

Nada Beroš

Srednjoevropske avangarde - u središtu prevrednovanja

(Krisztina Passuth: "Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale", Flammarion, Paris 1988.)

Jedna od najuočljivijih značajki našeg agonijskog doba - razsredištenje i razmrvljenost marginalnih optika - nalazi svog vrlo rječitog i uvjerljivog svjedoka u djelu Krisztine Passuth Avangarde Srednje Evrope (LES AVANT-GARDES DE L'EUROPE CENTRALE, Flammarion, Paris 1988.). Pandemija prevrednovanja, još jedna od manifestacija pokajničkog fin de sièclea, nije, naravno, mogla zaobići ni sferu umjetničkog, a nerijetko je upravo iz tog područja klica zaraze prelazila na plan globalnih revalorizacija. Knjiga Krisztine Passuth bez sumnje će pridonijeti svojevrsnoj reviziji općeprihvaćenih pojmova o tzv. povijesnoj avangardi, zahvaljujući u prvom redu "povlaštenom pogledu iskosa", pa time i čaru novine i prvotnosti, ali također i istinskom potencijalu materije što je nakon sedamdesetak godina dočekala pouzdanog interpretatora.

To, dakako, ne znači da je Krisztina Passuth prva zagrabila iz nepoznatog bunara srednjoevropskih avangardi, jer su joj prethodili mnogi proučavatelji avangardnih pojava u nacionalnim okvirima, poput Františka Šmejkal, Andrzeja Turowskog, Marine Vanci, Petera Krečića, Irine Subotić, Julije Szabó i drugih, ali je njezina zasluga u tome što je po prvi put kompleksna i rasuta građa srednjoevropskih avangardi okupljena pod istim krovom, dovedena u međusobne relacije te osvijetljena u suodnošenju s graničnim reperima na Zapadu i Istoku, ne smećući pri tome s uma nacionalne specifičnosti i određeni stupanj autonomije pojedinih pokreta spram općih tokova i toponima avangarde.

Nemoguće je ne primijetiti kako su u naslovu njezine knjige ujedinjene dvije karakteristične teme osamdesetih godina - srednjoevropski kompleks i obnovljeni interes za povijesnu avangardu, no valja reći da ona nije rezultat ni ustupak intelektualnim pomodnim vjetrovima, jer se Krisztina Passuth već dvadesetak godina bavi tom problematikom, nego se prije može govoriti o sretnom potezu uglednoga francuskog izdavača Flammariona koji je u pravom času znao pomiriti zahtjeve trenutka s potrebom afirmiranja trajnih vrijednosti kakve nesumnjivo donosi ta knjiga.

Krisztina Passuth mađarska je povjesničarka umjetnosti i konzervatorica, koja desetak godina živi i radi u Parizu kao kustos Muzeja moderne umjetnosti grada Pariza, pripremajući ili sudjelujući u postavljanju nekoliko velikih izložbi u vlastitom muzeju (Mađarska avangarda, 1980) kao i u centru Georges

Pompidou (Pariz-Berlin i Pariz-Moskva), izborivši se za epitet "stručnjaka za avangarde dvadesetih godina". Njezin primarni interes za mađarsku avangardu, u prvom redu za Lajosa Kassáka i Lászlóa Moholy-Nagya, o kojemu je objavila i monografiju (1984), postupno se proširio na srodna događanja u susjednim zemljama: Češko-Slovačkoj, Poljskoj, dijelovima buduće Jugoslavije i u Rumunjskoj, što će ih u naslovu knjige okupiti pod pojmom Srednje Evrope, ali će u samom tekstu najčešće upotrebljavati precizniji geopolitički pojam Srednje i Istočne Evrope. Smještena između Zapada na jednoj i Sovjetske Rusije na drugoj strani, umjetnička događanja u tim zemljama u prvoj četvrtini dvadesetog stoljeća, točnije između 1907. i 1927., godinâ koje čine donju i gornju granicu autoričina zanimanja, podjednako dolaze pod utjecaj dviju kulturnih sfera, ali uspijevaju osvojiti i zadržati vlastiti kulturni identitet.

Krisztini Passuth osobito je stalo da pokaže i dokaže ne samo te nacionalne posebnosti srednjoevropskih avangardi, već i njihovu nedjeljivu povezanost s dominantnim i favoriziranim pojavama evropske avangarde, koja upravo u svjetlu novih spoznaja o doprinosu "marginalnih" sudionika avangarde pomalo gubi na svom sjaju, a i poneki od temelja njezina primata bivaju blago uzdrmani. Tako će se ponovo morati preispitati gdje su pravi korijeni pojava poput monokromnog slikarstva, slike koja napušta svoj okvir, skulpture koja se oslobađa postamenta, transparentne, lumino-kinetičke skulpture, slobodne tipografije i mnogih drugih pojmova što su godinama zaštićeni u "patentnim uredima" Zapada. Pri tome valja reći da autorica ne pati od ideoloških predrasuda bilo koje vrste, niti polazi od gotovih teza u koje bi nasilu trebalo ugurati građu. Naprotiv, bez senzacionalizma i trijumfalizma, znanstvenom akribijom utvrđuje činjenice, uspostavlja paralelizme, analizira i zaključuje, zamatajući često izvanredne rezultate svojih istraživanja u vrlo skromnu ambalažu. Premda ponekad možemo žaliti što svoje sudove Krisztina Passuth ne izriče u osobnijoj i ambicioznijoj formi, ne treba smetnuti s uma ni prednosti takva naoko antiautoritativnog tona kazivanja, kakav često i rado rabi postmodernistički diskurs, pa i kad su u pitanju "znanstvene istine". Poliperspektivnost pogleda, doduše, ne disperzira nužno i zaključke, ali svakako relativizira njihovu krutost i dovodi u sumnju njihovu stabilnost.

Odlučujući se za polifokalni pristup, Passuthova je prije svega nailazila na poteškoće praktične prirode, jer je trebalo barem donekle ovladati raznorodnim jezicima i pismima zemalja Srednje i Istočne Evrope kako bi se mogli pratiti časopisi i publikacije kao jedno od najvažnijih sredstava izražavanja i difuzije avangarde toga vremena. No, temeljni je problem proizlazio iz same prirode materijala: djela avangarde često imaju nekonvencionalan odnos spram pojma trajnosti kao jedne od važnih značajki umjetničkog djela. Nebriga mnogih avangardnih autora za čuvanje vlastitih djela, kao i svjesna upotreba trošnih materijala, skicozni i fragmentarni karakter mnogih radova, projekti bez realizacija, sve je to znatno otežalo proučavanje građe. Nepristupačnost pojedinih izvora, povezana ponekad i s ideološkim blokadama, kao u slučaju rumunjske avangarde, još je jedna od prepreka koju je Passuthova relativno uspješno svladala. Rezultat se svih tih napora već i površnom listaču knjige ukazuje u doista reprezentativnom ruhu: pred njim je djelo bogato ilustrirano kvalitetnim izborom reprodukcija slika, skulptura, plakata, naslovnih stranica časopisa, manifesta, građevina, dizajna

upotrebnih predmeta... djela koja mogu ravnopravno stajati u svakoj povijesti evropske moderne umjetnosti. Neka od imena autora tih djela poodavno su već i uključena u tu povijest, ali mnoga tek čekaju na objektivnu valorizaciju. Knjiga Krisztine Passuth Avangarde Srednje Evrope nesumnjivo je pripremila teren njihovu uključivanju.

Po svoj prilici baš je ta svijest o pionirskoj ulozi njezine knjige Passuthovoj "diktirala" način prezentiranja građe, što se odlikuje preciznošću, preglednošću, ponegdje nužno graničeći s pojednostavnjivanjem, povremeno čak podsjećajući svojim tonom i na udžbenik. Takva su, primjerice, mjesta na kojima autorica pokušava oslikati društveno-političke prilike u srednjoevropskim zemljama između dva rata, i premda nisu nekorisna informacija, ipak ne mogu, već zbog svoje funkcije, izbjeći pojednostavnjivanja i didaktični ton.

Sličnih nedostataka nije lišena ni interpretacija pojedinih djela, koja se često svodi na formalni opis, uz eventualno dovođenje u vezu sa srodnim djelima drugih srednjoevropskih autora, a nedostaje joj osobnosti i istinskog interpretativnog žara.

Ti su nedostaci ipak obilat nadoknađeni onim čime Passuthova superiorno barata: uočavanjem problema, njegovom prostornom i vremenskom transmisijom, te platenjem složene mreže suodnosa koja ne zamagljuje problem, nego, naprotiv, razbistruje pogled na njega.

Služeći se najčešće metodom kronoloških paralelizama, autorica otvara i prvo poglavlje knjige istodobnom pojavom češke i mađarske avangarde, koje, igre li slučaja, u obje zemlje naviještaju grupe istog imena - Osmorica. Godina je 1907., ključni datum i za evropsku avangardu (pojava kubizma u Francuskoj, procvat ekspresionizma u Njemačkoj), pa je moguće govoriti o simultanim fenomenima. Češka Osmorica ("Osma") pridonijet će stvaranju specifičnog oblika kubizma koji će dati drukčije rezultate od francuskog. Čini se da se jedino u Češkoj kubizam nije ograničio samo na slikarstvo i skulpturu, već je podjednaku važnost pridavao arhitekturi i primijenjenoj umjetnosti, stvarajući novi pogled na svijet. Passuthova zaključuje da je po svojoj totalnoj estetskoj viziji češki kubizam anticipirao pojam sinteze umjetnosti kakvu će kasnije zagovarati Bauhaus i češki pokret dvadesetih godina, Devetsil. Tri snažne ličnosti toga razdoblja, slikar Bohumil Kubišta, kipar Otto Gutfreund i slikar František Kupka, koji od 1895. živi u Parizu a s domovinom će imati prisnih kontakata tek nakon 1914., postajući svjestan nacionalne pripadnosti u vihoru rata, obilježiti će prvo razdoblje češke avangarde na koje će rat imati posebnu pogubne posljedice stvarajući dubok rez, pa će trebati sačekati nekoliko godina da stasa nova smjena te avangarde uništene ratom.

Počeci mađarske avangarde imaju posve drukčije izvore. Mađarski se umjetnici radije okreću fovizmu negoli kubizmu, i, premda je pokret slikarske obnove ponešto zakasnio u odnosu na Češku, te bio manje espresivan i dinamičan, akceleracija toga procesa bijaše intenzivna, a u njemu je prevladala težnja za sintezom Art Nouveaua, ekspresionizma, fovizma i Cézannea. Izuzetak su djela Lajosa Tihanyija i Róberta Berenya, kod kojih se fovizam miješa s kubističkim deformacijama. Mađarska grupa Osmorica (Nyolcak) dosegla je svoj vrhunac 1914., i, za razliku od češkog pokreta kojemu je rat nanio smrtni udarac, nju će naslijediti još dinamičnija skupina umjetnika okupljena oko časopisa MA i vodeće ličnosti mađarske avangarde, Lajosa Kassáka.

Passuthova se u drugom poglavlju svoje knjige bavi trima pokretima koji usred rata uspijevaju ostvariti značajan nacionalni doprinos avangardi: to su mađarski aktivizam, poljski formizam i češki Tvrdooglavi, djelujući gotovo istodobno i ne znajući jedni za druge. Bitna je razlika među njima što su poljski i češki pokreti u prvom redu zaokupljeni estetičkom problematikom, dok je mađarska grupa podjednako angažirana i na političkom i socijalnom planu. Aktivnost grupe oko časopisa MA (Danas) manifestira se najranije (1916.) i najdugotrajnija je; čak i u egzilu, nakon 1919., daje vrlo plodan doprinos. Toj žilavosti mađarskog pokreta svakako najviše pridonosi Lajos Kassák, čija je autoritativna ličnost obilježila cjelokupnu mađarsku avangardu. U prvoj fazi pokreta njegova je uloga prije svega promicateljska i organizatorska, dok će njegov umjetnički udio uslijediti tek nakon 1920. Premda trajno zaražen političkom osjetljivošću i revolucionarnim idejama (autodiktat proleterskog porijekla), on ipak na revoluciju gleda prije svega kao na revoluciju duha, a aktivnu snagu za preobražaj toga duha vidi upravo u umjetničkoj avangardi koja ne smije biti podređena nijednoj partiji, niti treba da bude u službi direktnih političkih ciljeva. Nakon 1917. Kassák, "iz taktičkih razloga", sve više mjesta posvećuje likovnim umjetnostima, jer ih je, po njegovu mišljenju, teže kontrolirati, a pružaju veće mogućnosti od književnosti. On otkriva sjajne talente, slikare Jánoša Mattis-Teutsch, bliskog "spiritualistima" Kandinskom i Kupki (premda međusobno ne znaju jedni za druge), te Nemesa Lampértha i Bélu Uitzu koji su potjecali iz sličnoga proleterskog miljea kao i Kassák, pokazujući stanovite sličnosti stila, u prvom redu u spontanosti crteža i sklonosti grafičkim efektima. Nakon sloma "proleterske diktature" Bele Kuna, koja inače nije pokazala simpatije prema liberalnim aktivistima, mnogi su se predstavnici MA pokreta našli u egzilu, gdje u Beču započinje druga faza tog pokreta.

Poljski formizam nije zapravo pokret u pravom smislu te riječi. Tim su izrazom obuhvaćeni mnogi umjetnici različitih stilova, kojima je zajedničko inzistiranje na modernitetu i čistoj formi. Svojom teorijskom i umjetničkom aktivnošću najznačajniji trag ostavile su kompleksne ličnosti poput Stanislasa Witkiewitza, Tytusa Czyżewskog i Leona Chwisteka, no nova će struja konstruktivista potpuno odbaciti estetičke i egzistencijalne ideje svojih prethodnika.

Češka grupa Tvrdooglavi, naprotiv, ima ulogu nastavljača, oslanjajući se na tradiciju, okrećući se pučkim izvorima, stvarajući svojevrstan kult folklornih predmeta te slikarstvo intimne, mistične atmosfere, nježnosti i jednostavnosti. Jan Zrzavy, najznačajniji predstavnik toga "magičnog realizma", međutim, imat će presudan utjecaj na češko slikarstvo tek nakon rata.

U trećem poglavlju, pod naslovom Nakon 1920., kao u svojevrstnom predahu, autorica naznačuje izmijenjene društveno-političke prilike i zaključuje da je jedino mađarski pokret uspio sačuvati kontinuitet prijeratnih i poslijeratnih zbivanja, dok se u ostalim srednjoevropskim zemljama grupe koje se javljaju nakon dvadesete odriču svojih prethodnika. No, bez obzira na tu tvrdnju Passuthove, čini nam se da bi se barem u slučaju Devetsila, odnosno njegovih manifestacija - poetizma i artificijelizma, moglo govoriti o nastavljanju nekih od težnji grupe Tvrdooglavih. Raskršću putova, utjecaju evropskih pokreta, časopisa i okupljališta, posvećeno je četvrto poglavlje u kojemu autorica vrlo pedantno i suvereno gradi složene mostove, prepletanja i

susrete futurizma, dadaizma, Der Sturma, konstruktivizma i De Stijla s pokretima i grupama srednjoevropskih avangardi.

Svakako najambicioznije poglavlje i središnju cjelinu knjige čini peto poglavlje, "Karakteristike nacionalnih pokreta u internacionalnom kontekstu", u kojemu Krisztina Passuth minuciozno analizira specifičan doprinos pojedinih nacionalnih pokreta na fonu internacionalne avangarde, osobito u odnosu na dva najznačajnija središta susreta srednjoevropskih avangardi - Berlin i Pariz.

Razdoblje od 1920. do 1926/7. znači vrhunac avangardnih pokreta Srednje i Istočne Evrope, ne samo po intenzitetu aktivnosti - izdavanju časopisa, organiziranju izložbi i predavanja - već i po umjetničkim rezultatima koji čine nezaobilazne postaje umjetnosti dvadesetog stoljeća. Grupa oko časopisa MA neprestano se obnavlja, a sam časopis postaje jedna od najljepših avangardnih publikacija, možda upravo zbog toga što nije imao drugih mogućnosti izraza. Uređivan iz Beča i Berlina, iz svoga nemogućeg položaja zapravo je izvukao prednosti, imao je više informacija i susreta nego da su članovi grupe ostali u Budimpešti. Svakako najzanimljivijim problemima avangarde pripada baš funkcioniranje časopisa, nerijetko kao najvažnijeg vizualnog medija komuniciranja. Njegova otvorenost i sposobnost preživljavanja u najčešće teškim financijskim prilikama, a ponekad i neprijateljskom okruženju, doista fascinira. Ponekad su redakcijske prostorije služile i kao izložbeni prostor, ili pak mjesto održavanja različitih soareja, pa čak i teatarskih izvedbi. Premda Passuthova posvećuje veliku pozornost časopisima, osobito se osvrćući na njihovu tipografiju, čini se da je izostao sintezni pristup tom problemu, koji je ostao tek naznačen u epilogu knjige.

U potrazi za nacionalnim identitetom i internacionalnim priznavanjem avangardni se pokreti manifestiraju u mnogim domenama umjetničkog izražavanja - fotografiji, filmu, scenografiji... Većina je vodećih avangardnih ličnosti usmjerena na nekoliko područja - najčešće poeziju i slikarstvo. Takav je slučaj s vođama mađarske i češke avangarde, Kassákom i Teigeom, a ne treba zanemariti ni značajne teorijske doprinose mnogih avangardnih umjetnika kod kojih teorija teče paralelno s praksom i zapravo je njezin nerazdvojni dio. Uz Karela Teigea bez sumnje su najzanimljiviji teorijski doprinosi dali poljski konstruktivisti Wladyslaw Strzeminski, svojom teorijom unizma, te kiparica Katarzyna Kobro, koja će anticipirati mobilnu skulpturu. Mađarski kritičar Ernő Kállai svojom će teorijom "objektivizma" znatno utjecati na praksu Moholy-Nagya, Bortnyika, Kassáka i Uitzta. Emigriravši u Beč, a potom u Berlin, Moholy-Nagy postaje istinski promotor internacionalne avangarde u središtu koje je magnetski privlačilo i ukrštalo silnice srednjoevropskih avangardi s utjecajima iz Sovjetske Rusije (Maljevič, Tatlin, Rodčenko), iz nizozemskog De Stijla i iz Pariza (L'Esprit Nouveau, Cercle et Carré). Autorica je zacijelo u pravu kada tvrdi da je Berlin postao glavni grad srednjoevropskih avangardi, jer on ima veliku važnost i za zenitizam (boravak Micića i Poljanskog u Berlinu 1922. ima presudno značenje za razvoj pokreta), i, donekle, za rumunjsku avangardu posredstvom velikog slikara Arthura Segala, koji je na žalost slabo poznat sve do naših dana. Možda je tek češki pokret Devetsil ostvario svojevrstnu autonomiju u odnosu na "dirigiranje" iz "metropole". Stvarajući neku vrstu "poetskog

urbanizma", tvrdi Krisztina Passuth, Devetsil, na čelu s Karelom Teigeom, izražava posve drukčije težnje od ostalih srednjoevropskih avangardi koje tragaju za revolucionarnom ili nacionalnom utopijom. Česi, naprotiv, nalaze svoje ciljeve, modele i utopije u stvarnom životu, pokušavajući uhvatiti fragilnu ljepotu svakodnevice, često prožetu humorom, kojega inače ima vrlo malo u avangardi. Teigeova teorija poetizma kao umijeća življenja, artificijelizam Štirskoga i Toyen, te kinetizam kipara Zdeneka Pešaneka, najvažniji su izrazi češke avangarde, dok je pjesma-slika njezin najimpresivniji žanr, kojim su se koristili gotovo svi češki umjetnici, preplavivši golemu produkciju časopisa kakvu ne poznaje ni jedna druga srednjoevropska zemlja.

Piktopoezija ima važnu ulogu i kod Mađara (Kassák) i Rumunja (Victor Brauner). Rumunjska avangarda dosad je gotovo posve nepoznata ne samo našoj publici, koja je imala prilike vidjeti izložbe posvećene mađarskoj, poljskoj, češkoj avangardi i, naravno, zenitizmu, već i u vlastitoj sredini. Passuthova stoga kaže da se na tom terenu često morala služiti hipotezama namjesto analiza, jer je kulturna povijest toga razdoblja u Rumunjskoj slabo istražena, a nedostaju i kritički članci i monografije. Specifičnost je rumunjske avangarde u odnosu na ostale zemlje što su se njezini promotori više potvrdili u inozemstvu negoli u domovini: Tristan Tzara i Marcel Jancu u Zürichu, Brancusi u Parizu, Arthur Segal i njegov učenik Maxy u Berlinu. Rumunjska avangarda, osim toga, unatoč neprijateljskoj atmosferi u kojoj se konstituira, pokazuje veliku nezavisnost u odnosu na druge istodobne pokrete, uspijevajući se razviti u ograničenom vremenu (1922-1925.) i prostoru (Bukurešt) zahvaljujući umjetničkim osobnostima poput Iona Vinea, Marcela Jancua, Maxyja, Victora Braunera i, kraće vrijeme, Brancusija.

Rumunjska avangarda, tvrdi Passuthova, najviše sličnosti pokazuje sa zenitizmom. Njezin glavni organ, časopis Contimporanul (1922-1932.), poput Zenita ima potrebu da konfrontira vlastite predstavnike s internacionalnim sličnomišljenicima, pa stoga oba časopisa 1924. organiziraju velike internacionalne izložbe (prva je u Beogradu, a druga u Bukureštu) upravo zbog njihova ignoriranja u vlastitoj sredini. Izložbu u Beogradu autorica smatra vrhuncem zenitizma, pokreta kojemu pridaje neospornu važnost unutar srednjoevropskih avangardi, bez obzira na "minornu poziciju" koju ima u to vrijeme u vlastitoj zemlji. Ona smatra da nijedan pokret nije toliko ovisio o jednoj ličnosti koliko je zenitizam ovisio o svom osnivaču, Ljubomiru Miciću. Njegove ideje, dijelom zadvojene njemačkim mesijanizmom, dijelom ruskom revolucionarnom nadom, ubrzo se transformiraju u specifičnu ideologiju "barbarogenija", koja je nužno postala metom mnogih naroda. Njegov zahtjev "balkaniziranja Evrope", šokantan ne samo za ono vrijeme, zapravo je značio, kaže Passuthova, "želju da se vrijednost nacionalne kulture podigne na internacionalni nivo". Otvaranje Zenita prema svijetu bilo je pokušaj da se nadoknadi kulturno zaostajanje u odnosu na ostale srednjoevropske zemlje, i već u toku 1922/3. časopis zadobiva važno mjesto u internacionalnom kontekstu, a zenitističke ideje počinju kolati u avangardnim krugovima. Micić, za razliku od Teigea i Kassáka, ostaje pjesnikom i kritičarom, ne postavši nikad slikarom. Likovnu umjetnost zenitizma, s ponekim izuzecima, autorica označuje sintagmom "skromnost sredstava". Zenitistička

produkcija doista se ne može mjeriti, primjerice, s onom oko časopisa MA ili onom u krugu Devetsila, no ipak u osobi Josipa Seissela, odnosno Joa Kleka, dobiva vrlo kvalitetnog autora "monumentalnih projekata malih dimenzija". Skromni materijali i formati nipošto ne umanjuju nekoliko izuzetnih radova, poput Zeniteuma I i Zeniteuma II, projekata koji su, kako tvrdi i Passuthova, izuzetak u svom vremenu.

Nakon objavljivanja Anti-Evropske i posljednjeg broja Zenita (43) koji je zabranjen zbog "komunističke propagande", Micić bježi iz Beograda i uz pomoć Marinettiija stiže u Pariz, 1927. Istodobno, Kassak više ne može izdavati MA u Beču, vraća se u Budimpeštu, ali se sada mora zadovoljiti skromnijim obnavljanjem aktivnosti. Izmijenila se politička i duhovna situacija koja pogađa gotovo sve avangardne pokrete u Evropi. Pariz nakon 1925. postaje novi centar avangarde Srednje i Istočne Evrope, u kojemu osobitu ulogu imaju František Kupka i Constantin Brancusi, ipak sudjelujući tek izdaleka u elaboraciji avangarde u vlastitim zemljama. Avangardni pokreti, nakratko okupljeni u Parizu, iznova se raspršuju, a njihovi predstavnici nalaze druga nadahnuća ili se okreću drugim kreativnim područjima (Moholy-Nagy, npr., okreće se dizajnu i teatru), ili se pak institucionaliziraju (poput Bauhauasa).

Oko 1927. godine, dakle, završava jedno burno razdoblje za koje Krisztina Passuth kaže da je okupilo umjetnike i intelektualce oko zajedničkog cilja: promijeniti svijet, pronaći nove oblike života i ispuniti svoju stvaralačku ulogu u simbiozi svijeta i djela. Pa ako je i cilj bio podignut u maglovite visine, ono što je ostalo dostupno - projekti, makete, rukopisi, djela - svjedoči o smislu traganja i neprestanoj potrebi da se ono nastavi. Passuthova stoga završava knjigu, kao što ju je i započela, slikom iz Micićeve pjesme "Avion bez motora", svojevrsnom metaforom avangarde, koja, oslobođena težine povijesti, prekoračuje prostor i vrijeme. Nesumnjivu vrijednost ove knjige čini i njezin dodatak: izbor najznačajnijih tekstova avangardnih autora, i njihove sažete biografije i bibliografije radova o srednjoevropskoj avangardi. Sve to čini *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale* nezaobilaznim djelom u proučavanju i pisanju novih povijesti moderne umjetnosti. To što se u njemu vrlo objektivno vrednuju doprinosi naših umjetnika - Černigoja, Petrova, Joa Kleka, Micića i Poljanskog - samo je razlog više da poželimo da se što prije pojavi u prijevodu nekoga našeg izdavača.