmera, rešenim da raskinu sve veze sa prošlošću i stvore umetnost koja će otvoriti put za jedno

²⁹⁰ M. Rasinov, nav. delo, 14–15.

²⁹¹ Videti: Irina Subotić, *Od avangarde do arkadije*, Clio, Beograd, 2000. Autorka navodi da se izložba u glavnim crtama može rekonstruisati preko 25. broja časopisa *Zenit*, koji je istovremeno i njen katalog. Među najznačajnijim učesnicima navode se Kandinski, Serž Šaršun, Arhipenko, Rober Delone, Osip Zadkin, Luis Lozovik, Moholj-Nadž, El Lisicki, Alber Glez. Od jugoslovenskih umetnika izlagali su Mihailo S. Petrov, Vinko Foretić Vis, Vjera Biler, Vilko Gecan i Jo Klek.

novo društvo utemeljeno na internacionalizmu.²⁹² Još od desetog broja, Micić je u Zenitu redovno počeo sa objavljivanjem radova Vladimira Majakovskog, Aleksandra Rodčenka, Sergeja Ejzenštajna, Ilje Erenburga, Ela Lisickog i drugih; Lisicki je čak uradio i naslovnicu dvobroja 17–18 iz 1922. godine, godine koji je u potpunosti bio posvećen ruskoj avangardi²⁹³ i kao takav jedinstven zbornički poduhvat koji nije ponovio ni jedan evropski časopis.²⁹⁴ U njemu se nalazi i tekst pod naslovom *Ruska nova umetnost*, koji su potpisali Erenburg i Lisicki, i koji predstavlja redak ako ne i jedini istorijski prikaz ruske avangarde iz tog vremena iz pera samih njegovih teoretičara.²⁹⁵ U zaključku teksta Erenburg i Lisicki navode:

*Radovi novih ruskih i zapadno-evropskih umetnika umnogome su slični. Ali ono što je ostalo na Zapadu u ćeliji i laboratoriju privedeno je u Rusiji voljom istorije u ogromnim dimenzijama – u delo. Ovo je bila neka haotična demonstracija u nerazmeru sa mogućnostima uloge umetnosti u budućem društvu. I u tome planu ne samo mnogi prekrasni rezultati nego i neuspesi imaju plodonosnog značaja za svesne majstore sviju zemalja.*²⁹⁶

Od ruskih avangardnih umetnika Micić je izdvajao Vladimira Tatljina, čiji je *Spomenik Trećoj internacionali*²⁹⁷ objavio u više navrata u Zenitu i koji je bio i predmet njegovog sedamnaestodelnog radio-filma *Šimi na groblju Latinske četvrti*.

*Uporno misliti na Tatlinov spomenik i nogom stati na Morgan banku u Njujorku.*²⁹⁸

²⁹² Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima*, Muzej savremene umetnosti i Filmski centar Srbije, Beograd, 2013, 73–74.

²⁹³ isto, 75–76.

²⁹⁴ Zoran Markuš, *Zenitizam*, nav. delo, 66.

²⁹⁵ Isto, 67–68.

²⁹⁶ Erenburg-Lisicki, *Ruska nova umetnost*, *Zenit* br. 17–18, 1922, 52.

²⁹⁷ Zoran Markuš navodi da Zenitu pripada zasluga da je prvi izvan SSSR-a reprodukovao nacrt Tatlinovog spomenika Trećoj Internacionali. Videti: isto, 66.

²⁹⁸ Vidi: Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, nav. delo, 450.

Dakle, odnos zenitizma prema novom sovjetskom društvu, njegovoj kulturnoj politici i umetnosti, nije bio samo estetske prirode. U predgovoru *Proletkulta*, Micić piše: „Bez obzira na političke odnose i političko stanje dužnost je svih naših takozvanih kulturnih radnika, intelektualaca, a naročito omladine, da pristupe što intenzivnije kulturnoj saradnji s ruskom braćom, kojima je novija historija namenila da budu preteče novog poretka u svetu, novog duha na zemlji, nove ljubavi među ljudima”²⁹⁹. Pored toga što je ruska avangarda u *Zenitu* bila najzastupljenija, tu su se mogli pročitati tekstovi u odbranu nove državne zajednice, protesti protiv antirusizma u Kraljevini SHS, zahtevi za uspostavljanjem političke saradnje i diplomatskih odnosa dveju država. Zenit je, takođe, prvi uputio apel za pomoć gladnima u Rusiji.³⁰⁰

Međutim, i dalje ostaje pitanje i dilema zbog čega je ovako snažna veza zenitizma i (lenjinizma)-marksizma koja prati skoro čitav period izlaženja samog časopisa *Zenit*, i kulminira pomenutim tekstom u poslednjem broju objavljenim 1926. godine, ostala neistražena, čak i tendenciozno površno i pogrešno tumačena? Ovim poslednjim brojem *Zenita* svakako je bilo završeno jedno poglavlje ovog pokreta – ono jugoslovensko. Zapravo, budući da odlaskom u Pariz Micić nastavlja, uglavnom samostalno, objavljivanje autorskih publikacija i galerijski rad, može se reći da se ovim ne završava samo jedna epizoda, već čitav pokret.

O već pomenutim kontaktima između zenitista i Mirka Kujačića, svedoči i Zoran Markuš, koji daje iscrpne uvide u Micićev život i rad, potkrepljen dokumentovanom prepiskom sa mnogim lokalnim i internacionalnim saradnicima i saradnicama, među kojima je i Kujačićevo pismo koje je i objavljeno u *Zenitu* br. 38, 1926. godine. Kujačić piše iz Pariza i čestita petogodišnjicu izlaženja časopisa u ime „zenitističke trojke”:

²⁹⁹ Citirano prema: Zoran Markuš, *Zenitizam*, IP Signature, Beograd, 2003, 65. Markuš citira publikaciju *Proletkult*, izdanje Atosa, Beograd, 1923, i navodi da se Micić u predgovoru potpisao inicijalima dr A. L.J.

³⁰⁰ Videti: isto, 65–66. Markuš u fus notama navodi sledeće tekstove vezane za pomenute teme: „Protiv jugoslovenskog antirusizma”, *Zenit* br. 15, 1922; „Protiv sentimentalne politike – za balkansku civilizaciju”, *Zenit* – vanredno izdanje, septebar, 1922; „Za buduću rusiju. Poslanica Zenita narodu jugoslovenskom”, *Zenit* br. 7, 1921.

*...Evo januara 1926. godine posle Hrista kažu. Ne verujem. Znam samo sigurno da je danas petogodišnjica borbe zenitističke, da je pet godina izlaženja **Zenita**, pet godina iskonske borbe za: novo čovečanstvo, novu varvarsku balkansku kulturu, i smrt stare sifilističke „kulture” Evrope. Dole sa njenim balkanskim podvodačicama – „pezama”. Uaaa! Ali nas neće drolja zavesti. Živeli Vi gospodine Mi..., ne gospodine, nego zenitista Miciću, Vi koji ste stvorili vojsku čuvara balkanske čistote i nevinosti. Čete se množe. Urra! Kriknimo! Neka smrdljivi puzavci od naše pomisli umru! Urra! Smrt neprijateljima! Živele zenitističke armije.*

Urra! Živeleeee!....³⁰¹

Dodatno, Kujačićevo ime se spominje i povodom sastanka futurista i zenitista u Parizu oktobra 1925. godine, o čemu je objavljen i skraćeni intervju u *Zenitu* br. 37 u kojem se može pročitati da se Branko Ve Poljanski u ulozi predstavnika Zenitizma, ograđuje od njihovih iskazanih simpatija za italijanski fašizam, svojatanja zenitizma i paljenja slovenskog doma u Trstu. Sastanak se desio u Parizu nakon Marinetijevog predavanja pod nazivom *Futurizam ili pasatizam, fašizam ili antifašizam*, na kome je sa zenitističke strane bio prisutan pored Branka Ve Poljanskog i Mirko Kujačić.³⁰²

Svi ovi tragovi govore o nesumljivom uticaju koji je zenitizam izvršio na Mirka Kujačića, naročito u drugoj polovini dvadesetih godina.

³⁰¹ Pismo Mirka Kujačića iz Pariza, objavljeno u *Zenitu* br. 38, 1926.

³⁰² Ovaj podatak iznosi Zoran Markuš, *Zenitizam*, naved. delo, 32.

4.3. Uticaj nadrealizma

Iz prepiske sa Micićem, koja se očigledno intenzivirala tokom 1930. i 1931. godine, saznajemo da se pored zenitizma, Kujačić zanima i za nadrealizam. Između ostalog, čita „fenomenologiju” Marka Ristića.³⁰³ Posebno će susret i kasnija dugogodišnja saradnja sa Radojicom Živanovićem Noem, dalje politizovati njegov rad i doprineti bližoj vezi sa nadrealističkim pokretom i čitavom levo-orijentisanom avangardističkom strujom, pod čijim uticajem je Kujačić eksperimentisao sa različitim umetničkim formama i izrazima; eksperimentisao je u slikarstvu, performansu, glumi, likovnoj kritici, grafici, dizajnu. Prema svedočenju samog Kujačića, saradnja sa Noem Živanovićem počinje još 1929. godine.³⁰⁴

Kujačić će direktno i indirektno biti svedok i posmatrač (možda i marginalni protagonista) formiranja nadrealističkog pokreta, burnih zbivanja oko i unutar pokreta, čitalac njihovih publikacija, polemika i rasprava koje su proizveli na sceni (pre svega na onoj levo-orijentisanjoj), zatim, unutrašnjih sukoba i kontradikcija i konačnog gašenja pokreta.³⁰⁵ Sve se to zbivalo u relativno kratkom vremenskom periodu između 1929. i 1932. godine, kada je i Kujačić većinu svog vremena provodio u Beogradu, razmišljajući i pripremajući svoj lični javni obračun sa postojećim društvenim okvirom, buržoaskim konceptom umetnosti, i pokušajem da odgovori na pitanje: *šta da se radi?* konačno artikulisanim kroz pomenuti *Moj Manifest*.

U tom smislu, pitanje odnosa nadrealizma i *socijalne umetnosti* jeste od nesumnjive važnosti. Razlog više da se ponovo osvetli ovaj odnos leži i u (često nedovoljno isticanoj) činjenici da su mnogi protagonisti ne samo jugoslovenskog nadrealizma već i onih u internacionalnom kontekstu, nastavili svoje angažovanje u okviru (heterogenog) pokreta *socijalne umetnosti* koji deluje tokom čitave četvrte decenije 20. veka. Već je i sam Protić uvideo

³⁰³ Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 77.

³⁰⁴ Isto, 79.

³⁰⁵ O novom, iscrpnom čitanju nadrealizma videti: Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, nav. delo.

tu organsku povezanost pokreta koja će često biti stavljana u drugi plan, naročito u kasnijim interpretacijama „sukoba na levisi“ gde će akcenat biti stavljen na sukob, to jest, „nepremostive razlike“³⁰⁶ u mnogo većoj meri od onog momenta „zajedničkog“:

I pošto je poreknuta mogućnost nadrealizma u službi revolucije, polagala se nada u aktuelni poetski realizam – pod uslovom da se okrene probranim, politički obojenim temama i postane borben. Zato, bez obzira na razliku između revolta nadrealista i revolta pripadnika organizovane levice, oni, po nekim bitnim obeležjima, ipak predstavljaju dva pola jedne dijalektičke celine – umetnost sa stanovišta pobunjenog čoveka kao podsvesnog i antropološkog, u jednom, i kao svesnog socijalnog bića, u drugom slučaju. Utisak organske celine ne proističe, dakle, samo iz personalne veze, iz toga što je većina bivših nadrealista kasnije postala pobornik nadrealizma [sic!]³⁰⁷ (afera Aragon), već i iz presudnih dilema prema kojima su se akteri ovih pokreta zajedno određivali i bez kojih bi dijalektička antiteza nadrealizam – socijalistički realizam bila nerazumljiva.³⁰⁸

Takav organski odnos nadrealizma i socijalne umetnosti se na paradigmatičan način reflektuje u umetničko-teorijskom radu Radojice Živanovića Noe, koji proizvodeći zajedničko ova dva umetnička fenomena međusobno ih prepliće, nadovezuje, sudara. U relativno nepoznatoj arhivskoj građi ovog autora pronalaze se i ovakve autobiografske sekvence:

U periodu od 1926. do 1929. godine, moj pravac koji sam zastupao u slikarstvu bio je opšti oblik modernog slikarstva koji se u ono vreme zvao modernizam. Kako sa tom slikarskom formom nisu mogle biti zadovoljene moje slikarske ambicije i aspiracije, već sam tražio nešto novo što bi bilo produbljenije i novije. Prilazim 1929. godine, tada u Beogradu organizovanoj književnoj grupi nadrealista koju su pored mene sačinjavali

³⁰⁶ To se naročito vidi kod Stanka Lasića i njegove temeljne studije sukoba. No, njegova interpretacija neminovno je pod uticajem njegovog anti-komunističkog stava, koji naročito postaje izražen krajem osamdesetih godina.

³⁰⁷ Mada u originalu stoji „nadrealizam“, pretpostavljam da je reč o štamparskoj grfeški i da treba da piše „realizam“.

³⁰⁸ M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, knjiga druga, Nolit, Beograd, 1970, 327.

još dvanaestorica umetnika, odnosno književnika, pošto sam u celoj grupi jedini bio slikar. Radeći u ovoj grupi, dajući svoje radove za publikacije koje je ona izdavala, ostao sam u njoj sve do 1932. godine, kada se grupa konačno rastura.³⁰⁹

Dakle, Noe Živanović je bio jedini slikar među nadrealistima književnicima,³¹⁰ koji tendenciju ka *socijalnoj umetnosti* pokazuje već u časopisu *Nemoguće*, a naročito povodom ankete *Čeljust dijalektike*. Kao takav, on je najčešće bio tek usputna pojava prilikom književno-teorijskih analiza ovog pokreta i/ili pratećeg fenomena „sukoba na levlci“. Istican je njegov skromni slikarski opus,³¹¹ dok je njegov kritičarsko-teorijski rad uglavnom bio na margini, davanjem mnogo većeg prostora autorima ovog pokreta koji su pre svega delovali u polju književnosti³¹² i stoga najčešće označavani kao ključni (na primer, Marko Ristić, Koča Popović, Vane Bor, i dr.).³¹³ S druge strane, nije dovoljno istican ni kao važna (teorijska) figura socijalnog

³⁰⁹ Citirano prema: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 271.

³¹⁰ Ostali članovi i potpisnici Nadrealističkog manifesta su – inače svi muškarci?! - Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Vane Živanović-Bor, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Marko Ristić, Koča Popović, Petar Popović i Branko Milovanović.

³¹¹ Zna se za samo jednu njegovu nadrealističku sliku pod nazivom *Priviđenje u dimu* iz 1932. godine.

³¹² Jednu od prvih ozbiljnih istorizacija pokreta dala je Hanifa Kapidžić Osmanagić komparativnom studijom *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom* iz 1966. godine. Međutim, u ovoj studiji ona nadrealistički pokret analizira isključivo kao književni pokret dok vizuelnu praksu koju smatra marginalnom u odnosu na književnu, odvajajući na slikarstvo i eksperimentalne prakse objekta i kolaža. Za razliku od nje Miodrag B. Protić neće praviti oštru razliku između slikarstva i vizuelnih eksperimenata koje smatra proširenim poljem ili „drugim“ slikarstva. Videti više: Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, nav. delo, 30–31.

³¹³ Dejan Sretenović u knjizi *Urnebesni kliker*, tumačenja nadrealizma pre svega kao književne avangarde, pripisuje kasnom otkrivanju vizuelne produkcije nadrealizma. Tek je 1969. godine prvi put ova strana nadrealističke aktivnosti javno izložena u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu zahvaljujući tadašnjem kustosu/direktoru Muzeja, Miodragu B. Protiću. Radi se o izložbi *Nadrealizam – Socijalna umetnost*, u okviru ciklusa *Jugoslovenska umetnost XX veka*, na kojoj je izložen 121 eksponat individualnih i kolektivnih radova svih članova grupe koji su izvodili vizuelna dela: Oskara Daviča, Milana Dedinca, Đorđa Kostića, Dušana Matića, Marka Ristića, Lule i Aleksandra Vuča, Nikole Vuča, Vaneta Živadinića Bora i Radojice Živanovića Noa. Skoro svi radovi na pomenutoj izložbi pozajmljeni su iz kolekcije Marka Ristića; slike, crteži, akvareli, grafike, kolaži, asamblaži, fotografije, fotogrami, dekalomanije i *cadavre exquis* nakon gašenja grupe 1932. godine ostali su nepoznati stručnoj javnosti skoro 40 godina. Videti više: *isto*, 29.

pokreta na beogradskoj sceni, samim tim što je čitav socijalni pokret u umetnosti previše olako dovođen u vezu sa „Harkovskom politikom“, te karakterisan kao „dogmatski“ i „tendenciozan“, čime su i likovni kritičari i teoretičari unutar ovog pokreta, najčešće i sami bili diskvalifikovani. Ovde se mora napraviti i dodatni komentar. Za razliku od nadrealističkog pokreta koji je prevashodno bio književno-teorijski pokret, a samo svojim jednim delom „likovno-vizuelni“ (oličen u radu Noe Živanovića) pokret *socijalne umetnosti* je dominantno bio „likovno-vizuelni“, iako je i pokret socijalne književnosti bio značajan. Jedan od razloga za takvu promenu možemo detektovati i u samom mediju kojim su delovali. S obzirom na politiku socijalne umetnosti koja je vođena premisom „Umetnost u život“, najadekvatnija njena artikulacija pronađena je u mediju grafike, crteža, ugljena, ilustracije, kao masovnih medija, neelitističke prirode.

Budući da o istoriji, teoriji i praksi nadrealistikog pokreta postoji dosta arhivske građe i stručne literature, uključujući i nedavnu objavljenu studiju Dejana Sretenovića o umetnosti i politici beogradskog nadrealizma, u ovom radu se neću baviti detaljnije glavnim tokovima niti događajima vezanim za pokret, već isključivo direktnim i indirektnim odnosima i vezama ključnim za dalji razvoj *socijalne umetnosti* i novog rasvetljavanja njihovih međusobnih uticaja. S obzirom da je jedna od (hipo)teza rada upravo njihov međudnos i uticaj, a polje istraživanje prevashodno *vizuelna umetnost u proširenom značenju* (a ne književnost) čini se opravdanim da na ovom mestu pokrijem tek ovako naznačen aspekt problema.

Ono što su neosporni uticaji nadrealizma kao pokreta na *kritički realizam* jesu manifestni karakter svojstven većini avangardnih pokreta, tekstovi praćeni vizuelnim eksperimentima, časopisi, zatim kolektivni duh koji proizilazi iz politike pokreta koja je svesno okrenuta marksizmu i komunizmu, spajajući ga sa tada novom i avangardnom psihoanalizom, kao i eksperimentisanje sa različitim tehnikama u polju vizuelne umetnosti, otklon od slikarstva kao inherentno buržoaske tehnike, u pravcu drugih medija i formata. Međutim, dok su nadrealisti eksperimentisali sa širokim dijapazonom različitih tehnika i žanrova³¹⁴ (od fotografije, kolaža,

³¹⁴ Dejan Sretenović navodi da je beogradski nadrealizam, za razliku od francuskog ili češkog, specifičan po tome što vizuelne eksperimente izvode isključivo autori koji (osim Živanovića) nisu bili školovani ni opredeljeni kao

crteža, akvarela, grafike, asamblaža, pa sve do fotograma, dekalomanije i *cadavre exquis*) protagonisti *socijalne umetnosti* svesno i politički biraju grafiku kao najpodesniji reproduktivan masovni medij koji je svima dostupan.

U kojoj meri je celokupna nadrealistička praksa bila eksperimentalna i na koji način je u jugoslovenski umetnički prostor uvela nadrealistički tip „avangardne kategorije dela“ sažima Sretenović kada istražuje specifičnosti jugoslovenskog (beogradskog) nadrealizma u odnosu na francuski i/ili češki nadrealistički pokret:

Svoje tvorevine nazivali su „eksperimentacijom“ stavljenom u službu „specifično nadrealističkog saznanja i ostvarenja“ (Bor i Ristić), što znači da su bili svesni da prekoračuju zamislive granice umetničke kreacije i zalaze u oblast „s one strane slikarstva“ (M. Ernst) ili „povrh slikarstva“ (L. Aragon). Odbijanje da njihova vizuelna produkcija bude shvaćena kao slikarstvo, odnosno kao deo estetskog režima Umetnosti, analogno je odbijanju da njihovo pisanje bude podvedeno pod estetski režim Literature. Drugim rečima, radi se o stavu da slike i tekstovi koje proizvode predstavljaju specifične i diferencijalne prakse u proširenom polju literature i umetnosti, koje shvataju kao neodvojive činioce svakodnevnne životne prakse.³¹⁵

Ipak, da li u ovoj studiji i sam Sretenović upada u (revizionističku) modernističku zamku, perpetuirajući tezu o nadrealizmu „kao poslednjoj jugoslovenskoj književno-umetničkoj istorijskoj avangardi“³¹⁶ tako posredno i neposredno diskvalifikujući mogućnost kontinuiteta avangardnih praksi u okviru široko praktikovane „umetničke levice“ u literaturi najčešće (uopšteno i neprecizno) definisane kao *socijalna umetnost* četvrte decenije i njihove *organske*

umetnici, već pesnici, filozofi i pravnici. Iako su montažne postupke i apropijaciju neumetničkih materijala pre nadrealista u jugoslovenski umetnički prostor uveli zenitisti, slovenački konstruktivisti i poneki pojedinac izvan avangardnih krugova “nadrealisti su individualnom i kolektivnom produkcijom ponudili širok ansambl eksperimentalnih tehnika i žanrova kao nijedna druga jugoslovenska avangarda pre njih”. Isto, 37.

³¹⁵ Isto, 43.

³¹⁶ Isto, 107.

veze, to jest, kao *dva pola jedne dijalektičke celine*, kako je to Miodrag B. Protić definisao još krajem šesdesetih.

A upravo ta kontradikcija izražena kroz čuveni „sukob na levisi“, ukoliko se posmatra iz perspektive *dijalektičke celine* i *organske veze*, govori u prilog tome da jugoslovenski nadrealizam jeste bio avangardna praksa koja je imala svoj paralelni tok, nastavak i kontinuitet u umetnosti levice, to jest, *socijalnoj umetnosti* koja joj sledi. Vjekoslav Četković u svojoj iscrpnoj studiji o socijalnoj umetnosti tvrdi da je „osećanje socijalne strane života, isticanje stava akcije, borbenosti, bilo kod beogradskih nadrealista daleko izrazitije“ u odnosu na druge evropske pokrete, zbog specifičnosti društveno-političkog konteksta i nametnute diktature,³¹⁷ dok Dejan Sretenović i dalje ostaje pri tezi koju i prethodni hroničari pokreta iznose u pogledu redosleda događaja, sličnosti sa situacijom u Parizu, te podele na „aragonsku“ i „bretonovsku“ frakciju. Nakon objavljivanja apolitičkog almanaha *Nemoguće* (1930), zatim otvorenije politizacije pokreta s *Pozicijom nadrealizma* (1931) a naročito pokretanjem časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, polarizacija pokreta, te neminovni sukob oko pitanja odnosa nadrealizma i revolucije dobija jasnije obrise.

Ubrzo će doći do približavanja partiji mlađih nadrealista, što će dovesti do intenzifikacije već prisutnog idejnog sukoba unutar grupe i obustavljanja aktivnosti, odnosno do prevage „aragonske“ (Kostić, Davičo, Matić, Popović, Jovanović, Živanović) nad „bretonovskom“ frakcijom (Ristić, Vučo, Bor, Dedinac).³¹⁸

Kada govorimo o počecima politizacije nadrealističke grupe Miodrag B. Protić navodi

³¹⁷ Videti: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 39.

³¹⁸ Dejan Sretenović, nav. delo, 201. U fus noti 30. na istoj strani Sretenović pominje anegdotu koju je preneo Oskar Davičo o tenziji između ove dve frakcije koje su vladale od samog početka pokreta. Davičo priča da su on i Đorđe Kostić imali nameru da za vreme prvog kolektivnog sastanka povodom osnivanja nadrealističke grupe „ubiju“ Marka Ristića, kako bi ga „spasli od njega samog kako ne bi mogao nastaviti svoju djelatnost književnog hroničara“, ali se pištolj „kockom izvučen, nije pokorio Kostićevoj drhtavoj ruci“. Navod prema: Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Svjetlost, Sarajevo, 1966, 202–203.

pojavu almanaha *Nemoguće* – glasilo pokreta koji se priprema od 1929. godine – kao „odlučujući trenutak evolucije od modernizma ka nadrealizmu, od jednog bunta ka drugom, koji je međutim, različit od ovog prvog.”³¹⁹ Jer „buntovništvo modernizma zadržavalo se u granicama umetnosti. I ovog puta se dokazalo da je takvo ograničavanje revolta, koji podrazumeva jednu oportunističku neutralnost u sudbonosnijim područjima života, da je takav jedan plitki bezopasan revolt jalov i osuđen na brzu kapitulaciju.”³²⁰

Kako pišu dalje Bor i Ristić u svom uvodu u *Anti-Zid* čim je počela da se stvara jasnija svest o realnoj mogućnosti Revolucije i o njenom pravom značenju, nadrealisti su svojoj negaciji počeli da daju sve konkretniji karakter.³²¹ Već se tokom 1925. godine (francuski) nadrealisti organizuju protiv rata u Maroku, koji ih dovodi u kontakt sa levo orijentisanom grupom *Clarte* sa kojom zajedno objavljuju kolektivni anti-imperijalistički manifest *Revolucija pre svega i uvek*³²². Andre Breton, već sledeće 1926. godine objavljuje brošuru *Nužna odbrana*, u kojoj pokušava da obori „simplicističku levičarsku kritiku nadrealizma, i sa pravom tvrdi da nadrealizam, baš zato što je svojom doslednošću došao do jasnih zaključaka na planu ekonomskih činjenica, da baš zato ima pravo i dužnost da nastavi svoje eksperimente na planu socialno-psihičkih činjenica.”³²³ Zatim, 1929. Breton objavljuje *Drugi Manifest Nadrealizma*, što dovodi do *sintetičkog karaktera nadrealizma*, koji se bazira na *organskom dijalektičkom* jedinstvu svih njegovih aspekata:

*Što znači da su delovanje i rad ma u kojoj oblasti nadrealizma pravilni i od vrednosti samo pod uslovom da budu vezani za rad u ostalim oblastima, a napuštanje i odbacivanje jedne od njih znači napuštanje celog nadrealizma.*³²⁴

³¹⁹ Protić B. Miodrag, 1929–1950. *Nadrealizam, socijalna umetnost. Edicija: Jugoslovenska umetnost XX veka*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 11.

³²⁰ Isto.

³²¹ Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-Zid*, Nadrealistička izdanja u Beogradu, Beograd, 1931, 35.

³²² Isto, 36.

³²³ Isto, 37.

³²⁴ Isto, 41.

Kako dalje pišu Bor i Ristić, a u vezi sa jugoslovenskim nadrealističkim pokretom, do 1929. godine je bilo samo izvesnih nadrealističkih tendencija, a tek nakon toga se one organizuju u jednu koherentnu nadrealističku grupu:

*Posle prečišćavanja sa unutrašnjim i spoljnim malograđanskim pokušajima mistifikacija, grupa objavljuje almanah Nemoguće, koji definitivno afirmira, iako samo na ideološkom, poetskom i moralnom planu, njene revolucionarne tendencije.*³²⁵

Svoju društvenu angažovanost, jasno pozicioniranje spram konkretnih društvenih zbivanja, nadrealistička grupa će formulisati u *Poziciji nadrealizma*, objavljenoj 1931. godine, „koja je samo *spoljni znak* jednog već davno utvrđenog ubeđenja, jednog postavljanja na realnu platformu.”³²⁶

Različite akcije, manifestacije, inicijative itd, koje su ovi umetnici pokretali i uspostavljali pre svega u saradnji sa francuskim nadrealistima, ali svakako imajući pred sobom lokalnu društveno-političku situaciju, oni su poimali kao inherentan deo nadrealističke prakse. Tako i jasno ističu: „Manifestacije ove vrste nemaju nikakav specifičan nadrealistički karakter, mada su posledice evolucije nadrealističkog iskustva i prema tome nerazdvojni sastavni deo celine nadrealističkog delovanja.”³²⁷

A u *Anti-zidu*, Bor i Ristić, kako nadrealističku teoriju tako i poeziju, smatraju marksističkom:

Ono po čemu se samo nadrealističko stvaranje jasno razlikuje od cele takozvane

³²⁵ Isto, 42.

³²⁶ Isto.

³²⁷ Isto, 43.

*umetnosti, to je što se ono direktno i svesno osniva na stvarnim temeljima čovekovog psihičkog života, koji su od moderne nauke i izvan nadrealizma priznati za stvarne. Kako je to stvaranje, koje je očigledno moderno naučnog karaktera, orijentisano i tumačeno u jednom potpuno revolucionarnom pravcu, to se bez ustezanja može reći da je ne samo nadrealistička teorija nego i nadrealistička poezija marksistička.*³²⁸

Nadrealistički film *Zlatno doba* (scenario: Dali, Bunuel; režija: Bunuel) po njima je bio primer nadrealističkog stvaranja „u kome su sadržani materijalistički zaključci i revolucionarne posledice, stvaranja gde se prožimaju izvorna poezija i subverzivna teorija”³²⁹. Dalje u tekstu oni dopunjuju gore navedeno, sledećim rečima:

*Iz nadrealističkog iskustva logično rezultira, pored izvlačenja teorijskih zaključaka, i jedan kritički aktivitet... Ta kritička delatnost uperena je na prvom mestu protiv celokupne buržoaske ideologije i misli, u čemu nadrealizam predstavlja, blagodareći svom praktičnom poznavanju izvesnih suptilnih mehanizama i skriveno reakcionarnih, kamufliranih trikova te misli, jedan dragoceni marksistički instrument. U analizi i konkretnoj kritici građanskog normativnog morala ili religije, na primer, nadrealizam se korisno služi psihoanalitičkom metodom koju je produbio dialektičkom metodom i tako osposobio da bude jedno skroz revolucionarno oružje...*³³⁰

I dalje:

*Autokritika nadrealizma, započeta krajem 1931. u Beogradu, predstavlja jednu sintezu teorijskog rada i kritičkog aktiviteta, primenjenog ovde na sam nadrealizam.*³³¹

³²⁸ Isto, 44-45.

³²⁹ Isto, 45.

³³⁰ Isto, 47.

³³¹ Isto, 45.

U ovakvom – revolucionarnom – pristupu nadrealizmu kao celini, ovi autori detektuju tri momenta: Aragonov članak *Le surrealisme et le Devenir revolutionnaire*, Bretonovu brošuru *Misere de la Poesie* i *Nerazumevanje Dialektike* (M. Dedinac, K. Popović, M. Ristić).

S druge strane, kada su nadrealizmu upućivane kritike „s leva”, oni su se „branili” argumentima da je upravo njihova društvena pozicija proizišla iz ukupnosti nadrealističkog rada:

I tu i tamo, u pitanju je bilo da se što ubedljivije pokaže kako socijalno opredeljenje nadrealista, njihovo puno prihvatanje istorijskog materijalizma ni u koliko ne zahtevaju napuštanje nadrealizma. Taj problem bio je pogrešno postavljen od strane izvesnih ljudi koji su pretendovali da kritikuju nadrealizam u ime marksizma, koji nisu videli da se nadrealisti nisu izvan ili pored nadrealizma, i kao posle nekog otkrovenja opredelili za marksizam, već da je sam nadrealizam svojom sadržinom i svojim razvojem bio taj koji ih je doveo do marksizma. Za nekog ko stvarno prosuđuje sa gledišta dijalektičkog materijalizma, ni nadrealističko istraživanje ni samo nadrealističko stvaranje ne mogu biti nešto što treba likvidirati, jer iz samog tog stvaranja i istraživanja prirodno rezultiraju marksistički zaključci koje su nadrealisti umeli da uvide.³³²

U *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Koča Popović u saradnji sa Markom Ristićem, kada govori o dijalektici misli, ističe:

Aktivna praktična misao je tačan presek, što znači aktuelan, moderan, što znači subverzivan, u stvarnoj misli, i protivstavlja se reakcionarnoj misli, koju negira. To negiranje je uslov dijalektičkog razvoja, ali ta negacija, baš kao dijalektička, nije apsolutna, već sadrži u sebi elemente, primese onog čemu se protivstavlja, i toga je

³³² Isto, 47–48.

*svesna, isto kao što svesno nosi u sebi začetak svoje sopstvene negacije.*³³³

Sukob unutar nadrealističke grupe naročito će eskalirati u povodu Davičovog, Matićevog i Kostićevog objavljivanja *Položaja nadrealizma u društvenom procesu* 1932. godine (štampanje završeno 25. aprila) u kojem se autori otvoreno zalažu za društveno angažovanje nadrealističkog pokreta:

*Ova brošura polazi od konstatacije da se i same intelektualne produktivne sile nalaze u nesaglasnosti sa postojećim društvenim uslova življenja. Ovom brošuroum to se dokazuje na primeru poezije, na nadrealizmu, čiji ceo jedan vid predstavlja poslednji stupanj razvoja same poezije, i pokušava se da se izvuku posledice koje proističu iz ove konstatacije za samu poeziju i njene nosioce, za nadrealizam i nosioce nadrealizma; povlači se nužnost njihovog opredeljivanja u društvenom procesu na stranu onih koji u tom procesu predstavljaju zahtev neizbežne promene uslova življenja, i to, u ovom slučaju, u ime same poezije, nadrealizma i misli uopšte.*³³⁴

Međutim, postoji u današnjem društvu veliki broj intelektualaca, od prilike 80-90% ljudi koji pišu, postoje pesnici, naučnici i njihovi posrednici, koji svesno ili i ne pitajući se ukoliko je još opravdan ovaj poredak prošlosti u današnjici, primaju, svakako ne iz naivnosti, sve lozinke njegove već prevaziđene misli, služe njegovim interesima (ponekad i svojim) i kad to najmanje izgleda, služe mu, dopuštajući da se rezultati njihovih istraživanja primene njegovim gospodarskim metodama. Otuda proističe ambivalentnost intelektualaca; s jedne strane, progresivni karakter njihovih istraživanja, i s druge strane, u većini slučajeva, regresivni karakter njihovog društvenog opredeljivanja. Opredeljivanje za jednu takvu „dužnost” zavisi, uglavnom, danas od društvenog položaja dotičnog, ili od položaja koji bi dotični hteo u tom društvu da ima. Svaki od njih je već dotle jednim veštım vaspitanjem toliko unakažen, da je sposoban da vidi aktivitet kome se posvećuje samo u funkciji uspeha, a slobodu i slobodu ličnosti, neophodne svakom

³³³ Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Prosveta, Beograd, 1985, 14–15.

³³⁴ Davičo, Kostić, Matić, *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932, 9.

aktivitetu, u tom što će nonšalantno i nemarno spavati, jesti, pružati ruku, skidati šešir, klanjati se, baviti se komunalnom politikom ili „politikom”, voleti ili mokriti, kao da značaj i dosežnost jednog gesta, ma koga gesta, počinje i prestaje sa njim samim. Strukturalno opredeljen, njegova će se buduća kontigentna opredeljivanja vršiti kao i do sada, ne na osnovu moralne neizbežnosti današnjice, već na osnovu neke radoznalosti (ako ne na osnovu sopstvene bestidnosti) ili na osnovu raznih psiholoških golicanja i drugih čvaraka optimizma.³³⁵

Kada govore o odnosu baze i nadogradnje:

Intelektualni život jednog društva zavisan je od njegovog načina proizvodnje i razmene.

Poezija, koja je sastavni deo tog intelektualnog života, dvostruko je zavisna: prvo, od tog intelektualnog života i zatim, posredno, od njegove materijalne baze. Ova drugostepena udaljenost od onoga što ih uslovljava čini, da oni koji praktikuju poeziju, izgledaju sami sebi potpuno slobodni, nezavisni i neuslovljeni i izgleda im da oni, koji su ustvari determinisani sredinom u kojoj žive, determiniraju tu sredinu.³³⁶

Kada govori o sredstvima i zatim krajnjem cilju:

Sva su sretstva dobra da sruše ideje porodice, otadžbine i religije; ali te ideje su odraz jedne socijalne stvarnosti, i koje stvarno, t.j. materijalno, ne mogu biti negirane ako pre toga ne budu izmenjeni uslovi koji su ih proizveli. A sretstvo da se dođe do toga, mi znamo danas da je samo jedno, i jedino efikasno, i koje se identifikuje sa samim realnim procesom društva; mi znamo da je to akcija koja proističe iz istoriskog materijalizma, i više je no sigurno, da izvan ovog, sretstva o kojima govori Breton, ako se ne podvrgnu tom jedinom sretstvu, ma koliko oštra i parajuća bila, neće preći zonu neupućenog

³³⁵ Isto, 11–12.

³³⁶ Isto, 44.

*revolta, za koji znamo, da ne pogađa nikada samu stvarnu osnovu, čije promene znače tek stvarno preokret sveta, kojim će biti povučen i pad onih i deja, i ne samo ideja, o kojima je ovde bilo reči.*³³⁷

I nakon što su uvideli „ograničenost” i nedovoljnost nadrealističkih sredstava, uviđaju nužnost promene metoda i sredstava „oslobodavanja”. Time se po njima i završila anarhistička istraživačka faza nadrealizma kao pokreta, dok njegove dalje mogućnosti podrazumevaju „kvalitativnu” promenu onoga što se do tada zvao nadrealizam. Stoga i promena o kojoj govore, ne može da se izvrši u ime nadrealizma „čije je postojanje kao pokreta bila jedna prelazna nužnost, i pomoćno sredstvo za održanje onih činjenica kojima se on bavio”, već u ime „istorijskog materijalizma”, to jest, revolucije. Dakle, tu i prestaje, po njima, aktuelna uloga nadrealizma kao pokreta. S obzirom na rečeno, oni dalje nastavljaju sa kritikom onih protagonista unutar pokreta koji nastavljaju i dalje da „održavaju nadrealizam kao zaseban pokret sa svojim specifičnim ’programom’, za dvostruko pogrešnu: 1) jer je svesno ili ne, to samo oportunistički; 2) jer bi, taktički, postojanje jednog posebnog nadrealističkog pokreta, htelo se to ili ne, bio suprotstavljen onom pokretu koji jedini postoji na bazi istorijskog [sci!] materijalizma, pokretu kolektivizma.”³³⁸ Po njima, dakle, nadrealizam, ako je na bazi istorijskog materijalizma, nije nadrealizam – pokret, već sastavni deo jedinog pokreta koji je insipisan istorijskim materijalizmom.

Ovde je jasno da su pisci ovih redova, zbog agresivne cenzure tadašnjih vlasti, bili prinuđeni da koriste različite formulacije kojima bi prikrili teze, sintagme i same pojmove koji bi mogli da ih kompromituju. Stoga, i kad pišu svojevrsnu samo-kritiku nadrealističkog pokreta kao takvog, to čine na način za koji misle da neće davati povoda za zabranu i cenzuru. Stoga su često u upotrebi pojmovi poput “dijalektičkog materijalizma” i istorijskog materijalizma” koji najčešće koriste kao sinonime za marksizam, socijalizam ili komunizam.

³³⁷ Isto, 106–107.

³³⁸ Isto, 114–115.

Kao što smo već ranije naveli, Davičo, Matić i Kostić, iako kao pripadnici „aragonske” nadrealističke frakcije nisu učestvovali u javnim polemikama na levlci, u *Položaju nadrealizma u društvenom procesu*, na jednom mestu ipak se ograđuju od iste:

Mi ne identifikujemo socijalnu literaturu sa proleterskom literaturom. Proleterska literatura je literatura proleterijata, čija je uloga određena zadacima samog proletarijata; socialna je literatura međutim, izraz klasne mešavine malograđanske sredine, literatura stvorena od intelektualaca naklonjenih proletarijatu.

I sam problem dialektičke zavisnosti poezije i socialnog rešavan je od pobornika socialne literature, jednom lažnom i površnom sintezom, koja se završava socijalnom poezijom, u kojoj se socialna akcija pretvara u literarnu akciju, čime se samo amputira poezija, u onome što je u njoj bitno, i socialna akcija, u onome što je ona pre svega: prekretnička praksa. Daleko je od nas misao da sumnjamo da opsesija socialnog ne može da nađe izraz u poeziji (najmanje će nadrealisti ograničavati „teme” poezije, nadrealisti koji su se toliko borili protivu „tema” i deskriptivne poezije), niti da sumnjamo u efikasnost reči i akta pisanja. Ali gramatika govora i pisane reči samo je onda efikasna, ako stoji u okviru sintakse prekretničke prakse.³³⁹

Kada govore o mestu intelektualca u dominantnim proizvodnim odnosima, i njihovom prilaženju kolektivu koji je po njima jedina pokretačka društvena snaga, ističu:

Preko ideološkog raščišćavanja, jednoj izvesnoj grupi ljudi moguće je danas, i ako su se, po mestu koje danas zauzimaju u raspodeli društvenih snaga, nalazili u suprotnim redovima, u toliko pre, ako ta grupa pripada redu intelektualaca, koji, po prirodi svog položaja, predstavljaju jednu neodređenu i nedovoljno diferenciranu društvenu mešavinu. Slučaj je postojao i u ranijim prekretničkim fazama. Na taj način specifičan slučaj nadrealista, gde je to ideološko prečišćavanje igralo veliku ulogu, izjednačuje se sa slučajem onih redova ljudi koji pod datim okolnostima trpe od svoje društvene mešavine,

³³⁹ Isto, 124.

i od nediferenciranja između svojih pravih interesa i svoje misli. Proces diferencijacije koji se obavio među nadrealistima, očigledan je dokaz o nužnosti te diferencijacije, koja nastupa i koja mora da nastupi, u ovim prekretničkim momentima, i u društvenoj mešovini intelektualaca. Mi dodirujemo ovde strašan problem intelektualaca i njihov tragičan položaj u društvenom procesu. Ovi individualni ili skupni slučajevi među intelektualcima, samo su simptomi, samo su vidljivi primeri o neporočnoj nesaglasnosti i samih intelektualnih produktivnih sila sa postojećim društvenim uslovima življenja, i o nužnosti promena istih, radi mogućnosti razvoja i obavljanja i samih tih intelektualnih produktivnih sila.³⁴⁰

Stoga i problematizuju mesto intelektualaca i njihove društvene uslove življenja koji su bazirani na teškim ekonomskim uslovima. Jer, kao i sve ostale proizvodne sile, posedujuća klasa iskorištava i intelektualne proizvodne sile „u svoje ciljeve” prelazeći preko njihove imanentne ljudske vrednosti. Dalje u komentaru, navode da ne treba nikako zaboraviti da intelektualni radnici postaju klasno svesni ne samo na osnovu zaključaka i posledica iz poslednjih stupnjeva discipline koja se posvećuju, ni na osnovu svesti da oni, „organizatori proizvodnje”, samim njenim kontradikcijama bivaju onemogućeni, „već i da se i njima kao i manuelnim radnicima *plaća* samo jedan deo njihovog rada i da oni, zajedno sa manuelnim, proizvodeći i organizujući proizvodnju, čine to za *trećeg*.”³⁴¹

Zbunjenost, neorijentisanost i uzaludni pokušaji da se reši problem intelektualaca u ime nekog „intelektualizma”, i čak problem čovečanstva u ime nekog apstraktnog „razuma” (Valery, Zweig, Thomas Mann, it.d.) postaju razumljivi u svetlosti jedne materijalističke analize, pomoću koje je moguće, iza njihovih ideoloških osciliranja otkriti kontradiktornosti i oscilacije njihovih svesnih ili nesvesnih interesa. Njihovu zbunjenost povećava sam život građanskog društva koji implicira neprestanu promenu sredstava za proizvodnju, dakle uslova za proizvodnju, odnosno celog skupa društvenih uslova. Ti neprestani poremećaji svih društvenih uslova i neprestani preokreti proizvodnje čine celu

³⁴⁰ Isto, 152–153.

³⁴¹ Isto, 165–166.

*građansku epohu nesigurnom i uznemirenom.*³⁴²

Radi se o ambivalentnoj poziciji intelektualca, koja istovremeno i potpomaže održanje i prividno jačanje „više” klase, dok s druge strane, doprinosi njenom stvarnom negiranju. „Oni mogu da budu kočnica ili inicijatori, prema stepenu svoje svesti.”³⁴³I sasvim u zaključku oni sumiraju nužnost trenutka:

*Povlačiti posledice iz ovoga, ne znači više ponavljati postupke jednog aktiviteta, koji se već ukazuje kao jedan zadoceo vid, već znači primati izvesne dužnosti i primajući ih, kroz sebe ponovo ih otkriti svojom i njihovom nužnošću, znači, otkrivati sve prisnije čovečiju stvarnost, koja već u sebi sadrži nužnost promene, koja se dakle mora da menja, i menjajući, punije ostvaruje. To zahteva od nas određene i nezamenljive postupke.*³⁴⁴

Simptomatična je i činjenica da upravo Davičo, Matić i Kostić odlučuju da ne učestvuju u javnim polemikama na levlci, kao ni u poslednjem broju *Nadrealizam danas i ovde*, jer su iz grupe već istupili (dakle, tokom 1932. godine) i uključili se u ilegalni partijski rad. Pored njih, još nekoliko beogradskih nadrealista se ubrzo otvoreno priključuje revolucionarnom pokretu, preplićući umetničke i političke aktivnosti, koje za veliki broj njih postaju nerazdvojne u godinama koje dolaze. To je razlog zbog čega mnogi pripadnici ovog pokreta bivaju prepoznati i označeni od režima kao komunisti ili komunistički simpatizeri, mučeni, osuđivani i zatvarani u ozloglašanim zatvorima za političke osuđenike. Ubrzo je uhapšen Oskar Davičo, koji je osuđen na robiju zbog prokomunističke aktivnosti, a zatim privode i zatvaraju Đorđa Jovanovića.³⁴⁵ Kako navodi Sretenović prema Kostićevom svedočenju, njih trojica su se zajedno bavila prevođenjem i rasturanjem marksističke literature, a Davičo je uhapšen zbog organizovanja marksističkog kružoka u Bihaću i osuđen na pet godina zatvora, još pre izlaska pomenute

³⁴² Isto, 167.

³⁴³ Isto, 169.

³⁴⁴ Isto, 174–175.

³⁴⁵ Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 39.

brošure *Položaj nadrealizma*. Jovanović je zatvoren na tri godine, a u tom periodu su još uhapšeni Popović, Kostić, Matić, Dedinac i Vučo.³⁴⁶

Stoga i reči Đorđa Jovanovića upućene s robije Marku Ristiću na paradigmatičan način odlikavaju unutrašnju dinamiku grupe i okončanje sukoba:

Ja sam ovde naučio da jasnije i odsečnije gledam na sve te stvari. Prvih nekoliko meseci u Mitrovici (kaznioni) ja sam još bio nadrealista i trebalo mi je još dosta postojanosti mojih drugova dok su uspeali da preseku tu moju pupčanu vrpcu sa sitnom buržoazijom. Hoću da kažem da danas nadrealizam gledam samo kao jedan od oblika dezorjentisanosti estetizirajućih intelektualaca sitne buržoazije. Da sam bio nadrealista, ne stidim se ni malo. Lako je moguće da bih (ali ja lično) bez njega bio danas neko opskurno fašističko klevetalo.³⁴⁷

³⁴⁶Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2016, 215, videti fus notu 34.

³⁴⁷ Navedeno prema: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 40.

4.4. Sukob na književno-političkoj levlci: teze i prilog raspravi

Najveći deo kasnijih interpretacija polemika i sukoba „na levlci”, uglavnom je pod uticajem iscrpne studije Stanka Lasića, koji čitav period „sukoba” deli u četiri faze.³⁴⁸ Ipak, istoričarka Zorica Stipetić, u svojoj kompleksnoj studiji o predratnoj intelektualnoj levlci kroz konkretan slučaj Augusta Cesareca, *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*, napisanu 1982. godine, problematizuje mnoge Lasićeve argumente i zaključke iznesene u pomenutoj studiji, te daje nove, potkrepljene mnogobrojnom arhivskom građom, originalnim zapisima i dokumentima. Njeni uvidi ulaze mnogo kompleksije u političku pozadinu sukoba, od onih koje daje Lasić – koji najčešće ostaje na književnom nivou sukoba. Autorka daje iscrpnu analizu društveno-političkog konteksta u pregnantnim godinama pred Drugi svetski rat, u kojima je svaka godina, svaki mesec, potencijalni okidač radikalnih društvenih promena. U tako kompleksno postavljenoj (pred)revolucionarnoj situaciji, pojedinačne pozicije protagonista bivaju mnogo jasnije. Njena ključna teza u vezi sa konkretnim „sukobom“ jeste problem Krležinog odbacivanja partijske politike koji postaje sve očigledniji sa blizinom nemačke okupacije Jugoslavije i antifašističkog ustanka. U sukobu u kojem je na jednoj strani ključna bila Krležina figura (ali i figura Marka Ristića, kao ne manje važna), a na drugoj – grupa levo orijentisanih intelektualaca okupljenih oko *Nolita*, *Naše stvarnosti*, *Stožera*, i dr., radilo se o *de facto* političkom, a ne kulturno-umetničkom sukobu. Prva struja je bila *stožer* oko koga se formulisala a zatim i popularisala politika odbacivanja partijske linije, suprotstavljajući joj „demokratsku ali nedorađenu koncepciju koja je, u krajnjoj konzekvenci, uklanjala svaku revolucionarnu djelatnost.“³⁴⁹

Sukob između dve pomenute struje eskalirao je tokom 1938. godine u povodu priprema za skupštinske izbore, tokom decembra meseca. Naime, tom prilikom CK KPJ je izašao sa zahtevom pred komunistički pokret da njihovi kandidati u okviru novoformirane Radničke stranke izađu samostalno na izbore, umesto da daju podršku (demokratskoj) opoziciji, kako se pre toga očekivalo. Za razliku od ostatka komunističkih ćelija, u kojima je predlog uglavnom

³⁴⁸ Videti: Stanko Lasić, *Sukob na književnoj levlci*, Liber, Zagreb, 1970.

³⁴⁹ Zorica Stipetić, *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*, Biblioteka „Pitanja”, Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, Zagreb, 1982, 367.

dobro prihvaćen, u Zagrebu Krleža prvo odbija predloženu kandidaturu, a zatim pokreće i čitav aparat kojim utiče na krug zagrebačke leve inteligencije, te vrši pritisak na samo rukovodstvo KPH kako bi se odustalo od te odluke za koju je smatrao da je promašena. Takvu svoju poziciju Krleža je, po Zorici Stipetić, gradio na građanskim, a ne komunističkim politikama, budući da je pridavao isuviše nereflektovane važnosti HSS-u i Mačekovoj nacionalnoj politici, a pri tom je izbegavao kritiku njenih reakcionarnih tendencija koje su jačale kako je vreme odmicalo. Pozicije partijskog vrha su, pak, bile u duhu politike Narodnog fronta: raditi na izgradnji zajedničkog fronta, ali ne po svaku cenu, i svakako ne utapanjem u ideologiju građanske opozicije koja je revolucionarnost pokreta tumačila kao avanturizam partijskog vrha.³⁵⁰ Međutim i ovde su bitne napomene. Usled specifičnih političko-ekonomskih okolnosti u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, KPJ je politiku Narodnog fronta gradila opredelivši se za aktivnu saradnju sa radništvom, seljaštvom, progresivnim omladinskim, studentskim i ženskim grupama, te tadašnjom inteligencijom i ostalim građanstvom. U tom smislu je i tadašnja levo orijentisana štampa na području Jugoslavije napravila radikalni zaokret. Pored teorijske artikulacije, štampa je služila i u diseminaciji specifične strategije Narodnog fronta koji se formulisao po principu koncentričnih krugova. Konačno, deo tadašnje levo orijentisane umetničke scene učestvovao je u španskom građanskom ratu koji je trajao od 1936. do 1939. godine. Po podacima beogradskog Udruženja španskih boraca u Internacionalnim brigadama i drugim jedinicama Španske republikanske armije bilo je 1775 dobrovoljaca iz Jugoslavije, od kojih je u Španiji poginulo njih 595 a kasnije, u Narodnooslobodilačkoj borbi 116 (Među španskim dobrovoljcima je bilo veterana radničkog pokreta, najveći broj iz komunističkog pokreta, uključujući i članove najužeg rukovodstva KPJ).

Nakon povratka iz Moskve, gde je radio na jačanju pozicije KPJ u okviru Kominterne, Josip Broz Tito formuliše „Otvoreno pismo članovima KPJ” u kojem kritikuje (građanske) pozicije među levim intelektualcima, kao antipartijsku borbu protiv toga da se Partija afirmiše

³⁵⁰ Krležina kontra-kampanja protiv samostalnog izlaska na izbore posredstvom Radničke stranke ostavila je snažan utisak na lokalnu inteligenciju, studente i sindikate i imala porazni efekat u prekidanju svih predizbornih aktivnosti i konačnog odustajanja od samostalnog istupanja. Čitava situacija je u tolikoj meri unela konfuziju među jugoslovenske komuniste, da je navela i sam vrh partije da oceni situaciju kao jednu od najsudbonosnijih grešaka u tim godinama. Videti: isto, 370–371.

kao samostalni politički faktor, te njegove protagoniste karakteriše kao „trockiste”³⁵¹. Tako i sama autorka donosi nagoveštaj jasnijeg tumačenja na liniji politika – estetika u, *takozvanom*, sukobu na levlci:

*U toj dramatičnoj situaciji, prepunoj antagonizma te prigušenih i otvorenih konflikata, pripremala su se i u veljači izišla dva časopisa, najznačajnija u svojem vremenu: Izraz i Pečat, a oba su na svojstven im način izražavala sve naznačene tendencije među lijevom inteligencijom, onoliko koliko je javno bilo moguće. A to je bilo premalo za tako bitne i brojne opreke, iako se o eksplicitnim političkim razlikama nije ni pokušalo raspravljati. Stoga se idejna i politička pitanja posreduju pa i simuliraju estetskim i književnim polemikama.*³⁵²

U ovoj „drugoj etapi“ sukoba na levlci, a prema periodizaciji koju izvodi Stanko Lasić, koju definiše kao etapu „novog realizma“ i koja traje od 1935. do 1941. godine, ključnu ulogu, naročito u svojoj poslednjoj fazi – fazi kulminacije sukoba, odigraće časopisi poput *Pečata*, *Izraza*, *Umetnosti i kritike*, *Naše stvarnosti*, *Mlade kulture*, *Književnih svesaka*, i drugih.

Iako će se direktni sukobi preneti u Zagreb kao epicentar zbivanja na levoj intelektualnoj ali i političkoj sceni (naročito nakon povratka vrha KPJ u zemlju i odabira Zagreba kao svoga sedišta), oni će na indirektan ili direktan način uticati na čitavu jugoslovensku levu intelektualnu scenu, dovesti do sukoba i podela – pre svega na književnom planu, ali i odlučujućih konsolidacija u redovima – na vizuelnoj umetničkoj sceni (mislim na primer *Salona nezavisnih*).

Nakon dramatičnih dešavanja u redovima KPH tokom 1938. o kojima sam govorila, kada dolazi do rascepa povodom pitanja samostalnog izlaska na izbore, sukob se prenosi na stranice časopisa a koji će kulminirati tokom 1939. godine. Antagonističke pozicije, okupljene oko časopisa *Izraz* i *Pečat*, artikulisale su i razvijale dalje, i formulisale u ključne političke ideje

³⁵¹ No i ovom pojmu autorka daje objašnjenje, komentarišući da se termin “trockisti” upotrebljavao kao sinonim za opšti antipartijski stav, a ne u smislu Trockijevih sledbenika, kojih u tadašnjoj Jugoslaviji zapravo i nije bilo, osim par „efemernih pojava”. Videti: isto, 372.

³⁵² Isto, 373.

tadašnje leve inteligencije o aktuelnim društvenim i političkim zbivanjima. Iako je *Izraz* pokrenut kao „časopis za sva kulturna pitanja“, u njemu se, pre svega, otvorio prostor za pluralitet levih pozicija spram društveno-političkih zbivanja, pa i onih koja su dolazila iz polja umetnosti i kulture. Za razliku od *Izraza*, *Pečat* – „književni mjesečnik za umjetnost, nauku i sve kulturne probleme“, otvarao je prostor za mnoge književne priloge, naročito mlađe generacije književnika, dok značajni vizuelni doprinos daju različiti umetnici i umetnice sa levo organizovane umetničke scene. Već u prvom broju časopisa *Pečat*, Krleža ponovo otvara sukob i zaoštava ga, napadajući zastupnike socijalne literature i „novog realizma“ novom oštrinom i snagom. Prenoseći sukob na teren politike, mogli bismo reći da je ključno pitanje sporenja bilo – kako se umetnost i umetnici generalno, postavljaju prema društvenim zbivanjima i (nadolazećoj) revoluciji, odnosno, koja je njihova funkcija u konkretnoj političkoj praksi. Ovaj problem mesta umetnosti u društvenoj borbi na primeru *Pečata*, najpreciznije je formulisala Zorica Stipetić, baveći se istraživanjem pre svega političkog sadržaja časopisa o kojima je reč:

*Kroz tekst – a vremenom će se samo produbiti i postati lajtmotiv gotovo svih suradnika – provlači se misao da u mračnim vremenima koja su došla i koja postaju sve neljudskija, ne postoji nijedna snaga na svijetu koja ima ili može stvoriti perspektivu izlaza i rješenja. To odbijanje jugoslavenske revolucionarne perspektive i neprihvatanja Sovijetskog Saveza za uporište antifašističke politike – u vrijeme dok je SSSR to uistinu bio – temeljna je politička orijentacija u Pečatu.*³⁵³

Autorka ističe da, i pored tako zaoštrenog tona, ovaj sukob nije imao istovetni politički efekat u različitim delovima Jugoslavije. Dok je u Hrvatskoj *Pečatova* pozicija značila podršku HSS-u i konkretnu konfrontaciju politici KPJ, u Srbiji je, kroz figuru Marka Ristića, on imao smanjeni politički učinak, budući da on nije bio u epicentru društveno-političkih rasprava, niti je nudio specifičnu političku alternativu. Takođe, u mnogim drugim centrima ilegalnog komunističkog rada, u kojima i dalje jednu od najvažnijih uloga igra leva inteligencija kroz ilegalne partijske ćelije, pro krležijanski stavovi po pitanju estetike, nisu nužno imali negativan niti razjedinjujući politički efekat unutar KPJ.

³⁵³ Isto, 375.

5. ILEGALNA GRUPA ŽIVOT I LEVI UMETNIČKI FRONT

5.1. Događaj 1. Manifest umetnika Mirka Kujačića

*Cokula sa svojim šupljinama i senkama stajala je u svakom slučaju i tonski izvrsno na sivom platnu.*³⁵⁴

U *Politici*, 25. aprila 1932. godine izašao je prikaz Kujačićeve izložbe u kojoj se kaže da je izložbu otvorio sam umetnik objavljujući svoj „interesantni“ umetnički manifest već ranije najavljen u štampi zbog čega se na izložbi okupila „jedna čitava grupa mladih umetnika koji teže u savremenom slikarstvu za nečim sasvim novim“. Nakon kratkog prikaza izložbe sa osvrtom na dva „kolažna platna“, nepoznati autor naglašava:

*Čitanje ovog borbenog manifesta bilo je prilična senzacija za sve prisutne čak i za one koji su sasvim bliski umetniku, ali je mnogo veća senzacija bila kad je umetnik pozvao prisutne da razgledaju izložbu i pokazao im između ostalih svojih slika, i dva kolaža: jedan u kome se persiflira, kako sam umetnik kaže, beogradska publika i drugi u kome se ismevaju humana društva.*³⁵⁵

Kujačić u svom Manifestu piše:

Sa materijalističkog stanovišta, umetnost je deo društvenih proizvoda i materijalno i duhovno. U ekonomskom sklopu današnjeg društva ona kao takva uslovljava materijalni položaj, sledstveno i duhovno opredeljenje umetnika.

³⁵⁴ N.I., *Politika*, 25. april 1932. [Rastko Petrović]

³⁵⁵ Isto.

I ako u manjini, povlašćena klasa jedino, imajući materijalna blaga čvrsto u rukama, pribavlja sebi dostupan luksuzni proizvod – umetnost, stavljajući silom sredstava i voljom zahteva i umetnika u red svojih službenika, nagrađujući ga odgovarajućim parčedom hleba za koje je on dužan svome poslodavcu izradu solidnu i po volji. U protivnom neće biti plaćen, gubi mesto, rang i konsekvantno uslove za goli život. Svako izolovanje bez kompromisa – onemogućeno je. Umetnik je takođe smrtan, te dužan svom organizmu sokove života, a oni se nalaze u rukama posednika novca, dakle mora ih zaslužiti.

Ova eksplicitno marksistička teorija umetnosti formulisana u fragmentima i u manifestnoj formi, jedna je od najtemeljnijih artikulacija problema umetničkog rada u kapitalističkom (umetničkom) sistemu i s tim u vezi, položaja umetnika kao „elitnog“ najamnog radnika. Takvo materijalističko izvođenje mesta umetnosti u kapitalističkoj proizvodnji, upravo je na tragu zenitističkih marksističko-lenjinističkih manifestnih eklektičnih tvorevina, ali i nadrealističkih (proto)altiserovskih frejdo-marksističkih analiza koje su možda najeksplicitnije izrečene u nedovoljno pažljivo pročitanoj/interpretiranoj studiji *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, pogotovo u njenom poslednjem delu gde se otvoreno govori o ambivalentnom položaju intelektualaca, te „dijalektične zavisnosti poezije i socialnog“. S ovim drugim, uticaj postaje očigledniji, kada se ima na umu bliski vremenski okvir njihovog štampanja kao i međusobna povezanost protagonista.

Jer kritiku kantovske ideje o autonomnoj umetnosti koja se formuliše upravo u odnosu na koncept najamnog rada, Kujačić demistifikuje kroz njenu istorijsku realizaciju – Instituciju umetnosti sa svim njenim aparatima. Kako kaže marksistički teoretičar Stipe Ćurković ti aparati su već od prvog trenutka osuđeni da žive pod senkom preteće apsorpcije u tržište ili u nelagodnoj i napetoj simbiozi s državnim aparatima; uspostavljanje umetničkog tržišta i relativna komodifikacija umetničkog rada bili su realnost već u Kantovo vreme:

S tog gledišta, povijest umjetnosti od trenutka normativne afirmacije njezine autonomije naovamo moguće je čitati i kao bjesomučnu smjenu strategija na liniji kontinuiranog bijega prema naprijed, do larpurlartizma i različitih formalizama (koji često nisu bili ništa više od drugog imena za ovo prvo) kao posljednjih logičkih konzekvenci i bedema obrane. Ali i kao paralelnu povijest refleksivne problematizacije tih tendencija, koja kulminira u napadu historijskih avangardi na samu instituciju umjetnosti.³⁵⁶

Stoga posmatranje uspostavljanja autonomije umetosti isključivo kao „dislocirane reakcije“ u odnosu na problem subsumiranog rada, unapred bi je limitiralo na ekskluzivnu i hermetično odvojenu sferu, što bi po Ćurkoviću bilo samo drugo naličje fundamentalnog poraza.

Ne možemo si priuštiti odbacivanje normativne afirmacije ideala slobodnog rada na kojoj počiva projekt konstitucije autonomne estetske sfere. No, njezina realizacija na razini zadanog problema zahtijeva da ga se ne limitira na izdvojenu sferu umjetničkog rada, nego poopći na društveni rad u cjelini. A to je istoiznačno s njegovim oslobađanjem iz supsumpcije pod kapital i emancipacijom od diktata njegove reprodukcije. Neovisno o ulozi koju će umjetnost pritom u budućnosti igrati, to je prije svega „politički“ zadatak.³⁵⁷

Reagujući na ovaj, delimično redukovan pogled na umetnost kao neku vrstu a-istorijskog fenomena, kao „bloku“ u kome nema mogućnosti za klasno suprotstavljanje i političku borbu, to jest, „klasnu borbu u kulturnoj proizvodnji“, Jelena Vesić u svom tekstu o preplitanju afektivnog i materijalnog u umetničkom radu, ističe da taj odnos radije treba posmatrati kao osnov za konflikte i borbe koje se dešavaju unutar same umetnosti:

³⁵⁶ Stipe Ćurković, „Heteronomija rada/autonomija estetskog“, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 60/61, zima 2011/2012, 32–33.

³⁵⁷ Isto, 33.

*Pozicioniranje se dešava već u samom imenovanju. Da li ćemo određeni umetnički gest ili praksu kontekstualno i materijalno prepoznati kao stvaralaštvo, preduzimaštvo ili umetnički rad/nerad, već govori nešto o toj praksi – uvodi razdelne linije na telu umetnosti-kao-ideologije koje su često i same linije „klasne borbe unutar umetnosti“.*³⁵⁸

Prema Vesić, takvu klasnu borbu u polju umetnosti, kontinuirano je sprovodila *kritička umetnost*, čiji koncept, koliko god danas malo toga značio usled pojmovne proliferacije, *re-claimuje* u smislu „istorijskog kontinuiteta kritičkih umetničkih praksi kao kontinuiteta tačaka prekida, rezova i preloma sa nekim od dominantnih tendencija u konkretnom istorijskom trenutku i konkretnim okolnostima. Tu kritika ne mora da znači samo negaciju kao takvu, već i negaciju kao drugu stranu afirmacije nečega što nikada ranije nije afirmisano.“³⁵⁹ Takva umetnička praksa koja se razvijala iz doktrine samorefleksije i samokritike umetničkog sistema, za cilj je imala da kroz kritiku institucije umetnosti nastale u liberalnom građanskom društvu, umetnost vrati u životnu i društvenu praksu, vraćajući se time i na pitanja načina proizvodnje i potrošnje, kroz perspektivu političke ekonomije i marksističke teorije umetnosti:

Različite avangardističke politike negacije i provokacije institucije umetnosti u različitim kontekstima i situacijama, pokušavale su da izgrade i odbrane jednu novu i drugačiju javnost. Kroz propitivanje forme i konteksta pojavljivanja, kroz propitivanje odnosa sadržaja, forme i organizacije, kritička umetnost je često vraćala u fokus pitanja umetničkog rada u različitim oblicima. U istorijskom razvoju umetnosti XX i XXI veka susretali smo se sa različitim manifestacijama ideološke intervencije u polje stvaranja (creatio) kroz koncepte umetnika-radnika, radnika-kao-umetnika/stvaraoca, kroz parolu „svako je umetnik!“, kroz koncept umetnosti kao svakodnevnog života ili svakodnevni

³⁵⁸ Jelena Vesić, „Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 68/69, zima 2013, 24.

³⁵⁹ Videti komentar u fus noti 26, u isto, 25.

*život kao umetnost.*³⁶⁰

Tako i sam Kujačić definiše umetnika kao *službenika* u okviru kapitalističkog načina proizvodnje, koji za obavljeni rad biva nagrađen parčetom hleba, dok povlašćena klasa sebi pribavlja umetnikov luksuzni proizvod. U protivnom gubi uslove za goli život.

Rečima Petera Birgera, u Kujačićevom manifestu autonomija je shvaćena dvojako/dijalektički, kao ideološka kategorija koja povezuje jedan momenat *istine* (čin devetnaestovekovnog izdvajanja umetnosti iz životne prakse) i jedan momenat *neistine* (hipostaziranje istorijski nastalog stanja u „suštinu” umetnosti):

*Autonomija umetnosti je kategorija buržoaskog društva. Ona omogućava da se opiše istorijski nastalo izdvajanje umetnosti iz mreže životne prakse, dakle okolnost da se jedna vrsta čulnosti, koja nije svrhovito-racionalna, mogla izgraditi među pripadnicima jedne klase koja je barem ponekad oslobođena pritiska neposredne borbe za opstanak. U tome je momenat istine govora o autonomnom umetničkom delu. Ono što se tom kategorijom ne može obuhvatiti je okolnost da se pri tom izdvajanju umetnosti iz mreže životne prakse radi o jednom istorijskom procesu, tj. da je on društveno uslovljen. I baš u tome je neistinitost ove kategorije, momenat destrukcije svojstven svakoj ideologiji, pri čemu se taj pojam koristi u smislu kritike ideologije ranog Marksa.*³⁶¹

Ovde se ponovo vraćamo na dvostruki karakter umetnosti u građanskom društvu. Birger ovde pokušava da protumači intenciju avangardne umetnosti kroz teoriju Herberta Markuzea o dvostrukom karakteru umetnosti u građanskom društvu. S obzirom na to da je umetnost izdvojena iz društvene prakse, u nju se mogu uneti sve one potrebe koje u svakodnevnom

³⁶⁰ Isto, 24–25.

³⁶¹ Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga - Alfa, Beograd, 1998, 72.

(kapitalističkom) životu onemogućava princip konkurencije koji vlada u svim oblastima života. Stoga umetnost u građanskom društvu ima protivrečnu ulogu. S jedne strane, ocrtava sliku jednog boljeg poretka utoliko što protestuje protiv postojećeg stanja stvari. Međutim, budući da sliku boljeg poretka ostvaruje kroz privid fikcije, ona čuva postojeće društvo od pritiska snaga koje se kreću ka promeni.³⁶² Nasuprot tome, pokreti istorijske avangarde (u ovom našem slučaju – zenitizam, naročito nadrealizam, a preko njih i „kritička umetnost levice“) negiraju određenja inherentna autonomnoj umetnosti: izolovanost od životne prakse, individualnu proizvodnju, kao i njoj odvojenu recepciju. Birger konstatuje da se avangardna intencija ka prevazilaženju autonomne umetnosti u smislu njenog prevođenja u životnu praksu nije dogodila. Ona se i ne može dogoditi u građanskom društvu, osim u obliku „lažnog“ prevazilaženja autonomne umetnosti (nikada nije instrument emancipacije, već samo podređivanja). Ovde se Birger konačno i pita da li je prevazilaženje statusa autonomije uopšte poželjno, „i ne garantuje li distanca umetnosti prema životnoj praksi pre svega slobodni prostor u kojem se mogu promišljati alternative postojećem“.

No, uzmemo li u obzir činjenicu da Birger navedenu dilemu oko statusa autonomije umetnosti razmatra isključivo u okviru kapitalističkog građanskog društva, promišljanje njenog prevazilaženja dobija sasvim drugačiju konotaciju i materijalnu praksu kada se u perspektivu uvede mogućnost sagledavanja položaja Institucije umetnosti u socijalističkim društvima³⁶³.

Kada sa kritike buržoaskog koncepta „umetnosti radi umetnosti“ iz 19. veka (individualne misli, boemštine) Mirko Kujačić pređe na teren specifično lokalne umetnosti, izneće, čak i iz današnje perspektive, zapanjujuće „savremenu“ analizu:

³⁶² Isto, 77.

³⁶³ I sam Birger tek u fus noti daje sličan komentar, smatrajući da tek istraživanjem do koje je mere posle Oktobarske revolucije i izmenjenih društvenih okolnosti, namera ruskih avangardista da se umetnost vrati u životnu praksu mogla biti ostvarena. Videti fus notu 21: u isto, 85–86.

Došli smo do stanja kompromisa, koji za jedan posto znači osnovu prihoda, dok drugima uopšte nije jasan, a oba se stavljaju u otvorenu službu čaršije, ne shvatajući težinu prestupa koja proizilazi iz stanja stvari.

...

Na toj liniji se nalazi cela naša umetnost.

Njen stav je poltronski, bez suštine;

njena ideja ropska, parazitska;

njena dela neizvorna, malokrvna, bez sadržine;

njen ideal novac radi novca;

njena ljubav doktrina;

njene želje sitno građanske;

njena borba karijeristička;

njen cilj sujeta;

njen kraj bibliotekarski.

Manifest završava pozivajući drugove *da kroz svoju mladu krv, bujnu težnju, čistu želju i buntovnu paletu prenesu život u rad za rad budućnosti.*

Miodrag B. Protić u *Srpskom slikarstvu XX veka* piše o *socijalnoj umetnosti* tridesetih godina u okviru organizovane levice, koja nije mogla ili htela da prihvati nadrealistički umetnički jezik. Njegova teza ide u pravcu isticanja sinteze umetnosti izrasle iz ukrštanja sovjetskog socijalnog i zapadnog poetskog realizma, to jest, prilagođavanjem građanskog estetizma novoj umetnosti levice:

Iako je cilj organizovane levice, u poređenju sa Parizom, bio čisto politički, to nije onemogućavalo ukrštanje poetskog realizma blagih subjektivnih štimunga i socijalnog realizma revolucionarnih sižea. Moglo bi se reći da je u ondašnjim prilikama

(unutrašnjim i spoljnim) u odnosu na naše socijalno slikarstvo Pariz uticao na elaboraciju sredstava, a Moskva na elaboraciju same vizije kojoj ona treba da služe. Suprotna podela nije se, uostalom, mogla ni zamisliti, već samo sinteza tih uticaja, koju su srpski ne tako brojni levi umetnici pokušali da ostvare. Ako nadrealisti nisu uspjeli da nađu zajednički jezik sa organizovanom levicom, organizovana leвица u praksi je u priličnoj meri uspjela da ga nađe sa građanskim estetizmom tridesetih godina. Blagodareći tome, novi umetnički realizam, koji je određen kao „iskreno i istorijski konkretno slikanje stvarnosti uzete kako u njenim najopštijim, osnovnim, bitnim, tipičnim crtama, kao i u njenim individualnostima, pojedinostima i osobenostima” – mogao je da bude i oznaka umetničke prakse. Počela je avantura „subjektivne slike objektivne stvarnosti”.³⁶⁴

Ipak, kao što je već prethodno naznačeno, Kujačić je *de facto* bio u direktnom kontaktu sa lokalnim avangardnim pokretima – pre svega sa zenitizmom i nadrealizmom. On jeste bio i u kontaktu sa „pariskom školom”, naročito u okviru akademije Andrea Lota, u kojem je od 1926. godine, sa povremenim prekidima, studirao slikarstvo. Već od 1929. godine izlaže u Beogradu,³⁶⁵ a o njemu počinje da se piše, kao o prepoznatom i „zanimljivom” umetniku.³⁶⁶ Vjekoslav Četković ističe da se Kujačićeva ideja za ovaj manifest rodila još tokom 1930. godine. Kako je sam Kujačić ukazao, *Manifest* je nastao iz danonoćnih diskusija sa Radojicom Živanovićem Noem. Ideja je bila da se napravi program nove umetnosti uzimanjem u obzir već postojećih ideja i njihovim uobličavanjem, kao i onih ideja koje su nastajale tokom diskusija. Manifest je strukturno postavljen u duhu zenitističke metrike i slogovnosti³⁶⁷ što naročito pokazuje ovaj predzadnji citat. Dok odbacuje tada dominantne uticaje pariskog slikarstva, naročito kubizma, uzore za „novu” umetnost traži u radu Georga Grosa, nemačkog uticajnog protagoniste *novog objektivizma*, dok kao jedine lokalne uzore navodi zagrebačku grupu *Zemlja*:

³⁶⁴ M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, nav. delo, 338.

³⁶⁵ Tokom 1929. godine izlaže u Umetničkom paviljonu *Cvijeta Zuzorić*.

³⁶⁶ Videti: Todor Manojlović, *Jesenja izložba u umetničkom paviljonu*, SKG br. 3, knj. XXVIII, 1929, 320; Stevan Hakman, *Izložba Mirka Kujačića i Mihaila Tomića*, *Misao*, sv. 7–8, knj. XXXII, BGD, 1930, 491.

³⁶⁷ Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 79.

Postoji u Zagrebu umetnička grupa „Zemlja” koja je svojim idejnim opredeljenjem prema socijalnom slikarstvu, i otkidanjem od svakog kulturnog ideala, tradicije, postavila pošten osnov za kretanje umetničkih intencija kod nas.

Ovaj Kujačićev gest, koliko god bio radikaln za tadašnju kulturnu scenu Beograda, ne bi bio za nas toliko značajan da nije adresirao uslove u kojima su umetnici tada radili i povezivali ga sa kapitalističkim načinom proizvodnje. Likovni umetnici sredinom tridesetih godina žive u izuzetno teškim uslovima, država nema sistem podrške koji bi donekle ublažio teško materijalno stanje u kojem se nalaze. Isto tako ne postoji državna infrastruktura koja bi podržala umetničku produkciju, dok atelje ima jako mali broj umetnika. Kujačić nije ostao usamljen u ovom protestu; zajedno sa drugim kolegama i kolegamicama formira umetničku grupu koja razvija kritiku buržoaskih koncepta umetnosti i koja se organizuje u solidarnu borbu za bolji materijalni položaj.

Mnogi autori se slažu u činjenici da je ovaj Kujačićev *Manifest* centralna, programska osnova i temelj budućeg „socijalnog pokreta u umetnosti u Srbiji” i „bitna okosnica prilikom osnivanja grupe *Život*”.³⁶⁸

³⁶⁸ Isto, 82.

5.2. Levi književni front i Partija

*...umetniku ne sme biti svejedno da li slika voće ili streljanje.*³⁶⁹

Budući da je period između 1928. i 1932. ključan za stvaranje širokog *kulturno-umetničkog levog fronta*, ovde ćemo izdvojiti nekoliko događaja važnih za razvoj *socijalne književnosti*, koji će, neminovno, uticati i na zbivanja na polju vizuelne umetnosti.

Jedna od takvih pojava je i *Almanah najmlađih jugoslovenskih socijalnih liričara – Knjiga drugova*, koju su tokom 1928. godine uredili i redigovali Jovan Popović i Novak Simić u Kikindi, a koji je po izlasku iz štampe januara 1929. godine odmah i zaplenjen i zabranjen od policije. Uvođenje šestojanuarske diktature je, pored raspuštanja skupštine, zabrane rada političkim partijama i sindikatima, značilo i uvođenje cenzure i zabrane političkih okupljanja a naročito primenu brutalnih represalija nad pripadnicima i pripadnicama komunističkog pokreta i njegovim simpatizerima.³⁷⁰ Iako je otvorena diktatura nominalno ukinuta primenom Oktroisanog ustava septembra 1931. godine, ona je u realnosti trajala sve do Marsejskog atentata na kralja Aleksandra 1934. godine, nakon čega su raspisani novi izbori 1935. godine. Pod okriljem diktature, i autori i saradnici *Knjige drugova* bivaju izvedeni pred Sud za zaštitu države i optuženi zbog komunističke propagande.

Tokom 1928. i 1929. godine, više spontano, a u godinama od 1930. do 1932. godine, na jedan organizovaniji način, javlja se *levi front* u književnosti, a posredno i u vizuelnoj umetnosti, koji okuplja čitav niz levo orijentisanih intelektualaca, književnika i književnica, umetnika i umetnica, kulturnih radnika i radnica, koji, usled režimske diktature i represije, pronalaze

³⁶⁹ Citat Noa Živanovića, prema: isto, 285.

³⁷⁰ KPJ je nakon uvođenja diktature pozvala narod na oružani otpor koji je policija brutalno ugušila. Mnogi komunisti su tada ubijeni (U oružanim borbama sa policijom ubijeni su Đura Đaković, politički sekretar KPJ, Nikola Hećimović, sekretar Crvene pomoći, kao i članovi CK KPJ Marko Mašanović, Rista Samardžić, Božo Vidas Vuk, Bracan Bracanović i sedam uzastopnih sekretara SKOJ-a. Videti: Kolektiv autora, *Pregled istorije Saveza Komunista Jugoslavije*, Institut za proučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1963.

alternativne prostore za *političko delovanje*. Oni deluju kroz niz časopisa koji su stalno i iznova izlazili – dok su prethodni zabranjivani ili gašeni usled policijske cenzure ili materijalnih neprilika – kao i kroz dnevnu, nedeljnu i mesečnu štampu, te različitu publicističku građu na čitavom jugoslovenskom prostoru.

U tom smislu je paradigmatičan slučaj časopisa *Nova literatura* i Izdavačkog preduzeća *Nolit* koji predstavlja začetak organizovanog, angažovanog i političkog rada u kulturno-umetničkom polju koji će biti značajan za čitavu četvrtu deceniju XX veka. Počevši sa radom krajem 1928. godine, ova inicijativa „će simbolizovati početak i istrajnost otpora protiv diktature i borbu za uticaj na čitalačke mase.“³⁷¹ Oko *Nove literature*³⁷² i *Nolita* su se okupili Oto i Pavle Bihalji, Otokar Keršovani, Hugo Klajn, Veselin Masleša, Mila Dimić, Josip Kulundžić, Jovan Popović, Velibor Gligorić, Milan Bogdanović, Gustav Krklec, Bogomir Herman i drugi. Kako piše Slobodan Ž. Marković, navedeni autori su bili jezgro književne grupe koja je sistematski izgrađivala i propagirala stav o primarnom značaju društvene vrednosti književnog dela. Neki od naistaknutijih književnika, intelektualaca i kulturnih delatnika istovremeno su bili i članovi Komunističke partije Jugoslavije koji su svojim radom u velikoj meri uticali na odnos Partije u celini prema ovim novim literarnim strujanjima.³⁷³ August Cesarec, Otokar Keršovani, Oto Bihalji, Veselin Masleša, Moša Pijade, Kosta Kočo Racin i drugi, neretko su zauzimali ključna mesta u partiji, tako preplićući teoriju i praksu umetnosti i politike. Kako piše Marković, partijske ćelije u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani i Sarajevu, okupljale su brojne kulturne radnike i umetnike, naročito pisce; one su najčešće pokretale različite kulturno-umetničke akcije i programe u vreme partijske ilegalnosti i državne represije, ili su podržavale osnivanje novih levo orijentisanih časopisa:

Tako je pokret socijalne književnosti nastao inicijativom naprednih pisaca, bilo

³⁷¹ Vasilije Kalezić, *Pokret socijalne literature*, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 1999, 99.

³⁷² *Nova literatura* će biti zabranjena nakon nepunih godinu dana izlaženja dok će *Nolit* postojati skoro čitavu deceniju.

³⁷³ Slobodan Ž. Marković piše da u to vreme partijski forumi nisu još imali izgrađene akcione stavove prema književnim i kulturnim pitanjima. Videti: Slobodan Ž. Marković, *Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata*, Književni klub „Obelisk“, Beograd, 1970, 109.

*komunista ili ne, kao što su Pavle Bihalji, Stevan Galogaža, Mile Klopčić, Jovan Popović, Kočo Racin, Velibor Gligorić i drugi. Oni su oko sebe okupljali mlađe progresivne pisce, a tek su kasnije dobili punu i organizovanu podršku Partije.*³⁷⁴

Ono što je značajno podvući kada se govori o fenomenu levog (književnog) fronta jeste važnost organizovanja kojim se nastojalo da se „kod pisaca podstakne kritički stav prema društvenim pojavama, prvenstveno izražen u pravilnom shvatanju postojećih društvenih odnosa u kojima treba gledati čoveka.“³⁷⁵ Kada govori o osnovnim uslovima nastanka i prvih ispoljavanja pokreta socijalne (revolucionarne) književnosti, Marković piše:

*Ljudi koji su u ovom smislu delovali u književnosti imali su zajedničke ciljeve sa najnaprednijim radnicima na umetničkom, idejnom, političkom i društvenom polju, pa je zato začetak socijalnog pokreta u književnosti i kulturi bio adekvatan pokretima u društvu, možda još i više – bio je to deo radničkog pokreta koji se ispoljio u jednoj specifičnoj oblasti.*³⁷⁶

Nakon *Nove literature*, u Beogradu se javlja i čitav niz drugih književnih periodičnih publikacija koje svojim književnim i političkim angaživanjem jačaju i šire pomenuti književni levi front. Između ostalih, značajan je časopis *Stožer*, koji predstavlja svojevrsni kontinuitet sa prethodno ugašenom *Novom literaturom*, orijentišući se više na nove saradnike i saradnice i lokalnu književnu scenu. Zatim je pokrenut *NIN*, nešto kasnije *Naša stvarnost*, *Mlada kultura* i *Umetnost i kritika*.³⁷⁷

³⁷⁴ Isto, 113.

³⁷⁵ Isto, 111.

³⁷⁶ Isto.

³⁷⁷ Ovde je važno pomenuti i druge časopise i listove koji su izlazili na tlu Jugoslavije i koji su učestvovali u izgradnji ovog fronta, u kojima je aktivno učestvovala ista ili slična grupa protagonista i protagonistkinja koja je bila prostorno izrazito pokretljiva, partijski podržana i/ili direktno materijalno pomagana. U Zagrebu: *Socijalna misao*, *Kritika*, *Literatura*, *Umetnost*, *Izraz* i dr; u Novom Sadu: *Naš život*; u Slavonskom Brodu: *Novi pogledi*; u Sarajevu: *Pregled*, *Snaga i Linija*; u Ljubljani: *Mladina*, *Književnost*, *Ljubljanski zvon*, *Sodobnost* i dr. „Bio je to nastavak trase započete Cesarčevim i Krležinim Plamenom, koja se produžavala preko Književne republike i Novog lista do ljubljanske Mladine, Galogažine Kritike i Bihaljijeve Nove literature. Iz ovog kontinuiteta se rađala, razvijala i

Ovde je bitno istaći i nesumljiv doprinos žena autorki koje su ostale na margini književnog istraživanja a čiji rad predstavlja fenomen dvostruko angažovane ženske književnosti u međuratnom periodu. Kako ističe Stanislava Barać, tematski kontinuitet njihove proze jedan je od simptoma kontinuiteta feminističkog i levo orijentisanog, komunističkog i antifašističkog delovanja koji pokazuje da Drugi svetski rat i sve što je on doneo na svetskoj i jugoslovenskog sceni nije bio (samo) prelom, raskid, diskontinuitet u društvenom životu i društvenim procesima, već upravo suprotno: središte kontinuiteta određenih društvenih praksi i intelektualnih tradicija.³⁷⁸ Jedne od najznačajnijih autorki o kojima je reč su Frida Filipović, Nadežda Tutunović i Milka Žicina, koje su se tokom tridesetih godina bavile proznim pisanjem sa izrazito feminističkom i socijalnom tematikom, bile angažovane oko ženskog i feminističkog kriptokomunističkog i antifašističkog časopisa *Žena danas*, imale svoje kolumne u dnevnim novinama poput *Politike*, u kojima su popularizovale navedene političke i avangardne teme.

U sagledavanju međudnosa Partije i levog književnog fronta bitno je osvrnuti se na *Rezoluciju o štampi i literaturi* iz 1934. godine, jedan od prvih partijskih dokumenata koji se neposredno odnose na književnost. Ova rezolucija se uglavnom odnosila na pitanje organizacije i usmeravanje partijske ilegalne štampe, međutim, u nekoliko tačaka je sadržavala i stavove koji se odnose na literaturu, i koji su, bar delimično, imali uticaja na dalje usmerenje leve književne i šire umetničke scene. Tako se, na primer, u tačkama dva i tri iskazuje potreba za što razumljivijim i jednostavnijim jezikom, i da se što više polazi od svakodnevice koja će da sadrži klasnu perspektivu:

...

2. *Kako C.O. (Centralni organ - SM) tako i mesna štampa i literatura još uvek pišu*

uspinjala jedna misao koja se nije prekinula čak ni onda kada se njeni protagonisti, kao Krleža, nisu slagali sa stavovima koje zastupaju članovi pokreta socijalne književnosti. Međusobne diskusije pisaca koji su bili okupljeni u pokretu socijalne književnosti i pisaca socijalne literature van pokreta, takozvanih pečatovaca, imale su negativne političke posledice, ali su u suštini doprinele raščišćavanju estetskih pogleda.“ Videti: isto, 112.

³⁷⁸ Videti više u: Stanislava Barać, *Feministička kontrajavnost. Žanr ženskog pokreta u srpskoj periodici 1920–1941*, Insitut za književnost i umetnost, Beograd, 2015.

nedovoljno popularnim jezikom, širokim masama, pa i neizgrađenom dijelu partijskog članstva nedovoljno razumljivim jezikom;

*3. I pored znatnog poboljšanja, još je uvijek u partijskoj štampi premalo svežih konkretnih činjenica iz života i borbe radničkih masa ili su to stvari mahom zakasnele i nedovoljno aktuelne.*³⁷⁹

Tek nakon Sedmog kongresa Kominterne (Moskva, 1935) partijski forumi će početi neposrednije da diskutuju o književnosti i njenoj ulozi. U dokumentu *Zadaće partije na teoretskoj fronti* Politbiro CK KPJ nalaže:

...

20. Popularizacija primene materijalističke dijalektike i partijnost filozofije, naučnost marksističkog pogleda na svijet, suzbijanje raznih "teorija" koje se u posljednje vrijeme šire u Jugoslaviji kao što su individualna psihologija, mehanističko shvatanje dijalektike, nadrealizam, itd.

*21. Materijalističko lenjinistički stav po pitanju književnosti, umjetnosti, kulture i kritike...*³⁸⁰

Do pojave ovih programskih *direktiva*, koje su mahom preuzete od Kominterne te delimično prilagođene lokalnom kontekstu, *levi kulturni front* (kritička umetnička leвица) je već umnogome ojačao i po pitanju infrastrukture, organizacije i kritičkog angažmana. Tada dobija i punu podršku Partije.³⁸¹ Ipak, iz dostupne proučene građe, stiče se utisak da su, s obzirom na okolnosti, te direktive često bile nominalnog karaktera (postojao je i pritisak od strane Kominterne da se one sprovode) dok se u praksi zastupala pluralnost stavova koji su najčešće u hodu tumačeni, izoštravani kroz bezbroj vođenih diskusija na književnoj levici. Tako i jedni od najznačajnijih kritičara ovog pokreta, Jovan Popović i Đorđe Jovanović, zastupaju mišljenje da

³⁷⁹ Citirano prema: Slobodan Ž. Marković, *Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata*, nav. delo, 114.

³⁸⁰ Isto.

³⁸¹ Kako Marković navodi, prilikom pokretanja lista *NIN* i časopisa *Naša stvarnost* i *Umetnost i kritika*, od Partije je dobijena ne samo moralna već i materijalna pomoć. Slobodan Ž. Marković, *Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata*, isto.

su prava umetnička dela duboko subjektivna kada se u njima govori i o najobjektivnijim društvenim pitanjima, i obratno, opšti značaj mogu da imaju i pesnikovi naintimniji lirski izlivi:

Pesnik je, i ranije i sad, često izražavao svoje doba baš onda kada je najintenzivnije izrazio svoja sopstvena osećanja. Naime, subjektivna osećanja značajnih pesnika uvek su povezana sa zbivanjima i težnjama svog doba, i njihove težnje nisu u raskoraku sa tendencijama društvenog razvitka.³⁸²

A kada se govori o pitanju stila, to jest, stilsko-jezičkih odlika *socijalne* književnosti, i njene politike, onda se ona ogleda u korišćenju i isticanju govornog jezika, jezika svakodnevice. Bez ukrasa i neobičnosti, bez mistifikacije jezika i reči, preplićući, uvodeći i ponavljajući reči, pojmove i leksiku na rubnim granicama između filozofije, ekonomije, politike, umetnosti i novinarstva. Rečima Đorđa Jovanovića:

Govorni jezik postaje potpuno veran izraz stvarnosti, ne samo oruđe kojim je ona naslikana, već i jedan značajan podatak o njoj... Glavno je to, da se stil više ne posmatra kao nedokučivo tajanstvo alhemije reči i metafora, tajanstvo koje je dosada toliko često prikazivalo i samu stvarnost kao nedokučivo tajanstvo.³⁸³

Stoga i fenomen *sukoba na književnoj levisi* vapi za novim čitanjem i tumačenjem, uz neophodno vraćanje na primarne izvore. Kako sam već i istakla u uvodu, za razliku od autora³⁸⁴ čije su studije iznimno dragocene i važne, ali koje istovremeno akcenat stavljaju na sam *sukob*, ovde radije uspostavljam perspektivu *fronta*, u kome je sukob samo njegov (manji) deo. Čitanje razvijanja i diseminacije kritičke levice kroz *sukob* imao je svoje razloge u vreme kada su studije pisane, a danas postoji potreba za drugačijim čitanjem. Takođe, ovde se čini nezaobilaznim istaći da taj sukob nikako nije bio samo književne prirode, već *de facto* političke – radilo se o pozicioniranju KPJ spram politike Kominterne i SSSR-a, naročito u vreme kada su do

³⁸²Jovan Popović, „Sumrak lirike?“, *Naša stvarnost*, 1938, br. 13–14, 139.

³⁸³Đorđe Jovanović, *Protiv obmana*, Beograd, 1951, 225.

³⁸⁴Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici*, nav. delo; Predrag Matvejević, *Književnost i njezina društvena funkcija*, Filip Višnjić, Beograd, 1979.

protagonista ovih zbivanja sve češće dolazile informacije o Staljinovim čistkama i drugim represijama.

5.3. Umetnička scena u Beogradu: pojava ilegalne grupe *Život*

Rekao sam gospodinu Đukiću da sam radnik, da mi treba znati da li da pišem ili da se latim svoga posla. Gospodin Đukić misli da treba da pišem, kad mi dolazi „inspiracija“. Radi ličnog zadovoljstva. U sebi sam mislio: onaj koji proživljava bolove, patnje i stradanja ne treba da čeka inspiraciju. On je stalno inspirisan. Njegova je muza glad i beda. Ali šta znaju ta gospoda o istini i bedi i stradanju, za njih je to tek siže, dirljiv i podesan za poeme iz perspektive sitnoga pesnika.³⁸⁵

Umetnička grupa *Život* je osnovana 1934. godine. Jedan od njenih pokretača je bio upravo Mirko Kujačić. U vremenu režimske represije i terora ova grupa je bila prinuđena da funkcioniše ilegalno budući da su njeni pripadnici/e bili i članovi komunističke partije, njeni simpatizeri i/ili konspiranti. Tako da je o njenom radu sačuvano malo podataka. Božica Ćosić navodi da nema traga niti pisanih dokumenata o osnivanju, programu i radu ove grupe. Njena tadašnja istraživanja su bila uglavnom bazirana na svedočenjima njenih pripadnika.³⁸⁶ S druge strane, Zora Simić-Milovanović piše da je grupa *Život* imala napisan ideološki program ali koji nije bio štampan i koji je, zajedno sa drugim dokumentima o ovoj grupi propao tokom Drugog svetskog rata u stanu Đorđa Andrejevića Kuna.³⁸⁷ Ona tvrdi:

Karakteristika grupe „Život“ bila je što je ona u svoj krug primala umetnike sa najrazličitijim shvatanjima i stavovima u odnosu prema društvu. Grupa „Život“ je imala u planu široko, masovno obuhvatanje i prikupljanje naprednih umetnika i svih naprednih intelektualnih radnika.³⁸⁸

³⁸⁵ Stefanović, S., „Pismo jednog proleterskog pesnika“, *Nova literatura*, Beograd, godina I, br. 2, 1928., , 44–45.

³⁸⁶ Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji“, nav. delo, 3–12.

³⁸⁷ Zora Simić-Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba“, *Godišnjak Beograda*, 1959, knj. VI, 645.

³⁸⁸ Isto, 646.

Kako je to period osnaživanja Komunističke partije Jugoslavije i period formulisanja i artikulacije politike narodnog fronta, logično je bilo da se *levi (kulturni) front* proširi i na vizuelnu umetnost. Otuda proizilazi i tesna veza KPJ sa grupom *Život* i njenim kasnijim aktivnostima na organizaciji umetnika i umetnica za bolje životne i materijalne uslove i njen doprinos u formiranju šireg revolucionarnog fronta.³⁸⁹

U zabeleženom razgovoru sa Đurđem Teodorovićem, jednim od članova grupe, koji je nakon rata bio dugogodišnji profesor na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu, stoji kratak opis situacije i trenutka formiranja grupe:

Bila je 1934. godina. Vratio sam se iz vojske i našao se na Terazijama bez para i obezbeđene egzistencije. Pitao sam se odakle i kako da počnem. Otišao sam tada u atelje mog prijatelja vajara Piperskog, koji se tada nalazio u Jevremovoj 19. Razgovarali smo o mnogo čemu a najviše o položaju umetnika u tadašnjem društvu. Situacija nam se činila beznadežnom. Odlazio sam češće u njegov atelje i jednom prilikom pozvao me je da dođem na sastanak u atelje Mirka Kujačića, koji se tada nalazio kod Kalenića pijace. Tom sastanku prisustvovali su: Đorđe Andrejević Kun, Mirko Kujačić, Dragan Baja Beraković, Noe Živanović, Piperski i ja. Govorili smo o potrebi stvaranja jedne nove borbene umetnosti, koja bi bila sposobna da se bori protiv postojećeg stanja, kako u likovnoj umetnosti tako i u društvu. Nismo imali nikakav pisani program: svako od nas izlagao je svoje gledište a kao osnov svima nama služile su ideje Mirka Kujačića izrečene u manifestu njegove izložbe 1932. Na tom sastanku osnovana je grupa Život, u koju su ušli već pomenuti umetnici. Na istom sastanku, dobili smo zadatak da razgovaramo sa nekim našim uglednim slikarima kako bi prišli grupi, zatim da sami stvaramo dela sa socijalnom tematikom, da koristimo sve postojeće legalne forme za svoj rad i ostvarivanje programa napredne umetnosti. U obavezu je ulazilo i aktivno izlaganje slika socijalne sadržine na izložbama koje je priređivalo Udruženje Cvijeta Zuzorić.³⁹⁰

³⁸⁹ Jedan od članova grupe *Život* koji im naknadno pridružio, bio je i Moša Pijade, koji je većinu druge decenije proveo u zatvoru u Sremskoj Mitrovici, u političkom odeljenju koji je zbog svog političkog i obrazovnog rada prozvan „Crveni univerzitet”. Videti: Moša Pijade, *O umetnosti*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1963.

³⁹⁰ Citirano prema: Božica Čosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 3–12.

Iako izrečeno na indirektan način, jasno se iz navedenih redova čita uticaj partijske *direktive* formulirane u skladu sa frontovskom politikom. Međutim, za razliku od mnogih autora koji su se bavili ovom temom i koji su blizak odnos partije i umetnika negativno ocenjivali i sagledavali kao odnos koji vodi u *partijnost*, *harkovski dogmatizam*, ili pak *ždanovizam*, iz detaljnijeg uvida u dostupnu primarnu građu kao i kroz novo čitanje istorije pomenutih odnosa, može se zaključiti da je pomenuti odnos bio mnogo kompleksniji od tako jednostranog posmatranja.

Tako i sam Kujačić svedoči:

Naša Partija nije apriori uticala na problem umetničkog, niti se eksplicitno zalagala za tendencioznu i dogmatsku lepotu koju je proklamovao Harkovski kongres. 391

Osim već gore navedenog, argumente u prilog heterogenosti umetničkog pokreta, mogućnosti pluralnih stavova po pitanju daljeg umetničkog pravca, kao i kompleksnog međusobnog uticaja i prožimanja pomenuta dva fronta (partijskog i umetničkog), možemo pronaći i u samom istorijskom trenutku. U vreme formiranja umetničkog fronta, Partija je još bila slaba i u (ponovnom) formiranju, nakon perioda agresivne diktature, tako da nije imala čvrstu organizaciju i dovoljno kadra kako bi nametala disciplinovanu kulturnu politiku. S druge strane, u vreme njenog jačanja, nakon 1934/35. umetnički front je već dovoljno osnažio, te je i sam iznutra odbacivao politiku Harkovske konferencije. Dodatno, nakon 1937. mnogi se naši umetnici i umetnice sele u Pariz kako bi dali podršku Španskom građanskom ratu i tamo bivaju u epicentru diskusija oko i protiv dogmatskog nametanja Harkovske linije. Tako i oni koji su u početku bili njeni zagovornici, poput Jovana Popovića, Radovana Zogovića, Đorđa Jovanovića, Stevana Galogaže, Pavla Bihaljija, Noa Živanovića i drugih, već krajem četvrte decenije delimično ili u potpunosti revidiraju svoje stavove.

Dve su ključne karakteristike ove grupe:

1) promišljanje samog jezika umetnosti, svesno birajući tehniku grafike kao najpogodniji

³⁹¹Citirano prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 275.

vid izražavanja gore navedenih frontovskih borbi.

- 2) naglasak na organizovanju umetnika i umetnica koji su se borili na dva fronta: na prvom, unutar umetničkog sveta, u borbi za bolje materijalne i životne uslove, a na drugom – kao deo šireg antifašističkog revolucionarnog fronta protiv narastajuće fašizacije društva.

Jedna od zanimljivijih saradnji desila se i prilikom dolaska zagrebačke grupe *Zemlja* u Beograd, u povodu izložbe upravo u pomenutom Paviljonu, u proleće 1935 godine³⁹². I tom prilikom su članovi grupe *Život* iskoristili mrežu svojih saradničkih grupa kako bi proširili vest o izložbi te tako preko sindikata, ženskog i studentskog pokreta upućuju pozive.

³⁹² Mara Harisijades, „Izložba Udruženja umetnika Zemlja”, *Život i rad*, 15. mart 1935, knj. XXI, sv. 134, 382-383.

5.4. Uloga grafike: umetnost i politička praksa

Članovi grupe *Život* su u grafičkoj umetnosti pronašli najpogodniji vid izražavanja. Sam Kujačić (u predgovoru za svoju grafičku mapu pod nazivom *Ribari* (1934.)) tvrdi:

Prostota izražavanja, sintetičnost, jasnoća, jednostavnost, skraćeno postupka, brzina i snaga postupaka, širina razmnožavanja, suvremenost, aktuelnost – čine da je grafika u ovom momentu specifično proleeterska umetnost.

Ovde je značajno osvrnuti se na seminalni tekst Valtera Benjamina pod nazivom *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* koji na specifičan način dovodi u vezu pojavu tehničke reprodukcije umetničkog dela i promenu njegove funkcije.

Sa litografijom tehnika reprodukcije postiže suštinski nov stupanj. Znatno praktičniji postupak kojim se prenošenje crteža na kamenu razlikuje od njegovog urezivanja u komad drveta ili njegovog utiskivanja u bakarnu ploču pomoću kiseline, omogućio je grafici prvi put da svoje proizvode iznosi na tržište ne samo masovno (kao ranije) već svakodnevno u novim vidovima. Grafika je preko litografije bila osposobljena da ilustrativno prati svakidašnjicu. Počela je da drži korak sa štampom.³⁹³

.....

Okolo 1900. tehnička reprodukcija je postigla standard kada je počela da čini svojim objektom ne samo celinu nasleđenih umetničkih dela i njihovo dejstvo da izlaže najdublji promenama, već je zauzela posebno mesto među umetničkim postupcima. Za proučavanje ovog standarda ništa nije poučnije od toga kako njegove dve različite manifestacije - reprodukcija umetničkog dela i filmska umetnost - deluju povratno na umetnost u njenom zatečenom obliku.³⁹⁴

³⁹³ Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 116.

³⁹⁴ Isto, 117.

Tehnička reprodukcija umetničkog dela u vidu litografije, a naročito fotografije, donela je krizu umetnosti koja je na ove pojave odgovorila „čistom umetnošću" kao *negativne teologije* koja odbacuje društvenu funkciju umetnosti.

*Priznati te veze neophodno je za posmatranje koje ima posla sa umetničkim delom u veku njegove tehničke reprodukcije. Jer one pripremaju saznanje koje je ovde presudno: tehnička reprodukcija umetničkog dela prvi put ga u istoriji emancipuje od njegovog parazitskog postojanja u ritualu. Reprodukovanom umetničko delo postaje u sve većoj meri reprodukcija umetničkog dela koje je i namenjeno reprodukovanju. Od fotografske ploče, na primer, moguće je dobiti mnoštvo kopija; pitanje o pravoj kopiji besmisleno je. Ali u onom trenutku kada izneveri merilo autentičnosti u umetničkoj produkciji, promenila se i celokupna funkcija umetnosti. Umesto da se zasniva na ritualu, zasniva se na drugoj praksi: naime na politici.*³⁹⁵

Svesni odabir grafičkog medija kao umetničkog i političkog sredstva u organizovanju levog umetničkog fronta, te u mobilizaciji šireg narodnog fronta, za posledicu je imao politizaciju umetničkog dela koja se nije odvijala isključivo putem medija, već i kroz odabir tema i sadržaja koji će se radikalno suprotstavljati tada dominantnom *građanskom intimizmu*. Ovaj slikarski pravac i dalje duboko uronjen u klasične građanske teme 19. veka, poput portreta, enterijera i mrtve prirode, paradoksalno neće pokazivati nikakvo interesovanje za modernističke teme, ideološki mu bliske i uveliko razrađivane u evropskoj *građanskoj* umetnosti (modernizacija i urbanizacija grada, počeci industrijalizacije, potrošnja unutar kapitalističkog društva, reprodukcija kapitalističkog života, itd³⁹⁶).

Za razliku od tako *otuđenog* slikarstva građanskog intimizma, umetnici i umetnice okupljene oko grupe *Život*, okrenuli su se društveno-političkoj realnosti. Pored uticaja već gore pomenutih lokalnih avangardnih pokreta (zenitizma i nadrealizma), zatim, posredno, ruske

³⁹⁵ Isto, 123–124.

³⁹⁶ Rade Pantić, „Ideologija intimističkog estetizma u srpskom modernističkom slikarstvu između dva svetska rata”, u zborniku: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, tom tri: *Moderna i Modernizmi*, Orion art, Beograd, 2014.

avangardne umetnosti koja je do njih dolazila uglavnom iz druge ruke, najčešće putem različite periodike, protagonisti ovih zbivanja su bili pod izrazitim uticajem umetnosti nemačkog ekspresionizma (Georga Grosa, Kete Kolvite, Ota Diksa, te belgijskog umetnika Fransa Mazarela).

Usled velike ekonomske krize nastale 1929. godine na internacionalnom nivou, a koja je nesumljivo imala posledice i na tadašnju jugoslovensku ekonomiju, materijalni položaj najvećeg broja njenih stanovnika bio je izrazito težak. I sami umetnici su u najvećem broju bili zapravo proleterizovani, te im stoga nije bilo teško da se identifikuju sa pauperizovanim seljaštvom i radničkom klasom u nastajanju. Međutim, kao što smo u prvom delu rada detaljnije objasnili, nasleđe radničkih i sindikalnih borbi, zatim dugogodišnji rad Komunističke partije Jugoslavije kao i levo orijentisanih studentskih i omladinskih pokreta, ženskih pokreta, kao i progresivne i levo orijentisane kulturne i intelektualne kontra-javnosti, doprinosili su sveukupnom otporu i buntu koji se vertikalno i horizonsalno širio i politizovao nove generacije, formirane krajem treće i početkom četvrte decenije XX veka. Iako zakonom zabranjena, marksistička literatura je pronalazila svoj put i do proleterizovanih umetnika, koji su živo čitali i razmenjivali, diskutovali po ateljeima i gradskim kafanama (*Moskva, Gusarski brod*).

Borbena umetnost umetnika okupljenih oko grupe *Život* stoga počinje da kroz medij grafike teme pronalazi u životnoj svakodnevnici, na obodima grada, među radnicima i radnicama, seoskim i gradskim stanovništvom, mnogobrojnom sirotinjom. Tako Mirko Kujačić u nekoliko navrata putuje na ostrvo Vis gde na Komiži živi i radi sa ribarima, o čijem teškom životu i svakodnevnici svedoči kroz svoje grafike (mapa *Ribari*, 1934); Đorđe Andrejević Kun odlazi u Borski rudnik, gde na ilegalan način uspeva da uđe u kopove i boravi među borskim rudarima, takođe prikazujući krajnje nehumane uslove u kojima su rudari živeli i radili, ali i njihovo organizovanje i borbu protiv eksploatacije; Prvoslav Pivo Karamatijević će izraditi mapu linoreza pod nazivom *Zemlja*, o životu seljaka na Sandžaku,³⁹⁷ itd.

³⁹⁷ Značajne grafičke radove su dali Radojica Živanović Noa, Pavle Vasić, Mihailo S. Petrov, Arpad Balaž, Pivo Karamatijević, Mirko Kujačić i drugi, koji su činili jednu jedinstvenu celinu sa mapama umetnika socijalnih tendencija iz drugih jugoslovenskih gradova poput mapa *Metro* (1928) i *Beton* (1930) Sergeja Glumca, *Podravski motivi* (1933) Krste Hegedušića, *Predgrađe* (1933) Maksima Sedeja, *Ljudi sa Sene* (1934) Marijana Detonija,

Većina ovih umetnika i umetnica je saradivala i sa već pomenutom angažovanom izdavačkom delatnošću koja je u to vreme bila bogata, naročito u vidu periodike, koliko god pojedini časopisi bili kratkog veka zbog cenzure, oni su iznova pronalazili način za nove brojeve i nova izdanja. Tako je i grafika bila neizostavni element časopisa u *Novoj literaturi*, *Stožeru*, *NIN-u*, *Novoj stvarnosti*, *Ženi danas* i drugim. Međutim, s obzirom na već pomenutu činjenicu da je većina pripadnika i pripadnica grupe *Život* bila vrlo bliska KPJ, oni su svoje grafičko znanje koristili i za različite potrebe partije u ilegalnosti, od pravljenja plakata, letaka, pa sve do izrade lažnih dokumenata tada potrebnih u svakodnevnom partijskom radu.³⁹⁸

Značaj grafike u javnim aktivnostima grupe *Život* ogledao se u organizovanju *Prve grafičke izložbe* otvorene 5. februara 1934. godine koja se smatra jednom od najznačajnijih izložbi ove grupe. Svakako to nije bila i realno prva grafička izložba socijalne tematike u tom periodu, već jedna od ključnih iz nekoliko razloga. Izložba je na paradigmatički način materijalizovala sve one tačke koje su se susticale u odnosu umetnosti i politike, na način koji je već bio upisan u idejni program grupe, koji je iz razloga nesačuvane arhivske građe, najpreciznije artikulisan u već pomenutom Kujačićevom *Manifestu*, na koji su referisali i drugi autori kao i sami protagonisti, kako u trenutku samih događaja o kojima je reč, tako i u svojim naknadnim svedočenjima. Radilo se o povezivanju umetničko-političkih praksi od kojih su najznačajnije: kolektivni rad, horizontalnost i ravnopravnost u organizovanju i odlučivanju, široko i masovno prikupljanje svih progresivnih i revolucionarnih umetnika/ca i drugih intelektualnih radnika/ca, pluralnost u umetničkim pristupima (stilovima), jedinstvo ideje (sadržaja), to jest, u zauzimanju jedinstvene političke pozicije.

Sama izložba je sadržala veliki broj grafičkih radova, od kojih je najveći broj dao Mirko Kujačić, koji se i na teorijskom nivou bavio grafikom kao najpogodnijim izražajnim sredstvom za novu, *socijalnu umetnost*. Njegove grafike iz mape *Ribari* koje su sadržale 21 drvolinorez,

Linorezi (1934) Otona Postružnika, i drugih. Navedeno prema: Mišela Blanuša, *Socijalna grafika: između propagande i likovnog izraza*, nav. delo, 11.

³⁹⁸ Prema pisanju Zore Simić-Milovanović, Đorđe Andrejević Kun je 1935. godine napravio ručnu presu za umnožavanje crteža, letaka i drugog legalnog i ilegalnog propagandnog materijala. Videti: Zora Simić-Milovanović, „Beograd, borbena razvoj srpske umetnosti novijeg doba“, nav. delo, 619–656.

kao svojevrsni roman u slikama, u stilu belgijskog umetnika Mazarela. Uvodni tekst mape dalje razvija teze postavljene u *Manifestu*, dok pored svake grafike stoji i kratki propratni tekst kojim se ukratko opisuje težak ribarski život. Već sledeće godine u časopisu NIN sa kojim je Kujčić održavao tesnu saradnju, objavio je tekst pod nazivom *Savremena grafika*, u kojem ističe značaj ovog medija:

*Grafika se po svojim jasnim i određenim sredstvima izražavanja pokazala kao efikasni umetnički jezik i bila prihvaćena od socijalnih umetnika, te je uzimajući na sebe ulogu borca stala u prvi plan savremene umetnosti. Prostota, simultanost, jasnoća, jednostavnost, skraćeno postupka, brzina i snaga utiska, širina razmnožavanja, neposrednost, savremenost, autentičnost i u neku ruku žurnalistika umetnosti pristupačna najširim slojevima čini da je grafika u ovom momentu umetnost progresivne društvene klase.*³⁹⁹

Drugi umetnik čije su grafike u većem broju bile zastupljene na ovoj izložbi bio je Đorđe Andrejević Kun, pored Kujačića, jedan od najvažnijih protagonista levog umetničkog fronta organizovanog oko grupe *Život*. Grafike poput *Kosmajске ulice*, *Harmonikaš*, *Prosjak*, prisutne na izložbi, najaviće njegovu čuvenu mapu *Krvavo zlato*, na kojoj je radio u periodu od 1934. do 1937. godine. Mapa se sastojala od 28 drvoreza, takođe u stilu grafičkog romana, za koju je predgovor napisao Jovan Popović, zapravo svojevrsnu grafičku reportažu koja je, po rečima Jerka Denegrija, postala paradigma socijalne umetnosti, ne samo u tematskom i idejnom već i jezičkom i plastičkom smislu. Neposredno nakon izlaska iz štampe, mapa je zabranjena i zaplenjena, dok je jedan deo prethodno rasturila organizovana beogradska omladina.

I sama tadašnja kritika (i štampa) prepoznala je i podržala značaj uvođenja grafike kao novog umetničkog sredstva umetnika levog fronta, suprotstavljajući se time slikarskoj tehnici koju su smatrali građanskom i larpurlartističkom. Tako Mihailo S. Petrov piše u povodu izložbe:

Većina izloženih dela najočiglednijom uverljivošću pokazuje daleko težu i neposredniju vezu između umetničkih težnji i životne stvarnosti, nego li je to do ove izložbe postignuto i

³⁹⁹ Mirko Kujačić, „Savremena grafika”, *NIN* br. 6, Beograd, 13. IV 1935.

*ispoljeno na ostalim poljima likovne oblasti u nas.*⁴⁰⁰

S druge strane, Noe Živanović je isticao da je ova izložba omogućila umetnicima, da u okviru novih tehničkih mogućnosti „suprotstave larpurlatistima svoje sredine dela inspirisana naprednim shvatanjima kako uloge umetnosti, tako i aktuelnih problema društva.“⁴⁰¹

Svi ovi aspekti njihove umetničke i političke aktivnosti biće od važnosti i u narednom periodu kada grupa *Život* intenzivno počinje da radi na problemu umetničkog organizovanja, bojkotujući Umetnički paviljon *Cvijeta Zuzorić*, i inicirajući nove emancipatorne strukture i forme organizovanja.

U čitavom periodu njenog postojanja režim je budno motrio na sve aktivnosti grupe *Život*, i kada god su mogli zabranjivali su i plenili radove, čak i ulja na platnu koliko god ona stilski i dalje pripadala *građanskoj*, „pariskoj”, školi. Tako imamo i situaciju da je policija jedno Teodorovićevo ulje na platnu skinula sa izložbe i pre njenog otvaranja, u okviru redovne VII prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika 1935. u pomenutom Umetničkom paviljonu. O nastanku slike Teodorović priča:

*Lutajući gladan bulevarom prema Topčideru, tražio sam bilo kakav posao. Naišao sam na grupu radnika koji su tucali kamen i prišao sam im. U tom trenutku čuo sam topot konja i ugledao jahače koji su išli u šetnju prema Topčideru. Jedna žena u žutom rekla je tada: „Ah, kako je lepo veče”. Napravio sam tada skicu a kasnije i pomenutu sliku.*⁴⁰²

⁴⁰⁰ Mihailo S. Petrov, „Prva grafička izložba beogradskih slikara”, *Pravda*, 16. februar 1934.

⁴⁰¹ Radojica Živanović Noe, „Napredna umetnost”, *Naša stvarnost* 1–2, Beograd, 1936.

⁴⁰² Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, u: *Revolucionarno slikarstvo*, Spektar, Zagreb, 1977, 3–12.

5.5. Događaj 2. Bojkotaši

Pitanje neproaktivnog i produktivnog rada, te privilegovane (autonomne) pozicije kulturno-umetničke proizvodnje unutar kapitalističkih proizvodnih odnosa bilo je i te kako prisutno u međuratnim levo orijentisanim avangardnim praksama, a naročito u kasnije formiranom *levom (kulturnom) frontu*, te specifično unutar grupe *Život*, koja je bila inicijator organizovane borbe likovnih umetnika i umetnica za promenu proizvodnih odnosa i načina umetničke proizvodnje. Ta borba, pre svega inicirana od grupe *Život*, a podržana od KPJ, materijalizovala se u nekoliko važnih događaja, od kojih su najvažniji: preuzimanje Udruženja likovnih umetnika, mnogobrojne aktivnosti i akcije *Bojkotaša*, *Rezoluciji tridesetorice*, kao i seriji svojevrstnih *kontra-izložbi* pod nazivom *Salon nezavisnih*.

Za razliku od malog broja umetnika koji nisu bili egzistencijalno ugroženi – bilo da im je materijalnu sigurnost obezbeđivalo njihovo klasno poreklo, ili pak njihova profesionalna afirmacija ulaskom u povlašćeni krug Institucije umetnosti sačinjen od malog broja umetničkih kolekcionara, dilera i profesionalaca – većina umetnika i studenata umetnosti u tadašnjem glavnom gradu živela je na ivici egzistencije. Nakon Prvog svetskog rata, priliv umetnika u Beograd kao glavni grad Kraljevine Jugoslavije raste, a samim tim i konkurencija, koju su pojačale naročito generacije školovanih umetnika, kako u Beogradu, tako i u inostranstvu, uglavnom Parizu. Relativno veliki broj umetnika u odnosu na broj gradskog stanovništva donekle je doprineo pluralizmu i daljem razvoju celokupne umetničke scene, no ipak je za posledicu imao i pojačavanje klasnih razlika, čemu je u velikoj meri doprinosila i ekonomska kriza 1929. godine kao i kompleksna društveno-politička situacija. Dok se nova, ali ipak malobrojna, beogradska buržoazija „iznikla na sitnom kapitalu” koja je bila glavni kupac umetničkih dela, ubrzo zasitila, ostali, niži srednji slojevi, uglavnom nisu pokazivali interes u kupovanju slika i drugih umetničkih predmeta. Šire interesovanje građana svelo se na posećivanje izložbi, i drugih manifestacija, koje su okupljale manje-više istu publiku. Ipak, većina stanovnika, radnika, nižih službenika, srednjoškolske omladine i studentske populacije

ostala je isključena iz umetničkih zbivanja.⁴⁰³

U infrastrukturnom smislu, značajan doprinos razvoju i popularizaciji umetničke scene predstavljalo je iniciranje tada jedine „zvanične” umetničke institucije koja je imala svoj izložbeni prostor – Umetnički paviljon *Cvijeta Zuzorić*, podignut na Malom Kalemegdanu 1928. – kao jedne tipično filantropske inicijative Udruženja prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*⁴⁰⁴ (osnovano 1922. godine) s idejom podizanja paviljona koji bi služio isključivo za izlaganje i približavanje javnosti umetničkih radova.⁴⁰⁵ Ipak, budući da je podizanje paviljona počivalo na bankovnom zajmu, te zbog činjenice da je građen u vreme velike ekonomske krize i inflacije, samo njegovo održavanje je zahtevalo velike režijske troškove za osnovno funkcionisanje, zatim velike troškove koji su se odnosili na postavku izložbe i potrebni materijal, što je većini umetnika bilo skupo i nepristupačno.⁴⁰⁶

Nosilac i predvodnik borbe za bolje životne i materijalne uslove lokalnih umetnika bila je upravo ilegalna grupa *Život*. Naročito imajući u vidu njen tesan odnos sa KPJ, te njenim lokalnim organima, posebno na tlu Beograda, kao i promenom njene politike usled nadolazećeg

⁴⁰³ Videti: Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 619–656.

⁴⁰⁴ Prema Zori Simić-Milovanović, u okviru ovog udruženja su tokom 1922. i 1923. godine otvorene tri sekcije: muzička, književna i sekcija za likovnu umetnost. Predstavnici prvog odbora su bili: Krista Đorđević, Đurica Đorđević, Branislav Nušić i Toma Rosandić. S obzirom da tada još nisu imali izgrađen paviljon programe realizuju u različitim prostorima i institucijama, od Narodnog pozorišta, preko različitih škola i univerziteta, pa do privatnih domova. Od prikupljenih priloga pomagali su materijalno najugroženije umetnike elementarnim potrebama. Od 1926. godine Udruženje počinje i sa reprezentativnim izložbenim aktivnostima, inicirajući godišnje izložbe: jesenju – koja je predstavljala radove umetnika i umetnica iz Beograda i Srbije, i prolećnu – koja je obuhvatala radove umetnika iz čitave Jugoslavije. Iste godine pokreću Salon udruženja prijatelja umetnosti (nalazio se na mestu današnje Kolarčeve zadužbine). Od novembra 1927. do maja 1928. godine u Salonu je priređeno ukupno dvanaest izložbi od kojih su dve bile internacionalne. Videti: isto, 619–656.

⁴⁰⁵ Tokom 1926. godine Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić* je dobilo od Beogradske opštine zemljište na Malom Kalemegdanu u zakup kako bi na tom mestu podigao paviljon. Pored prikupljenog novca putem različitih privatnih donacija, priredbi, državne subvencije, individualnim priložima građana, glavna novčana osnovica bila je zaduženje u banci. Paviljon je otvoren 23. decembra 1928. godine. Videti: isto, 619-656.

⁴⁰⁶ Isto, 619–656.

fašizma, formulisanje ideja Narodnog fronta imaće svoje materijalne učinke i u okviru *levog umetničkog fronta* koji se ogledaju u praksi saradnje šireg progresivnog umetničkog fronta, naročito važne tokom 1935. i 1936. godine. Pored organizovanja različitih izložbi (kao što je već pomenuta *Prva grafička izložba*), kao i saradnje s različitim levo orijentisanim i progresivnim novinama i časopisima, umetnici okupljeni oko grupe *Život* počinju da se aktivno uključuju u rešavanje pitanja mogućnosti poboljšanja svog materijalnog položaja. Na formiranju pokreta (budućih *Bojkotaša*) radilo se vrlo pažljivo i disciplinovano, dok je svaki korak brižljivo organizovan i planiran. Cilj je bio formiranje jedinstvenog i masovnog umetničkog pokreta čiji će uticaj pokriti celu Jugoslaviju. Kao dve ključne institucije viđene da budu *preuzete* bile su Udruženje likovnih umetnika i Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić* koje je upravljalo Umetničkim paviljonom *Cvijeta Zuzorić*.

Prema Vjekoslavu Četkoviću, koji sumira različite faze ovog pokreta, već tokom 1934. godine dolazi do javno izraženog nezadovoljstva načinom na koji Paviljon funkcioniše, da bi već 1936. godine pokret bio „uveliko organizovan, omasovljen, afirmiran i prihvaćen”. Čitava godina 1937. je period unutrašnjih nesuglasica, problema i kolebljivosti unutar levog umetničkog pokreta, dok se tokom 1939. dešava konačna prevaga i dominacija (bojkotaškog) programa, pratećih teza i rezolucija.⁴⁰⁷

Sukob je započeo organizovanim bojkotom *Devete jesenje izložbe*, otvorene u Paviljonu *Cvijeta Zuzorić* 1936. godine, nakon što je odluka o bojkotu doneta na vanrednoj skupštini Udruženja likovnih umetnosti, kojom prilikom je i tadašnji predsednik Udruženja Sreten Stojanović podneo ostavku, a na njegovo mesto je izabran Vinko Grdan, dok je za sekretara Udruženja izglasan Mirko Kujačić.

Povodom čitave situacije organizovana je vanredna godišnja skupština Udruženja likovnih umetnika 26. oktobra 1936. godine u prostorijama Paviljona. Već tu se materijalizovala klasna borba unutar polja vizuelne umetničke scene. Dok je bivši predsednik Udruženja, Sreten

⁴⁰⁷ Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 130.

Stojanović⁴⁰⁸, stajao na strani uprave Paviljona *Cvijeta Zuzorić* te se protivio umetničkim protestima i bojkotima Paviljona,⁴⁰⁹ kao i izrečenim zahtevima koji su se odnosili na promenu načina upravljanja Paviljonom, većina drugih stajala je na pozicijama *levog umetničkog fronta*.

Dugogodišnja predsednica Udruženja prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*, Olga Stanojević, takođe je branila interese Paviljona, dok je Krista Đorđević, sekretarka Udruženja, bila posrednica između Udruženja prijatelja umetnosti i pokreta, radeći u interesu ovih drugih. U tom su sukobu i mnogi drugi afirmisani umetnici i kritičari zauzeli pozicije i stali na jednu ili drugu stranu u sukobu. Petar Dobrović koji se solidarisao sa pokretom i blisko sa njima saradivao, tako je ušao u polemiku sa kritičarem Brankom Popovićem koji je stao u odbranu Sretena Stojanovića, i zauzeo se za njihove klasne interese.

Preuzimanje i transformacija Udruženja likovnih umetnika, dovela je do toga da ono bude organizovano uporište materijalno najugroženijih umetnica i umetnika, koji su prepoznali važnost ove borbe i koji su se većinski javno konfrontirali sa Udruženjem prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*.

Pokret umetnika, kasnije nazvan *Bojkotaši*, počeo je, dakle, sa bojkotom *Devete jesenje izložbe*, koja je u Paviljonu otvorena 1936. godine. Ukupno je dvadeset sedam umetnika organizovalo bojkot, koji su saopštili na vandrednoj sednici ULU-a, a koji se pre svega odnosio na monopolsku poziciju *Cvijeta Zuzorić*, institucionalni elitizam, privilegovanje određenih umetnika, netransparentnost u radu, visoke cene zakupa izlagačkih prostora i propratnih troškova, itd.

Nakon toga je usledila i pisana *Rezolucija tridesetorice*, u kojoj su *Bojkotaši* postavili

⁴⁰⁸ Prema Četkoviću, Stojanović je tri nedelje ranije podneo ostavku na položaj predsednika. Videti: isto, 132.

⁴⁰⁹ Većina afirmisanih umetnika koja je pripadala grupi *Oblik* stala je na stranu Udruženja *Cvijeta Zuzorić*: Sreten Stojanović, Toma Rosandić, Borivoje Stevanović, Ljubomir Ivanović, Simeon Roksandić, Ivan Radović, Vasa Pomorišac, Zora Petrović, Miloš Golubović, Petar Lubarda, i dr. Oni pripradnici grupe *Oblik* koji su bili levo orijentisani, odvojili su se i istupili iz grupe podržavajući pokret *Bojkotaša*: Ivo Šeremet, Đorđe Andrejević Kun, Anton Huter i Lazar Ličenoski. Videti: isto, 135.

jednu artikulisanu klasnu analizu lokalnog umetničkog sistema, kroz kritiku ekonomskog poslovanja Paviljona i samog Udruženja prijatelja umetnosti, te istakli zahteve koji su po njima neophodni kako bi se stanje stvari unutar pomenutih institucija promenilo u korist većine najugroženijih umetnika i umetnica. Ovu *Rezoluciju* su potpisali sledeći umetnici: Ivo Šeremet, Stevan Bodnarov, Dragan Beraković, Anton Huter, Mirko Kujačić, Vera Čohadžić, Đorđe Andrejević Kun i Mihailo Tomić – koji su svi bili članovi grupe *Život*, njeni saradnici i/ili pripadnici šireg pokreta pod nazivom *Bojkotaši*.

U prvom delu *Rezolucije* govori se o ekonomskom položaju umetnika i njihovoj klasnoj razlici. Detektuju se tri sloja/kategorije umetnika – materijalno obezbeđeni, delimično obezbeđeni i potpuno neobezbeđeni umetnici. Dok su prvim dvema kategorijama (bar donekle) omogućeni umetnički razvoj, trećoj je on „upravo sprečen”. Takav težak ekonomski položaj većine umetnika oni postavljaju u direktnu vezu sa kvalitetom umetničkih radova:

Takvo stanje se već manifestuje na izložbama gde je priliv mladih snaga sve slabiji, što je odraz te ekonomske uslovljenosti a nikako nedostatka talenta – dakle, kvalitet umetnosti odražava životni standard umetnika.

Dalje u tekstu analiziraju prekarizovanu poziciju većine umetnika i umetnica. Kada govore o „delimično obezbeđenima”,⁴¹⁰ pre svega ističu neophodnost njihove osnovne reprodukcije, koja im zapravo oduzima najviše vremena i energije, „te se sva njihova delatnost svede na održanje same te 'obezbeđenosti'.”⁴¹¹ Njihova je obezbeđenost samo „fizička”, dok im je „umetnički razvitak”, kao i onoj nasiromašnjoj kategoriji, ugrožen i u „ozbiljnoj opasnosti”. Iako je onoj prvoj, privilegovanoj grupi umetnika, ekonomski obezbeđenoj, materijalni uslov omogućen za umetničko razvijanje, ističu potrebu da i oni budu solidarni sa onima manje privilegovanima. I pored razlike u ekonomskoj obezbeđenosti/situaciji, interes je svih umetnika „najviše moguće ostvarenje opšteg ekonomskog obezbeđenja umetničkog staleža”:

⁴¹⁰ U ovu kategoriju ubrajaju umetnike nastavnike i one sa takozvanim „slobodnim profesijama”. Videti: Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099)

⁴¹¹ Isto.

Međutim oni ne mogu biti ravnodušni prema tim zahtevima, jer i mimo razlike koje postoje na planu ekonomske obezbeđenosti odnosno neobezbeđenosti, oni su povezani kako umetničkim stvaranjem, tako isto, u većini slučajeva, i svojom prošlošću - ekonomskom bedom koju su i sami nekad proživljavali, i najzad neizvesnošću, nesigurnošću i tog njihovog povoljnog ekonomskog položaja - oni su dakle, svim tim povezani sa sudbinom onih umetnika čiji je ekonomski, pa samim tim i stvaralački položaj danas nepovoljan ili nepodnošljiv.

U *Rezoluciji* se čak daje i detaljna ekonomska analiza koja pokazuje Umetnički paviljon *Cvijetu Zuzorić* kao centralno tržište za umetnost koje za one materijalno neobezbeđene predstavlja ključni problem opstanka, budući da je nepristupačno zbog rigoroznih uslova iako je za njih najpotrebnije.

Tako, na primer, oni detektuju da su uslovi za zaradu umetnika u okviru pojedinačnih (samostalnih) izložbi gde za nju ima najviše mogućnosti, minimalni, ukoliko ih uopšte i ima. Uslovi su bili takvi da je uprava Paviljona izlagačima ustupala besplatno izložbene prostorije, ali je zato sav prihod od ulaznica odlazio u njenu kasu. „Tako je umetnik lišen i te eventualne zarade.” U slučaju kada umetnik organizuje izložbu u sopstvenoj režiji onda plaća za 10 dana izložbe 5500 dinara u zimskim mesecima a 4500 u letnjim, za obe sale, s tim što polovinu sume mora da položi prilikom potpisivanja ugovora, dok ostatak pri unosu radova u Paviljon. Kada umetnik izlaže na grupnim izložbama, podaci iz godišnjaka *Cvijete Zuzorić* govore o još težim uslovima izlaganja u okviru ove institucije. Prema podacima za VII Jesenju izložbu od 280 poslatih radova (slika, grafika, akvarela i skulptura) primljeno je 156 radova 56 umetnika i umetnica. Na izložbi koja je trajala mesec dana prodato je ukupno 7 radova za 11 000 dinara, od čega *Cvijeta* uzima 10%. Tako su umetnici ukupno zaradili 9900 dinara bruto, dok je 49 umetnika-izlagača vratilo 149 radova nazad u svoje ateljee. Zaključuju da ukoliko se uzme da svaki izloženi rad u proseku umetnika košta 500 dinara, po toj računici su umetnici uložili u „proizvodnju svoje robe” 70000 dinara, odnosno svaki pojedini 1240 dinara, što znači da je na kraju svaki umetnik bio na gubitku, prema prosečnoj zaradi, za 1070 dinara. S druge strane, na toj istoj izložbi *Cvijeta* je od prodaje ulaznica i procenata zaradila oko 19 500 dinara. Iako se ova izložba smatra po prodaji vrlo slabom, slična situacija je i u drugim slučajevima. Bilansno stanje

na VII Prolećnoj izložbi je: 30 prodatih radova od 25 umetnika za 166 000 dinara, dok je 73 umetnika vratilo 230 radova nazad u atelje „bez prebijene pare!“. Prosečna prodaja po svakom umetniku bila je 1600 bruto dinara. Kada se ukupno saberu pojedinačne prosečne zarade umetnika koji su izlagali na Jesenjoj i Prolećnoj izložbi, dobija se godišnja bruto zarada od 1777 dinara, to jest, 148 dinara mesečno u 1934–35. godini⁴¹². Stoga umetnici u *Rezoluciji* ističu:

Prilike pod kojima živimo i radimo uslovile su našu akciju bojkota; jedino tako bojkot treba da bude shvaćen. Znamo da je naš rad na umetnosti organski deo narodne kulture i da braneći naše životne interese branimo i umetnost i njen pravilan razvoj koji je ovakvim prilikama doveden u pitanje.

Budući da su ekonomska uslovljenost, nepristupačnost i nepovoljni izlagački uslovi ključni razlozi i neposredan povod sukoba *Bojkotaša* sa *Cvijetom Zuzorić*, oni su u pomenutoj *Rezoluciji* zahtevali snižavanje cene iznajmljivanja izlagačkog prostora članovima ULU-a, tesnu saradnju sa ULU-om i njegovim Potpornim fondom, promenu načina organizacije u smislu veće transparentnosti, demokratičnosti i autonomije u odlučivanju:

1/ sniženje kirija za izložbe članovima ULU na granicu koju će utvrditi zajednička komisija CZ i ULU;

a/ u slučaju kada CZ priređuje u svojoj režiji izložbu, jednog ili više umetnika, ona će zadržati od ulaznica sumu u visini utvrđene kirije za taj određeni broj dana, ostatak sume pripada izlagaču odnosno izlagačima;

b/ za Proletnju i Jesenju izložbu obračun će se vršiti na isti način, s tim što će višak pripasti Potpornom fondu ULU kao deo članova ULU;

2/ potpuno besplatno paviljon jedanput godišnje za izložbu P. fonda ULU, u terminu između Jesenje i Proletnje izložbe; u slučaju povoljne prodaje na ovoj izložbi, P. fond ULU nadoknadiće režiske troškove "Cv. Zuzorić";

⁴¹² "Iz te sume slikar treba da kupi platno, boje / 12–36 din. tuba/, ramove; vajar materijal / gips, kamen, drvo, bronzu,/; da imaju stan, hranu i odelo! Pod takvim uslovima, umetnici izlažu ili tačnije nose radove od ateljea do paviljona i natrag." Istorijiski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099)

3/ smatrajući da je žiri jedino ispravan princip koji jamči visok kvalitet umetnosti, u interesu pravilnog razvoja umetnosti, umetničke savesti i pravde - tražimo punu primenu tog principa prema svima umetnicima bez izuzetka;

a/ da umetnički žiri, kao stručni ocenjivački sud, bude delegiran od strane ULU – stručne umetničke organizacije, koja je jedino pozvana da pred javnošću snosi moralnu odgovornost za umetnički kvalitet izloženih dela;

b/ da Zagreb i Ljubljana, kao umetnički centri, imaju autonomne žirije – njihove umetničke forume koji će snositi moralnu odgovornost za svoj deo izložbe.

Potpisnici *Rezolucije tridesetorice* bili su Ivo Šeremet, Stevan Bodnarov, Dragan Beraković, Anton Huter, Mirko Kujačić, Vera Čohadžić, Đorđe Andrejević Kun i Mihailo Tomić ispred tridesetorice umetnika i umetnica.

O monopolskoj poziciji koju je *Cvijeta* zauzimala, problematičnom i selektivnom odnosu prema umetnicima, nepristupačnosti izlagačkog prostra, visokim cenama izlaganja, te zadržavanja dobiti od jesenjih i prolećnih izložbi svedoči i Ivo Šeremet, jedan od potpisnika rezolucije:

Bojkot je izbio zato jer nam se nije svideo način delovanja i poslovanja u Paviljonu. "Cvijeta Zuzorić" je uzela u svoje ruke monopol na izložbe i na odnos slikara sa društvom, zapravo imala je veliki upliv kome će se umetniku otkupiti delo, a kome neće. Paviljon je sagrađen na našu inicijativu. Dali smo 500.000 dinara za početak radova, a što nije mala suma, a pošto je Paviljon i naša inicijativa i delo, smatrali smo da treba i mi da učestvujemo u životu i radu Paviljona.⁴¹³

⁴¹³ Citirano prema svedočenju Anta Abramovića. Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 135.

5.6. Pokret Nezavisnih (Salon Nezavisnih)

Rezoluciju tridesetorice su formulisali predstavnici grupe *Život* i umetnici i umetnice *kruga Jevremove ulice*. Budući da su do kraja bojkotovali Devetu jesenju izložbu organizovanu u *Cvijeti Zuzorić* 1936. godine, odlučili su da naprave svojevrsnu *kontra-izložbu: Prvu izložbu Nezavisnih umetnika*, otvorenu 27. novembra 1936. godine na Tehničkom fakultetu. Međutim, nesuglasice povodom načina organizacije pomenute izložbe kao i pitanja učestvovanja, dovela su do (privremenog) sukoba ove dve levo orijentisane grupe umetnika, te odbijanja učestvovanja grupe *Život* u daljim aktivnostima oko izložbe. Sukob se vodio oko pitanja organizacije levog fronta umetnosti i konkretno, mogućnosti učestvovanja na izložbi *Nezavisnih*. Dok su umetnici *kruga Jevremove ulice* predvođeni Ivom Šeremetom smatrali da izložba ne treba da obuhvati sve umetnike i umetnice koji su bili voljni da podrže borbu za njihov bolji ekonomski položaj, umetnici okupljeni oko grupe *Život* su od samog početka insistirali da se u njeno organizovanje i izlaganje uključi što više zainteresovanih umetnika, i da se adresira što širi spektar problema koji se odnose na umetničke proizvodne odnose i mogućnost njihove promene – dakle, da se formira što širi *umetnički front*.⁴¹⁴

Zapravo, umetnici koji su činili grupu slikara *kruga Jevremove ulice* – Ivo Šeremet, Mihailo Tomić, Živojin Vlajnić, Stevan Bodnarov, Svetolik Lukić, Desa Jovanović, Ante Abramović, Vera Čohadžić, Mihailo Vukotić, Šana Lukić – prvi su prišli grupi *Život*, tražili od njih solidarnu podršku i saradnju u bojkotovanju *Cvijete Zuzorić*⁴¹⁵. Međutim, kada je došlo do pitanja organizacije kontra-izložbe, njihov stav je bio da na izložbi izlažu samo oni umetnici koji su učestvovali u pomenutom bojkotu.⁴¹⁶

S druge strane, članovi grupe *Život*, koji su bili tesno povezani s KPJ, uključeni u politiku narodnog fronta, i u širu perspektivu i problem organizovanja svih levo orijentisanih i progresivnih snaga u narodni front, pre svega su radili na omasovljenju pokreta, njegovoj

⁴¹⁴ Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099)

⁴¹⁵ Isto.

⁴¹⁶ Isto.

disciplini i što boljoj organizovanosti. Oni su, stoga, bili za to da se što više umetnika i umetnica, uključi u organizovanje pomenute kontra-izložbe, kako bi se napravio jedinstveni umetnički front.

Žive diskusije između dve pomenute leve struje unutar *Bojkotaša* a u vezi sa pripremama prve kontra-izložbe, bile su prenete i na nivo dnevne štampe. Tako i u *Politici* nailazimo na njihovu polemiku. U objavljenom novinarskom članku možemo pročitati izjave grupe *Život* direktno upućene umetnicima *kruga Jevremove ulice*:

U momentu kada ste došli k nama, tražeći našu saradnju mi smo, radeći čak protivu svojih trenutnih interesa, oheručke prihvatili vašu akciju i još u tom trenutku sa naše strane istakli da ona može biti plodna samo ako bude nošena voljom i solidarnošću svih zainteresovanih umetnika i svešću o stvarnim potrebama umetničkog staleža.

...

Mi ne shvatamo, ili ako hoćete, vrlo dobro shvatamo, zašto se vi ograđujete od jedne tako široke efikasne akcije. Smatramo da je vaš stav pogrešan i lišen potrebne širine za vođenje jedne zdrave umetničke politike.⁴¹⁷

Stoga, grupa *Život* zaključuje „da bi bilo najbolje uzdržati se u ovom momentu od izlaganja i sačekati da se situacija raščisti, da se organizuju potrebne snage za jednu takvu, zaista dalekosežno značajnu izložbu”. O razlozima ovog internog sukoba piše i Radojica Živanović-Noe u *Politici*:

Grupa „Realisti“ zastupala je gledište proširenja akcije i kruga bojkotaša snagama priznatih umetnika i kvalitativnog nivoa izložbe; „Nezavisni“, kako stoji u njihovoj izjavi, zastupali su isto gledište, jedino što nisu pristajali na žiri koji bi po svome sastavu morao biti, i nesumljivo i bio, strog u svojim ocenama podnetih radova za izložbu, vodeći računa o nivou izložbe i njenom prestižu.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 1991; Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić“ (1099)

⁴¹⁸ Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih umetnika – i njeno obraćanje u Prvu izložbu

U odgovoru, takođe objavljenom u *Politici*, stavovi umetnika i umetnica *kruga Jevremove ulice* se delimično menjaju i prilagođavaju mišljenju grupe *Život*.

Uvidom u sačuvanu arhivsku građu može se zaključiti da je ceo pokret bio dinamičan i da je obilovao različitim polemikama, međusobnim kritikama i samo-kritikama, no uprkos svemu, ili zapravo, zahvaljujući takvim živim diskusijama, on se razvijao, menjao formate, prilagođavao datoj situaciji, širio i obuhvatao sve veći broj pristalica. To da je iz ovog sukoba dve leve struje, izašao mnogo jači i konsolidovan, govori u prilog i činjenica o transformaciji samog naziva Prve kontra-izložbe⁴¹⁹; od prvobitnog naziva *Prva nezavisna izložba*, manifestacija se zatvorila pod donekle modifikovanim nazivom, kao *Prva izložba Nezavisnih umetnika*.⁴²⁰

Prema pisanju Zore Simić-Milovanović, upravo je grupa *Život* bila ključni inicijator ovog *Nezavisnog salona* koji se ubrzo transformisao u *Salon nezavisnih*, i koji je težio da okupi oko sebe sve progresivne umetnike i intelektualce, u okviru narodnofrontovske linije i sa idejom da se vodi „oštra prikrivena politička borba naših umetnika protiv svake agresije i fašizma, borba za pristojniji život i prava čoveka, borba koja je vodila emancipaciji od svakog tutorstva.”⁴²¹

Inicijalna grupa koja je počela sa organizovanjem *Prvog salona nezavisnih* činili su, dakle, umetnici iz *kruga Jevremove ulice*, a bez grupe *Život* (bar u početku): Vinko Grdan (novi predsednik Udruženja likovnih umetnika), Steva Bodnarov, Ivo Šeremet, Vera Čohadžić i drugi. Dok je ovaj prvi *Salon* protekao u „stihijskom” organizovanju i u trenutku internog sukoba unutar šireg pokreta *Bojkotaša*, već je sledeći bio temeljnije pripreman i sa punom podrškom *preuzetog* Udruženja likovnih umetnika,⁴²² koje je doprinelo u privlačenju mnogih umetnika koji

nezavisnih

umetnika”, *Politika*, 11. januar 1937; Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099), K8.

⁴¹⁹ Transformaciju naziva izložbe i vezu sa konsolidacijom pokreta prvi put primećuje Vjekoslav Četković. Vjekoslav Četković, nav. delo, 144.

⁴²⁰ Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih...”, nav. delo..

⁴²¹ Zora Simić-Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 619–656.

⁴²² O ulozi novog ULU-a, sada pod direktnim uticajem KPJ, umetnik Vladeta Piperski je sledeće zabeležio: „U godini 1937. zapazio sam kao aktivni član da kroz ovo Udruženje pod uticajem nekolicine aktivnih članova

su i ranije bili njegovi članovi, ali i u priključivanju novih, tako da je, po rečima Zore Simić-Milovanović, borba postala staleška.⁴²³

*Sada je jasno da pitanje Umetničkog paviljona, pitanje ateljea, pitanje podizanja umetničke kolonije, pitanje umetničkog tržišta, pitanje delimičnog materijalnog obezbeđenja umetnika od strane države – stalni otkup za muzeje u zemlji – pitanje podizanja umetnika na viši kulturni nivo itd. - da se sva ta pitanja mogu postavljati i rešavati samo u tom slučaju ako se budu postavljala od strane svih umetnika i kroz organizacije koje neće biti opterećene kičerima i diletantima, elementima čije prisustvo u redovima umetnika i u njihovim organizacijama lišava ove potrebnog dinamizma – požrtvovanog rada pojedinca za celinu, i obratno. I stvarno, zašto bi se ovaj ili onaj umetnik zalagao za nekakvu zajednicu u kojoj plodove njegovog rada mogu da uživaju njegovi najljući neprijatelji – kičeri i diletanti. Jasno je kao dan, da to nije ni pravo ni pametno, i da takva zajednica mora biti u permanentnoj krizi.*⁴²⁴

Nakon konsolidovanja svojih snaga, slučaj *Bojkotaša* integrišući u sebe i grupu *Život i umetnike kruga Jevremove ulice*, predvođene transformisanim ULU-uom, vrlo brzo prerasta u *Pokret nezavisnih*. Ovaj *Pokret* – čija je samo jedna od aktivnosti bilo organizovanje *Salona Nezavisnih*, koji se od 1936. godine održavao svake sledeće godine, sve do 1940. godine kada zbog početka rata, nije bilo više moguće organizovati ovakve i slične aktivnosti u novim ratnim

komunista začlanjenih u ovom Udruženju čine se pripreme radne i organizacione da zaista ovo Udruženje postane velika politička snaga, kroz koje bi komunisti mogli delovati. Pored Kujačića, Andrejevića, pridružili su se Petar Dobrović, Ivo Šeremet, Rodom iz Bosne, koji su bili dosta buntovni i pomagali su akciju Kujačića i Kuna i drugih sa celom grupom mladih umetnika i članova ovog Udruženja. Petar Dobrović, iako stariji čovek, bio je za vreme revolucije Bele Kuna u Mađarskoj crveni komesar, a i Šeremet je bio dosta aktivan. Akcije komunista u udruženju se nastavljaju, one su vrlo dinamične i efikasne. Tako na primer komunisti u ovom Udruženju prilikom polemike preko štampe 1937 - 38. godine, radi izvođenja i postavljanja konjičkih figura na Zemunskom mostu osujetili su postavljanje objekta, tako da tendencija nije urodila plodom. Isti je slučaj i sa padom Uprave Udruženja na čelu sa Sretenom Stojanovićem." Citirano prema: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 145.

⁴²³ Zora Simić-Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba“, nav. delo, 646.

⁴²⁴ Radojica Živanović Noe, nav. delo.

okolnostima – bavio se i mnogim drugim pitanjima, od onih organizacionih do onih koji su se ticali pitanja *kvaliteta* umetničkih radova (pitanja sadržaja i forme). Kako piše Četković:

Pokret Nezavisnih umetnika bio je žilav, snažan i taktičan, uveren da ideje za koje se zalaže moraju, pre ili kasnije, da pobjede. U tom sukobu izborni su osnovni prostorni uslovi za izlaganje, dobila se odgovarajuća pomoć, unekoliko su poboljšani i uslovi života, pridobilo se javno mnjenje i njegove simpatije, bojkotaši su postali popularni i prihvaćeni kod širokih narodnih masa, a naročito radničke klase.⁴²⁵

Ovako široko postavljen *Pokret nezavisnih* imao je sve više pristalica, i iz kruga onih najmlađih: studenata na (jedinoj) Umetničkoj školi u Beogradu, do novih generacija umetnika i umetnica, pa sve do onih afirmisanih, poput Petra Dobrovića, Mihaila Petrova i drugih. Kako piše Zora Simić-Milovanović, studenti Umetničke škole uglavnom su bili lošeg materijalnog položaja, tako da su se vrlo brzo politizovali i priklanjali borbenoj struji umetnika:

Studenti naše Umetničke škole su se organizovano borili protiv Ljotićevaca: onemogućavali im rasturanje letaka i brošura, ometali zborove, proturali kontraletke i tako dalje. Učestvovali su u organizovanju raznih akcija i manifestacija, rasturali ilegalnu štampu, kao što je bilo Kunovo „Krvavo zlato“ i druge. Oni su se sastajali u Zadarskoj ulici broj 8, u stanu Bobe Đorđević, studentkinje prava, agilne članice Ženskog pokreta. Njihov rad je bio nerazdvojan od rada studentske omladine na univerzitetu. Jedna od vrlo živih akcija vršena je i za odlazak u Pariz na internacionalnu izložbu 1937. godine. Akcija je uspela. Poslato je deset studenata i svi su po dolasku u francusku došli u vezu sa Špancima. Kada je 1937. godine osnovana Akademija likovnih umetnika ovaj rad se preneo tamo.⁴²⁶

U Beogradu, učenici Umetničke škole su posebno bili aktivni na priredbama i

⁴²⁵ Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 148.

⁴²⁶ Zora Simić-Milovanović, “Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 619-656. Ova autorka daje podatak da je pored Đorđa Andrejevića Kuna, u Španskom ratu učestvovala i tamo poginula učenica Umetničke škole Mira Ćuković.

predavanjima koja su se održavala u velikoj fizičkoj sali Prirodno-matematičkog fakulteta. U toj sali je 1937. godine organizovan *Miting za mir*, povodom koje su pomenuti učenici i učenice izradili veliku karikaturu kao referencu na aktuelna politička zbivanja: na velikom platnu koje je visilo od jedne do druge galerije bio je predstavljen dinamiteros kako baca bombu na dva tenka čije su kupole predstavljale glave Musolinija i Hitlera.⁴²⁷

S obzirom na to da je o izložbama *Nezavisnih* vrlo malo istraženo i pisano, u dosadašnjoj umetničkoj historiografiji dolazi do različitih datovanja i imenovanja ovih izložbi. Ovo je naročito specifično za prvu izložbu *Nezavisnih* umetnika. Dok Četković kao prvu izložbu uzima gore pomenutu, Zora Simić-Milovanović nju pominje kao „bojkot samo nekolicine umetnika" te kao Prvu uzima narednu, koja je organizovana tokom proleća 1937. godine, koju je u potpunosti organizovao novi ULU-u i koja je imala jugoslovenski karakter.⁴²⁸ Zbog karaktera ovog rada koji se dosta oslanja na arhivsku građu, te zbog preciznosti, pratiću Četkovićevu analizu koja je do sada najdetaljnije obradila istorijat i dešavanja oko *Salona nezavisnih*. Takođe, iz istih razloga ću dalje u tekstu da koristim ovaj jedinstven naziv za sve buduće izložbe proizišle iz pomenutog bojkota i umetničkog pokreta.

Dakle, Prvi *Salon Nezavisnih* otvoren je krajem 1936. godine na Tehničkom fakultetu. Kao što smo već objasnili, u njegovoj organizaciji nisu učestvovali pripadnici grupe *Život*, već uglavnom umetnici *kruga Jevremove ulice*, tako da ova izložba predstavlja radove samo dela prvobitnog *bojkotaškog* pokreta. Ukupno trideset četiri umetnika i umetnice izlažu svoje radove: Danica Antić, Saša Beložanski, Stevan Bodnarov, Pavle Vasić, Živojin Vlajnić, Vinko Grdan, Miomir Denić, Nada Doroški, Mate Zlamalik, Milka Živanović, Gordana Jovanović, Desa Jovanović, Dušan Jovanović, Josip Levi, Lazar Ličenoski, Svetolik Lukić, Šana Lukić, Nikola Martinoski, Aleksandar Milosavljević, Božidar Obradović, Đorđe Popović, Zora Popović,

⁴²⁷ Zora Simić-Milovanović, "Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba", isto, 647-648.

⁴²⁸ Uporediti: Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 148. i Zora Simić-Milovanović, "Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba", isto, 648. Dodatno, i u samoj arhivskoj građi se nalazi takvo (pre)imenovanje. Videti, na primer: Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih umetnika – i njeno obraćanje u Prvu izložbu nezavisnih umetnika", *Politika*, 11. januar 1937; Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*" (1099), K8.

Svetomir Poček, Franjo Radočaj, Stana Lučev-Radonjić, Dragan Ristić, Živko Stojisavljević, Svetislav Strala, Mihailo Tomić, Anton Huter, Milan Četić, Vera Čohadžić, Milenko Šerban i Ivo Šeremet.⁴²⁹

Iniciranje ove izložbe otvorilo je prostor za još ozbiljnije diskusije na temu šta jeste a šta nije *socijalna umetnost* i zbog čega. S obzirom na to da je izložba bila vrlo zapažena, što zbog dobro organizovanog i povezanog pokreta koji su širokoj javnosti distribuirali poziv, zainteresovanosti medija za sam slučaj, kao i važnosti *dogadaja* na tadašnjoj lokalnoj kulturno-umetničkoj sceni, likovna kritika se sve više usmerila na razvoj teorijskog aparata kojim bi se dalje artikulisala takva *angažovana* umetnost. Pitanja su se nizala: Ko (treba) da učestvuje na izložbi koja pretenduje da po prvi put predstavi *socijalnu umetnost*? Da li se to pitanje tiče samo nivoa umetničkog jezika ili i proizvodnih odnosa? Koji su to drugačiji proizvodni odnosi za koje se bori levi umetnički front? Da li se on pokazuje i na nivou demokratičnosti, to jest, horizontalnosti odlučivanja o tome čiji radovi će biti izloženi? Da li se time menja i *politika* izlaganja?

Ono što se iz čitanja dostupnog materijala može zaključiti jeste da se na ovoj izložbi programski po prvi put organizovano uvode angažovane, društveno-političke teme, koje su do tada, uglavnom sporadično okupirale sadržaj umetničkih radova. Ova tendencija biće još vidljivija na sledećem, Drugom *Salonu Nezavisnih*, na kojem učestvuju umetnici i umetnice sa čitavog jugoslovenskog prostora. Na predstavljenim radovima, koliko god bili heterogeni u svojim formalnim karakteristikama, mogli su se videti motivi kapitalističke (uglavnom gradske) proizvodnje ali i njegove potrošnje: svakodnevice prikazane iz ugla različitih slojeva klasno obespravljenih, od radnika do onih bez posla, na ivici siromaštva i beskućnika, ali i svojevrsni kritički prikaz kapitalističke svakodnevice novog modernog (vele)grada u nastajanju (Vinko Grdan, *Sa pijace, Čuburska ulica, Braničevska ulica*); kao i kapitalistički grad potrošnje (Šana Lukić, *Sa ulice, Modistkinja, Žur*; Vinko Grdan, *Odmor poljskih radnika*), itd.

Dok su se „socijalne tendencije” u prvoj izložbi tek nazirale, u drugoj su došle do programskog i manifestnog karaktera. Kao što sam već pomenula, ovu izložbu je u potpunosti

⁴²⁹ Navedeno prema: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 150.

organizavao novoustanovljeni ULU, na čelu sa Vinkom Grdanom i Mirkom Kujačićem, kao sekretarom udruženja, i nakon prevazilaženja ključnih nesporazuma unutar različitih *bojkotaških* struja. O tome i umetnik Piperski govori:

Naše Udruženje priredilo je izložbu 1937. godine s proleća u Inženjerskom domu u kome su izložili svoje radove Dobrović, Šeremet, Kujačić, Živanović, Beraković, Šana Lukić, Zlamalik, Grdan, Petar Tiješić, Lujo Bezeredi, svi iz Beograda. Iz Zagreba su bili Augustinčić, Antunac, Radauš, Mujačić, Tiljak, Svećnjak i drugi.

Ova izložba imala je manifestacioni karakter levičarskog shvatanja, jer je zaista na njoj u većini prikazan položaj radnika u odnosu eksploatacije kapitalizma i videla se prava slika društvenog poretka. Na ovoj izložbi pored izloženih radova umetnika izlagali su i radnici.⁴³⁰

Izložba je održana od 23. maja do 6. juna u Inženjerskom domu i imala je jugoslovenski karakter. Na njoj su, pored umetnika sa beogradske scene, izlagali umetnici sa zagrebačke scene, naročito oni koji su bili vezani za rad grupe *Zemlja*, kao i umetnici iz Slovenije, slikari, vajari i grafičari.

U katalogu izložbe se naglašava da je prvi put od svog osnivanja Udruženje likovnih umetnika nastupilo kao organizator umetničke izložbe, te da su umetnici *bojkotaši*, prenoseći na ovo Udruženje svoje zahteve i dalje vođenje borbe sa *Cvijetom Zuzorić* „umetnici pokazali kojim putem se mora ići u rešavanju aktuelnih staleških pitanja, koja se istovremeno i opšte kulturna pitanja sredine“.⁴³¹ Istakli su još da ova izložba predstavlja manifestaciju „staleške svesti umetnika“, njihovu volju i napor za stvaranje boljih uslova za život i rad, kao i da se ovom izložbom predstavlja tendencija za ukidanjem posrednika između umetnika i publike.⁴³²

Društveno angažovane teme su na ovoj izložbi bile dominantne. Među važnijima izdvajamo radove: Dragan Beraković, *Hleb*; Mirko Kujačić, *Drugovi/Radnici čitaju novine*;

⁴³⁰ Navedeno prema: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav.delo, 153–154.

⁴³¹ Zora Simić-Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba“, nav. delo, 648.

⁴³² Isto.

Ljubiša Naumović, *Amalin, Bozadžija*; Mihajlo Petrov, *Švalje*; Vera Čohadžić, *Zidanje*; Voja Dimitrijević, *Žene za mir, Mitnig za mir* (grafike); Dimitrije Todorović, *U berzi rada u Skople nema krevet za spavane za mene za Ragip Mustafa*; Đorđe Teodorović, *Jutarnja Šetnja*.⁴³³

Ovo je izložba u čijoj se realizaciji celokupni levi umetnički front solidarno angažovao, naročito grupa *Život*, koja se posle internog sukoba ponovo uključila tesno saradujući s KPJ unutar njenog antifašističkog fronta, i prema politici osvajanja legalnih institucija. Tako je čitav tadašnji levi kulturni front bio uključen, posredno ili neposredno, od intelektualaca, književnika, kompozitora, pa sve do radničkih i sindikalnih organizacija kao i mnogobrojnih pojedinačnih radnika i radnica. Pokreću se svi tadašnji kanali u pozivu za izložbu gde su se nudile i grafike sa antiratnom tematikom i tematikom građanskog rata u Španiji. Time izložba dobija izrazito politički karakter, u kojoj dolazi i do policijske intervencije. Prema pisanju Četkovića, najaktivniji su bili Radovan Zogović i Jovan Popović, zatim Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Koča Popović, braća Bihalji Merin, koji su učestvovali u povezivanju radničke i studentske omladine, ženskog pokreta, sindikata i drugih progresivnih organizacija i pojedinaca.⁴³⁴

Kao i za prethodnu izložbu, i za ovu je plakat uradio Đorđe Andrejević Kun. Pored predstave Miloske Venere sa mrtvom prirodom, stajao je tekst:

Prvi put umetnici istupaju pred javnost sa jednom velikom izložbom bez posrednika.

Zatim naglašavaju da su radovi upućeni narodnim masama, da žele da ih upute u njihova nastojanja i da im je stalo da čuju mišljenje radničke klase o svojoj umetnosti.⁴³⁵ Naslovna strana kataloga je slično urađena, a tekst kataloga je napisao Radojica Živanović Noe.

⁴³³ Ovu sliku je policija skinula sa izložbe neposredno pred otvaranje. Videti: isto, 648.

⁴³⁴ Zogović i Kujačić su u okviru izložbe držali predavanja, "smatrali su da treba radničkoj klasi što više približiti umetnost, pa je Zogović znao dovesti na izložbu i po trideset radnika koji su bili zainteresovani za likovnu umetnost." Kao i Oskar Davičo koji se nekoliko godina ranije u Bihaću bavio organizovanjem predavanja i drugih organizacionih stvari među radničkom klasom, tako je i Zogović išao i u fabričke komplekse, pričao radnicima i radnicama o „socijalnoj“ umetnosti. Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, nav. delo, 155.

⁴³⁵ Isto, 155.

Tako *Nezavisni* počinju samostalno da organizuju svoja predstavljanja na kojima ulaznice naplaćuju duplo jeftinije a prikupljeni novac ulažu u zajednički solidarni fond. Ujedno, već tokom prve izložbe organizuju jednu anketu kojom pozivaju i publiku na razmišljanje o materijalnom položaju umetnika ali i njihovom mestu u društvenoj proizvodnji.

Direktna posledica ovog protesta je i činjenica da je ovaj pokret umetnika i umetnica preuzeo kontrolu nad esnafskim Udruženjem likovnih umetnika koje su zatim približili radničkim i studentskim pokretima sa kojima će zajednički učestvovati u nastupajućoj Revoluciji. Udruženje likovnih umetnika postoji još uvek i još uvek predstavlja jedinu organizaciju koja umetnicima obezbeđuje osnovnu socijalnu i materijalnu zaštitu.

6. ZAKLJUČAK

U okviru istraživanja pod nazivom *Teorija i praksa kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi (jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret)* bavili smo se izvođenjem teorije i prakse kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi, uzimajući u razmatranje studiju slučaja jugoslovenske umetnosti između dva svetska rata, teorijsko-umetničke prakse *socijalne umetnosti* kroz specifičnu analizu materijalne prakse ilegalne umetničke grupe *Život*, koja se osniva 1934. godine u Beogradu a koju sagledavam u kompleksnom međuodnosu sa tadašnjim revolucionarnim društvenim pokretom. Kroz preispitivanje odnosa tada aktuelne umetnosti i konkretne društvene stvarnosti, to jest, promišljanjem društvenog statusa i funkcije umetničke teorije i prakse kao prostora proizvodnje značenja i vrednosti, kroz istraživanje smo pokušali da ponudimo njihovo novo čitanje i *prevođenje*⁴³⁶ u savremeni umetničko-politički-teorijski kontekst. Polazeći od (hipo)teze da proizvodnja novog čitanja predložene teme može ponuditi jedno alternativno znanje o savremenoj društvenoj i kulturalnoj praksi, naročito u lokalnom kontekstu, kao i jednom drugačijem promišljanju funkcije i statusa recentne umetničke proizvodnje, odnosa umetnosti i politike, kroz istraživanje smo sproveli novo *definisanje* tzv. *socijalne umetnosti* u periodu između dva svetska rata na području tadašnje Jugoslavije.

Za razliku od dominantnih (modernističkih) istoričarsko-umetničkih analiza koje umetničke prakse četvrte decenije 20. veka o kojima je reč sagledavaju kroz neprecizan i opšti pojam *socijalne umetnosti*, to jest, *socijalnog realizma* u kojima se pomenuta umetnička praksa sagledava kao umetnički *pravac*, ili umetnički *stil*, kroz istraživanje smo izveli tezu o pomenutim umetničkim praksama, ne kao umetničkim pravcima (stilovima) već kao određenom sklopu *društvenih odnosa* koje treba tumačiti kroz precizniju definiciju *kritičkog realizma* koju formulišu teoretičari umetnosti Mihail Lifšic i Đerđ Lukač. Dodatno, polazeći od debata između teoretičara (umetnosti) Rastka Močnika i Miklavža Komelja, o pretečama (jugoslovenske) partizanske umetnosti, istraživanje iznosi tezu o jugoslovenskim umetničkim praksama *kritičkog realizma* četvrte decenije 20. veka – a koje smo sagledavali kroz pojedinačne studije slučajeva,

⁴³⁶ Boris Buden, *Vavilonska jama. O (ne)prevodivosti kulture*, nav.delo.

od kojih je ključna ilegalna grupa *Život*, a s njom u vezi i slučaj *Bojkotaša, Pokreta nezavisnih*, serije kontra-izložbi pod nazivom *Salon nezavisnih*, te konačno formiranje *levog umetničkog fronta* – kao specifični *kontinuitet* avangardnih umetničkih praksi koje im prethode i koje se konačno susreću u partizanskoj umetnosti kao teorijsko-umetničkom i političkom *novumu*. U tom smislu, tvrdimo da je *kritički realizam* u jugoslovenskoj kulturi međuratnog perioda bio nastavak avangardnih teorijsko-umetničkih praksi, samo u radikalno izmenjenim društveno-političkim okolnostima u kojima se menja i sam avangardni jezik. Radi se o avangardnim umetničkim praksama koje su omogućile susret Umetnosti i Politike.

U sprovedenom istraživanju, akcenat je stavljen na tri paralelna pravca aktivnosti ilegalne grupe *Život*, koja su se istovremeno međusobno prožimala i presećala:

1. Na mišljenje o promenama sredstava za proizvodnju svesnom odlukom o preuzimanju medija grafike kao onom koji omogućava dostupnost i masovnu reprodukciju, a koje dovode do politizacije umetničke prakse umetničkim sredstvima
2. Na polje borbe za bolje materijalne i radne uslove umetnika i umetnica u konkretnom društveno-ekonomskom sistemu
3. Na doprinos širokom revolucionarnom pokretu predvođenom Komunističkom partijom Jugoslavije koji je vodio Narodno-oslobodilačkoj borbi, konačnoj pobedi nad fašizmom te stvaranju novog, socijalističkog društva

Istraživanje je bazirano na ponovnom čitanju primarne arhivske građe koja nikad nije sistematizovana niti joj se pridavao značaj, usled tendencioznog povezivanja, unutar i van tzv. sukoba na (umetničkoj) levlci, sa „partijskom”, to jest, „dogmatskom“ umetnošću, ili pak „ždanovizmom”. S druge strane, bilo je potrebno pozvati se na politizaciju pomenutih artefakata danas, u kontekstu političkih praksi (post) jugoslovenske umetnosti⁴³⁷, sakrivenih pod *pepelom*

⁴³⁷ Videti, na primer: Zorana Dojić, Dušan Grlja i Jelena Vesić (ured.), *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti*, Prelom kolektiv, Beograd, 2010.

Istorije, u smislu *živog arhiva*⁴³⁸, onog koji u sebi nosi potencijal emancipacije društvene i kulturne politike pamćenja, kroz intersekcionalno povezivanje marksizma, feminizma, studija kulture, kritičke teorije umetnosti, kritičke istorije umetnosti i konačno istorije, shvaćene kroz koncept istorijskog materijalizma.

Paralelno sa izvođenjem primarnih izvora, u radu smo se bavili teorijskom konceptualizacijom i eksplikacijom ključnih teorijskih pojmova i pristupa koji su bili bitni za razumevanje teorijske i kritičke perspektive istraživanja koje smo sproveli. Radi se o pojmovima *istorije, klase, klasne borbe, događaja i organskog intelektualca*, što su sve pojmovi neophodni za razumevanje i teorijsko definisanje *konkretnih* umetničkih praksi u *konkretnom* istorijskom i društveno-političkom trenutku.

S obzirom na činjenicu da smo se bavili specifičnom istorijskom temom u vremensko-prostornom smislu, značajno je bilo istaći na koji smo način u radu prišli konceptu Istorije. Za takvu vrstu epistemološkog pristupa od značaja nam je bilo Benjaminovo shvatanje Istorije kao nelinearnog *razvoja* događaja u vremenu i prostoru. Nasuprot historicističkom istorijskom pristupu, koji uzima u obzir isključivo teleološko, transcendentalno i empiricističko poimanje istorijskog vremena koje u krajnjoj liniji vodi u idealizam, Benjamin ukazuje na Marksov koncept istorijskog materijalizma, koji u osnovi uvek podrazumeva klasne odnose i borbu. Takva je borba „za sirove i materijalne stvari, bez kojih nema onih tananih i spiritualnih“⁴³⁹. Ona uzima u obzir materijalno čitanje istorije, koje „vanredno stanje“ ne tretira kao izuzetak, već kao (istorijsko) pravilo. Pravilo, koje će nam, po Benjaminu, dati šansu za poboljšanje našeg položaja u borbi protiv fašizma. Naročito, imajući u vidu da „protivnici“ fašizam dočekuju „u ime napretka kao istorijske norme“⁴⁴⁰. U tako postavljenom istorijskom horizontu, jedini mogući subjekt istorijske spoznaje jeste ona borbena, potlačena klasa koja kod Marksa nastupa kao „poslednja porobljena, ali i osvetnička klasa, koja delo oslobođenja privodi kraju u ime

⁴³⁸ Ovde koristim koncept živog arhiva na način na koji je taj koncept u svojoj kustoskoj praksi elaborirao kustoski kolektiv *Red min(e)d*, pogledati više na <https://bringintakeout.wordpress.com/> (24.09.2018.)

⁴³⁹ Walter Benjamin, *O shvatanju istorije*, nav. delo.

⁴⁴⁰ Isto.

poraženih generacija⁴⁴¹. Dodatno će Altiser⁴⁴² intervenisati u Marksov istorijski materijalizam, naglašavajući važnost teorijskog raskida sa idealizmom, kroz razrađivanje pojma „načina proizvodnje“ koji ima funkciju epistemološkog rascepa sa dotadašnjom tradicijom filozofije istorije. Tako, u društvenoj proizvodnji materijalnog života, po Marksu, ljudi stupaju u određene, nužne odnose, koji su nezavisni od njihove volje ali koji uslovljavaju proces društveno-političkog i „duhovnog“ života uopšte. U određenom stupnju razvitka materijalne proizvodne snage dolaze u protivrečnost sa postojećim odnosima proizvodnje, što otvara mogućnost socijalne revolucije⁴⁴³. Ipak, pojmove klase i klasne borbe, kako naglašava Majkl Hajnrih, moramo istovremeno misliti kako u *strukturnom* i tako i u *istorijskom* smislu. Jer, za razliku od mnogih „vulgarnih“ (marksističkih) shvatanja o nužnosti nastanka (socijalističke) revolucije u periodima kapitalističke krize, Hajnrih naglašava svu njenu kontigentnost⁴⁴⁴.

U takvoj teorijskoj postavci drugačije značenje dobija i Benjaminova teza o razbijanju istorijskog kontinuiteta postojanjem svesti svojstvene revolucionarnim klasama u trenutku njihovog delovanja. Kao određenu teorijsku potporu teorijskoj artikulaciji teze istraživanja, uvodimo i bitnu feminističku perspektivu u analizi kapitalističkih društvenih odnosa, preko feminističke analize prvobitne akumulacije kapitala, Silvije Federiči⁴⁴⁵. Uzimaju se u obzir i duboke transformacije na relaciji patrijarhat – kapitalizam: po pitanju reprodukcije radne snage i društvenog položaja žene. Takve nametnute društvene podele unutar *tela* proletarijata, doprinele su intenziviranju i prikrivanju eksploatacije radne snage.

Tako sprovedeno istraživanje je pokazalo da jugoslovenska Revolucija nije bila tek nužni (i očekivani) sled društveno-političkih, ekonomskih i kulturno-umetničkih okolnosti međuratnog

⁴⁴¹ Isto.

⁴⁴² Videti: Louis Althusser i Etienne Balibar, *Kako čitati kapital*, nav. delo.

⁴⁴³ Videti: Karl Marks, „Uvod u kritiku političke ekonomije“, *Prilog kritici političke ekonomije*, nav. delo.

⁴⁴⁴ Videti: Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera 'Kapitalizam bez klasne borbe?'“, nav. delo, 145-155; Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod“, nav. delo, 125-130.

⁴⁴⁵ Videti: Silvija Federiči, *Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija*, nav. delo.

perioda, specifično četvrte decenije 20. veka koja je prethodila ratnim zbivanjima, već kontigentni, intersekcionalni, transnacionalni, avangardno-komunističko-feministički i antifašistički *prelom*, koji je, politikom kontinuiteta, zajedništva i *organske* povezanosti vodio ka transformaciji „načina proizvodnje” i „društvenih odnosa”, kako onih umetničkih, tako i političkih. Umetnost koja se u konkretnom Događaju susrela sa Politikom, otvorila je horizont budućnosti. Budućnosti (umetnosti) u kojoj umetnost gubi auru (umetničke) autonomije, proizvodeći tako mogućnost emancipacijskih društvenih odnosa u kojima je umetnost tek jedan deo, ali ravnopravni!, *novog* (Društva). *Levi umetnički front*, proizašao iz umetničko-političkih aktivnosti ilegalne grupe *Život*, činio je tako organsku i intersekcionalnu zajednicu sa revolucionarnim pokretom (radničkim, omladinskim i ženskim), unutar kojeg su uticaji bili obostrani. Drugim rečima, naglašavamo odnos teorijsko-umetničke prakse i političkog subjekta na način specifičnog *međudnosa*, i tezu o neophodnosti političkog subjekta koji proizvodi politički horizont *mogućnosti* umetničkoj praksi koja se vezuje za takav horizont, referiše na njega i proizvodi (sopstvenu) politiku umetnosti.

Kroz istraživanje smo pokazali da su mnogi faktori – lokalni, internacionalni, umetnički, politički – omogućili ovakav sled istorije. Nekoliko njih smo posebno izdvojili kao ključne za mogućnost sagledavanja kako umetničkih tako i političkih protivrečnosti koje su odlučujuće uticale na teoriju i praksu kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi, povezanoj sa jugoslovenskim *kritičkim realizmom* i revolucionarnim pokretom.

Teorija i praksa postoktobarske sovjetske avangarde jeste izvršila nesumljiv uticaj na kritičku levicu unutar heterogene jugoslovenske kulture međuratnog perioda. U radu smo pokazali da je, u sagledavanju uticaja, neophodno uzeti u obzir celokupan društveno-politički kontekst u kojem nastaju i jedna i druga umetnička praksa, ističući bitnu razliku; dok se dalji razvoj sovjetske avangardne umetnosti sagledava unutar društvenih procesa u kojima se Revolucija već desila, u slučaju jugoslovenskih umetničkih praksi o kojima je reč – radilo se o *predrevolucionarnoj* fazi, naime o kapitalističkim društvenim odnosima. Oktobarska revolucija se označava kao trenutak *preloma* koji avangardnim umetničkim praksama omogućava susret sa političkim, što je otvorilo prostor za emancipacijsko eksperimentisanje s obe strane. Pored

novog čitanja polemika oko statusa i funkcije umetnosti u novom društvu, zatim novoj kulturnoj politici, a u kojima su ključnu ulogu imale institucije poput NARKOMPROSa (Narodnog komesarijata za obrazovanje), Proletkulta i mnogih drugih, kao i značajne teorijske figure poput Lenjina, Lunačarskog, Krupskaje, Bogdanova, zatim uloge kulturno-umetničkih časopisa poput *Umetnosti komune* i *Lef-a*, mnogi avangardni umetnici i umetnice, dali su svoj doprinos u stvaranju *nove* kulturne politike i uspostavljanju novih umetničkih institucija: Malevič, Lisicki, Rodčenko, Stepanova, Tatlin, Filonov, Punjin i mnogi drugi. Ključna pitanja kulturne politike su se ticala zapravo rada na terenu, potrebe savladavanja masovnog opismenjavanja, primarnog obrazovanja, dok se pozicija spram umetničkih praksi artkulisala kroz podršku umetničkoj pluralnosti, te borbi protiv proizvodnje monopolskih pozicija. Nakon faze početnog umetničko-političkog eksperimentisanja početkom treće decenije, u kojoj je ključnu ulogu imala heterogena i često antagonistička avangardna scena, na scenu se polako uvodi pojam *socijalističkog realizma*, koji se vezuje uz početke Staljinove dogmatizacije i instrumentalizacije kulturno-umetničkog polja, kao i konferencije u Harkovu i Minsku. Ovde se iznosi teza o neophodnosti ponovnog čitanja i razumevanja pojma, u odnosu na nova istraživanja i analize, a problematizovanjem teze o *socijalističkom realizmu* koju Boris Grojs iznosi u svojoj studiji *Gesamtworck Staljin* i postavljajem ovog pojma u kontekst totalitarističkih teorija. Nasuprot tome, rad nudi kompleksnije čitanje pojma, koristeći se marksističkim teorijama umetnosti koje formulišu Mihail Lifšic i Đerđ Lukač tokom tridesetih godina 20. veka unutar Instituta Marksa i Engelsa u Moskvi. Radilo se o drugačijem pojmu (socijalističkog) realizma, stvaranog s materijalističkih, marksističko-lenjinističkih pozicija u teorijskom kružoku formiranom oko časopisa *Književna kritika* pokrenutog 1933. godine. Kao opozit službenom, oni razvijaju koncept *kritičkog realizma* unutar koga se razvija pojam „realizma“ ne u smislu stila, već u smislu zaokružene koncepcije odnosa prema društvenom. S tim u vezi, rad naglašava da je u periodu Staljinovog političkog dogmatizma, revizionizma i nasilja, polje estetike bilo jedno od retkih slobodnih prostora za dalje razvijanje kritičke marksističke misli, iako se ta kritika često odnosila i na polje politike, baš kao što su kultura i umetnost činil u kontekstu Kraljevine Jugoslavije u kojoj mnogobrojni kulturno-umetnički programi, tekstovi, časopisi, akcije, itd, postaju *sigurno* polje kritike za zabranjeni revolucionarni pokret. Lifšicovim i Lukačevim upornim radom na sistematizaciji marksističke estetike, priređivanjem i prevođenjem do tada nepoznatih Marksovih i Engelsovih tekstova o umetnosti, kao i njihovih filozofskih rukopisa, Engelsovih napisa o realizmu,

Hegelove estetike, Marksove rane ontologije i antropologije i Lenjinovog koncepta „odraza“, otvorio se prostor za kritiku stereotipiziranog *naturalizma* koji se krio iza pojma *socijalističkog realizma*. Upravo kao Hajnrihovo strukturno čitanje klase, klasne svesti i klasne borbe, tako i Lifšic u Lenjinovim pozicijama pronalazi kontigentnost društvenog razvoja i borbe. Klasna svest, stoga, po njemu jedino može nastati analizom svih društvenih klasa u svim njihovim manifestacijama. Kontradikcije inherentne objektivnim klasnim konfuzijama, objašnjavaju i kontradikcije u umetnosti. Takva umetnička kolebanja, reflektovana u mnogim umetničkim istraživanjima, određuju specifičnu klasnu poziciju u odnosu prema centralnom problemu (načina) proizvodnje: pitanju *vlasništva* i *moći*. (Umetnička) klasna borba je borba protiv ideologije dominacije, ropstva i brutalnosti (slično kako to Benjamin definiše u svojim Tezama o istoriji). „Artificijelni marksistički sholasticizam” je po Lifšicu upravo taj prikriveni naturalizam, to jest, Staljinov projekat socijalističkog realizma, koji na umetnički način reprezentuje dogmatski marksizam. Jedino marksizam koji je prožet duhom revolucionarne dijalektike može, po Lifšicu, da čini osnovu *kritičkog realizma*. U tom smislu, vladajući društveno-politički narativ jeste određujući za aktuelnu formu umetnosti, ali u svoj svojoj dijalektičkoj manifestaciji. Umetnički rad uvek je izraz društveno progresivnih principa, te istovremeni izraz otpora regresivnim društveno-političkim tendencijama. Razvijajući dijalektičku *teoriju odraza*, kritikujući i odbacujući time opštu teoriju odraza, artikulišući pojmove *totaliteta*, te *opredmećenja*, Lukač uspostavlja tezu o umetnosti koja oponašajući *odražava* sveukupnost ljudskog sveta u konkretnom istorijskom trenutku. (Kritičkim) umetničkim sredstvima stvoreni svet samostalan je u pogledu sadržaja i forme, koga čovek, koji stoji nasuprot njega doživljava svojim, ne samo *po sebi* i *za sebe*, već i *za nas*⁴⁴⁶. Stoga je i zadatak umetnosti ne samo u tome da opiše ljudsko otuđenje u svetu, već i da promisli mogućnosti promene⁴⁴⁷. *Kritički realizam* podrazumeva onu umetnost koja istovremeno i sama zauzima stav o realnosti, kao odraz tog konkretnog momenta u razvoju čovečanstva. Ne radi se o vulgarnom oponašanju stvarnosti, već onom *strukturnom* koje putem umetničke subjektivnosti verno odražava *strukturu objektivne* stvarnosti na način kojim se izaziva „čuvstvena i misaona potresenost”⁴⁴⁸. Radi se o filozoski shvaćenom realizmu, a ne o istoričarsko-umetničkom stilu.

⁴⁴⁶ György Lukács, *Poglavlje o arhitekturi*, DAI-SAI: Pula, Filozofski fakultet Rijeka, Zagreb, 2017, 16.

⁴⁴⁷ Isto, 16.

⁴⁴⁸ Isto, 18.

Pitanje odnosa jugoslovenskih avangardnih umetničkih praksi (pre svega zenitizma i nadrealizma) i njihovih teorijsko-umetničkih uticaja na *socijalnu umetnost*, to jest, *kritički realizam* četvrte decenije, te konkretne saradnje i komunikacije među njihovim protagonistima i protagonistkinjama smo izveli kroz paradigmatičnu studiju slučaja umetnika Mirka Kujačića koji je bio u direktnom i indirektnom kontaktu sa oba avangardna pokreta, a zatim jedan od osnivača ilegalne grupe *Život*. Bez analiziranja avangardnih pojava poput zenitizma i nadrealizma i njihovih *novum*-a po pitanju odnosa umetnost – politika, ni dalja umetnička zbivanja ne mogu biti jasna. Naročito posle 1931. kada se različitim napisima nadrealistički pokret jasno stavlja uz revoluciju, dok se na francuskoj sceni nadrealizma dešava sukob Breton – Aragon. Otuda proizilazi i specifično pitanje odnosa pripadnika zenitizma (konkretno Ljubomira Micića) i Mirka Kujačića, jednog od najvažnijih protagonista društveno-angažovane umetnosti četvrte decenije 20. veka. Uticaji zenitizma i nadrealizma se pokazuju i analizom Kujačićeve paradigmatične i manifestacione izložbe organizovane 1934. godine u Paviljonu *Cvijeta Zuzorić*, koju definišemo kao Događaj koji je uslovio formiranje ilegalne grupe *Život*, te centralna programska osnova i temelj kasnijeg *levog umetničkog fronta*. Njegov Manifest koji je bio strukturno postavljen u duhu zenitističke metrike i slogovnosti, predstavljao je jednu od najtemeljnijih artikulacija problema umetničkog rada u kapitalističkom (umetničkom) sistemu, iako postavljen u fragmentarnoj i manifestnoj formi. Stoga u radu i tvrdimo da je takvo materijalno izvođenje mesta umetnosti u kapitalističkoj proizvodnji izvedeno iz zenitističkih marksističko-lenjinističkih⁴⁴⁹ manifestnih eklektičnih koncepata, ali i nadrealističkih (proto)altiserovskih frejdo-marksističkih analiza naročito jasno artikulisanih u kasnom nadrealističkom tekstu *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*⁴⁵⁰. Pomenuti pokreti istorijske avangarde u jugoslovenskoj kulturi (u ovom našem slučaju – zenitizam, naročito nadrealizam) negiraju određenja inherentna autonomnoj umetnosti: izolovanost od životne prakse, individualnu proizvodnju, kao i njoj odvojenu recepciju – upravo kao što to čine i revolucionarne prakse *kritičkog realizma* u jugoslovenskoj međuratnoj umetnosti. Pored pomenutih uticaja zenitizma i nadrealizma, uticaj na Kujačića je izvršila i umetnost Georga Grosa, nemačkog protagoniste Novog objektivizma, zatim, Kete Kolvic, Oto Diksa, Franca Mazarela, a kada

⁴⁴⁹ Videti: Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film „Splav meduze” Karpa Godine”, nav. delo.

⁴⁵⁰ Videti: Davičo, Kostić, Matić, *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, nav. delo.

govorimo o jugoslovenskom horizontu, najveći uticaj je imala grupa *Zemlja*, iz Zagreba, sa kojom je grupa *Život* imala posebno blisku saradnju.

Odnos Umetnosti i Politike smo u istraživanju posmatrali kroz odnos konkretnih umetničkih praksi jugoslovenskog *kritičkog realizma* i kolektivnog društvenog *tela* tadašnjeg revolucionarnog pokreta koji se, pokazujemo, gradio kroz intersekcionalnu, intertekstualnu i transnacionalnu saradnju radničkog, ženskog i omladinsko-studentskog pokreta. U tako kompleksnom sagledavanju umetnosti-društva-politike, mogu se shvatiti i mnoge protivrečnosti koje okružuju umetničke prakse ilegalne grupe *Život* i propratnih umetničko-političkih događaja na sceni koji kulminiraju formiranjem kolektivnog umetničkog tela: *levog umetničkog fronta*. U tako definisanim društvenim odnosima revolucija, kao i sama umetnost koja je prati, znači postavljanje novih koordinata mogućeg u konfrontaciji sa nemogućim⁴⁵¹. Pošli smo od teze Kler Bišop, koja mogućnost politizacije umetničkih praksi vezuje za postojanje progresivnih političkih pokreta u specifičnom istorijskom trenutku koje proizvode mogućnost politike u odnosu na koje se onda i umetničke prakse mogu vezati. Pokazujemo da su pomenuti društveni pokreti bili izrazito jaki tokom perioda o kojem je reč, iako je Komunistička partija Jugoslavije, radila u uslovima ilegalnosti i pod konstantnom pretnjom državnog represivnog aparata. Ove istorijske činjenice se moraju uzeti u obzir i kada govorimo o savremenim pokušajima politizacije umetničkih praksi. U odsustvu snažnog političkog aktera (partije, pokreta, sindikata, itd), dakle kada razmišljamo o umetničkom tretmanu političkih pitanja bez (horizonta) realnog političkog aktera, protagonista kritike postaje sam umetnički rad. On postaje objekat koji preuzima odgovornost za političko, dok subjekt (umetnik/ca/umetnički kolektiv) tako ostaje na *sigurnoj* distanci⁴⁵². Ovde uzimamo u obzir i specifičnost umetničkog rada u odnosu na najamni rad, kao i poziciju umetnika u procesu (društvene) proizvodnje, zatim diskusiju o produktivnom i neproduktivnom radu, te čitavo polje buržoaskih mistifikacija o umetničkoj autonomiji, kako bi pokazali na primerima umetničke prakse grupe *Život* i *levog umetničkog fronta* da se o ovim pitanjima mora misliti ne samo istorijski, već i strukturalno. Upravo kako i Majkl Hajnrih ističe,

⁴⁵¹ Videti: Miklavž Komelj, „Partizanska umetnost iskosa”, nav. delo.

⁴⁵² Videti: Vesna Vuković, *Partisanship in Art A Conversation between Rena Rädle and Vesna Vuković inspired by an article by John Roberts*, <http://www.openspace-zkp.org/2013/en/journal.php?j=6&t=41>, (02.10.2018.)

pojmovi klase i klasne pripadnosti nikako nisu jednoznačni odnosi, već su to odnosi koji obiluju napetostima i protivrečnostima i u kojima se prepliću mehanizmi dominacije i otpora, i čiji se organizacijski i tehnički temelj neprestano menja, čime se u istorijskom trenutku stvaraju specifične institucije političke i društvene regulacije oko kojih se vodi neprestana borba. Stoga se i pripadanje određenoj klasi ne može odrediti formalnim svojstvima već isključivo prema subjektovom pozicioniranju unutar klasnih odnosa, na kojim osnovama se društvena i politička organizacija i solidarnost i jedino mogu graditi.

U radu smo, takođe, pokazali da su za teorijsko promišljanje *kritičkog realizma*, od nesumljive važnosti čuvene *Blumove teze* (Lukač, 1929.) koje u ranoj fazi postavljaju okvire za nastupajuću narodno-frontovku politiku, a koje je Lukač kasnije inkorporirao i u svoju marksističku teoriju estetike. Usled specifičnih političko-ekonomskih okolnosti u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, KPJ je politiku *saveza* gradila kroz aktivnu saradnju sa radništvom, seljaštvom, progresivnim omladinskim, studentskim i ženskim grupama, te tadašnjom inteligencijom i ostalim građanstvom. U tom smislu je i tadašnja levo orijentisana štampa na području Jugoslavije napravila radikalnan zaokret. Pored teorijske artikulacije, štampa je služila i u diseminaciji specifične strategije Narodnog fronta koji se formulisao po principu koncentričnih krugova.

Budući da se fenomen *sukoba na levisi* paralelno odvija i preseca sva dešavanja na „angažovanoj” kulturno-umetničkoj sceni, kroz istraživanje smo ga prevashodno sagledali u odnosu na vizuelnu umetnost u proširenom smislu, kao i kroz prizmu društveno-političkog konteksta. Oslonili smo se na studiju istoričarke Zorice Stipetić, koja akcenat stavlja na političku pozadinu sukoba, iz kojih dalje čitamo i potencijalne sukobe na polju vizuelne umetnosti. U tako posmatranom *političkom* sukobu unutar jugoslovenske kritičke levice u polju kulture, radilo se o pitanju odbacivanja i/ili prihvatanja partijske politike i revolucionarnog pokreta, u godinama neposredno pred rat. S obzirom na državnu cenzuru u odnosu na bilo kakvo komunističko delovanje, politički sukob je morao da se *prevodi* u književno-estetski, od kojih su polemike vezane za časopise *Izraz* i *Pečat* bile prostori artikulacija pojedinačnih tendencija unutar levo orijentisane inteligencije, u meri u kojoj je to bilo javno moguće. Time se problem mesta

umetnosti u društvenoj borbi postavio u odnosu na pitanje načina na koji se umetnici postavljaju prema društvenim zbivanjima i perspektivi jugoslovenske revolucije. Takođe, sukob se na različite načine manifestovao u određenim kulturno-umetničkim centrima, kao i među različitim umetničkim sferama. Dok je u Zagrebu tih godina bio epicentar književno-političkih polemika, u Beogradu, a naročito u drugim, manjim centrima, imao je efekat odloženog političkog učinka. Analizom umetničkih praksi unutar vizuelne umetnosti (u proširenom smislu) istraživanje daje drugačiju mogućnost iščitavanja, kroz prizmu sopstvene dvostrukosti, kao dve strane istog novčića. Sukob je paralelno, tvrdimo, doneo i kritički razvoj, širinu polemičkih okvira, oštrinu artikulacija, što je neminovno uticalo i na sam razvoj scene i otklon od partijskog pritiska, ukoliko ga je ikad i bilo. Naime, mnogi protagonisti avangarnih pokreta, kako u internacionalnom tako i u lokalnom kontekstu nastavili su svoje angažovanje u okviru heterogenog pokreta *kritičkog realizma* naročito tokom druge polovine tridesetih godina (slučaj Radojice Živanovića Noa, Đorđa Jovanovića, itd) čime se razvijala i organska povezanost pokreta, koja je akcenat stavljala na mogućnost *zajedničkog*. Dodatno, istraživanje pokazuje da je u periodu kada je partija mogla da izvrši određeni uticaj na *umetnički levi front* u nastajanju, partijski vrh *de facto* bio u rasulu i van zemlje, bez mogućnosti praćenja kulturno-umetničke scene izbliza, dok u periodu nakon 1937. godine, kada se partijski vrh vraća u zemlju i konsoliduje, kritičke umetničke prakse i same odbacuju pokušaj nametanja *dogmatizacije* odozgo.

Detaljno analizirajući *Moj manifest*, Mirka Kujačića tvrdimo da je takvo materijalističko izvođenje problema umetničkog rada u kapitalističkom (umetničkom) sistemu, kao i položaja umetnika kao „najamnog” radnika jedna od najtemeljnije postavljenih umetničkih analiza u periodu o kojem je reč. Dokazujemo povezanost sa zenitističkim i nadrealističkim tekstovima, te marksističkom literaturom koja postaje sve dostupnija na sceni proliferacijom časopisa leve orijentacije, kao i paralelnim ilegalnim i legalnim radom komunističkog pokreta, koji putem narodno-frontovske politike, ulazi u saradnju i politizuje mnoge legalne institucije, od sindikata i drugih radničkih organizacija, do ženskih i omladinsko-studentskih, te različitih civilnih organizacija. Uspostavljanje umetničkog tržišta i relativna komodifikacija umetničkog rada bili su realnost već mnogo ranije, te pratili razvoj koncepcije autonomije umetnosti, larpurlatizma i

formalizma, kojoj je inherentna i mogućnost „dislocirane reakcije”⁴⁵³ pomenutih umetničkih tendencija koje kulminiraju u napadu istorijskih avangardi na instituciju umetnosti. Stoga je politički zadatak umetnosti da umetnički rad oslobodi iz supsumcije pod kapitalom, te da se emancipuje od diktata njegove reprodukcije.⁴⁵⁴ Preplitanje afektivnog i materijalnog u umetničkom radu treba posmatrati kao osnov za konflikte i (klasne) borbe unutar same umetnosti, na terenu imenovanja, definisanja, pozicioniranja, upravo na način na koji je to sprovodila *kritička umetnost* u svojoj istorijskoj kontigentnosti, kao kontinuitet „tačaka prekida, rezova i preloma”⁴⁵⁵ sa nekim od dominantnih tendencija u konkretnom istorijskom trenutku i konkretnim okolnostima. Tako se kritika ne posmatra isključivo kao negacija, već i kao druga strana afirmacije nečega što ranije nije bilo afirmisano.⁴⁵⁶ Stoga tvrdimo da je umetnička praksa Kujačića, a zatim i grupe *Život*, *Bojkotaša* i *Pokreta Nezavisnih*, ona umetnička praksa koja je nastajala iz doktrine samorefleksije i samokritike umetničkog sistema i koja je kroz kritiku institucije umetnosti pokušavala umetnost da vrati u društvenu (i životnu) praksu, upravo ukazujući na pitanja načina proizvodnje, distribucije i potrošnje. Prepispitivanjem odnosa sadržaja, forme i organizacije, kritička umetnost je uvek iznova vraćala, kao centralno pitanje, pitanje umetničkog rada⁴⁵⁷ u svojim različitim ispoljavanjima. U tom smislu, Mirko Kujačić figuru umetnika definiše kao službenika u okviru kapitalističkog načina proizvodnje koji za obavljeni rad biva nagrađen parčetom hleba, dok istovremeno povlašćena klasa pribavlja umetnikov luksuzni proizvod. U suprotnom, gubi uslove za goli život⁴⁵⁸.

Istraživanjem pokazujemo da ilegalna grupa *Život* nastaje u vremenu državne represije i cenzure, kao heterogena umetnička grupa pluralističkih stavova po pitanju umetničkih stilova i pravaca, koja se organizuje oko dve ključne ideje: 1) umetnosti kao društvene prakse i 2) umetnosti koja kritičkim promišljanjem odnosa sadržaja, forme i organizacije menja i način

⁴⁵³ Stipe Ćurković, „Heteronomija rada/autonomija estetskog”, nav. delo.

⁴⁵⁴ Isto.

⁴⁵⁵ Jelena Vesić, „Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi“, nav. delo.

⁴⁵⁶ Isto.

⁴⁵⁷ Isto.

⁴⁵⁸ Mirko Kujačić, *Moj manifest*, nav. delo.

proizvodnje umetnosti. Takva umetnička praksa koja je u sferi umetnosti zagovarala klasnu borbu umetničkim i političkim sredstvima, praksa je koju je Valter Benjamin definisao kroz jasno razgraničenje među pitanjima o poziciji jednog umetničkog rada *prema* proizvodnim odnosima svoje epohe, zatim o poziciji tog rada *u istima*⁴⁵⁹, te pitanjem pozicioniranja i subjektiviziranja *intelektualaca*⁴⁶⁰ u političkim borbama. Drugim rečima, razmatrao je pitanje mesta intelektualaca kroz 1) njihovo pozicioniranje spram proleterijata i 2) način njihovog organizovanja. Ili, Fukoovski rečeno, radilo se o nužnosti promene političkog, ekonomskog i institucionalnog poretka proizvodnje istine, kao i proizvodnih aparata umetnosti i medija⁴⁶¹. Ili prema Raunigu, koji razvija dalje Benjaminove i Fukoove teze, ukazujući da je reč o tome da se „temeljnije izmeni odnos prema poretku proizvodnje istine na način koji nadilazi figure umetnika i intelektualca, pa bili oni i specifični.“⁴⁶² U slučaju *Života* i generalno *levog umetničkog fronta* radilo se upravo o takvim transverzalnim ulančavanjima umetničkih i političkih borbi.

Umetnici oko grupe *Život* donose odluku o promeni umetničkog medija, (privremenom) napuštanju štafelajnog slikarstva kao izrazito buržoaskog medija i okretanju grafičkoj tehnici kao onoj koja im je omogućavala jasnoću u izrazu, jednostavnost, skraćenošć postupka, njegovu brzinu i snagu, mogućnost diseminacije, neposrednost, savremenost, autentičnost, aktuelnost, sintetičnost, te „žurnalistiku umetnosti“ pristupačnu najširim društvenim slojevima – što su sve elementi, koji su po Kujačiću u tom momentu, činili „umetnost progresivne društvene klase“⁴⁶³. Takav svesni odabir grafike kao umetničkog ali i političkog sredstva, zatim, političko promišljanje grafičkih tema i sadržaja, za posledicu je imalo politizaciju umetničkog dela (umetničkim) sredstvima radikalno se suprotstavljajući tada dominantnoj struji društveno otuđenog *građanskog intimizma*. Međutim, istraživanje pokazuje da grafičko sredstvo u rukama umetnika prevazilazi hermetični okvir umetničkog polja i uranja direktno u društveno-političku realnost; kao doprinos toliko značajnoj proizvodnji periodike duž čitavog horizonta jugoslovenske kritičke levice, u vidu vizualnih priloga, u svakodnevnoj i upornoj borbi

⁴⁵⁹ Videti: Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, nav. delo, 87.

⁴⁶⁰ Isto.

⁴⁶¹ Isto, 97.

⁴⁶² Isto, 98.

⁴⁶³ Mirko Kujačić, „Savremena grafika“, nav. delo.

revolucionarnog pokreta, štampanjem grafika, plakata, letaka, ilegalnog i propagandnog materijala, te *ilegalnih* dokumenata neophodnih u tadašnjem svakodnevnom partijskom radu. Kao paradigmatičnu izložbu označili smo *Prvu grafičku izložbu* iz 1934. godine, kao primer materijalizovane prakse preklapanja umetnosti i politike, kroz praktikovanje kolektivnog načina organizovanja, horizontalnosti i ravnopravnosti u organizovanju i odlučivanju, širokom prikupljanju progresivnih i revolucionarnih umetnica i umetnika i drugih intelektualnih radnika/ca, podržavanjem pluralnosti u umetničkim pristupima, što je sve vodilo ka promišljanju i praktikovanju drugačijih proizvodnih odnosa i načina (umetničke) proizvodnje.

Kroz analizu, pre svega, primarne arhivske građe o seriji događaja u vezi sa pomenutom temom – događaj preuzimanja Udruženja likovnih umetnika, bojkot Udruženja prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić* koje je upravljalo Umetničkim paviljonom *Cvijeta Zuzorić*, mnogobrojne aktivnosti i akcije *Bojkotaša*, *Rezolucija tridesetorice*, kao i serija svojevrsnih *kontra-izložbi* pod nazivom *Salon nezavisnih – u radu* pokazujemo da je intersekcionalno i transgresivno povezivanje umetnosti i politike naročito bilo ispoljeno u periodu koji je usledio. Tada se grupa *Život* sve više okreće problemu umetničkog organizovanja u povodu borbe za bolje životne i materijalne uslove umetnika i umetnica koji su u periodu o kojem je reč *de facto* živeli na egzistencijalnom rubu, inicirajući nove emancipatorne strukture i forme organizovanja.

Ne treba zaboraviti da je ovo jedan od najtežih perioda u istoriji KPJ. Nakon uvođenja januarske diktature 1929. godine, te ishitrenog oružanog komunističkog otpora, usledilo je brutalno razbijanje ilegalnih organizacija KPJ i SKOJ-a, kao i mnogih legalnih uporišta revolucionarnih radničkih i sindikalnih centrala. Prema unapred pripremljenim policijskim spiskovima, masovno su hapšeni, mučeni i ubijani svi koji su dovođeni u vezu s komunistima na teritoriji čitave Jugoslavije. Bilans stanja bio je takav da je za samo par godina članstvo u KPJ bilo desetkovano, a uže rukovodstvo primorano da pobege u inostranstvo.⁴⁶⁴ Paralelno s krizom

⁴⁶⁴ Prema podacima Crvene pomoći Jugoslavije, od januara 1929. do septembra 1932. pred Sudom za zaštitu države održana su 82 procesa samo protiv komunista, u kojima su osuđivani na višegodišnje robije koje su služili u tada zloglasnim zatvorima (Glavnjača, Lepoglava, Sremska Mitrovica, Maribor i dr.). Videti Rodoljub Čolaković i drugi, *Pregled Istorije Saveza komunista Jugoslavije*, nav. delo, 169.

diktature, naročito izraženom tokom 1933. i 1934. godine, koja je pre svega pogodila radničku klasu i siromašno i srednje seljaštvo, teklo je i sporadično obnavljanje partijskih ćelija, neretko obustavljano novim policijskim provalama i čistkama. Teror je i dalje bio u porastu. Upravo su u ovom periodu odlučujuću ulogu odigrale levo orijentisane kulturno-umetničke grupe i kolektivi, te mnogobrojni izolovani pojedinci, naročito u preuzimaju i nastavljanju političkog rada, sredstvima koja su im bila na raspolaganju – agitacijom, pisanom rečju i slikom. Ovo je trajna specifičnost jugoslovenske umetnosti tog perioda u vremenu skoro potpunog desetkovanja KPJ – preuzimanje uloge očuvanja ideološkog bloka, te širenja klasne svesti među mnogobrojnim intelektualcima, sindikatima, radnicima, omladinom. U nametnutim okolnostima,⁴⁶⁵ pitanje političkog organizovanja odnosi prevagu nad čisto umetničkim problemima.⁴⁶⁶ Kao odraz u ogledalu, realna politička situacija – potpuno oslabljena Partija, odlazak partijskog vrha u inostranstvo, frakcijska borba i sektaštvo, koreni praktičnog udaljavanja od Kominterne – transponovala se i na umetnički plan u nizu diskusija, polemika i sukoba (često *ad hominem* intoniranih), u posleratnim interpretacijama najčešće označenih kroz prizmu različitih faza „sukoba na levisi“, sa ključnom figurom Miroslava Krleže u epicentru zbivanja.⁴⁶⁷ Za razliku od

⁴⁶⁵ Ove specifične okolnosti u kojima se nalazi levo orijentisana jugoslovenska umetnost treba stalno imati pred očima, budući da su druge umetničke scene imale sasvim drugačije društveno-političke kontekste, od sovjetske avangarde, koja je delovala u okolnostima državnog socijalizma, potpomognuta u potpunosti državnim fondovima, do Nemačke, Francuske, Britanije i na primer Češke, u kojima je KP nesmetano i u legalnim uslovima radila, što je imalo očigledne reperkusije i na *angažovanu* umetnost.

⁴⁶⁶ Na izvestan način, ovakva situacija je upravo i omogućila heterogenost umetničkog pokreta. Kompleksnog međusobnog uticaja i prožimanja partijskog i umetničkog fronta pronalazi se u samom istorijskom trenutku. U vreme formiranja umetničkog fronta, Partija je još bila slaba i u (ponovnom) formiranju. Tih godina CK KPJ je u emigraciji i nema dovoljno uvida u sve kompleksne odnose na levisi u zemlji, niti je imao uvid u različita, nijansirana pomeranja u njenom idejnom i političkom delovanju. Polemike i različite pozicije koje se među levom inteligencijom pojavljuju u prethodnom periodu, pre svega na terenu književnosti i književne kritike, i dalje nisu bile političke prirode. U tom trenutku, KPJ nema snagu da artikulise realnu politiku niti da na direktan način zahteva ideologizaciju kulture. Stoga, iako je bilo tendencija u tom pravcu, heterogene i često suprotstavljene grupe leve inteligencije u realnosti se nisu isključivale. Zorica Stipetić, nav. delo, 313–315.

⁴⁶⁷ Za naznaku malo drugačijih interpretacija „sukoba na levisi“ i posebno Krležine pozicije, od onih dominantnih u kojima se prednjači detaljna studija Stanka Lasića *Sukob na književnoj levisi 1928–52*, Zagreb, 1972, pogledati: Zorica Stipetić, nav. delo. Budući da joj to nije bila primarna tema istraživanja, te da se *sukobom* bavila posredno, autorka ipak ulazi u polemiku s Lasićevim tezama i interpretacijama, dovodeći ih u pitanje ili ih osporavajući.

aktera na književnoj levlci, koji su bili direktni protagonisti pomenutih sukoba, umetnička je scena, bivajući posredno i sporadično uključivana u pomenute polemike, uspevala da prevaziđe i/ili ostavi po strani sukobe na liniji autonomije umetnosti nasuprot one *tendenciozne*, stavljajući u prvi plan pitanje političkog organizovanja.

Nema podataka da je grupa *Život* pod tim imenom nastavila sa svojim radom i tokom rata.⁴⁶⁸ Očigledno je njen istorijski zadatak bio završen. Na umetničkom planu, ova grupa je predvodila organizovanu borbu koja je dovela do demokratizacije i socijalizacije umetnosti, dok je na političkom planu dala nesumnjiv doprinos antifašističkoj i antikapitalističkoj borbi, zajedno s radničkim, omladinskim i ženskim revolucionarnim pokretom predvođenim Komunističkom partijom Jugoslavije.

Na kraju, šta nam govore istražene epizode iz *života* grupe *Život*? Govore nam, bar u tragovima, o presudnoj važnosti pitanja političkog organizovanja (umetnika), bar isto toliko važnog koliko je i pitanje kolektiviteta, statusa i funkcije umetnika, kao i samog umetničkog rada u odnosu na polje politike, te problema umetničke forme i sadržaja – što su sve pitanja inherentna umetnosti levice od Pariske komune do danas. Reč je o istorijski jedinstvenim momentima preklapanja umetničke i političke revolucije. U njima, kritičke umetničke prakse na autentičan način proizvode svest o nemogućnosti da se jedino i isključivo estetskim sredstvima odgovori na politička pitanja. Umetnost sama po sebi ne može da promeni postojeće društvene odnose, a naročito ne ostajući u *začaranom* (ekskluzivističkom i elitnom) krugu umetničkog sveta. Počevši od preispitivanja statusa (buržoaskog) umetnika, njegove konstruisane društvene pozicije, te samog umetničkog sistema izolovanog od društvenih zbivanja, koji je uporno negirao umetnikov realni materijalni položaj, umetnička praksa grupe *Život* vezala je svoju umetničku praksu sa *političkom*, umetnički front sa (širim) *političkim frontom*. Solidarnim okupljanjem i konstantnim proširivanjem kruga svojih saradnika i saradnica, direktnim učešćem u građenju i osnaživanju društveno-političke svesti radničke klase i svih drugih potlačenih o sebi i sopstvenoj

⁴⁶⁸ Mišela Blanuša piše da je poslednji sastanak grupe *Život* održan 1940. godine, usled pojačanog policijskog terora, te hapšenja pojedinih članova grupe. Videti: Mišela Blanuša, *Socijalna grafika: između propagande i likovnog izraza*, nav. delo, 15.

društvenoj poziciji, ona je učinila mnogo, uprkos različitim protivrečnostima, sukobima i mimoilaženjima. To naročito pokazuje slučaj *Bojkotaša*, koji je bio prvi u nizu primera umetničkog organizovanja koji je grupa *Život* predvodila, a nastavila stvaranjem pokreta *Nezavisnih* i njihovih *Salona*. Oni *de facto* govore o nužnosti političkog organizovanja koji će presudne učinke sagledati u nastupajućim ratnim okolnostima, u kojima mnogi od ovih protagonista nastavljaju svoje aktivnosti – kroz prosvetni, političko-informativni te kulturno-umetnički rad. Stoga je i iznimno važno govoriti o kontinuitetu političkih praksi u okviru različitih faza revolucionarne umetnosti, ne samo one ratne – u kojoj se javljaju fenomeni narodne kulture i partizanske umetnosti, već i one predratne – a kojoj, kako smo istakli u radu, tek sledi novo čitanje i definisanje. Do tada, držimo se preciznijeg pojma *kritičkog realizma* – ne samo u perspektivi otklona od kontaminiranog pojma *socijalističkog realizma*, već i u horizontu kontinueta kritičkih umetničkih praksi koje su i danas bitan pogon društveno-političkih borbi.

LITERATURA

Publikacije:

1. Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1984.
2. Aleksandar Nenadović, *Razgovori s Kočom*, Globus, Zagreb, 1989.
3. Alen Badiju, *Buđenje istorije*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2013.
4. Anatolij Lunačarski, *Proletkult, kulturni zadaci radničke klase*, Biblioteka „Dva Jelena”, Beograd, 1924.
5. Andrej Mitrović i dr., *Studenti Beogradskog univerziteta 1838 – 1941. Hronologija političkog života*, Univerzitetski odbor za proslavu 50 godina SKJ i SKOJ, Beograd, 1971.
6. Andreja Dugandžić i Tijana Okić, *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016.
7. Andrew Hemingway (Ed.), *Marxism and The History of Art, From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London, 2006.
8. Antonio Gramši, *Izabrana dela*, Kultura, Beograd, 1959.
9. Boris Buden, *Vavilonska jama. O (ne)prevodivosti kulture*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.
10. Boris Grojs, *Umetnost utopije*, Plavi krug, Logos, Beograd, 2011.
11. Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988, I knjiga: Kraljevina Jugoslavija 1914-1941*, Nolit, Beograd, 1988.
12. Branko Vučićević, *Srpske lepe umetnosti*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.
13. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, Njujork, 2012.
14. Darko Suvin, *Pouke iz Ruske revolucije: epistemološki pristup*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2017.
15. Darko Suvin, *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2014.

16. Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.
17. Đerđ Lukač, *Problemi realizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1957.
18. Đorđe Jovanović, *Protiv obmana*, Beograd, 1951, 225.
19. Đorđe Stanković, *Studenti i Univerzitet: 1914 – 1954. Ogledi iz društvene istorije*, Centar za savremenu istoriju jugoistočne Evrope, Beograd, 2000.
20. Dušan Bilandžić, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918.-1985*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
21. Džef Ili, *Kovanje demokratije: istorija levice u Evropi, 1850-2000*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.
22. Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Social Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London, 1985.
23. Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno*, Rad, Beograd, 1984.
24. Georg Lukacs, *Povijest i klasna svijest*, Naprijed, Zagreb, 1977.
25. Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, Kuda.org i Futura, Novi Sad, 2006.
26. Goran Korov, *Rad KPJ u Zagrebu od 1931. do 1941. godine*, Rosa Luxemburg Stiftung SEE, Beograd 2016.
27. Grupa autora, *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008.
28. Grupa autora, *Nemoguće/L'impossible*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1930.
29. György Lukács, *Poglavlje o arhitekturi*, DAI-SAI: Pula, Filozofski fakultet Rijeka, Zagreb, 2017.
30. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Svjetlost, Sarajevo, 1966.
31. Irina Subotić, *Od avangarde do arkadije*, Clio, Beograd, 2000
32. Jerko Denegri, *Socijalna umetnost i socijalistički realizam iz Vujičić kolekcije*, Medija centar Odbrana, Beograd, 2015.
33. John Robert, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso, London, 2015.

34. Jovanka Kecman, *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918 – 1841*, Narodna knjiga, Beograd, 1978.
35. Karel Tajge, *Nadrealizam protiv struje*, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 2003.
36. Karel Tajge, *Vašar umetnosti*, NIP Mladost, Beograd, 1977.
37. Karl Marks, „Uvod u kritiku političke ekonomije“, *Prilog kritici političke ekonomije*, BIGZ, Beograd, 1976.
38. Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Prosveta, Beograd, 1985.
39. Rodoljub Čolaković, Pero Damjanović, Mito Hadži Vasilev i drugi, *Pregled Istorije Saveza komunista Jugoslavije*, Institut za izučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1963.
40. Lav Trocki, *Književnost i revolucija*, „Otokar Keršovani“, Rijeka, 1971.
41. Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900-1950*, Nolit, Beograd, 1973.
42. Lidija Merenik, *Politički prostori umetnosti 1929-1950: borbeni realizam i socijalistički realizam*, Vujičić kolekcija, Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad, 2013.
43. Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Vujačić kolekcija, Filozofski fakultet, Beograd, 2010.
44. Ljubomir Micić, *Zenitizam*, Dom, Beograd, 1991.
45. Louis Althusser i Etienne Balibar, *Kako čitati kapital*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb, 1975.
46. Mikhail Lifschitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, translated by Ralph B. Winn, Critics Group, New York, 1938.
47. Milan Koljanin, *Jevreji i antisemitizam u kraljevini Jugoslaviji 1918-1941*, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 2008.
48. Milan Vesović, *Ilegalna štampa Komunističke partije Jugoslavije: 1929 – 1941.*, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 1989.
49. Milenko Karan, *Srpski nadrealizam između psihoanalize i marksizma*, Kultura 32, Beograd, 1976.
50. Miodrag B. Protić, *1929 - 1950. Nadrealizam, socijalna umetnost. Edicija: Jugoslovenska umetnost XX veka*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

51. Miodrag Šuvaković (ured.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Orion Art, Beograd, 2012.
52. Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Nolit, Beograd, 1970.
53. Mišela Blanuša, *Socijalna grafika između propagande i likovnog izraza*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2013.
54. Mitra Mitrović, *Ratno putovanje*, Prosveta, Beograd, 1953.
55. Mitra Mitrović, *Veselin Masleša*, Nolit, Beograd, 1964.
56. Moša Pijade, *O umetnosti*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1963.
57. Neda Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, „Devedesetčetvrta“, „Žene u crnom“, Beograd, 1996.
58. Oskar Davičo, Đorđe Kostić, Dušan Matić, *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.
59. Oto Bihalji Merin, *Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1965.
60. Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima*, Muzej savremene umetnosti i Filmski centar Srbije, Beograd, 2013.
61. Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga - Alfa, Beograd, 1998.
62. Predrag Matvejević, *Književnost i njezina društvena funkcija*, Filip Višnjić, Beograd, 1979.
63. Predrag Vranicki, *Historija marksizma*, Naprijed, Zagreb, 1961.
64. Rada Vujičić i dr., *Žene Srbije u NOB*, Nolit, Beograd, 1975.
65. Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 1970.
66. Silvija Federiči, *Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija*, Burevesnik, Beograd, 2013.
67. Slobodan Ž. Marković, *Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata*, Književni klub „Obelisk“, Beograd, 1970.
68. Sonja Marinković, *Praška generacija u previranjima ideja socijalne umetnosti*, FMU, Beograd, 1981. (neobjavljeni magistarski rad).

69. Stanislava Barać, *Feministička kontrajavnost. Žanr ženskog pokreta u srpskoj periodici 1920-1941*, Insitut za književnost i umetnost, Beograd, 2015.
70. Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici*, Liber, Zagreb, 1970.
71. Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press, Massachusetts, 2002.
72. Tešin, Gojko, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa, Beograd, 2005.
73. Todor Kuljić, *Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd, Čigoja štampa, 2006.
74. Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-Zid*, Nadrealistička izdanja u Beogradu, Beograd, 1931.
75. Vasilije Kalezić, *Pokret socijalne literature*, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 1999.
76. Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 1991.
77. Vjekoslav Mikecin (ured.), *Marksizam i umjetnost II*, Izdavački centar „Komunist“, Beograd, 1976.
78. Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
79. Zenovia A. Sochor, *Revolution and culture: The Bogdanov-Lenin Controversy*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.
80. Zlata Vuksanović Macura, *Život na ivici: stanovanje sirotinje u Beogradu 1919-1941*, Orion Art, Beograd, 2012.
81. Zoran Markuš, *Zenitizam*, IP Signature, Beograd, 2003.
82. Zorica Stipetić, *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*, Biblioteka „Pitanja“, Centar društvenih djelatnosti saveza socijalističke omladine Hrvatske, Zagreb, 1982.

Časopisi/Periodika/Zbornici radova:

1. „Prodiranje Hitlerizma“, *Klasna borba* 1-2, jun 1937, 22-23.
2. „Vojno-fašistička diktatura“, *Klasna borba*, mart-april, 1929,

3. „Dalja fašizacija omladine“, *Mladi boljševik*, maj 1930, 2.
4. „Jedna luda noć na Starom Đermu, u kojoj je Beograd postao Montparnas“, *Vreme*, 14. april 1930, 5.
5. „Kada prijatelji umetnosti postanu i prijatelji umetnika, neće biti ni jednog umetnika koji neće braniti ‘Cvijetu Zuzorić’“, *Politika*, 20. Decembar 1936. (izjava Vinka Grdana).
6. „Poljska: Uvođenje univerzitetskog 'ghetto-a'“. *Student* br. 9, decembar 1937, 6.
7. „Sokolski slet - slet fašizma, reakcije i priprema rata protiv Sovjetskog saveza“, *Mladi boljševik*, jun 1930, 3.
8. „Zašto volim francusko slikarstvo“, *Mlada kultura*, 7. April 1939, br. 2. (Đuro Ribar)
9. „Život i slikarstvo“, *Umetnički pregled*, 10. juli 1938, 293.(Pavle Vasić)
10. (Jovan Popović), „Izložba savremene nemačke umetnosti“, Paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1-30. April, *Stožer*, maj 1931, 153-155.
11. (Jovan Popović), „Izložba savremene nemačke umetnosti“, Paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1-30. April, *Stožer*, maj 1931, 153-155.
12. Ana Vilenica, „Postajanje majkom: Od neoliberalnog režima materinstva ka radikalnoj političkoj subjektivizaciji“, u: Ana Vilenica (ured.), *Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma*, (uz)bu))na))), Beograd, 2013.
13. Antonio Gramši, „Hegemonija, intelektualci i država“, u: *Studije kulture*, Jelena Đorđević (ured.), Službeni glasnik, Beograd, 2008.
14. Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji“, u: *Nadrealizam-socijalna umetnost 1929-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 24-35.
15. Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji“, u: *Revolucionarno slikarstvo*, Spektar, Zagreb, 1977, 3-12.
16. Chiara Bonfiglioli, „Biografije aktivistkinja AFŽ-a: intersekcionalna analiza ženskog djelovanja“, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016.
17. Dimitrije Denkov, „Povodom izložbe najmlađih slikara“, *Stožer*, decembar 1933, god. IV, br. 3,136.

18. Dr. M. Brdalić, „Nekoliko grešaka protivnika dijalektičkog materijalizma”, *Stožer*, april-maj 1934, br. 7-8, 45-49.
19. Dragica Lazarević, „Demonstracije 14. decembra 1939. godine u Beogradu”, *Godišnjak grada Beograda V*, 1958, 338-362.
20. Evgeni V. Pavlov, Review Articles: „Perepiska [Letters], Mikhail Lifschitz and Gyorgy Lukacs, Moscow: Grundrisse, 2011; Pisma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhailovu [Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Mikhailov], Mikhail Lifschitz, Moscow: Grundrisse, 2011”, *Historical Materialism 20.4* (2012), 187–198.
21. Gal Kirn, „The Yugoslav Partisan Art: Introductory Note”, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 9-17.
22. Gal Kirn, „Ejzenštajn, Vertov i Medvedkin: revolucionarna 'kinofikacija' i nastanak komunističke subjektivnosti“, u: Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (ured.), *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd, 2017, 17.
23. Irina Subotić, „Sećanje na susrete sa Ljubomirom Micićem”, *Književnost* br. 7-8, Beograd 1981, 1483-1487.
24. Jelena Vesić, „Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi“, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 68/69, zima 2013.
25. Jerko Denegri, „Preobražaji kritičkih pozicija Ota Bihalji Merina: od socijalističkog realizma preko naivne umetnosti do internacionalnog modernizma”, u: *Srpska umetnost 1950-2000. Pedesete*, Orion/Topy, Beograd, 2013, 57-65.
26. Jovan Popović, „Idejnost daje krila talentima”, *Umetnost*, 1, beograd, 1949, 3-9.
27. Jovan Popović, „Sumrak lirike?“, *Naša stvarnost*, 1938, br. 13-14, 139.
28. Ljubomir Micić, *Srbijanstvo* br. 1, Beograd, 1940.
29. Louis Althusser, „Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za jedno istraživanje)“, u: *Marksizam u svetu*, br. 7 – 8, 1979, 77 – 119.
30. Louis Althusser, „Je li jednostavno biti marksist u filozofiji“, u: *Čemu još filozofija*, Josip

Brkić (ured.), Centar za kulturnu delatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1978.

31. M. R., „Težak položaj naših likovnih umetnika”, *Politika*, 7. Avgust 1927.
32. Maja Solar, „Dok se svaka kuharica ne politizuje“, *Časopis za teorijske prakse Stvar*, Gerusija, 9/2017
33. Maja Solar, „Ženski jugoslovenski eksperiment”, *Margina* br. 3, jul 2014.
34. Mala enciklopedija, „Novi umetnički realizam”, *Mlada kultura*, 6. Februar 1940, br. 6.
35. Mara Harisijades, „Izložba Udruženja umetnika Zemlja”, *Život i rad*, 15. mart 1935, knj. XXI, sv. 134, 382-383.
36. Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera 'Kapitalizam bez klasne borbe?'”, u: *3k: kapital, klasa, kritika*, Časopis Centra za radničke studije, god. 2, br. 2, 2015, 145-155.
37. Mih. S. Petrov, „Prva izložba beogradskih slikara-grafičara”, *Pravda*, 16. II 1934.
38. Mikhail Lifshitz, „Leninist criticism”, In: *Literature and Marxism*, Critics Group, New York, 1938, 7-15.
39. Miklavž Komelj, „Partizanska umetnost iskosa”, u: Marija Vasiljević (ured.), *Umetnost kao otpor fašizmu*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2015.
40. Miklavž Komelj, „Smrt protiv smrti”, *Sarajevske sveske 25/26*, Mediacentar Sarajevo, Sarajevo, 2009, 363 - 394.
41. Milan K(ašanin), „Izložba g. Kujačića”, *SKG*, 1 maj 1932, knj. 36, br. 9.
42. Milivoj Bešlin, „Kraljevina Jugoslavija u borbi protiv antifašizma 1936 - 1939. Istorijski izazov španskog građanskog rata kao kristalizaciona tačka političke aktivnosti u Jugoslaviji“, u: Milo Petrović (ured.). *Preispitivanje prošlosti i istorijski revizionizam: (zlo)upotrebe istorije Španskog građanskog rata i Drugog svetskog rata na prostoru Jugoslavije*, Udruženje „Španski borci 1936 – 1939“, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2014.
43. Mirko Kujačić, „Savremena grafika”, *NIN* br. 6, Beograd, 13. IV 1935.
44. Mišela Blanuša, „Umetnički izraz kao kritički iskaz: ideologija i socijalna umetnost međuratnog perioda”, *Zbornik Narodnog muzeja*, XX-2, Beograd 2012, 407-435.
45. Mome Brodersen, „Biografija Valtera Benjamina“, u: *Treći program Radio Beograda*, br.

133-134, I-II, 2007, 157-206.

46. N. Kostin (pseudonim Vase Bogdanova), „Prilog tumačenju pojmova o socijalnoj književnosti”, *Literatura*, II/1932, br. 1, 196.
47. N.I., *Politika*, 25. april 1932. (Rastko Petrović)
48. *Nadrealizam – L'ipossibile*, Nadrealistička izdanja, Beograd, maj 1930.
49. *Nadrealizam danas i ovde*, broj 1, Nadrealistička izdanja, Beograd, jun 1931.
50. *Nadrealizam danas i ovde*, broj 2, Nadrealistička izdanja, Beograd, januar 1932.
51. Nepoznati autor, „Novi umetnički realizam”, *Mlada kultura*, 1940, br. 6 (I izdanje), 75-76; br.6 (II izdanje) 420-421.
52. Nikola Dedić, *Boris Grojs*, u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, prired. Miško Šuvaković i A. Erjavec, Vujičić kolekcija, Beograd, 2009.
53. Nikola Vukobratović, „KPJ i Kominternu o Narodnoj fronti i Španjolskom građanskom ratu. Pričati o antifašizmu“, u: Milo Petrović (ured.), *Preispitivanje prošlosti i istorijski revizionizam: (zlo)upotrebe istorije Španskog građanskog rata i Drugog svetskog rata na prostoru Jugoslavije*, Udruženje „Španski borci 1936 – 1939“, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2014.
54. Olivera Milosavljević, „Beogradska štampa 30-ih o nastupajućem ratu“, u: Sulejman Bosto i dr. (ured.). *Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*, Disput, Zagreb, 2008.
55. Predrag Karelić, „Izložba g. Mirka Kujačića”, *Život i rad*, 15. Maj 1932, knj. XI, sv. 66.
56. Rade Pantić, „Ideologija intimističkog estetizma u srpskom modernističkom slikarstvu između dva svetska rata”, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, tom tri: *Moderna i Modernizmi*, Orion art, Beograd, 2014.
57. Radojica Živanović Noe, „Napredna umetnost, pojava i razvoj naprednih tendencija u umetnosti kod beogradskih umetnika”, *Naša stvarnost* 1-2, Beograd, 1936.
58. Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih umetnika – i njeno obraćanje u Prvu izložbu nezavisnih umetnika”, *Politika*, 11. januar 1937.

59. S.S., „Izložba g.g. M. Kujačića, slikara, i M. Tomića, vajara”, *Politika*, 21. April 1930. (Sreten Stojanović).
60. Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film „Splav meduze” Karpa Godine”, u: *En Garde 20/21*, (ured.) Branislav Dimitrijević, Heinrich Boll Stiftung i CZKD, Beograd, 2016, 68 – 76.
61. Simona Čupić, „No pasaran kao „slika u kontekstu”, *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakultta*, II, Beograd, 2006, 55-66.
62. Slobodan Ž. Marković, „Časopis "Nova literatura" i Izdavačko preduzeće "Nolit"”, *Književnost i jezik*, br. 2, 1965, 7.
63. Stanislava Barać, „Reprezentacija žene u beogradskoj periodici iz vremena međuratne Jugoslavije“, u: Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina (ured), *Desničini susreti 2005. – 2008.: zbornik radova*, Filozofski fakultet u Zagrebu, Plejada, Zagreb, 2010, 67-79.
64. Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, U: Andrew Hemingway (Ed.), *Marxism and The History of Art, From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London, 2006.
65. Stefanović, S., „Pismo jednog proleterskog pesnika“, *Nova literatura*, Beograd, godina I, br. 2, 1928, 44–45.
66. Stevan Galogaža, „Smisao književnosti i budućnost pisaca”, *Stožer*, II/1931, br. 3-4, 104.
67. Stevan Hakman, „Izložba Mirka Kujačića i Mihaila Tomića”, *Misao*, sv. 7-8, knj. XXXII, BGD, 1930, 491.
68. Stipe Ćurković, „Heteronomija rada/autonomija estetskog”, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 60/61, zima 2011/2012.
69. Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod”, u: *3k: kapital, klasa, kritika*, Časopis Centra za radničke studije, god. 2, br. 2, 2015, 125-130.
70. Stuart Hall, „Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity”, u: *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*, David Morley and Kuan-Hsing Chen (ured.), Routledge, London, 1996.

71. Stuart Hall, „The Question of Cultural Identity“, u: *Modernity and Its Futures*, Stuart Hall, David Held and Tony McGrew (ured.), Polity Press, Cambridge, 1996.
72. Tijana Okić, „Od revolucionarnog do proizvodnog subjekta: alternativna historija AFŽ-a“, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016.
73. Vladimir Marković, „Političko nasleđe antifašizma“, u: Milivoj Bešlin i Petar Atanacković (ured.), *Antifašizam pred izazovima savremenosti*, AKO, Novi Sad, 2012.
74. Zdravka Jeremić, „Mirko Kujačić“, *Život*, Sarajevo, br. 5, maj 1978, 601-618.
75. Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba“, *Godišnjak grada Beograda*, 1959, knj. VI, 619-656.
76. Zoran Markuš, „Zenit i nadrealizam“, *Delo* br. 2, Beograd, 1972, 234-236.
77. Miklavž Komelj, „The Partisan Art Revisited“, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 87-97.
78. Miklavž Komelj, „The Partisans in Print“, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 40-70.
79. Rastko Močnik, „The Partisan Symbolic Politics“, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 18-48.

Katalozi izložba:

1. Mirko Kujačić, *Moj manifest*, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme“, Beograd, 1932.
2. Mirko Kujačić, Predgovor za Mapu *Ribari*, 1934.
3. Mišela Blanuša, *Socijalna grafika: između propagande i likovnog izraza*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2011.
4. *Nadrealizam-socijalna umetnost 1929-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.
5. *Naši heroji – socijalistički realizam revidiran – primer ex Jugoslavija*, kustosi S. Vidmar i M. Šuvaković, Umetnosna galerija, Maribor, mart-avgust, 2015.
6. *Socijalizam i modernost. Umetnost, kultura, politika 1950-1974*, Institut za povijest

umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011-2012.

7. *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, kustos Miodrag B. Protić, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd, 1967.

8. Zorana Dojić, Dušan Grlja i Jelena Vesić (ured.), *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti*, Prelom kolektiv, Beograd, 2010.

Arhivska građa:

1. Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić“ (1099).

Vebografija:

1. Arhiv Antifašističke borbe žena Bosne i Hercegovine i Jugoslavije, <http://afzarhiv.org/>.

2. Boris Buden, *Translation is impossible. Let's do it!*, <http://eipcp.net/transversal/1206/buden/en>.

3. Corina L. Apostol, *Art Workers Between Precarity and Resistance: A Genealogy*, https://artsleaks.files.wordpress.com/2012/09/corina_apostol_artleaks_gazette_3.pdf.

4. Davida Rif, *Notes on the Avante-garde*, <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-57/notes-on-the-avant-garde/>.

5. Michael Heinrich, *Klase, klasna borba i povijesni determinizam*, 2013, <http://slobodnifilozofski.com/2013/12/michael-heinrich-klase-klasna-borba-i.html>

6. Mikhail Lifshitz, Excerpts from *An Autobiography of Ideas*, Translated from the Russian by David Riff, http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/excerpts.htm#_edn1.

7. Milan Radanović, „Antifašizam se kalio u skamijama. Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929-1941“, 2012. <http://www.e-novine.com/drustvo/57978-Antifaizam-kalio-skamijama.html>.

8. Milan Radanović, „Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929-1941.“, <http://www.masina.rs/?p=2553>.

9. Red min(e)d, *Living archive*, <https://bringintakeout.wordpress.com/>.

10. Vesna Vuković, *Partisanship in Art A Conversation between Rena Rädle and Vesna Vuković inspired by an article by John Roberts*, <http://www.openspace-zkp.org/2013/en/journal.php?j=6&t=41>.

11. Walter Benjamin, *O shvatanju istorije*, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije>.

Video dokumentacija:

1. Želimir Žilnik, *Jedna žena - jedan vek*, Playground produkcija, Novi Sad, 2011.

<https://vimeo.com/playgroundprodukcija>

Link 1: <https://vimeo.com/260089124>

Link 2: <https://vimeo.com/260118667>

Link 3: <https://vimeo.com/261477029>

BIOGRAFIJA

Vida Knežević je rođena u Zrenjaninu 1980. godine. Diplomirala je 2005. na Filozofskom fakultetu u Beogradu, na katedri za Istoriju umetnosti. Postdiplomske studije je završila 2008. na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, master studije Teorije umetnosti i medija sa tezom „Kritika politika ženskih identiteta u beogradskoj umetnosti nakon 2000“. Od 2005. do 2010. godine je uređivala i vodila program *Kontekst* galerije. U periodu 2008. do 2010. je predavala predmete Istorija umetnosti i Teorija umetnosti, na Visokoj školi likovnih i primenjenih umetnosti strukovnih studija u Beogradu. Bila je kustoskinja - asistentkinja na 49. Oktobarskom salonu, *Umetnik građanin, umetnica građanka, Kontekstualne umetničke prakse*, 2008. godine. Ko-osnivačica je Kontekst kolektiva čiji rad predstavlja proces povezivanja kritičke teorije i prakse, umetničke proizvodnje sa širim društvenim delovanjem. Trenutno je angažovana kao ko-urednica medijskog portala Mašina (masina.rs) koji se bavi proizvodnjim društvene kritike. Autorka je mnogobrojnih projekata i izložbi u oblasti kustoskih, umetničkih i aktivističkih praksi: *Kritička mašina* (2014 – u toku); *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma* (2017-2018); *Unexpected Encounters* (2013); *O solidarnosti* (2013); *Trajni čas umetnosti. Re-izvođenje nepoznatog* (2012); *Od kreativnog rada do kreativnog grada* (2011); *Urbane mašine i prostori borbe* (2010); *Bez granica? Nekoliko kritičkih refleksija o evropskom i globalnom stanju granica* (2009); *Young Visual Artists Awards* (2008); *Odstupanje: savremena umetnička scena Prištine* (2007/2008); *Seks, rad i društvo* (2006/2007); i dr. Njeno polje rada tiče se iniciranja i razvijanja kritičkog diskursa u savremenoj umetnosti i kulturi; odnosima umetnosti – politike - aktivizma; iniciranja diskusija i javnog govora o savremenoj umetnosti i kulturi kao procesu samo-obrazovanja, (samo)refleksije, (samo)kritike konkretne društvene stvarnosti.

Pregled objavljenih radova kandidatkinje:

1. Vida Knežević, „Art is dead! Long live art! Lifšic i Lukač: uspostavljanje marksističke filozofije i teorije umetnosti i pojma kritičkog realizma“, *Život umjetnosti* br. 104, Časopis za suvremena likovna zbivanja, Zagreb, 2019, (u pripremi).
2. Vida Knežević, „Umetnost kao društveni odnos“, Mirjana Dragosavljević (ured.), *Umetnost je važna. Ali nije dovoljna*, BRINA, Beograd, 2019, (u pripremi).
3. Vida Knežević, „Avangarda i kritički realizam: fragmenti o kontinuitetima u jugoslovenskoj kulturi i umetnosti u međuratnom periodu“, *Kultura* br. 161, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, str. 28-38, 2018.
4. Vida Knežević i Marko Miletić (ured.), *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2018.
5. Vida Knežević, „Illegalna grupa Život i levi umetnički front. Pitanje umetničkog organizovanja“, u: Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (ured.), *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, Kurs, Beograd, 2017.
6. Vida Knežević and Ivana Marjanović, „Spaces of New (Art) Criticism and Their Reconditioning: Few Theses from the post-Yugoslav context“, In: This Lijster, Suzana Milevska, Pascal Gielen, Ruth Sonderegger (eds.), *Spaces for Criticism: Shifts in Contemporary Art Discourses*, Valiz, Amsterdam, 2015.
7. Vida Knežević and Marko Miletić, „A Few Words about 'Minor Matters' (in Postsocialism)“, in: Vjera Borozan (ed.), *Close-up: Post-Transition Writings*, Artyčok TV, The Academy of Fine Arts in Prague, 2014.
8. Vida Knežević and Marko Miletić, „Between a Projected Utopia and a Real Dystopia: Belgrade, a City on the Waterfront“, in: Vjera Borozan (ed.), *Close-up: Post-Transition Writings*, Artyčok TV, The Academy of Fine Arts in Prague, 2014.
9. Vida Knežević i dr., *Slobodni i suvereni. Umetnost, teorija i politika. Knjiga eseja i intervjua o Kosovu i Srbiji*, Cenzura, Novi Sad, 2013.
10. Vida Knežević and Marko Miletić, „A Few Remarks on 'Minor Matters'“, *Unexpected Encounters*, Camera Austria, Graz, 2013.

11. Vida Knežević i Marko Miletić, „Koga je majka izgubila u Bor da ga traži. O industriji kulture, slobodnom vremenu i pitanju umetničke autonomije“, Vida Knežević i Marko Miletić (ured.), *Trajni čas umetnosti. Re-izvođenje nepoznatog*, Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad, 2012.
12. Vida Knežević i Marko Miletić, „Beograd 2020 – grad čuda, Nova kulturna politika u Srbiji i prostori borbe“, *Zarez*, Dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja, Zagreb, prosinac 2010, godište XII, broj 297-298, 2010; Republika, Glasilo građanskog samooslobađanja, Beograd, godina XXIII (januar, 2011), broj 492-493; *Beton*, kulturno propagandni komplet, januar 2011;
13. Vida Knežević, „Kritika politika ženskih identiteta u beogradskoj umetnosti nakon 2000. godine“, u: Mariela Cvetić i dr., *Fascinacije teorijom: ka novoj teoriji vizuelnih umetnosti i kulture*, Prodajna galerija „Beograd“, Beograd, 2008.
14. Vida Knežević i Ivana Marjanović, „(Umetnik) Građanin drugog reda/(umetnica) građanka drugog reda. Društveni kontekst i savremena umetnost“, u: 49. Oktobarski salon, *Umetnik-građanin / Umetnica-građanka, kontekstualne umetničke prakse*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2008.
15. Vida Knežević i Ivana Marjanović (ured.), *Kontekst Arhiva 06/07/08*, Kontekst, Beograd, 2008.
16. Vida Knežević i dr., *Odstupanje: savremena umetnička scena Prištine*, Kontekst, Beograd, 2008.
17. Vida Knežević, „Translating the Work/Negotiation, Translation, Articulation...“, u: Suzana Milevska (ured.), *Curatorial Translation Reader*, Centar za vizualno i kulturno istraživanje, Skoplje, 2007.
18. Vida Knežević, „*Igramigramigram*“, Centar za kulturnu dekontaminaciju i Kontekst, Beograd, 2007, (tekst za katalog samostalne izložbe umetnice Ivane Smiljanić).
19. Vida Knežević i Ivana Marjanović (ured.), *Seks, rad i društvo*, Kontekst, Beograd, 2007.
20. Vida Knežević i Ana Vilenica, „Boks meč, U: Boks meč, ready made teatar“, *TkH* broj 12, TkH – centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Beograd, 2007.
21. Vida Knežević i Ivana Marjanović, „O Mangelos nagradi, novim organizatorima i ovogodišnjem konkursu“, uvodni tekst u katalogu izložbe, Kontekst i Dez org, Beograd, 2006.

22. Vida Knežević and Ivana Marjanović, „Is There Any Art Criticism in Serbia Today?“, *Gazet'Art magazine/Gap*, Greece, 2005.
23. Vida Knežević i Ivana Marjanović, „Divergiranje u realnosti“, tekst u katalogu izložbe, SKC, Beograd , 2005.

Изјава о ауторству

Потписани-а Вида Кнежевић

број индекса Ф5/17

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

Теорија и пракса критичке левице у југословенској култури (југословенска уметност између два светска рата и револуционарни друштвени покрет)

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 28. 02. 2019.

Потпис докторанда



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Вида Кнежевић

Број индекса Ф5/17

Докторски студијски програм Теорија уметности и медија

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

Теорија и пракса критичке левице у југословенској култури (југословенска уметност између два светска рата и револуционарни друштвени покрет)

Ментор др. Соња Маринковић, ред. проф.

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Вида Кнежевић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 28. 02. 2019.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

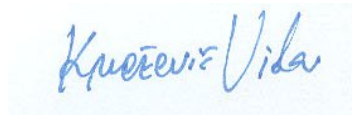
Теорија и пракса критичке левице у југословенској култури (југословенска уметност између два светска рата и револуционарни друштвени покрет)

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28. 02. 2019.

Потпис докторанда

Handwritten signature in blue ink that reads "Kriševič Vida".