



UVOD U ZBIRKU *FIGURE DANA*

Zakon delovanja dosade je nemilosrdan; taj zakon se ne ispoljava samo kroz događaje i doživljava već reguliše i menja životni tok formi.

Dosadno može postati stil. To znači da su iscrpljene kombinacije formi određene vrste. Jer, forme se mogu iscrpsti slično kao i stvari i događaji. Tada prelaze u sive površine koje su negde izgubile obrise, a sa njima i šarolikost i fantastičnost datih obrisa. To takođe znači da je prestalo da postoji i određeno viđenje sveta.

I tada, sledi dosada: i životne činjenice i kombinacije formi prestaju da imaju ritam i napetost doživljaja. Bez dosade neće moći da se shvate pokušaji stvaranja novog stila. Tako se rađaju i moji stihovi.

Savremena likovna umetnost pretpostavlja da su površina, obrisi i boje samo elementi posebne stvarnosti koju stvara kompozicija. U poeziji reč vrši ulogu obrisa i boje. Međutim reč je odviše povezana s racionalnim životom; njene funkcije nosilaca i prenosilaca potreba i orijentacija u životu odviše su čvrsto utemeljene. Zbog toga je ulogu reči u poeziji teže utemeljiti i učiniti razumljivom: s obzirom da je samo element konstrukcije određene, posebne stvarnosti.

Svoje stihove tretiram kao pokušaj stvaranja novog stila, nalazim u njima analogiju sa savremenim slikarstvom.

Pojednostavljivanje prividnog mnoštva događaja i njihovo ponovno svođenje na nekoliko jednostavnih, oštih, ponavljajućih gestova – monotonija i hladna statika u određenoj su vezi s kubizmom u njegovoj opštoj formuli.

To pojednostavljivanje proizilazi iz otkrića da je bogatstvo samo dodatak i nadgradnja. Ono što je trajno sadržano je u shematičnoj geometrijskoj figuri. To se opaža onda kada složenost koju pridajemo nekolikim stvarima i događajima dostigne stanje najviše napetosti. Tada može preći u svoju suprotnost: u geometrijsku površinu, u sivu, asketsku liniju. Geometrijska figura je načelo monotonije s ponavljanjem jednog obrisa, karakterističnog za nju.

Tako može nastati novi tip lirike; lirike hladne statike i geometrijske ornamentike s njenom monotonijom i ritmikom ponavljanja. Može zauzeti i mesto melodičnosti i dinamike koje su se donedavno smatrale načelom poezije.

Monotonija može postati svojstvo stila. Analogna je ritmičkoj monotoničnosti ornamenta. Kao tema izvodi se iz monotonije. Ispoljava se kroz metod operisanja nekolikim pojednostavljenim predmetima, situacijama, stanjima i nazivima stvari koji se vraćaju u vidu nekoliko kombinacija. Iz ove teme proističu i instrumenti forme poput nabranja stvari i situacija ili korišćenja brojeva kao grafičkih znakova koji zauzimaju mesto nekoliko sličnih stvari, a možda čak samo jedne stvari koja se više puta ponavlja.

Teško je postići mnoštvo i plastičnost, kada se ograničavamo na realne, trajne elemente, na nekoliko oštih, neisklesanih blokova situacije. Tako hladna, geometrijska ornamentika

može ostaviti utisak hladnoće i prevelike iskalkulisanosti u poređenju s metaforičnim stilom koji operiše nesimetričnom ornamentikom ukrasa. Međutim „treba biti veoma vreo, da bi mogao da budeš tako hladan“ – rekao je svojevremeno Ižikovski,¹ kada su mu zamerali „odsustvo toplih osećanja“.

Ta zbirka pesama trebalo bi da bude primer upravo takve lirike, lirike statičnog u životu.

Međutim ne bih bila pravilno shvaćena ako bi se ta poezija tretirala kao veštački eksperiment. Taj pokušaj ostvarenja forme je nužan i postiže se iskupljenjima i proverama u životu.

1930.

Izvornik: Karolina Szymaniak: Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel. – Kraków, Universitas, 2006, str. 237-239.

POGOVOR ZA ZBIRKU *MANEKENI*

Tuga – je dekorativni element života i čitav život može postati dekorativan; to se događa onda kada herojska, stroga shema, na koju je svedena punoća života, otkriva prashemu monotonije.

Tada se treba okrenuti interpretaciji („nadgradnji“) onih nekoliko strogih činjenica života.

Životni prostor tada biva ispunjen događajima kao ornamentom: ornamentom događaja koji ne ostavlja nimalo mesta za monotoniju.

Trajna, koncentrisana, trodimenzionalna masa života ovde postaje dvodimenzionalan, površan dekor.

Međutim dekorativna podela života na događaje, bez ostatka, povezana je sa psihičkom konstelacijom koja nalaže računanje sa postojećim, gotovim predmetima koji postoje tamo negde: s predmetima koji „treba da dođu“; i jednim mogućim stanjem: čekanjem; očekivanjem gotovih mogućnosti, „doživljaja“ koji mogu uslediti ili ne uslediti.

Na taj način dekorativni pogled na svet vodi potrošačkom duhu: „potrošačkom“, jer je to pogled na svet koji očekuje gotove, nezavisne od nas događaje, da bi se hranio njima.

Ciklusi *Pijanačka balada* i *Fušerska balada* koji se nalaze u ovoj zbirci izraz su dekorativno-potrošačkog pogleda na svet. Ciklus *Manekeni* je nastavak konstruktivizma *Figura dana*.

Ta dijalektika sadržaja otkriva se zahvaljujući čudesnom, hegelovskom zakonu.

TEZA: strogi shematizam života, stud i herojska monotonija; monotona figura pravougaonika kao znak i simbol ritma života; raspoloženja i događaji koji najbolje opisuju nazive geometrijskih figura koje u sebi nose sadržaj figura, prashema okruglosti i pravougaonosti (psihička transpozicija ta dva načela jeste: dinamika – očekivanje – preobražaj povezan sa slikom eliptične linije; statika – tišina mere – nepromenljivost, kojoj treba dodati monotoniju povratka – zajedno sa simbolom figure pravougaonika).

Takva shema života odgovara stilu kubizma. Konstruktivizam je nastavak kubizma. Glavni problem tu predstavlja demaskiranje suprotnih tendencija života koje poprimaju formu

¹ Karol Ižikovski (1873-1944), prozni i dramski pisac i jedan od najvećih književnih i filmskih kritičara međuratnog perioda. (*Prim. prev.*)

mesnosti i mašinskosti. Prekoračivanje i brisanje granica između mašinsko-mehaničkog i mesno-životnog načela stvara atmosferu statike s primesom čudesnosti života.

ANTITEZA: Tragizam monotonije i prasheme pravougaonika. Slepí kolovrat stvari; slepi kolovrat događaja duše, u kome se dve suprotne i jedine mogućnosti pokazuju neostvarive, jer nijedna ne donosi sreću.

SINTEZA: Rehabilitacija dostupnog i mogućeg: „života“. To jest: rehabilitacija monotonije i bofla, materijala svih značajnih događaja.

Danas ponovo nastupa vreme nove teze: potrebe za strogom, tvrdom prashemom života. Zbog toga predstavljanje dekorativno-potrošačke formacije zahteva objašnjenje.

Možda je sadržano u tome da se svaka konstruktivna formacija života razvija u dekorativnu.

A možda je objašnjivo postojanje momenata koji otkrivaju drugu stranu svake stvari u životu: beskonačnu tugu.

Tada je dekorativno načelo tuge rehabilitovano kao nešto što uvek pripada životu.

1934.

Izvornik: Karolina Szymaniak: Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel. – Kraków, Universitas, 2006, str. 251-253.

STATIKA, DINAMIKA I AKTUELNOST U UMETNOSTI

1. Uvodne opaske

U ovom tekstu želim da razmotrim dva kritička teksta koja se odnose na postulat i program statike u umetnosti i njegovu realizaciju u mojim pesničkim zbirkama *Figure dana* i *Manekeni*.

Ovo ne činim iz polemičkih pobuda – ti tekstovi će biti samo polazna tačka za razmatranja opštije prirode: za pitanja statike i dinamike u umetnosti.

Kritika Bera Šnapera („Literarisze Bleter“)² može se izraziti sažeto na sledeći način: „Ako čak prihvatimo da su mnoštvo i višebojnost života u stvarnosti jedino iluzorni rezultat nekoliko monotonih i stabilnih činjenica – tragamo upravo za tom iluzijom višebojnosti koja je istovetna s dinamikom.“

J. Rapoport („Wohn-szrif“) ³ formuliše svoju kritiku na sledeći način: „Prepravka postaje cilj (...), ali na osnovu čega nam je čovek blizak? Toliko i toliko osnovnog materijala u tim i tim

² Ber Šnaper, *Di lirik fun kiler statik*, Literarisze Bleter 1935, br 40, str. 642-643. (Prim. prev.)

³ Jeszue Rapoport, *Apoteoz fun monotonie*, „Wohnšrif far literatur, kunst in kultur“ 1935, br. 49, str. 4-5 (preštampano u *Tropns gloybn* (Majn antologie), Melburn 1948). Rapoport je iste godine u istom časopisu objavio još jednu kritiku: Jeszue Rapoport, *Fun der jidišer literatur. Der kenig iz naket – wider dos zelbe*, „Wohnšrif...“ 1935, br. 9, str. 2-3 koja se nije odnosila samo na stvaralaštvo Fogel već i na Arona Cejtlina i Baševisa. Godinu dana kasnije pojavila se recenzija knjige montaža *Akacjes blien: Wi a wewiorke in rod*, *Šojbn* 1936, br. 4, str. 37-39. (Prim. prev.)

količinama. Sveta istina. Međutim čovek uopšte, posebno blizak nije samo milijardu puta nešto više od ograničenih elemenata, od kojih se sastoji nešto sasvim drugo. Isto se odnosi na život i poeziju. (...) Poezija postaje onda poezija, kada statično postaje dinamično."

Oba ta teksta temelje se na nerazumevanju, prihvataju da je statika vrsta osnovnog materijala, od kojeg tek nastaje dinamika kao nešto potpuno različito – kao što se „čovek“ razlikuje od zbira elemenata, od kojih se sastoji. U mojoj koncepciji, međutim, statika je rezultat i poslednja etapa mnoštva i dinamike, sadržaj koji u sebi sadrži celokupnu dinamičnu višebojnost i toplinu i dovodi je jedino u stanje ravnoteže.

Osim toga: p o e z i j a s t a t i k e sigurno nije (slično kao čovek i njegovi elementi) istovetna s tom statikom, već je nešto sasvim drugo od s a m e s t a t i k e, o d m a t e r i j a l a od kojeg potiče: monotonija nekoliko gestova koji se u životu vraćaju. Proizvod poezije tu se razlikuje od sirovine, od koje je sazdan, kao što se duša razlikuje od hemijskih elemenata tela! Kao sirovina u doslovnom smislu materijal monotonije je odbojan i bezdušan, bezizražajan i nepodnošljiv – dok poezija monotonije izgrađuje višebojnost i ritmiku, „dušu“ lišenu izraza monotonije.

Zaključak J. Rapoporta je karakterističan pokušaj saznavanja da možda dinamika, a ne statika može i treba da bude materijal poezije. O d n o s n o, t r e b a d a b u d e a r g u m e n t u d i s k u s i j i o d i n a m i c i u u m e t n o s t i.

Na taj argument nadovezujem se u današnjem članku.

2. Dokaz

Postoje dokazi koji podjednako podržavaju tezu da je statika načelo života, kao i tvrdnja da je to dinamika: nalazimo je [kod mislilaca] od H e r a k l i t a do K l a g e s a (pobornika dinamike); i od P l a t o n a do S p i n o z e (statičara). Svaki od tih pravaca izneo je vlastite dokaze – a oponenti su im suprotstavili svoje, takođe ubedljive, argumente.

Uzgred budi rečeno, svaki od pristalica statike može navesti argumente u korist dinamike kao načela života. U takvom tipu: nema nijednog lista koji bi nalikovao na drugi, koji bi se s njim potpuno poklapao; nema nijednog proleća nalik na drugo i nijedne radošti, nijedne tuge, premda im dajemo uvek isto ime. Čak se i ćelije ljudskog tela razlikuju, a zajedno sa njima gubi se pamćenje o minulim događajima – argumentisali su „empirio-kritici“.

Istovremeno: svake godine dolazi proleće; sve lišće naziva se „lišćem“, što je znak njegove sličnosti. I uvek ispočetka ponavlja se rođenje, ljubav, smrt. Vraćanje kao i brojka, znak statičkog načela, dokaz da život ostaje isti, a da je promena samo iluzija koja je površinska, ne dodiruje suštinu stvari.

Iz toga možemo izvući samo jedan zaključak: n e p o s t o j e n i k a k v i l o g i č n i a r g u m e n t i z a p o s t o j a n j e j e d i n s t v a o v o g i l i o n o g n a č e l a. Statika i dinamika spadaju u život kao dve strane jedne celine koje neprestano prelaze u svoju suprotnost.

Još se može navesti e m o c i o n a l n i a r g u m e n t: jedno od načela može nas očarati svojom čudesnošću, krajnje uzbuditi da postajemo pesnici.

Pa ipak, emotivni argument nije dovoljan, da bismo tražili opštost jednog ili drugog pogleda na svet. Objektivni dokaz uvek je *dijalektička nužnost* koja nalaže primenu jednog od dva načela.

Legenda našeg vremena, legenda konstruktivnosti upravo se kreće u tom pravcu, u pravcu *apoteoze statike*.

3. Još jednom o statici

Statiku ne treba smatrati mrtvom, statičnom nekretninom, mada se pojavila i takva koncepcija – u teoriji pravca „unizam“, koju je izneo poljski slikar i teoretičar umetnosti *Vladislav Stšeminjski*.

Statiku ne treba smatrati ni mrtvom shemom koja je odgurnula od sebe „život“. Za statiku sva višebojnost života jednostavno se svodi na trajnu pojavu i statičnost koja joj je svojstvena; kao i u amalgamu svih boja utvare: u sivilu.

Tako je *Bodler* u pojavi krajnje procvetaleći raspad, a u najpokretljivijem životu – smrtnu ukočenost. Tek je u smrtnosti opazio poeziju života, i često tek tada stvar postaje predmet poezije.

Prema tome, i dalje identifikacija statike i pasivnosti predstavlja nesporazum. Statika u umetnosti ne poziva se na pasivnost života. Naprotiv: pasivnost će uvek čoveku dopuštati da čezne za dinamikom, za njenom iluzornom višebojnošću, od koje će očekivati sve što ne poseduje u životu; što će dovesti do apoteoze dinamike koja će se razrasti do neviđenih razmera, kao svaka nepoznata stvar. Takođe ne postoji nikakva suprotnost između želje za razlikovanjem uslova i formi života i prepoznavanja da postoje stvari koje se samo vraćaju u izmenjenom obimu.

Pravilna ocena statike zahteva poznavanje dinamike: tek tada se može shvatiti čudo i plodnost ravnoteže, broja i merila, organizovane monotonije u patosu sive boje.

Neko se može izrazito opredeliti za monotoniju i hvaliti sve njene primere, smatrajući je sadržinski najpotpunijim elementom života.

Na taj način statika se može rehabilitovati ne kao element suštinski stran životu već kao trajna shema koja je sadržana u dinamici života i njenim promenama.

Na kraju treba istaći istorijski argument: oduvek se zahtevalo da se umetnost bavi „stabilnim“ (tj. „večnim“) elementima života. Velika umetnost uvek se bavila trajnim i opštim trenucima – što ne znači ništa drugo osim realizacije načela statike u umetnosti. Danas su se jedino menjali nazivi starih pojmova; na primer, uvodi se pojam statike umesto „večnog elementa“.

Balzak je opisivao sitničavost i degeneraciju jedne klase koja je morala da nestane, jedne klase koja je nastala na određenom prostoru i u određeno vreme – francuske buržoazije. Trajna vrednost njegovih romana potiče otud što je slabosti i strasti koje su izražene najpotpunije u uslovima života buržoazije tretirao – kao trajne elemente ljudske prirode, a ne kao njene pojedinačne slučajeve.

Selino je pošlo za rukom da u onom što je savremeno i aktuelno otkrije večne strasti, strahove i ljudske mane.

Čak je velika umetnost romantizma (*Viktora Igooa* ili *Dela kroa*), ona koja je u svoj program uvela postulat dinamike – vredna samo zbog toga što dinamiku tretira samu

po sebi kao večno načelo, kao jedini, trajan sadržaj života. U ona vremena smatralo se da „večna težnja“, „težnja za beskonačnošću“ – odnosno s a m a d i n a m i č n a n a p e t o s t, kako bismo to danas nazvali – može ispunjavati život. Tako se došlo do toga da se propa-gira „čežnja za čežnjom“ – kad je prva počela da ponestaje.

Toliko, ako se radi o istorijskom argumentu u korist statike.

Pa ipak, statika može poprimati raznorodne oblike: počev od značenja pojma „trajni elementi“ do stadijuma u kome postaju sami po sebi tema i kada je po-trebno pokazati je pomoću životnog materijala.

U tom slučaju se menjaju proporcije običaja i više se ne radi o statici d o g a đ a j a već o statici kao sadržaju samom po sebi koji se služi životnim elementom događaja, da bi pronašao svoju formu.

(S nečim sličnim imamo posla u tzv. „apstraktnoj umetnosti“, u kojoj se kategorije misli tretiraju kao stvari i pridaje im se telesna forma).

4. Društvene potrebe

Ključnu ulogu u izboru ovog ili onog načela, kako u životu tako i u umetnosti, igraju tako zvane „d r u š t v e n e p o t r e b e“, norme određene dijalektičke etape koje dolaze do izražaja kao prihvatanje značaja jednog načela i utvrđivanje njegovog programa za umetnost.

Načelo dinamike u njegovom uobičajenom smislu – mnoštvu, promene, emotivnosti – proživljava svoju legendu u vreme društvenih promena, traganja i priprema novih od-nosa među stvarima.

Na taj način povezuju se pojmovi d i n a m i k a i a k t u e l n a t e m a t i k a: aktuelni element koji se menja i neposredno diktira zadatke – svojim sadržajem već obuhvata di-namiku.

Danas se aktuelna umetnost poistovećuje sa „društvenom, revolucionarnom“, a ova s „proleterskom“ koja mora odgovarati današnjim društvenim potrebama.

Ovde nema mesta za analizu večno nejasne i nimalo lake definicije pojma: proleterska umetnost.

Tu takođe nema mesta za analizu, odnosno dinamička tendencija je izraz današnjih potreba, a ne nekih tobožnjih, iluzornih, spoljašnjih – iza kojih se krije stvarna tendencija ka konstruktivnoj statici.

Tu se jedino radi o vezi između onog što je „aktuelno“ i „dinamično“. Tu prvenstveno treba razlikovati a k t u e l n e elemente od s l u č a j n i h. Tada će se ispostaviti da knji-ževni tretman aktuelne tematike zahteva i određenu dozu statike.

Aktuelni element postoji sve dok je slučajan, dok nije interpretiran, tj. dok nije povezan s drugim činjenicama. To znači: stvar ostaje pojedinačna činjenica koja je uvek sirov i bezizra-žajan materijal. „Nerazumljiv“ i „slučajan“, ali još uvek nije – aktuelan.

Tu razliku može približiti sledeća argumentacija: prekinut ljudski život koji leži zabora-vljen na kaldri predstavlja značajniji događaj i kao neposredna aktuelnost zauzima više mesta u životu od najboljeg stiha o takvoj smrti.

U činjenici biranja takvog događaja za t e m u, u činjenici života koji postaje tema umetnosti – krije se određena doza dekorativnosti – tužan paradoks produkcije koju nazivamo umetnost.

I upravo vremena ratova i revolucija, vremena opštih i ličnih katastrofa demaskiraju dekorativnost svake, čak najrevolucionarnije umetnosti.

Pojam dekorativnosti istovremeno označuje i n t e r p r e t a c i j u, ograničenje, meru i regularnost, a svi ti elementi su – već elementi statike.

Na taj način dolazimo do zaključka da svaka umetnost u izvesnoj meri, između ostalog i dinamično-revolucionarna, sadrži u sebi – kapi statike.

Nivo statike može ipak dostići vrhunac. Tada k v a n t i t e t prelazi u drugi kvalitet, kao najviša doza bola menja se u zadovoljstvo, a prekomernost zadovoljstva u patnju.

Tada nastaje statička umetnost koja je u okviru svoje vrste potpuno drugačija od dinamične umetnosti.

Inzix, 1936, br. 27.

MONTAŽA KAO KNJIŽEVNI ŽANR

*Montaža je nešto više od formalnog eksperimenta,
ona je nužan izraz pogleda na svet.*

1. Pojam

Već u pojmu montaža, u svakodnevnoj upotrebi te reči, sadržano je njegovo načelo: povezivanje u celinu elemenata od kojih je svaki istovremeno celina za sebe, a time nezavisna u odnosu na drugu.

Na osnovu ove definicije nastaje predstava mehaničke montaže, čija se svojstva ponavljaju i u književnoj montaži.

Ovde su n e p o s r e d n o povezane pojedinačne situacije, bez upotpunjenog predmeta koji se nastavlja i koji nam je poznat iz tradicionalnog romana. Iz toga proizilazi svojevrsan mašinski ritam montaže.

Kontinuitet, pomeranje asocijacija po određenom redosledu koje ispunjavaju prazne intervale među važnim, egzemplarnim situacijama (situacijama koje predstavljaju tezu romana) – u romanu se naziva „fabula“ ili „anegdota“, u poeziji – „melodičnost“. Montaža se odriče načela anegdoticnosti i melodičnosti. Dopušta prazan prostor među pojedinim situacijama upravo onako kako se pojavljuju u životu. Operiše pojedinačnim napetostima života koje se međusobno sudaraju u mašinskom, atonalnom i amelodičnom ritmu.

Udaljavanje od anegdotskog elementa proističe iz njegove fiktivnosti, od koje je blizu do pretvornosti koja ne odgovara potrebama današnjice.

S anegdotom je povezano postojanje „junaka romana“, centralne figure oko koje se grupišu događaji i sudbine drugih likova romana.

Na mesto individualnog junaka u montaži ulazi anoniman čovek koji se uvek naziva neodređenim „se“. On je predstavnik opštih tendencija i igra istu ulogu kao i neodređena situacija: fatalističku ulogu egzemplifikacije bezličnog procesa. Međutim, individualni junak romana je bio važan kao takav.

Takav pristup čoveku ne zahteva individualno ime koje ima značenje samo onda kada se u središtu našeg interesovanja nalazi individualni karakter i sudbina pojedinca. Čak u tom slučaju ime je samo konvencija, na koju smo se navikli.

Pravi junak montaže jeste proces života sa svojom dijalektikom i dvema osnovnim tendencijama: biološkom (i istovremeno trajnom) i društvenom (i istovremeno aktuelnom).

Mesto anegdote u montaži zauzima **v r e m e**. To je, mada se čini paradoksalnim, sledeće: vreme koje dobija oblik hronike, postaje sveza između tih nekoliko bitnih situacija, a time počinje da igra ulogu anegdote u romanu.

Čak i više: vreme koje je obično jedina pozadina radnje, učestvuje u montaži. To se događa na sledeći način: vreme koje se otkriva kroz promene tako zvane prirode, kroz njen kolorit i atmosferu, koje se može opisati kategorijama ljudskog života, poput pojmova „kontemplativan“ ili „odgovoran“ – izvan kojih je prazan prostor. Svi raznorodni oblici vremena mogu se ubrojati u kategorije događaja ravnopravnih sa unutrašnjim događajima sudbine.

Karakter hronike pridaje montaži epski izraz. A epskost je danas ponovo potrebna. Pa ipak, ta potreba se ne može ispunjavati: ne može putem **n a i v n o g r e a l i z m a** sa njegovom slučajnošću koja registruje banalne „scene iz života“; premda, sa svoje strane, naivni realizam uzurpira sebi mesto u „dokumentarnom realizmu“.

Potrebe nove epičnosti ne može ispunjavati ni **u t i l i t a r n i r e a l i z a m** koji stvaranje programa života smatra ciljem umetnosti.

Tu ulogu ne može ispuniti ni **r o m a n t i č n i r e a l i z a m** (program koji je nastao na osnovu proleterske književnosti) koji jedino želi da propagira „lepe strane života“.

Međutim, pojam „socijalističkog realizma“ je odviše uopšten i nejasan. Zbog toga ne može postati estetska kategorija koja već samim svojim nazivom mora ukazivati na odgovarajući pravac.

U današnje vreme nužnim stilom možemo nazvati: „**k o n s t r u k t i v n i r e a l i z a m**“.

Montaža koja u sebi povezuje dokumentarnost i rigoroznost konstrukcije – ukazuje na kretanje u pravcu upravo takvog **r e a l i z m a**.

2. Reportaža

R e p o r t a ž a je kao umetnički žanr nastala u nameri da izražava potrebe novog realizma. Operiše isključivo dokumentarnim elementom života. Međutim, njena dosadašnja ostvarenja su, s jedne strane, podsećala na publicistiku ili na naivni realizam nego na umetnost; a s druge strane – bila su u službi jedne tendencije: klasne borbe.

Već u samoj definiciji i programu reportaže pojavljuju se dva momenta koja je diskvalifikuju kao umetnički žanr.

1. Reportaža je reakcionarna forma umetnosti, njen program zahteva reprodukciju nikada određene „činjeničnosti“.

2. Ne realizuje program, jer ne postoje j e d n o s t r a n e činjenice i ono što je „dokumentarno“, kao svaka činjenica u umetnosti, proizvod je interpretacije.

Jedina varijanta reportaže koja bi mogla da pretenduje na umetnički žanr – jeste pomenuta interpretacija života: interpretacija klasne borbe kao načela svojstvenog životu koja objašnjava sve pojave društvenog i umetničkog procesa.

U svim drugim slučajevima naziv „reportaža“ se odnosi na niz publicističkih opisa gradskih četvrti, sudskih procesa i impresija sa putovanja, na sve „scene iz stvarnosti“ koje nisu ništa drugo nego sentimentalni, slučajni utisci koji su se nekada nazivali „feljton“.

Čak tamo gde je reportaža sa sobom donela interpretaciju, a time izašla van vlastitog programa – nije ispunila zahteve današnje metode kompozicije.

Premda se reportaža ne zadovoljava kao k o m p o z i c i j a, može biti iskorišćena k a o način formulisanja materijala konstruktivne celine koju nazivam: montaža.

3. Stilizacija u reportažnom maniru

Likovna montaža ili takozvana fotomontaža, delimično operiše gotovim elementima: fotografijama, drugim odnekud uzetim ili za potrebe montaže specijalno pripremljenim zamislama.

Međutim, u njoj često nalazimo kompozicije umetničkih elemenata, u kojima jedino način povezivanja dopušta da budu uvršćene u žanr montaže (kao u slučaju fotomontaže Maksa Ernsta „*Les malheures des immortals*“ [„Besmrtni nesreće“]).

U književnosti gotov materijal može se iskoristiti na analogan način. Takav materijal pruža nam novinska vest, citat iz ulične pesme ili pesme koja se izražava plesom, banalna rečenica iz svakodnevnih razgovora, retorička fraza.

Kada je reč o umetničkoj pripremi s i r o v i n e koju treba iskoristiti kao element kompozicije montaže – primenjuje se metoda reportaže.

U tom slučaju ona znači samo jedno: stilizaciju u reportažnom maniru.

Ta stilizacija se koristi opisom stvari iz potpuno bliske perspektive, do najsitnijih detalja, koristeći današnji termin „objektivno“ – umesto ranijeg „faktički“.

Takav pristup materijalu dobro određuje termin „faktura prostora“. Taj pojam je stvorio poljski slikar i teoretičar umetnosti Vladislav Stšeminjski. Označava da je svaki oblik u prostoru, svaka forma, a time i svaka stvar, prostorno uobličena, „faktura prostora“, gde je prostor svojevrsna sirovina.

Stilizacija u reportažnom maniru označuje i tretman materijala, k a o d a j e d o k u m e n t, u smislu fikcije dokumentarnosti.

4. Načelo simultanizma

Metoda simultanizma neposredna je posledica rehabilitacije mnoštva, polifoničnosti života: ta rehabilitacija opet znači da sporedni, „sitni“ događaji dobijaju važnost istovetnu s „velikim“, herojskim linijama života (...)

Nezaposleni prolaze pored cvetajućeg bagrema, a bagrem cveta, iako se istovremeno pripremaju revolucije. Dolazi do poništavanja svojevremeno uvedene, stabilizovane hijerarhije događaja, na koju smo navikli.

Metoda simultanosti nije nikakva novina. Uveo ju je modernizam i prvi put smo se sa njom sreli kod francuskih pisaca Divoarea i Apolinera, a u slikarstvu – kod Delonea, već oko 1915. godine.

Sa simultanošću susrećemo se i kod nadrealista, Bretona, Aragona, Care, a u nadrealističkom slikarstvu kod Maksa Ernsta.

Dalje: u romanu Dos Pasosa (*Prelaz na Menhetn*, 1925) i u romanu Žil Romena (*Ljudi dobre volje*).⁴

Simultanost montaže zasniva se na drugom osnovnom načelu nego već pomenuti njeni tipovi.

Tu se ne radi o sinhroničnosti događaja u vremenu i prostoru, o čudu fizičke, prostorne istovremenosti, o tome da prostor istovremeno može obuhvatiti raznorodnost (kao kod Divoara i Apolinera), niti se radi o simultanosti koja je pre metoda kompozicije i igra drugoplansku ulogu u poređenju sa realnom radnjom (kao kod Dos Pasosa i Žila Romena).

U montaži ključnu ulogu igra logika upoređenih situacija, njihova egzemplarnost viđena s određene tačke gledišta. Odnosno: nije važna sama neobična činjenica da prostor istovremeno može obuhvatiti raznorodnost već činjenica unutrašnjeg prostora doživljaja koji istovremeno može obuhvatiti potpuno različite sfere i sadržaje, različite dimenzije i pravce psihičkih događaja.

Na isti način možemo govoriti o l o g i č k o m s i m u l t a n i z m u montaže.

(To načelo, na primer, dopušta povezivanje dveju scena u okviru jedne celine: vojnike koji marširaju u savršeno pravilnoj četvrtastoj koloni i... cvećare sa savršenim azalejama. Njihovu logiku predstavlja činjenica njihovog savršenstva koja izaziva neobičnu čežnju za tišinom i novim počecima.)

5. Aktuelna tematika

Kako oštro ne protestovati – materijal života i dalje ostaje tema umetnosti.

S tim je povezana d e k o r a t i v n o s t, u određenoj meri sadržana u svakoj kompoziciji: prikazivanje života kao teme donosi stilizaciju.

Životna činjenica koja postaje tema – takođe dopušta regulaciju njenog učešća u umetničkom delu kako u odnosu prema kvantitetu, tako i kvalitetu: izbor određenih sfera života i pojedinih svojstava.

Sličan zaključak proizilazi iz dosadašnjih pokušaja uvođenja u umetnost društveno aktuelne problematike.

Neuspeli pokušaji svedoče o tome da: aktuelna tematika ne mora da u umetnosti zauzima više mesta nego u životu, s obzirom da „život“ ne treba uništavati, kao što se to događa u vreme ratova i revolucija.

Ovo drugo, trajno i uvek aktuelno načelo života – možemo nazvati „biološkim“. Društveno aktuelna tematika je opravdana ukoliko se može povezati s biološkim elementom.

⁴ Reč je o delu Žila Romena, tvorca unanimizma u 27 tomova naslovljenom sa *Ljudi dobre volje*, objavlivanom između 1933-39. godine. (Prim. prev.)

Isključivost aktuelnog elementa vodi naivnoj vrsti realizma, publicistici i retorici. Hiper-trofija biološkog elementa – samoživosti i hermetičnoj metaforici.

Za to ne postoji dobar recept, mada – postoji zakon proporcija dva elementa života.

Međutim, aktuelnoj umetničkoj tematici ne može se odreći potencijal. Pomoću „š t i- m u n g a p l a k a t a“ može se uvesti specifično lepo, lepota stvari pokazanih jednoplan-ski, bez dublje perspektive refleksije i komentara, bez drugih konteksta i udaljenih stvari. To je posebna lepota materijalnosti.

Bodn, 1936/1937, br. 3-4.