

*U tekstu se razmatra odnos avangarde i tradicije, pri čemu se avangarda posmatra kao objedinjujući pojam za različite umetničke prakse s početka dvadesetog veka. U tekstu se polazi od stanovišta da su već sami avangardni pravci, zahvaljujući svom izrazito negatorskom odnosu prema celokupnoj evropskoj tradiciji, ali i često sukobljenim shvatanjima unutar samog avangardnog pokreta, pre svega bili okrenuti uspostavljanju novih obavezujućih teorijskih principa, a ne njihovom konačnom ukidanju, kao postupku oslobađanja umetničkog izraza „postojećih stega”. U tom smislu se i avangardna pobuna protiv tradicije posmatra kao rad na redefinisaniu tradicije, koja paradoksalno postaje deo nove evropske tradicije. Cilj teksta jeste da pokaže da je promena odnosa prema tradiciji, i uključivanje avangardnih postupaka u korpus ovako redefinisane evropske tradicije, ukinulo mogućnost razumevanja antitradicionalističkog bunta u umetnosti kao prevratničkog postupka.*

***Ključne reči:***

*avangarda, dada, ekspresionizam, teorija umetnosti, tradicija, zenitizam*

Avangarda, kao nadređeni pojam različitim prevratničkim umetničkim praksama, može s jedne strane biti sagledavana kao posebna umetnička ili kulturološka formacija unutar modernizma, dok se s druge strane, ona može shvatiti kao nadstilski pojam za različite eksperimentalne umetničke strategije tokom dvadesetog veka. Reč je o umetničkom zahtevu za potpunim preobražajem umetnosti, kulture i društva. Avangardni pokreti su, početkom dvadesetog veka, odlučno odbacili teorijska shvatanja uspostavljena unutar evropske umetničke tradicije, odbacujući istovremeno i umetnost nastalu na ovim osnovama. Zahvaljujući svom izrazito negatorskom odnosu, ne samo prema celokupnoj evropskoj tradiciji, već i drukčijim shvatanjima unutar samog avangardnog pokreta, avangardni pravci se mogu sagledati kao pre svega okrenuti uspostavljanju obavezujućih teorijskih

principa, a ne njihovom ukidanju, kao postupku oslobađanja umetničkog izraza „postojećih stega”. Institucionalizacijom avangardnih zahteva, avangardni pokret je vremenom i sâm postao deo evropske tradicije, a teorijska shvatanja avangardista dobila status novih obavezujućih kanona. Cilj teksta jeste da pokaže da je promena odnosa prema tradiciji, i uključivanje avangardnih postupaka u korpus ovako redefinisane evropske tradicije, ukinulo mogućnost razumevanja antitradicionalističkog bunta u umetnosti kao prevratničkog postupka.

Bogdan Popović, kao prvi tumač moderne srpske poezije, već je 1903. godine naslutio „prevratnički duh” u Ćurčinovim stihovima. U pesmi *Pustite me kako ja hoću!* Milan Ćurčin uzvikuje:

„Zašto uvek jedno i isto,  
Zar sve mora biti jasno i čisto,  
I svuda propisan broj!?”<sup>1</sup>

Ovo je bio otvoren poziv napuštanju tradicije, prihvaćenih formi i konvencija. Iako još uvek ne silovit napad na postojeće pesničke norme, to je bio glas koji je u srpskoj poeziji najavljivao promene koje će uslediti u narednom periodu. Povodom Ćurčinovog manifesta *O mojim pesmama*, Popović u „Belešci Uredništva SKG-a” iznosi komentar da ono što je novo ne mora uvek i biti dobro.<sup>2</sup> Međutim, promene koje su u umetnosti pokrenute još krajem devetnaestog, a zatim se prenele na čitav dvadeseti vek, upravo su u prvi plan postavile pitanje kriterijuma ocene jednog umetničkog dela. Programi avangardnih autora, izraženi kroz manifeste i polemičke tekstove, često prožeti radikalnim stavovima, zahtevali su uvođenje novih teorijskih normi koje bi kroz svoje suprotstavljanje tradiciji otvorile nove pristupe razumevanju umetničkog dela i njegovoj oceni. Nakon dovođenja u pitanje tradicionalnih kanona, stihovima Ćurčinove pesme *Pustite me kako ja hoću!*, Stanislav Vinaver, gotovo čitavu deceniju kasnije (1911), u pesmi *Geteu*, donosi još jedan otvoren poziv napuštanju tradicije:

„Novog i novog na tle plačno ovo  
Novog i novog na tle ovo plačno  
I dajte zračnog na tle ovo mračno,  
I sve raskujmo što je Gospod skov’o”<sup>3</sup>

1 Ćurčin, Milan. „Pustite me kako ja hoću!”. U: *SKG*, knj. VI, sv. 6, XII, 1902. 1066.

2 Popović, Bogdan. „Beleška uredništva SKG-a”. U: *SKG*, knj. X, sv. 3, 1903. 234–235. Citirano prema knjizi M. Ćurčina *Sabrane pesme*, priredio Vasa Pavković, Sveske, Pančevo, 1991. 128. (Preuzeto iz: Tešić, Gojko. *Otkrovenje srpske avangarde*. Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa. Beograd, 2005. 15.)

3 Citat preuzet iz: Tešić, Gojko. „I sve raskujmo što je Gospod skov’o”. U: Tešić, Gojko. *Otkrovenje srpske avangarde*. Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa. Beograd, 2005. 161.

Oslobađanje kulturnog prostora od uticaja tradicije i kanona, prvih decenija dvadesetog veka, najavljivalo je veliki „pogled unapred”. To je bio početak rada na utemeljenju antitradicionalističke borbe koja će obeležiti čitav dvadeseti vek.

Okretanje ka radikalnom rušilačkom duhu, u srpskoj poeziji načinio je, po rečima Gojka Tešića, Miloš Crnjanski, 1917. i 1918. godine, pesmama *Himna, Serenata, Grotoska, Naša elegija, Oda, Pisma, Pobedi, Robovima* i *Zdravica*.<sup>4</sup> Nova retorika, kojom je Crnjanski osvajao srpski poetski prostor, bila je oštro suprotstavljanje prihvaćenom shematizmu i tradicionalnoj tematici. Zaokret koji je načinio Crnjanski, sopstvenim poetskim istraživanjima nastavili su Stanislav Vinaver, Siba Miličić, Todor Manojlović, Tin Ujević, Milan Dedinac, Rastko Petrović, Ranko Mladenović, Marko Ristić, Dušan Matić, Aleksandar Vučo, Boško Tokin, itd. Obeležen rušilačkom poetikom Miloša Crnjanskog, kraj druge decenije najavljivao je intenzivnu kulturnu aktivnost, koja će preko mnogobrojnih „izama”, poput sumatrizma, kosmizma, hipnizma, ekspresionizma, dadaizma, zenitizma, nadrealizma, konstruktivizma itd., biti usmerena na prevazilaženje postojeće tradicije.

Sedamnaest godina nakon Ćurčinovih stihova, godine 1920, na molbu Bogdana Popovića, Miloš Crnjanski za *Srpski književni glasnik*, u svom „Objašnjenju ‘Sumatre’”, iznosi objavu: „pale su ideje, forme i, hvala bogu, i kanoni!”<sup>5</sup> Svakako, ove reči Miloša Crnjanskog ne treba shvatiti kao objavu razrešenja jednog sukoba, već upravo kao neminovnost njegovog razvoja. Sukob između „starih” i „novih” postaje, po rečima Gojka Tešića poetička paradigma u dvadesetim godinama.<sup>6</sup>

Međutim, ovaj sukob između „starih” i „novih”, samo se uslovno može bipolarno odrediti. Naime, zahtevi za uspostavljanjem diskontinuiteta sa postojećom tradicijom nisu ostvarivani unutar jedinstvenog umetničkog fronta. Različiti „izmi”, iako saglasni u postavljanju zahteva za rušenjem postojeće tradicije, često su međusobno bili suprotstavljeni. Različito razumevajući proces raskida sa tradicijom, srpski umetnici su razvijali različite umetničke postupke, razrađujući svoja stanovišta kroz mnogobrojne polemičke tekstove i objašnjenja sopstvenih umetničkih projekata.

Suprotstavljane tradicionalnim vrednostima i učvršćenim kanonima akademizma, početkom dvadesetog veka predstavljalo je tendenciju snažno izraženu u različitim umetničkim pokretima širom Evrope. Već uzdrmanim autoritetima sve radikalnije su se suprotstavljali avangardni umetnici donoseći nove vredno-

4 Tešić, Gojko. „Pale su ideje, forme i, hvala Bogu, i kanoni!” U: Tešić, Gojko. *Otkrovenje ....* 22.

5 Crnjanski, Miloš. „Objašnjenje ‘Sumatre’”. U: SKG, knj. I, sv. 4, 16. X 1920. 265–270. Citirano prema knjizi: Crnjanski, Miloš. *Itaka i komentari*. Prosveta, Beograd. 1959. 176.

6 Tešić, Gojko. „Pale su ideje, forme i, hvala Bogu, i kanoni!” U: Tešić, Gojko. *Otkrovenje ....* 16.

sti, nove misli, nove zakone i nove umetničke pristupe. Zaokret koji su načinili impresionisti i postimpresionisti, u slikarstvu na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek, početkom dvadesetog veka prihvatili su fovisti i ekspresionisti, koji su još više radikalizovali odvajanje od tradicije akademizma. Gogenov (Paul Gauguin) zahtev za vraćanjem praizvora, tzv. „detinjstvu čovečanstva”, gotovo da je postao program nove umetnosti. U potrazi za novim uzorima Matis (Henri Matisse) odlazi u Maroko (1911. i 1912. godine). On izvore za svoj rad nalazi u islamskoj ornamentici i persijskoj minijaturi. S druge strane, ekspresionisti se pak okreću afričkoj skulpturi, gotičkim drvorezima, narodnoj umetnosti i folkloru. U svom programu oni pozivaju na ponovno uspostavljanje veze s prirodom i napuštanje urbane kulture zarad vraćanja samim „izvorima života”. Na odbacivanje evropskih umetničkih doktrina i okretanje Istoku poziva i Vladimir Markov. Svoj zahtev on obrazlaže sledećim rečima:

„Savremena Evropa ne shvata lepotu nerazboritog, nelogičnog. Naš umetnički ukus, odgojen na surovim pravilima, ne može da se pomiri s raspadanjem postojećeg pogleda na svet, da se odrekne ‘ovoga sveta’ i preda se svetu osećanja, ljubavi i snova, ne može da se prožme anarhizmom što se izruguje razrađenim pravilima i da pređe u nekonstruktivni svet”<sup>7</sup>

Međutim, avangardni pokreti s početka dvadesetog veka, dvadesetih godina i sami postaju meta novih umetničkih shvatanja razvijenih u novonastalim društvenim okolnostima nakon Prvog svetskog rata. Kao odgovor na ratne strahote, 1916. godine u Cirihu nastaje dada, kao kulturni pokret koji će ubrzo dobiti međunarodne razmere. To je bio protest protiv buržoaskih interesa i savremenih akademskih i umetničkih vrednosti. Marsel Janko (Marcel Janko) uzvikuje:

„We had lost confidence in our culture. Everything had to be demolished. We would begin again after the ‘tabula rasa’. At the Cabaret Voltaire we began by shocking common sense, public opinion, education, institutions, museums, good taste, in short, the whole prevailing order”<sup>8</sup>

U Sjedinjenim Državama Marsel Dišan (Marcel Duchamp), Frensis Pikabija (Francis Picabia) i Man Rej (Man Ray) postaju nosioci novog pokreta. Dišan počinje da izlaže *radymades*, a 1917. godine potpisuje svoj rad *Fontana*, koji je žiri *Društva nezavisnih umetnika (Society of Independent Artists)* odbio da uvrsti u svoju izložbu. Svoj program dadaisti obrazlažu kroz čitav niz publikacija i manifesta u kojima se poziva na rušenje građanskog sistema vrednosti i savremene akademske tradicije. U *Manifestu* iz 1916. godine Hugo Bal (Hugo Ball) izjavljuje:

7 Markov, Vladimir. „Principi nove umetnosti”. U: Mijušković, Slobodan, *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika. Beograd, 2003. 29.

8 Citat preuzet sa internet adrese: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dada>

„I shall be reading poems that are meant to dispense with conventional language, no less, and to have done with it. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Dalai Lama, Buddha, Bible, and Nietzsche. Dada mđada. Dada mhm dada da. It's a question of connections, and of loosening them up a bit to start with. I don't want words that other people have invented. All the words are other people's inventions. I want my own stuff, my own rhythm, and vowels and consonants too, matching the rhythm and all my own. If this pulsation is seven yards long, I want words for it that are seven yards long”.<sup>9</sup>

U okvirima srpske avangarde, programski tekstovi dvadesetih godina postaju svojevrsni dokument radikalizma. Pored programskih tekstova Miloša Crnjanskog, Stanislava Vinavera i Rastka Petrovića, za srpsku avangardnu umetnost od posebnog je značaja manifest dadizma objavljen u časopisu *Zenit*. Zenitizam je proglašen za novu balkansku umetnost. To je „[...] oslobođenje od sviju akademskih okova i priznatih laži evropskog klasicizma i barnumske civilizacije”.<sup>10</sup> Reč je o radikalnom i politički angažovanom proglasu, izrazito antievropski i anti-tradicionalistički orijentisanom, koji poziva na „Vaskrs jugobalkanskog pratipa Čovekoheroja u unutrašnjoj duhovnoj inkarnaciji BARBAROGENIJA”.<sup>11</sup>

Od posebnog su značaja i Micićev tekst „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”, objavljen u prologu (čiji je puni naziv „Prolog jednog ludaka”) pesničke knjige *Stotinu vam bogova*, koja je najpre zabranjena, da bi se kasnije pojavila u cenzurisanom izdanju pod naslovom *Kola za spasavanje*, zatim „Program hipnizma” koji 1922. godine objavljuje Drainac, „Intuitivna lirika” Todora Manojlovića, itd.

Svojim tekstovima zenitisti izgrađuju netrpeljiv stav ne samo prema tradiciji, već i prema drugim avangardnim pokretima. U odbacivanju drukčijih teorijsko – umetničkih shvatanja, posebnu je ulogu odigrao Ljubomir Micić, koji u svojim manifestima sve avangardne pokrete proglašava mrtvima, određivši zenitizam za „jedinu zdravu duhovnu i poetsku struju iz koje se rađala barbarogenizacija”, odnosno balkanizacija Evrope.<sup>12</sup> Negatorski stav prema ostalim avangardnim pokretima preuzeće nešto kasnije i nadrealisti, koji nisu priznavali uticaj avangardnih stvaralaca dvadesetih godina, pre svega Miloša Crnjanskog, Moni de Bulija (Monny de Bouilly), Rista Ratkovića, Dragana Aleksića i drugih. Ovakve stavove nadrealisti su naročito manifestovali u svojim polemičkim tekstovima. Ovo pre svega važi za Marka Ristića i Daviča, dok Milan Dedinac u predgovoru svoje

9 Ball, Hugo. „Dada Manifesto”. (1916). Tekst preuzet sa internet adrese: [http://en.wikisource.org/wiki/Dada\\_Manifesto\\_%281916%2C\\_Hugo\\_Ball%29](http://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_%281916%2C_Hugo_Ball%29)

10 „Zenit-Manifest”. Preuzeto iz: Tešić, Gojko, *Otkrovenje ...*, 241.

11 Isto, 241.

12 Tešić, Gojko. „Pale su ideje, forme i, hvala Bogu, i kanoni!” U: Tešić, Gojko. *Otkrovenje ...* 28.

knjige *Od nemila do nedraga* priznaje veličinu avangardnih tendencija dvadesetih godina.

Avangardno odbacivanje Šekspira (Shakespeare) i Dantea (Dante), Mikelandela (Michelangelo) i Žak Luj Davida (Jacques-Louis David), predstavljalo je rad na definisanju novog umetničkog jezika. Teorijska shvatanja i umetnički kanoni starog akademizma bili su odbačeni zajedno sa starom umetnošću. Iz tog razloga urlik Barbarogenija „Treba zatvoriti sva pozorišta u kojima natežu ‘Umišljenog bolesnika’ i izigravaju ‘Otela’. To sve zaudara ko lešina!”<sup>13</sup> treba pre svega shvatiti ne kao oslobađanje umetnosti kompozicionih principa, već upravo kao poziv na utemeljenje nove tradicije, zasnovane na određenim kanonima, manifestima, normativima, itd.

Razvoj novih umetničkih pristupa, kao što su napuštanje centralne perspektive u slikarstvu ili odustajanje od formalne koherentnosti u književnosti, postavio je zahtev za izmenom načina percepcije umetničkog dela. Redefinisanje odnosa publika – umetničko delo, značilo je istovremeno redefinisavanje normi razumevanja, kao i unutrašnje organizacije umetničkog dela. Otuda avangardno anti – delo to jeste jedino posmatrano iz jednog, za avangardu, tradicionalističkog ugla. Kako je prevazilaženje prefiksa *anti* uvek uslovljeno izmenom dominantnog teorijskog okvira, to je i oslobađanje od postojećih umetničkih normi postalo preduslov prepoznavanja avangarde kao umetničke prakse. Marko Ristić modernu poeziju određuje kao „produkt anti – poetske buržoaske kulture”, odnosno kao produkt istinske umetnosti u kontekstu njenog izričitog negiranja.<sup>14</sup> Time određenje avangarde kao anti-umetnosti postaje vezano isključivo za anti – umetničku kulturu, te je avangardnu negaciju zapravo potrebno shvatiti kao negaciju negacije umetnosti. To ujedno znači da je i sâm akt priznavanja avangardi umetničkog statusa istovremeno negacija kulture na kojoj ona nastaje, te je i avangardnu aktivnost potrebno shvatiti kao suštinski reakcionarnu.

Kroz čitav niz manifesta, programskih tekstova, diskusija, kao i putem same umetničke prakse, avangardni umetnici s početka dvadesetog veka, postavljali su temelje jednom novom umetničkom jeziku. „Nova umetnost” koju je trebalo izgraditi nije bila umetnost oslobođena kanona i unapred utvrđenih modela izražavanja i tumačenja. Teorijska podloga, koju su kroz čitav niz tekstova razrađivali avangardisti, postavljala je okvire mogućeg umetničkog delovanja. Novi jezik avangarde nije bio samo prelazni stupanj u učvršćivanju nove tradicije, već je i sâm bio normativistički. Naime, nije moguće govoriti o umetničkom jeziku avangarde izvan bilo kakvog sistema, odnosno oslobođenom od konvencij-

13 „Zenit-Manifest”. Preuzeto iz: Tešić, Gojko, *Otkrovenje ...*, 241.

14 Ristić, Marko, „Moralni i socijalni smisao poezije”, u: Petrović, Sreten, *Marksizam i književnost, I*, Prosveta, Beograd, 1983, 363–364.

ski utvrđenih kompozicionih načela. Ono po čemu je ovaj jezik specifičan, jeste njegovo radikalno odstupanje od nasleđenih evropskih normativa, ali ne i po ukidanju kanonizacije.

Razumevanje jednog umetničkog dela podrazumeva razumevanje jezika, odnosno znakovnog sistema, u okviru kojeg je to delo sačinjeno, kao i razumevanje socijalnog okvira koji određuje načine njegovog dekodiranja i vrednovanja. Da bi jedno umetničko delo bilo kao takvo prepoznato, ono treba da bude oblikovano prema konvencijski utvrđenim kriterijumima na osnovu kojih se sprovodi diferencijacija umetničke od neumetničke prakse. Tek putem određenja osnovnih teorijskih načela, umetnička produkcija sebi obezbeđuje okvir unutar kojeg može biti sagledavana. Odnosno, tek putem sprovedene standardizacije, umetnost sebi obezbeđuje uslove da kao takva bude prepoznata.

Jedno umetničko delo dobija svoj smisao jedino smeštanjem u okvire poznatih društvenih i kulturnih identifikacija umetničke produkcije. Razumevanje umetničkog dela, kao i same umetnosti, uslovljeni su čitavim nizom razrađenih konvencija unutar umetničke teorije i prakse. U tom smislu je i svaka negacija kanona i umetničko – teorijskih shvatanja, moguća jedino u okviru postupka njihovog (re)definisiranja. U protivnom, umetnost bi postala nečitljiva, a u krajnjoj liniji i neprepoznatljiva kao takva.

Savremena tržišna praksa imenovanja umetničkih vrednosti, u svojoj suštini jeste antiumetnička. Umetnost, da bi to ostala, mora ostati verna svojim unutrašnjim principima. Odnosno ona mora istrajati na kompozicionim načelima sopstvenog jezika i na adekvatnoj teorijskoj utemeljenosti. Prepoznavanje umetnosti putem različitih forenzičkih metoda, fizičkih i hemijskih analiza, ili rendgenskih snimanja, do krajnjih granica relativizuje njen status. U tom smislu ukidanje načela teorije umetnosti, namesto njihovog (re)definisiranja, značilo bi potpuno ukidanje razgraničenja između umetničke i vanumetničke produkcije. Umetnički rad bi na taj način postao isključivo tržišno uslovljena aktivnost, određena marketinškim zakonitostima i berzanskom potražnjom.

Ono što određuje formu, značenje ili status jednom umetničkom delu upravo jeste teorijski sistem unutar kojeg se to delo posmatra. Da bi jedno delo bilo čitljivo neophodno je poznavati jezičke kodove na osnovu kojih je to delo sačinjeno, i ne samo to, već je i postojanje ovih kodova upravo uslov određenja samog umetničkog dela kao takvog. Avangardna negacija evropske umetničke teorije i prakse bila je sastavni deo borbe za novu umetnost. To je bio zahtev za (re)uspostavljanjem jednog iskonskog umetničkog izraza. Avangardni pokreti su početkom dvadesetog veka započeli borbu za jednu, na drukčijim osnovama, izgrađenu umetnost, ali ne i borbu za konačno ukidanje teorije umetnosti. Upravo

u tom smislu avangardni proglassi, brojni manifesti i teorijske razrade, postavljaju obavezujuće okvire jednoj redefinisanoj umetničkoj teoriji, istovremeno obezbeđujući avangardnim delima umetnički status.

Negiranje tradicionalnih modela umetnosti izazvalo je sukob između „starih” i „novih”. Ovakav odnos rezultirao je oštrom polarizacijom snaga, praćen snažnim napadima i potpunom diskreditacijom suprotnih umetničkih stanovišta. To je bio sukob između mladih autora koji su nastojali da uspostave umetničke sisteme zasnovane na teorijskim stanovištima avangarde, dok su se s druge strane našli autori starije generacije koji su nastojali da zaštite stare institucije i već uspostavljene umetničke principe. Pobuna protiv dotrajalog sistema vrednosti svoju energiju crpla je iz vere u mogućnost konačnog oslobođenja čoveka, iz vere u mogućnost stvaranja slobodnijeg izraza neopterećenog krutim „kanonima” etabliranih institucija.

Na početku dvadeset prvog veka, Aleksićev antitradicionalistički poziv: „Kulturu razoriti kao dosadu, buržuasku ludost, lepo oličenu i u safijan umotanu: do krajnosti idemo – [...] – Od temelja rušimo, neka se rasprsnje jezik i ostane veliki DADA”<sup>15</sup>, paradoksalno postaje deo jedne nove, čitav vek stare tradicije. Avangarda, kao prevratnička formacija s početka dvadesetog veka, postavila je temelje savremenoj kulturi. Umetnički jezik, formiran unutar avangardnih pokreta, danas obezbeđuje okvire delovanja umetničke teorije i prakse. Gotovo čitavo stoleće nakon avangardne pobune, avangardni bunt i sâm je postao deo tradicije, a avangardni umetnici priznati utemeljivači sada dominantnih umetničkih shvatanja, pristupa i postupaka. Zahvaljujući institucionalizaciji kritičke misli putem mehanizama oficijelne historiografije, buntovni zahtevi avangardnih umetnika pretvoreni su u obavezujuće kanone. Nove, izmenjene vrednosti svečano se proslavljaju u akademijama, pozorištima, muzejima i aukcijskim kućama. Dišanova poruga *Mona Lize* kanonizovala je sam bunt umesto da ga učini ubojitim, a tradicija je i ovoga puta, namesto da bude srušena samo transformisana. Zenitistički povik „Historia NON vitae magistra!”<sup>16</sup> ponovo ustupa mesto izreci starih Latina protiv koje ustaje. Istorija se još jednom poigrala sa revolucionarima koji su želeli da uzdrmaju njene temelje. Institucionalizacijom, avangarda je i sama postala deo onog nataloženog iskustva protiv kog se borila, uvodeći u njegov korpus sopstvene postupke i shvatanja. Na taj način, iako su nameravali da u osnovi uzdrmaju mehanizme očuvanja tradicije, avangardisti su ih institucionalizacijom antitradicionalističkog bunta u umetnosti zapravo osnažili. Na taj način pokret evropske avangarde još jednom je potvrdio staru mudrost da je najbolji oblik borbe protiv subverzije njena institucionalizacija.

15 Aleksić, Dragan. „Dadaizam”. U: *Zenit*, I/3, 1921. 5–6. Preuzeto iz: Tešić, Gojko. *Otkrovenje ...*. 255.

16 „Zenit-Manifest”. Preuzeto iz: Tešić, Gojko. *Otkrovenje ...*, 241.

Budući da se oslanjao na niz razrađenih teorijskih studija, često oštro suprotstavljenih drukčijim umetničkim shvatanjima i pristupima, i budući da je bio okrenut ne samo negiranju postojećih umetničkih normi već i čitave umetnosti izrasle na ovako postavljenim principima, pokret umetničke avangarde izrastao je kao pokret nove / obnovljene tradicije. Otuda i avangardnu pobunu protiv tradicije treba shvatiti kao, danas već ostvaren, zahtev za revizijom postojećih umetničkih normi razumevanja, stvaranja i ocene umetničkog dela, a ne kao poziv na konačno oslobađanje umetnosti. Budući da je kao jedna reakcionarna formacija postala deo tradicije, avangarda je institucionalizovala umetničku borbu protiv tradicije kao upravo tradicionalistički postupak. Umetnička negacija tradicije, u ovako stvorenim okolnostima, gubi svaku revolucionarnu snagu, postajući jedan od načina učvršćivanja postojeće kulture.

### Literatura:

- Ball, Hugo. *Dada Manifesto*, (1916). Tekst preuzet sa internet adrese: [http://en.wikisource.org/wiki/Dada\\_Manifesto\\_%281916%2C\\_Hugo\\_Ball%29](http://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_%281916%2C_Hugo_Ball%29)
- Crnjanski, Miloš. *Itaka i komentari*. Prosveta, Beograd. 1959.
- Ćurčin, Milan. „Pustite me kako ja hoću!“. U: SKG, knj. VI, sv. 6, XII, 1902.
- Kosanović, Bogdan. „Micićeva ‘Kola za spasavanje’ kao avangardna drama“. U: Kosanović, Bogdan. *Slavističke komparativne teme*. Old commerce. Novi Sad, 2005.
- Markov, Vladimir. „Principi nove umetnosti“. U: Mijušković, Slobodan. *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika. Beograd, 2003.
- Ristić, Marko. „Moralni i socijalni smisao poezije“. U: Petrović, Sreten. *Marksizam i književnost*, I, Prosveta. Beograd, 1983.
- Selenić, Slobodan. „Avangardna tragikomedija“, predgovor u: Selenić, Slobodan (ur.). *Avangardna drama*. Srpska književna zadruga. Beograd, 1964.
- Tešić, Gojko (ur.). *Avangarda: teorija i istorija pojma*, Narodna knjiga – Alfa. Beograd, 1997.
- Tešić, Gojko. *Otkrovenje srpske avangarde*. Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa. Beograd, 2005.
- Tešić, Gojko. *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*. Institut za književnost i umetnost, Svetovi. Beograd, Novi Sad, 1991.
- Trifunović, Lazar. *Slikarski pravci XX veka*. Prosveta. Beograd, 1994.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Dada>

## AVANT-GARDE IN TRADITION

### *Summary*

---

*The text analyses the relations between avant-garde and tradition, during which the avant-garde is observed as common concept which refer to different artistic practises from the beginning of twentieth century. The text aim is to show that avant-garde movements, because of their extreemly negative relation to the whole european tradition, but also because often oposit approaches they had, intended, first of all, not to repeal theoretical principles, but to establish new theoretical framework. In that sense, there is a need for understanding avant-garde insurrection against tradition as demand for revision established artistic norms of understanding, creating and evaluating some artistic work, but not as a call for final liberation of art. By institutionalizing avant-gardists' demands, avant-garde movement becomes a part of european tradition, and theoretical aproaches of avant-gardists got a status of new obligated canons. According to the fact that avant-garde movement, as revolutionary formation became a part of european tradition, avant-garde institutionalized artistic struggle against tradition as a traditional act. Artistic denying of tradition, in this circumstances, lose their revolutionary strenght, becoming one of manners of manifestation established culture.*