
ERIK HOBBSBAUM

MARKSIZAM I KULTURNA AVANGARDA*

U ovom poglavlju ćemo se osvrnuti na problem odnosa između marksizma i kulturne avangarde, koja u periodu Druge internacionale počinje da igra sve značajniju ulogu u umetničkom životu. Između ovih dvaju fenomena, marksizma i kulturne avangarde, ne postoji nikakva logička ili nužna veza, budući da pretpostavka kako ono što je revolucionarno u umetnosti mora biti revolucionarno i u politici počiva na običnoj semantičkoj zbrci. Međutim, među njima je ipak često postojala egzistencijalna veza, jer su i socijaldemokrati i umetnička i kulturna avangarda bili „autsajderi”, osvedočeni protivnici buržoaske ortodoksije; a da i ne pominjemo da su pripadnici obeju grupa, političke avangarde i umetničke boeme, bili mladi i često relativno siromašni. Oni su do izvesne mere bili upućeni jedni na druge, kao i na sve one koji su odbacivali moralni i vrednosni sistem buržoaskog društva. Manjinski politički pokreti, bilo revolucionarni, bilo „progresivni”, nisu privlačili samo svet marginalne kulturne heterodoksije i alternativnih životnih stilova (vegetarijance, spiritualiste, teozofe, itd.) nego i samostalne i emancipovane žene, protivnike seksualne ortodoksije i mlade obaju polova koji se još nisu integrisali u buržoasko društvo, osećali se isključenim iz njega ili su želeli da se bune protiv njega na što upadljiviji način. Različite heterodoksije preplitale su se jedna s drugom. Sredine ove vrste dobro su poznate svakom kulturnom istoričaru. Mali engleski socijalistički pokret iz osamdesetih godina 19. veka daje nam nekoliko karakterističnih primera. Eleanor Marks nije bila samo aktivni marksist nego i slobodna žena sa sopstvenom profesijom koja je odbacivala zvanični brak, prevodila Ibzena i amaterski se bavila glumom. Bernard Šo je bio socijalistički aktivist na koga je uticao marksizam, čovek koji je sopstvenim naporima stekao

*) Eric Hobsbawm et al. *A History of Marxism*, II tom, 1982.

literarnu karijeru, a kao muzički i dramski kritičar žigosao konvencionalnu ortodoksiju i zalagao se za intelektualnu i umetničku avangardu (Vagnera, Ibzena). Avangardni pokret „umetnosti i zanata“ (Vilijam Maris, Volter Krejn) bio je vrlo blizak (marksističkom) socijalizmu, dok je avangarda seksualnog oslobođenja — homoseksualac (Edvard Karpenter) i pobornik opšteg seksualnog oslobođenja, (Hevlok Elis) — delovala u istoj sredini. Mada je bio daleko od svake političke akcije, (Oskar Vajld) je imao mnogo simpatija za socijalističke ideje i napisao je jednu knjigu o socijalizmu.

Srećom po ovu koegzistenciju između avangarde i marksizma, Marks i Engels vrlo su malo pisali, a još manje objavili, o književnosti i umetnosti. Na taj način, prvi marksisti nisu se osećali ozbiljnije sputani u ovoj oblasti idejama klasikâ: Marks i Engels nisu pokazali nikakvu naklonost ni za jedan avangardni pravac posle četrdesetih godina 19. veka. U isti mah, nepostojanje estetičke doktrine kod klasikâ primoravalo je njihove naslednike da je formulišu sami. Najočigledniji kriteriji za ocenu savremene književnosti i umetnosti (klasici nikada nisu dovodeni u pitanje) koji su bili prihvatljivi za socijaldemokratiju sastojali su se u sledećem: stvarnost kapitalističkog društva trebalo je prikazivati na neuvijen i kritički način, po mogućstvu s posebnim akcentom na radnicima, a idealno s prihvatanjem njihove borbe. Samo po sebi, ovo nije podrazumevalo opredeljenje za avangardu. Tradicionalno orijentisani pisci i slikari, s već utvrđenom reputacijom, mogli su s istom lakoćom da prošire svoj krug tema ili svoje socijalne simpatije: uostalom, slikari koji su prikazivali scene iz industrijskog života, radnike i seljake, pa čak i prizore iz radničkih borbi („Štrajk“ H. Herkomera), najčešće su bili umereno progresivne ali nimalo avangardne ličnosti (Lieberman, Lajbl). No, na njima se ne moramo posebno zadržavati.

Ovakva socijalistička estetika nije osamdesetih i devedesetih godina postavljala nikakve posebne probleme u vezi s odnosom između marksizma i avangarde, budući da su u to doba, bar u proznoj književnosti, dominantnu ulogu imali pisci realisti s izrazitim socijalnim i političkim preokupacijama ili bar pisci koji su se mogli shvatiti na taj način. Neki od njih su, pod uticajem radničkog pokreta, počeli posebno da se interesuju za radnike. Marksistima nije bilo nimalo teško da, iz ove perspektive, prihvate velike ruske romanopisce koje su na Zapadu uglavnom otkrile „progresivne“ sredine, Ibzenovu dramu i druge skandinavске pisce (Hamsuna i, za današnja shvatanja pomalo iznenađujuće, Strindberga) i, naročito, pisce takozvane „naturalističke“ škole, tako očigledno zainteresovane za one aspekte kapitalističke stvarnosti od kojih su konvencionalni umetnici radije odvrćali pogled (Zolu i

Mopasana u Francuskoj, Hauptmana i Sudermana u Nemačkoj, Vergu u Italiji). Okolnost da su mnogi naturalisti bili politički i socijalno angažovani, pa čak i — kao Hauptman — bliski socijaldemokratiji,¹⁾ nesumnjivo je činila naturalizam još prihvatljivijim. Razume se, ideolozi socijaldemokratije pažljivo su razlikovali socijalističku svest i običan senzacionalizam. Prikazujući naturalizam 1892—1893. godine, Mering ga prihvata kao znak da „umetnost počinje da oseća kapitalizam u svom sopstvenom telu” i povlači paralelu — tada manje neočekivanu nego danas — između njega i impresionizma: „Na ovaj način možemo lako objasniti inače neobjašnjivo uživanje s kojim impresionisti... i naturalisti... skupljaju sve prljave otpatke kapitalističkog društva; oni žive i rade usred tog dubreta i, podstaknuti nekim nejasnim porivom, nalaze da je to najbolniji protest koji mogu baciti u lice svojim mučiteljima”.²⁾ Ali, tvrdio je Mering, ovo je u najboljem slučaju bio prvi korak ka „istinskoj” umetnosti. Ipak, *Neue Zeit* je otvorio svoje stranice „modernistima”, objavljujući ili prikazujući Hauptmana, Mopasana, Koroljenka, Dostojevskog, Zolu, Ibzena, Bjernsona, Strindberga, Hamsuna, Tolstoja i Gorkog.³⁾ Ni sam Mering nije poricao da je nemački naturalizam blizak socijaldemokratiji, mada je verovao da su „buržoaski naturalisti skloni socijalizmu isto onako kao što su feudalni socijalisti bili skloni buržoaziji, ni više ni manje”.⁴⁾

Drugu značajnu tačku dodira s marksizmom imale su likovne umetnosti. Izvestan broj socijalno svesnih umetnika otkrio je radničku klasu kao temu i na taj način se približio radničkom pokretu. I ovde je, kao i u avangardnoj kulturi uopšte, bila posebno važna uloga Holandije i Belgije, zemalja u kojima su se presecali francuski, engleski i, donekle, nemački uticaji i gde je (naročito u Belgiji) živelo jako eksploatisano i ugnjeteno radno stanovništvo. Kao što smo već kazali, međunarodni značaj ovog područja (naročito Belgije) bio je u našem periodu veći nego tokom nekoliko proteklih vekova: ni simbolizam, ni *art nouveau*, ni kasnija modernistička arhitektura i postimpresionističko avangardno slikarstvo ne mogu se u potpunosti razumeti ako ne uzmemo u obzir holandski i belgijski doprinos. Posebno treba pomenuti da je osamdesetih godina 19. veka Belgijanac Konstantin Menije (1831—1905), jedan iz grupe umetnika bliskih

¹⁾ Hauptmanove drame, *Tkači* i *Florijan Gajer*, bile su otvoreno društveno-politički angažovane i, upravo kao takve, veoma cenjene.

²⁾ F. Mehring, *Gesammelte Schriften und Aufsätze*, priredio E. Fuchs, u *Literaturgeschichte*, Berlin 1930, II, str. 107.

³⁾ Up. „Was wollen die Modernen, von einem Modernen”, *Neue Zeit*, 12 (1893—1894), str. 132 i dalje, str. 168 i dalje.

⁴⁾ F. Mehring, nav. delo, str. 298 (iz 1898—1899).

Belgijskoj radničkoj partiji, počeo svojim slikama da stvara kasnije standardnu socijalističku ikonografiju „radnika” — mišićavog truhbenika obnaženih grudi, a uz njega mršavu i napačenu proletersku ženu i majku. (Van Gogovo istraživanje sveta siromašnih postalo je poznato tek kasnije.) Marksistički kritičari poput Plehanova odnosili su se prema ovom zanimanju slikarâ za svet žrtava kapitalizma s uobičajenom opreznosću, čak i kada je ono prevazilazilo običan dokument ili izraz socijalnog saosećanja. Pa ipak, za one umetnike koji su prvenstveno bili zaokupljeni temama, na taj način je stvaran most između njihovog sveta i sredine u kojoj se raspravljalo o marksizmu.

Jača i neposrednija veza sa socijalizmom ostvarena je kroz primenjene i dekorativne umetnosti. Ta veza je bila sasvim svesna i neposredna, naročito u engleskom pokretu „umetnosti i zanatâ”, čiji je najveći predstavnik Vilijam Moris (1834—1896) postao neka vrsta marksiste i izuzetno mnogo doprineo, kako teorijski tako i praktično, socijalnom preobražaju umetnosti. Polaznu tačku za ove umetnosti nisu predstavljali pojedinac i izolovani umetnik nego majstor i zanatlija. Moris i njegovi istomišljenici bunili su se protiv svodenja kreativnog radnika-zanatlije na običnog „izvršioaca” unutar kapitalističke industrije: njihov glavni cilj nije bio da stvaraju pojedinačna umetnička dela, idealno namenjena usamljenom posmatranju, nego čitav okvir svakodnevnog ljudskog života, gradove i sela, kuće i njihovo unutrašnje uređenje. No, iz ekonomskih razloga, glavni kupci njihovih proizvoda bili su kulturno radoznala buržoazija i profesionalni srednji slojevi — sudbina koju su, i tada i kasnije, podelile pristalice takozvanog „narodnog pozorišta”.⁵⁾ Staviše, pokretu „umetnosti i zanatâ” i iz njega nastaloj *art nouveau* dugujemo prvi stvarno udoban stil buržoaskog života u 19. veku, s „kućom” ili „vilom” u predgrađu ili gotovo na selu; u različitim verzijama, taj je stil bio naročito dobro dobro primljen u mladim ili provincijskim buržoaskim sredinama kojima je bilo stalo da izraze sopstven kulturni identitet — u Brislu i Barseloni, u Glazgovu, Helsinkiju i Pragu. No, socijalne ambicije umetnika-zanatlija nisu se iscrpljivale u zadovoljavanju potreba srednjih slojeva. Oni su bili i pioniri moderne arhitekture i urbanog planiranja, gde je socijalno-utopijski element očigledan; ovi „pioniri modernističkog pokreta” često su, kao V. R. Letabi (1857—1931), Patrik Geddes i pobornici gradova vrtova, poticali iz engleske progresivne i socijalističke sredine. Ljudi sličnih ideja u kontinentalnoj Evropi bili su tesno povezani sa socijaldemokratijom. Veliki arhitekt

⁵⁾ Iz istog razloga nikada nije stvorena „narodna opera”, mada je bar jedan kompozitor opera, revolucionar Gistav Sarpentje, pokušao da da junakinju radnicu (*Louise*, 1900), a u ovom periodu u operu uopšte prodiru i elementi „verzizma” (Makskanjijeva *Cavalleria rusticana*).

belgijske *art nouveau*, Viktor Orta (1861—1947), autor je briselske *Maison du Peuple* (1897), u čijoj je „umetničkoj sekciji“ H. van de Velde, kasnije ključna ličnost u razvoju modernističkog pokreta u Nemačkoj, držao predavanja o Vilijamu Morisu. Pionir moderne holandske arhitekture i socijalist, H. T. Berlage (1856—1934), napravio je projekat za sedište sindikata radnika s dijamantima u Amsterdamu (1899).

Ključnu činjenicu predstavlja okolnost da su se u ovoj tački nova politika i nova umetnost približile jedna drugoj. Još je značajnije što je prvobitno jezgro (pretežno engleskih) umetnika koji su bili nosioci ove revolucije u primenjenim umetnostima ne samo bilo, kao Moris, pod direktnim uticajem marksizma nego je, s Volterom Krejnom, stvorilo i veliki deo zajedničke međunarodne ikonografije socijaldemokratskog pokreta. Vilijam Moris je, osim toga, formulisao i neobično pronicljivu analizu uzajamnih odnosa između umetnosti i društva, koju je on sam nesumnjivo smatrao marksističkom, mada u njoj možemo otkriti i ranije uticaje preraphaelita i Raskina. Čudno je da sve ovo uopšte nije uticalo na ortodoksnu marksističku misao o umetnosti. Dela Vilijama Morisa ni do danas nisu uspela da uđu u glavni tok marksističkih estetičkih rasprava, mada su poslednjih godina daleko bolje poznata nego ranije i imaju značajnih pristalica među marksistima.⁶⁾

Između marksista i druge glavne avangardne grupe osamdesetih i devedesetih godina 19. veka, koju uslovno možemo nazvati simbolističkom, ne postoje očigledne veze ove vrste. Pa ipak, neosporna je činjenica da je većina simbolističkih pesnika imala revolucionarne ili socijalističke simpatije. Francuski simbolisti su početkom devedesetih godina, poput većine novijih slikara tog vremena (stariji impresionisti su, s ponekim izuzetkom kakav je bio Pisaro, uglavnom bili apolitični), pretežno pokazivali naklonost prema anarhizmu. To najverovatnije nije bilo stoga što su imali nekih načelnih rezervi prema marksizmu — „većina mladih pesnika“ koji su prihvatili „doktrine pobune, bilo Bakunjinovu bilo Marksovu“⁷⁾ bili su spremni da stanu pod bilo koju dovoljno buntovničku zastavu — već zato što ih, do pojave Zoresa, francuski socijalistički vođi nisu mogli impresionirati. Njih je naročito moralo odbijati učiteljsko filistarstvo gedista, dok su anarhisti ne samo bili daleko više zainteresovani za književnost i umetnost nego su u redo-

⁶⁾ E. P. Thompson, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, London 1955, novo izdanje 1977; P. Meier, *La pensée utopique de William Morris*, Paris 1972.

⁷⁾ Reči Stjuarta Merila, navedene prema E. W. Herbert, *The Artist and Social Reform in France and Belgium 1855—1898*, New Haven 1961, str. 100.

vima svojih prvih aktivista imali i značajne slikare i kritičare, na primer Feliksa Feneona.⁸⁾

Situacija je bila obrnuta u Belgiji, gde je Belgijska radnička partija bila privlačna za simboliste ne samo zato što su se u njoj nalazili i anarhizmu bliski pobunjenici već i stoga što je onaj deo njenog rukovodstva koji je poticao iz obrazovanih srednjih slojeva bio veoma aktivno zainteresovan za književnost i umetnost. Žil Destre je vrlo mnogo pisao o socijalizmu i umetnosti i postavio je katalog grafika Odilona Redona, Vandervelde se družio o pesnicima. Meterlink je bio član partije do pred sâmo izbijanje prvog svetskog rata, Verharen gotovo da je bio njen zvanični pesnik, slikari Ekhud i Knopf bili su aktivni u *Maison du Peuple*. Doduše, simbolizam je cvetao u zemljama gde praktično i nije bilo marksističkih teoretičara koji su, kao Plehanov, jedva čekali da ga osude. Tako su između pokreta umetničke i pokreta političke pobune postojali sasvim prijateljski odnosi.

Prema tome, sve do kraja 19. veka postojalo je dosta zajedničkog između kulturnih avangardi i umetničkog stvaralaštva podržavanog od upućenih manjina, na jednoj, i socijaldemokratije koja je sve više bila pod uticajem marksizma, na drugoj strani. Socijalistički intelektualci koji su postali vođi novih partija još uvek su bili dovoljno mladi da ne izgube kontakt s avangardnim ukusom: najstariji među njima, Viktor Adler (rođen 1852) i Karl Kaucki (rođen 1854), nisu imali ni četrdeset godina 1890. Viktor Adler, koji je odlazio u *Café Griensteidl*, stecište bečkih umetnika i intelektualaca, nije bio samo veliki poznavalac klasične književnosti i muzike: on je bio i strastan vagnerijanac (slično Plehanovu i Šou, on je isticao revolucionarne i „socijalističke“ implikacije Vagnerove muzike daleko više nego što se danas čini), oduševljavao se svojim prijateljem Gustavom Malerom, bio jedan od prvih Bruknerovih pristalica, divio se — kao i gotovo svi socijalisti njegove generacije — Ibzenu i Dostojevskom i duboko doživljavao Verharenovu poeziju, koju je i prevodio na nemački.⁹⁾

Ali, kao što smo videli, i obrnuto je bilo tačno: dobar deo naturalista, simbolista i pripadnika drugih avangardnih škola toga vremena osećali su se bliskim radničkom pokretu i (izuzimajući Francusku) socijaldemokratiji. Ta privlačnost nije uvek bila trajna: austrijski pisac Herman

⁸⁾ Među pretplatnicima na anarhistički časopis *La Révolte* 1894. godine nalazimo Dodea, Anatola Fransa, Uismansa, Lekonta de Lila, Malarme, Lotija i pripadnike pozorišne avangarde Antoana i Linje-Poa. Nijedan socijalistički časopis toga vremena ne bi mogao da se pohvali takvim skupom pretplatnika. Ali, čak je i tako rani anarhist kakav je bio pesnik Gistav Kan duboko poštovao Marksa i bio pobornik jedinstva svih levičara. V. E. W. Herbert, nav. delo, str. 21, 110—111.

⁹⁾ W. Emers, *Victor Adler*, Wien 1932, str. 236—237.

Bar, koji je pretendovao da govori u ime „modernih“, udaljio se od marksizma krajem osamdesetih godina 19. veka, a veliki naturalist Hauptman približio se simbolizmu i time potvrdio teorijske rezerve marksističkih kritičara. Rascep između socijalista i anarhista takođe je učinio svoje, jer je očigledno da su neki pripadnici avangarde (naročito u likovnim umetnostima) uvek imali simpatija za anarhiste i njihovu čistu pobunu. Ipak, „modernima“ nije bio dalek radnički pokret, a ni marksistima — ili bar onima od njih koji su bili obrazovani intelektualci — nisu bili tuđi „moderni“.

Iz razloga koji još nisu dovoljno ispitani, te veze su na neko vreme bile prekinute. No, možemo pomenuti bar neke razloge. Prvo, kao što je pokazala „kriza marksizma“ krajem devedesetih godina 19. veka, u Zapadnoj Evropi više se nije moglo verovati da je kapitalizam pred slomom a socijalistički pokret pred revolucionarnim trijumfom. Intelektualce i umetnike bio je privukao širok, nejasno definisan radnički pokret i njegov opšti duh nade, samopouzdanja, pa čak i utopijskih očekivanja, a sada su odjednom bili suočeni s pokretom nesigurnim u svoju budućnost i raztrzanim unutrašnjim, sve više sektaškim sporovima. Ovi ideološki rascepi postojali su i u Istočnoj Evropi: jedno je bilo simpatizirati pokret čije sve struje kao da su bile saglasne u prihvatanju uopšteno shvaćenog marksizma (tako je bilo početkom devedesetih godina) ili podržavati poljske socijaliste pre podele na nacionaliste i antinacionaliste, a sasvim drugo birati ovu ili onu od rivalskih i međusobno neprijateljskih grupa revolucionara i bivših revolucionara.

Na Zapadu je postojala i dodatna okolnost da su se novi pokreti sve više institucionalizovali i tonuli u svakodnevnu politiku koja je teško mogla uzbuđivati pisce i umetnike, postajući u praksi reformistički i prepuštajući buduću revoluciju nekoj verziji istorijske neminovnosti. Osim toga, institucionalizovane masovne partije, kojima je često polazilo za rukom da stvore sopstven kulturni svet, nisu bile naročito sklone da prihvataju umetnost neprivačnu ili nerazumljivu za radnike. Tačno je da su pretplatnici nemačkih radničkih biblioteka sve manje čitali političke knjige a sve više proznu književnost (u isti mah, manje su se čitali poezija i klasici); ali kod njih najpopularniji pisac, autor avanturističkih priča Fridrih Gerštoker, sigurno je bio vrlo daleko od avangarde.⁴⁹⁾ Nije nimalo iznenađujuće da se, mada je u početku bio blizak socijaldemokratima zbog sopstvenog kulturnog i političkog buntovništva, Karl Kraus u Beču udaljio od njih već prvih godina 20. veka. On je zamerao socijaldemokratima da nisu dovoljno učinili da radnici steknu pravu kulturu i sa skepsom je gledao na

⁴⁹⁾ H. J. Steinberg, *Sozialismus und deutsche Sozialdemokratie*, Hannover 1967, str. 132—135.

veliku — i na kraju uspešnu — kampanju partije u prilog opštem pravu glasa.¹¹⁾

Revolucionarna levica socijaldemokratije (koja je na Zapadu prvih godina bila prilično slaba) i revolucionarne anarhističke i sindikalističke struje imale su više izgleda da privuku radikalno raspoloženu avangardnu kulturu. Naročito su anarhisti posle 1900, izuzev u latinskim zemljama, sve više nalazili svoju socijalnu bazu u sredini koju su činili boemi i samouki radnici, na samoj ivici lumpenproletarijata — dakle, u različitim Monmartrima zapadnog sveta — i zadovoljavali se pripadništvom opštoj subkulturi onih koji odbacuju i izbegavaju kako „buržoaski“ životni stil tako i organizovane masovne pokrete.¹²⁾ Njihov u suštini individualistički i antinomičan bunt nije bio ni u kakvoj suprotnosti sa socijalnom revolucijom. On je čest samo čekao na podesean trenutak pobune i revolucije kojem bi se mogao priključiti, pa je sasvim razumljivo što je bio mobilisan *en masse* protiv rata i u prilog ruskoj revoluciji. Svoj najveći politički trenutak ovi buntovnici su verovatno doživeli s minhenkim sovjetom 1919. godine. No, i u teoriji i u praksi oni su okretali leđa marksizmu. Tipični prorok anarhističkih i anarhizmu sklonih buntovnika (kao i apolitičnih a kulturno nezadovoljnih srednjih slojeva) postao je Niče, mislilac koji je iz sasvim očiglednih razloga duboko tuđ kako marksistima tako i socijaldemokratima uopšte.

Ali, i sam kulturni radikalizam avangarde početkom 20. veka udaljavao ju je od radničkog pokreta čiji su pripadnici zadržali tradicionalan ukus, jer su (kao i čitav pokret) ostali privrženi shvatljivim jezicima i simboličkim kodovima kojima je izražavan sadržaj umetničkih dela. Avangarde poslednjih dvadeset pet godina 19. veka još nisu bile prekinule s tim jezicima, mada su već počele da ih dovode do njihovih krajnjih mogućnosti. S malo dobre volje bilo je sasvim moguće videti šta „hoće“ Vagner i impresionisti, pa čak i mnogi simbolisti. Od početka 20. veka — možda je pariski jesenji salon 1905. predstavljao prelomnu tačku u likovnim umetnostima — to više nije bilo tačno.

Osim toga, socijalistički vođi — čak i mlada generacija rođena posle 1870. godine — izgubili su neposredni kontakt s avangardom. Roza Luksemburg morala je da se brani od optužbe da ne voli „moderne pisce“; ali, mada joj je bila bliska avangarda devedesetih godina (recimo, nemački naturalistički pesnici), ona je priznala da nikada nije razumela Hofmanstala i da nije ni čula za

¹¹⁾ Caroline Kohn, *Karl Kraus*, Stuttgart 1966, str. 65—66.

¹²⁾ Za austrijski i nemački anarhizam, up. G. Botz, G. Brandstetter i M. Pollak, *Im Schatten der Arbeiterbewegung*, Wien 1977, str. 83—85.

Štefana Georgea.¹³⁾ Čak ni Trocki, koji se ponosio mnogo boljim poznavanjem novih strujanja u kulturi — on je opširno pisao o Franku Vedekindu u *Neue Zeit* 1908. i prikazivao je umetničke izložbe — ne izgleda naročito upućen u ono što bi najsmelija omladina 1905—1914. smatrala avangardom (izuzev, razume se, kada je reč o ruskoj književnosti). Slično Rozi Luksemburg, i on zapaža i kritikuje krajnji subjektivizam avangarde — njenu sposobnost, kako je govorila Roza Luksemburg, da izrazi „duševna stanja” i ništa drugo („ali ljudi se ne mogu stvoriti od duševnih stanja”¹⁴⁾). Međutim, za razliku od Roze Luksemburg, Trocki je pokušao da marksistički protumači nove pravce subjektivnog bunta i „čisto estetičku logiku” koja „prirodno preobražava pobunu protiv akademizma u pobunu samodovoljne umetničke forme protiv sadržaja, shvaćenog kao ravnodušna činjenica.”¹⁵⁾ On je pripisivao taj bunt novini života u džinovskim modernim građovima, a posebno intelektualcima koji su, živeći u ovim modernim Vavilonima, izražavali to iskustvo. Sigurno je da su i Roza Luksemburg i Trocki bili pod uticajem izuzetno jakih socijalnih predubedenja ruske estetičke teorije, ali je isto tako tačno da su oni izražavali i zajednički stav marksista, kako istočnih tako i zapadnih. Neko koga posebno zanima umetnost i ko želi da bude upoznat s njenim najnovijim tendencijama može zavoleti neke od tih eksperimenata kao privatno lice, ali kako se taj interes može povezati s njegovim socijalističkim delovanjem i ubedenjima?

Nisu u pitanju bile samo godine, iako je malo poznatih ličnosti Druge internacionale 1910. imalo ispod trideset godina, a većina je bila sredovečna. Marksisti, sasvim razumljivo, nisu bili oduševljeni nečim što je za njih predstavljalo povlačenje (a ne, kao za avangardu, napredovanje) u formalnu virtuoznost i eksperiment, napuštanje sadržaja umetnosti, uključujući njen otvoreni i prepoznatljivi socijalni i politički sadržaj. Oni nisu mogli da prihvate opredeljenje za čist subjektivizam, gotovo solipsizam, koji je Plehanov nalazio kod kubista.¹⁶⁾ Već je bilo žalosno, mada objašnjivo, što „među buržoaskim ideolozima koji prelaze na stranu proletarijata ima veoma malo umetnika”; a u godinama do 1914. kao da ih je još manje prilazilo radničkom pokretu nego pre 1900. Avangarda francuskih slikara bila je „à l'écart de toute agitation intellectuelle et sociale, confinés dans les conflits de technique”.¹⁷⁾

¹³⁾ R. Luxemburg, *J'étais, je suis, je serai. Correspondance 1914—1919*, Paris 1977, str. 306—307.

¹⁴⁾ R. Luxemburg, nav. delo, str. 307.

¹⁵⁾ Up. L. Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, priredio V. Strada, Torino 1973, str. 467.

¹⁶⁾ G. Plekhanov, *Kunst und Literatur*, Berlin 1954, str. 284—285.

¹⁷⁾ J. C. Holl, *La jeune peinture contemporaine*, Paris 1912, str. 14—15.

Ali to nije sve. Plehanov je 1912—13. mogao da tvrdi kako je sasvim očigledno da „većina današnjih umetnika ima buržoasko stanovište i potpuno je neosetljiva na velike slobodarske ideje našeg vremena”.¹⁸⁾ Nije bilo lako, među masama umetnika koji su tvrdili da su „protivnici buržoazije” naći više od šačice onih koji su bili bliski organizovanim socijalističkim pokretima — čak su i anarhisti imali manje oduševljenih pristalica među slikarima nego devedesetih godina — ali je zato bilo znatno lakše otkriti one koji se žale na filistarstvo radnika, otvorene elitiste kakvi su bili Štefan George i njegov krug u Nemačkoj ili akmeisti u Rusiji, lovce na (po mogućstvu žensko) aristokratsko društvo, i čak — naročito u književnosti — potencijalne i stvarne reakcionare. Osim toga, ne treba zaboraviti da se nove eksperimentalne avangarde nisu toliko bunile protiv akademizma koliko upravo protiv onih avangardi iz osamdesetih i devedesetih godina koje su bile relativno bliske radničkom i socijalističkom pokretu tog vremena.

Jednom reči, šta su marksisti mogli videti u tim novim avangardama do još jedan simptom krize buržoaske kulture; i obrnuto, zar su avangarde u marksizmu mogle videti išta drugo do još jedan dokaz da prošlost ne može razumeti budućnost? Nema sumnje, među nekoliko desetina pojedinaca od čijeg su patronata (kao kolekcionara ili trgovaca) zavisili novi slikari bilo je i ljudi sklonih marksizmu (na primer, Morozov). U to vreme nije ni bilo verovatno da će ljubitelji buntovne umetnosti biti politički konzervativni. Poneki marksistički teoretičar (Lunačarski, Bogdanov) mogao je čak racionalizovati svoje simpatije prema novatorima, ali najčešće je nailazio na otpor. Pa ipak, u kulturnom svetu socijalističkih i radničkih pokreta kao da nije bilo mesta za novu avangardu, a osuđivali su je ortodoksni marksistički estetičari (koji su, u stvari, svi bili iz Srednje i Istočne Evrope).

Međutim, ako su neke od novih avangardi nesumnjivo ostajale daleko od socijalizma ili bilo koje politike, a neke kasnije postale otvoreno reakcionarne ili čak fašističke, veliki broj buntovnika u umetnosti samo je čekao istorijski trenutak u kojem će umetnička i politička pobuna ponovo moći da se ujedine. Našli su taj trenutak posle 1914. godine u antiratnom pokretu i ruskoj revoluciji. Posle 1917, ponovo je ostvaren spoj između marksizma (u obliku Lenjinovog boljševizma) i avangarde, u početku uglavnom u Rusiji i Nemačkoj. Doba onoga što su nacisti (ne sasvim pogrešno) nazivali *Kulturbolschewismus* ne pripada istoriji marksizma u vreme Druge internacionale. Ipak, događaji posle 1917. moraju se bar pomenuti, jer su oni doveli do cepanja marksističkih estetičara na „realiste” i pristalice avangarde (sukob između Lukača i Brehta, između Tolsto-

¹⁸⁾ G. Plekhanov, nav. delo, str. 292, 295.

jevih i Džojsovih pobornika). A, kao što smo videli, koreni ove podele leže u razdoblju pre 1914. godine.

Ako imamo u vidu razdoblje Druge internacionale u celini, moramo zaključiti da odnos između marksizma i umetnosti nikada nije bio idealan, mada je posle 1900. godine postao još mnogo teži. Marksistički teoretičari nikada nisu u potpunosti prihvatili „modernističke” pokrete osamdesetih i devedesetih godina, i radije su prepuštali njihovu oduševljenu popularizaciju intelektualcima na periferiji marksizma (kao u Belgiji) ili nemarksističkim revolucionarima i socijalistima. Ako uporedimo kulturu s fudbalskom utakmicom, vodeći kritičari ortodoksnog marksizma videli su sebe više kao komentatore ili sudije nego kao navijače ili fudbalere. To nije škodilo njihovoj istorijskoj analizi umetničkih pravaca kao simptoma propadanja buržoaskog društva. Ta analiza je bila veoma impresivna; pa ipak, ne možemo a da ne primetimo koliko su se njihova zapažanja zadržavala na spoljašnjem. Svaki marksistički intelektualac video je sebe kao učesnika, ma koliko neupućenog, u filozofskom i naučnom životu; ali, gotovo nijedan nije video sebe kao učesnika u književnom i umetničkom životu. Oni su analizirali odnos umetnosti prema društvu i pokretu i davali dobre ili loše ocene školama, umetnicima i delima. U najboljem slučaju, cenili su i poštovali one malobrojne umetnike koji bi se stvarno pridružili njihovom pokretu i opraštali im njihova lična i ideološka lutanja, kao što je to činilo i buržoasko društvo. Uticaj marksizma na umetnost morao je prema tome biti periferan. Čak bi se i naturalizam i simbolizam, bliski socijalističkom pokretu svoga vremena, po svoj prilici razvijali gotovo istovetno i da se marksisti uopšte nisu zainteresovali za njih. U stvari, marksisti su teško uspevali da vide kakva bi mogla biti uloga umetnika u kapitalizmu, osim da bude propagator, sociološki simptom, ili „klasik”. Dolazimo u iskušenje da kažemo da marksizam Druge internacionale zaista nije imao adekvatnu teoriju umetnosti ali ga, za razliku od slučaja s „nacionalnim pitanjem”, političke okolnosti nisu primorale da uvidi tu teorijsku neadekvatnost.

No, u okviru marksizma Druge internacionale postojala je i autentična teorija o umetnosti u društvu, iako nije imala nikakvo mesto unutar zvanične marksističke doktrine: to je teorija koju je najpotpunije razvio Vilijam Moris. Ako je postojao znatniji i trajniji marksistički uticaj na umetnost, on je došao upravo kroz ovu misaonu školu koja stavlja akcenat na element umetničkog stvaralaštva u svakom radu i u tradicionalnom načinu života, a ne na strukturu umetnosti u buržoaskoj epohi (pojedinačni „umetnik”), na uslove svakodnevnog života a ne na ekvivalent robne proizvodnje u umetnosti (pojedinačno „umetničko delo”). To je bila jedina struja unu-

tar marksističke estetičke teorije koja je govorila o arhitekturi, i čak je smatrala krunom svih umetnosti.¹⁹⁾ Ako je marksistička kritika bila klip u točkovima naturalizma ili „realizma”, ona je predstavljala pokretačku snagu pokreta „umetnosti i zanatâ”, čiji je uticaj na modernu arhitekturu i dizajn bio i ostao fundamentalan.

Ali, ova teorija je bila zanemarena kako zato što je Moris (mada jedan od prvih engleskih marksista²⁰⁾ bio smatran čuvenim umetnikom a političkim početnikom, tako i zato što je engleska tradicija teorijskog razmišljanja o umetnosti i društvu (neoromantičarski medijevalizam, Ruskin) koju je on spojio s marksizmom imala malo dodira s glavnim tokovima marksističke misli. Pa ipak, ta teorija je poticala iz same umetnosti. bila je marksistička — bar ju je sam Moris smatrao takvom — i imala je pristalica među umetnicima, dizajnerima, arhitektima i urbanistima, a da i ne pominjemo organizatore muzeja i umetničkih škola, širom cele Evrope. Niti je bila slučajnost što je ovaj važan uticaj marksizma na umetnost vodio poreklo iz Engleske, mada je u Engleskoj sam marksizam bio gotovo beznačajan. Jer, u ovom periodu Engleska je bila jedina evropska zemlja dovoljno preobražena kapitalizmom da bi industrijska proizvodnja mogla da potpuno preobrazu zanatsku. Kada bolje razmislimo, nije nimalo čudno što je Marksova „klasična” zemlja kapitalističkog razvoja dala jedinu stvarno značajnu kritiku onoga što je kapitalizam učinio s umetnošću. Niti je iznenađujuće što je marksistički element u ovom važnom umetničkom pokretu bio zaboravljen. Sam Moris je bio dovoljno realist da shvati kako umetnost neće postati socijalistička sve dok kapitalizam bude postojao.²¹⁾ Savladajući krizu i ulazeći ponovo u fazu ekspanzije, kapitalizam je prisvajao i integrisao umetnost revolucionarâ. Nju su preuzimali dobrostojeći i obrazovani srednji slojevi, stručnjaci za industrijski dizajn. Najveće delo H. T. Berlagea, holandskog arhitekta i socijaliste, nije zgrada sindikata radnika s dijamantima nego amsterdamska berza. Morisovski urbanisti najviše su se približili svojim narodnim gradovima u „predgradima-vrtovima”, u koje se na kraju uselila srednja klasa, i u „gradovima-vrtovima” daleko od svake industrije. Na taj način, umetnost je odražavala nade i tragediju socijalizma
Druge internacionale.

(S engleskog preveo LEON KOJEN)

¹⁹⁾ W. Morris, *On Art and Socialism*, priredio Holbrook Jackson, London 1946, str. 76.

²⁰⁾ On je prvi put učestvovao na jednom socijalističkom skupu (gde se govorilo o podizanju kuća za narod) 1883. godine.

²¹⁾ „Kada imamo u vidu odnos modernog sveta prema umetnosti, naš je zadatak danas — i još dugo će to biti — ne toliko da pokušavamo da stvorimo umetnost, koliko da raščišćavamo teren da bismo umetnosti dali šansu”, W. Morris, „The Socialist Ideal”, nav. delo, str. 323.