



OSLOBOĐENA MAŠTA

Sa forme treba preći na sadržaj. Pa ipak, šta je sadržaj poezije? Da li tema, anegdota, sam naslov pesničke obrade, napisani lepim jezikom i sa „dobrim“ metaforama? Društveni problem? Istinit doživljaj? Filozofski problem? Ne, sve to nije sadržaj poezije. Umetnički obrađena tema, dekolorizovana od antipoetskih elemenata jedino može biti poetski sadržaj. Ali ne može biti s u š t i n a poezije.

Godine posle Prvog svetskog rata u poljskoj poeziji su bile u znaku formalnih traganja; taj karakter imala su pre svega novatorska istupanja časopisa „Skretnica“ i „Linija“. Vremenom, kada je reč „avangarda“ postala dovoljno opsežna da obuhvati celokupnu avangardu i sve ostale književne tvorevine – pojam nove poezije poistovetio se sa novom metaforom. To se zapravo dogodilo nekoliko godina posle objavljivanja Pajperovog neobično sugestivnog članka „Metafora sadašnjice“ u časopisu „Skretnica“. Otad je kult metafore dominirao poljskom poezijom još čitavu deceniju. Povremeno je poprimao neobično sužene forme, ograničavajuće okvire poezije, istovremeno izazivao spoljašnje napade (Ižikovski) i suprotstavljanja u okviru avangardnog tabora.

Hipertrofiju jeftine metaforizacije koja je bila rezultat nerazumevanja same koncepcije „metaforičnog jezika“, osećao sam odavno i bolno, zbog toga sam pokušavao da se tome suprotstavim, ističući pojam „razvijena metafora“ i „metaforički iskaz“. U vreme pisanja „Integralne poezije“ nisam bio sasvim svestan nužnosti suštinske različitosti tih pojmova: metafora je bila element f o r m e, „razvijena metafora“ ili „metaforični iskaz“ – predstavljale su elemente m a š t e. Metafora je bila jedna slika, izražena sa dve reči; razvijena metafora imala je pak karakter cele grupe slika, međusobno povezanih zajedničkim viđenjem u vremenu, bila je lanac poetskih misli izraženih rečima.

Kada smo postali svesni osnovne razlike onda nije bilo teško shvatiti da sâ m n a č i n povezivanja slika i njihovih ekvivalenata u jeziku poezije nije ništa manje značajan. Tako je nastala koncepcija povezivanja samo najpoetskijih slika uz odbacivanje elemenata koji ne pripadaju jeziku poezije – što sam definisao sa elipsa. Zbog toga je za mene toliko značajan postulat najveće gustine i najveće zgusnutosti samih slika. Tako je nastao i termin k o n d e n z a c i j a poetskih elemenata, tj. maksimalne zasićenosti cele poeme njima. To je dalje vodilo tretiranju svih članova pesme kao i s t o v r e d n i h, odnosno r a v n o m e r n o m razmeštaju poetskih napetosti u pesmi. To je bilo moguće samo uz upotrebu isključivo integralno-poetskih elemenata – i, tako sam došao do samog naziva – integralna poezija.

Dosad smo se ipak kretali u okviru jezika poezije; dok su samo poetsko m i š l j e n j e i procesi povezani s njim ostali izvan tih istraživanja. Dakle, trebalo je pustiti sondu u dubine same poetske s p o z n a j e. U skladu s tim težište se moralo prebaciti na neformalna pitanja: na isticanje postulata e t i č k o g (a ne samo estetičkog) utemeljenja poezije, pokušaj poetskog prilazanja problemu vremena i na kraju – isticanje nužnosti stvaranja

opšteobavezujućih vrednosti (a ne samo subjektivnih), postizanje novog o b j e k t i v i z - m a u poeziji. To su pojedine etape koje vode novoj koncepciji razumevanja poetskih pojava koje sam definisao sa m e t a r e a l i z a m .

Forma nije osnovni element poezije, niti su to lepe metafore i iskazi, već slike *in statu nascendi*,¹ samo kovačnica slika ili metafora: mašta. Pesnik je onaj koji poseduje poetsku maštu i uspeva da je kasnije transponuje u reči. Bez poetske mašte nema govora o istinskoj poeziji, iako dobar majstor metafore može i bez nje sazdati prilično slične, pseudopoetske tvorevine. Značajna, prelomna pojava Remboa koji je izvršio plodotvoran uticaj na celokupnu poeziju bio je samo vraćanje mašti prava koja joj pripadaju. Prema tome, mašta je osnovni element, a istovremeno suština poezije. Čak možemo reći: ona je sama poezija. Slike (a ne – metafore) samo su elementi mašte. Pa ipak, one moraju biti povezane zajedničkim nitima, izvirati iz jednog izvora, biti nešto i n t e g r a l n o p o e t - s k o , s p o n t a n proizvod mašte. Poetski čin samo o s l o b a d a već postojeće elemente fantazije. Pragmatično rečeno: poezija je jednostavno o s l o b o d e n a m a š t a .

Pa ipak, šta je poetska mašta? Skup metafora? Skup predstava? Gomilanje pojmova? Potvrđan odgovor na svako od ovih pitanja i na sva zajedno, naravno, ne iscrpljuje samu suštinu mašte. Praktično uzeto, kao radna hipoteza dovoljna nam je sledeća definicija: poetska mašta je sposobnost stvaranja slika, predstava ili pojmova (poslednji se posebno često javljaju u novoj francuskoj poeziji) koji u sebi povezuju elemente pozajmljene od spoljašnje stvarnosti s čisto poetskim elementima. Prema tome, vidimo da poetska mašta mora izaći iz okvira fotografskog, naivnog realizma, premda može biti čisto idealistička tvorevina praznog verbalizma. Zbog toga mora biti m e t a r e a l n a ; zbog toga poeziju koja se temelji na prihvatanju te prvorazredne uloge mašte nazivam m e t a r e a l i z m o m .

Naziv „metarealizam“ odviše je blizak nadrealizmu da ne bi zahtevao preciziranje razlika i sličnosti među njima. Francuski nadrealizam, istina, ističe veliku ulogu mašte u poeziji, ali to čini haotično, oslanjajući se na slučajne asocijacije slika i pojmova, na poznatu koncepciju psihičkog automatizma samog stvaralačkog čina, što je opštepoznato kao *écriture automatique*.² Takvo poimanje mašte krajnje nam je strano. Zalažemo se za postulat o r g a n i z o v a n e i k o n t r o l i s a n e mašte. Čist asocijativizam koji je naveo nadrealiste na razne neozbiljne eksperimente (npr. na pisanje u medijumskom transu) jeste poetski apsurd. Uostalom, mora uvek postojati kontrola razuma, čak u „najautomatskijim“ slučajevima, i – recimo i to – bar u automatskoj formi. Osim toga, postulat *écriture automatique* sadrži i element neodgovornosti. Po našem mišljenju, on je nemoralan. I poslednje, nadrealistička mašta je d e l i m i č n a mašta, jer se svodi samo na delić neobičnosti. Pati od *elephantiasis*³ izvesnih formi koje se neprestano ponavljaju. Nadrealistička mašta, uostalom, nije mašta: nadrealističkom pesniku jedino je stalo do samog načina pisanja, a ne do kvaliteta stihova i fiktivne stvarnosti koja je povezana sa njim. Zbog toga osnovni princip nadrealizma treba odbaciti. Isto tako je nužno odvajanje od celokupnog društveno-političkog programa (ili, tačnije: programâ) nadrealizma.

¹ Lat. u nastajanju, u zametku. (*Prim. prev.*)

² Franc. automatsko pisanje, jedan od ključnih termina nadrealista. (*Prim. prev.*)

³ Lat. elefantijaza, kvrgavica. (*Prim. prev.*)

Međutim, nadrealisti su više u pravu kad ističu značaj maštarija. Pa ipak, njihov frojdiizam vodi izvesnim patološkim simptomima, kao što je npr. kult hysterije. I obožavanje nekih životnih činjenica koje svedoče o „neobičnosti“ samog života, iako deluju naivno, jer podsećaju na primitivna duhovna stanja koja jedva da su nešto više nego prvobitni fetišizam, tako da je nemoguće nadovezivanje na njih.

Metarealizam – nasuprot nadrealizmu – zasniva se na o r g a n i z o v a n o j mašti. Ona ne može biti samo integralno poetska, već mora posedovati i druge crte: agresivnost i okrutnost. Dakle, to je aktivna i nova mašta; konvencionalna mašta zapravo i nije mašta, ona je odražavanje otrcanih klišeja. Stanja mašte moraju biti stvaralačka i već ta činjenica pridaje im agresivan, napadački i otkrivalački karakter. Mašta pesnika je osvajačka i nameće se neodoljivom silinom. Sadrži element borbe i pobede. Pesnikova mašta je pokušaj da se izađe u spoljašnju stvarnost koja nas okružuje. Pa ipak, ona u sebi povezuje elemente spoljašnjeg sveta i nerealne elemente, čiju suštinu određuju uslovi sadržani isključivo u nama samima. U tom smislu ona je projekcija sveta.

Pobeda mašte nad realnošću zapravo je pobeda duha nad materijom. Ona je vraćanje prava koja pripadaju čoveku. Sholastičkom shvatanju suštine života, poput dogmatskog, naivnog realizma u poeziji, suprotstavljamo nov preporod ljudskog, n o v h u m a n i z a m našeg vremena, ispunjen veličinom, ističemo poetsku sintezu romantičarskog viđenja sveta i spoljašnje stvarnosti, poeziju novog čoveka koja se temelji na mašti. Poeziju koja nije ni realistička, ni romantičarska, ni nadrealistička. Ona prelazi okvire ovih definicija, ona je – metarealna.

1938.

POETSKO VREME

Poljska poezija poslednjih godina patila je od nedostatka osećanja faktora vremena. Bila je odviše trodimenzionalna, imala odviše „prostorni“ karakter. Samo se izuzetno događalo da pesnik raskidajući sa šablonom predodžbenog pejzaža uvodi faktor vremena tako da je njegov stih postojao u vremenu, a ne samo u vizuelnom prostoru.

Pitanje vremena prestalo je da bude aktuelno za pesnike od trenutka kada su futuristi nečuveno primitivno eksploatišući kompromitovali zanimljive mogućnosti koje je posedovao simultanimizam. Čak su nadrealisti koji su u mnogim slučajevima bili nastavljači određenih futurističkih ideja, to pitanje ostavili po strani. U trenutku kada su se čitali Prust, Konrad, Tomas Man, Džojns i Haksli, kada se problem vremena neodoljivo nametao prozaistima – on gotovo da nije postojao za pesnike koji su više voleli da se bave sterilizacijom male metafore i još manjim čežnjama i osećanjima – osećanjima deteta koje pogledom obuhvata određene činjenice stvarnosti, ali još uvek ne videći veze koje postoje među njima. Pesnik je u najboljem slučaju sagledavao zamišljene sisteme, ali ih nije opažao, niti je bio svestan njihovog vremensko-prostornog postojanja.

Međutim, proza je sjajno pokazivala da pored „običnog“ vremena postoje i druga vremena: filozofsko, sociološko, umetničko koja se rukovode posebnim zakonima. Romani

nekih Skandinavaca, a pre svega dela Konrada i *Čarobni breg* Tomasa Mana ukazali su nam na težinu događanja nečeg u vremenu, nastajanja. Prust nam je dao gotovo nevidljivo „ispunjavanje“ vremena. Džojls je izvršio dotle najsavršeniju analizu vremena rastavljenog na prvobitne činioce. A Haksli je izumeo prvu istinski novu i smelu, antihronološku konstrukciju romana.⁴

Šta su dotle radili pesnici? Ništa ili gotovo ništa. Avangarda je bila zauzeta utvrđivanjem s naporom osvojenih pozicija, njeni nastavljači i sateliti u potpunosti su prihvatili i negovali „metaforični stil“, a povremeno su se trudili da u poeziji iskoriste socijalni faktor ili svakodnevene činjenice. Razni „klasici“ i prežvakivači životne istine još više su potencirali postojeću pometnju. Tek u poslednje vreme imamo izvesne pokušaje novog prilaza problemu vremena. Obično su se kretali linijom konfrontacije sadašnjosti i prošlosti, a u suštini najčešće su se temeljili na poetskoj eksploataciji sećanja konfrontiranog sa sadašnjim trenutkom ili na osećanju prolaznosti vremena.

Očigledno je da je eksperimentisanje s vremenom u poeziji znatno teže nego u prozi. Jer, tu ne postoji hronološki kontinuitet anegdote koja je pogodna za različita pomeranja. Najviše što se može to je labavljenje hronologije ili isticanje njene relativnosti. Relativno mali broj eksperimenata s vremenom smatram sasvim prirodnom stvari. Jer, ne treba umanjivati značaj tog pitanja svodeći ga na ulogu eksperimenta, kada se ne radi o eksperimentisanju, već o i s p u n j a v a n j u p o e z i j e v r e m e n o m. Tek tada poezija prestaje da bude niz slika ili predstava i postaje punovredan proizvod mašte, takođe prestaje da bude niz prostornih pejzaža, odnosno poprima vremensko-prostorni karakter, što nam opet omogućuje da shvatimo postojanje specijalnog poetskog vremena koje se razlikuje od normalnog (zvezdanog, koje se meri brzinom okretanja zemlje oko svoje ose) vremena.

Poetsko vreme

Naša mašta – a to smo mnogo puta konstatovali – dopušta otkrivanje pojava u toku nekoliko sekundi, čije realno trajanje u vremenu zahteva sate i dane. Slično je i sa romanom napisanim za dve godine, čija radnja npr. traje deset godina koje se u mašti mogu proživeti za samo jedan dan. Vreme romana ili poetsko vreme ili tačnije: f i k t i v n o, nezavisno je od fizikalnog vremena. Koliko je poslednje k o n v e n c i o n a l n o vreme, toliko je poetsko vreme drugačije: u potpunosti se zasniva na svojoj s u g e s t i v n o s t i, na sposobnosti da u sebi izazovemo osećanje s u p o s t o j a n j a. Zapravo to vreme je manje fikcija od običnog zvezdanog vremena, jer u nama postoji na realniji način.

Savremena nauka, nakon odbacivanja brojnih materijalističkih predrasuda prošlog veka, osporila je i osnovni pojam davne filozofije: veru u postojanje vremena i prostora kao dveju posebnih formi koje uslovljavaju bitisanje.⁵ Danas su se izgubile razlike između ta dva faktora koji se sve više čine različitim aspektima iste stvari.

⁴ Element vremena se kod nas javlja u nekim romanima Ivaškjeviča, Horomanjskog, a pre svega kod Bruna Šulca. Protest protiv hronološkog toka radnje su i dva završetka koja sam ponudio čitaocu u svom prvom romanu *Psihoanalitičar na putovanju*.

⁵ U vezi s tim pitanjem nema još uvek jedinstvenih, opšteobavezujućih mišljenja. Uglavnom smatramo da Bergson gotovo ne priznaje prostor, da je Ajnštajn narušio našu koncepciju vremena, kao

Danas takođe znamo da ne postoji samo jedno vreme. Pored zvezdanog (kalendar-skog) postoji i druga „vremena“. Čak se može govoriti o postojanju „fiziološkog“ vremena.⁶ Zato nas ne sme čuditi postojanje „poetskog“ vremena, mada bi to moglo vređati (i to s pravom) uho filozofa.

Poetsko vreme i mašta

Poetsko vreme, naravno, neće biti ni ritam, ni vreme potrebno za čitanje knjiga, pa čak ni vreme neophodno za njihovo pisanje. Ako odbacimo utvrđivanje sitničarskih definicija, poetsko vreme možemo definisati kao činilac koji omogućuje da postanemo svesni u z a j a m n i h p o m e r a n j a i v r e m e n s k i h o d n o s a k o j i p o s t o j e u m a š t i č l a n o v a o d r e đ e n o g s i s t e m a i l i n e k o l i k o r a z l i č i t i h s i s t e m a. Drugim rečima, to je osećanje trajanja i nastajanja elemenata mašte ili čitavih fiktivnih sistema mašte. Dakle, vreme je integralni element poetske zamisli, a kroz to i mašte.

To vreme je, u odnosu na obično vreme, „ubrzanije“ i intenzivnije. Brzine njegovog „proticanja“ postajemo svesni kada uzimamo u obzir brzinu promena i pomeranja do kojih dolazi u datom vremensko-prostornom sistemu. Dok slušamo ili čitamo stih stičemo utisak o realnosti vremensko-prostornih sistema koje zamišljamo. Čini nam se da sistemi postoje i da se ne pomeraju samo u drugi prostor već i u drugo vreme. „Poetsko bitisanje“ je ipak brže i intenzivnije, a prema tome i kraće od „običnog“. Na taj način dolazimo do pojma integralna mašta,⁷ koja je brža i intenzivnija, do pojma mašta i u skladu s njom poezija, i t o m e t a r e a l n a.

Poetsko vreme je subjektivno vreme, jer isključivo zavisi od jedinke. Mada postoji mogućnost objektivizacije. Do toga će doći u trenutku kada postanemo svesni brzine proticanja zamisli kod drugih jedinki koje uslovljava pesma, kad budemo u mogućnosti da

i da postoje filozofi koji sasvim odbacuju vreme. Poznata je i koncepcija četvorodimenzionalnog „*continuum*“ Minkovskog, prema kojoj vreme ima karakter četvrte dimenzije. Sva ova veoma sumarna uopštavanja ne pružaju nikakvo konačno rešenje problema. Jedino svedoče o tome da stroge granice podele na vreme i prostor koje je utvrdila nekadašnja filozofija ne odgovaraju sadašnjem stanju nauke.

⁶ Vidi Lecomte du Noüy: *Le Temps et la vie*.

⁷ Može se činiti da mašti u poeziji pripisujem odviše veliku ulogu. Međutim istraživanje tog pitanja i na brzinu dopušta tvrdnju da umetnička dela ne samo što nastaju već ih zahvaljujući mašti predosećamo. Kada posmatramo sliku ili skulpturu – naše estetsko zadovoljstvo se u priličnoj meri zasniva na svojevrsnoj konkretizaciji nekog sistema elemenata, sadržanog u tom umetničkom delu, na ispunjenju unutrašnje želje naše mašte. Mada likovne umetnosti ostavljaju relativno malo mesta igri mašte: u njima je gotovo sve dato u gotovom vidu. Zbog toga dvodimenzionalno slikarstvo i trodimenzionalna skulptura sa te tačke gledišta spadaju u najplemenitije umetnosti. Poezija zahteva veće angažovanje od čitaoca ili slušaoca: verbalne simbole treba zameniti određenim predstavama. U novoj poeziji koju karakteriše prilična oslabljenost sintakse i pojmova – od čitaoca se zahteva još veće angažovanje, ali zato ima veću slobodu. Najveće angažovanje ipak zahteva muzika koju obično osećamo preko slika (posebno osobe bez specijalnog muzičkog obrazovanja) koje se u nama stvaraju pod uticajem slušanja. Zbog toga, teorijski uzeto, muzika zahteva najaktivniju i najpodsticajniju maštu. U muzici joj se pored nje priključuje i faktor vremena.

odredimo trajanje i sled izvesnih elemenata ili sistema zamisli ne jednog već više čitalaca ili slušalaca. Tako može poprimiti crte poetskog univerzalnog vremena. Naravno, to je veoma težak zadatak. Ali u svakom slučaju treba težiti izvesnoj desubjektivizaciji i objektivizaciji mašte, a u skladu s tim i – poezije. To isključuje jalovi estetizam i zahteva saradnju etičkog činioca, od pesnika – određen moralni stav prema svetu.

Praktični zaključci

Poetsko vreme ne postoji nezavisno, samo po sebi. Ono je samo određen, neobično važan element mašte koja ne mora imati isključivo prostorni već i vremensko-prostorni karakter. Poetsko vreme jeste so poezije kojom treba začiniti pesmu. Iz ove definicije proizilazi da s poetskim vremenom ne treba eksperimentisati, jer ono nije element forme već bitan element vremensko-prostornih sistema naše mašte. Prema tome, dosadašnju prostornu poeziju treba zameniti vremensko-prostornom. **S t i h t r e b a t a k o i s p u n i t i v r e m e n o m , d a s e o n o u n j e m u d o i s t a o s e ć a .**

Kako se to može praktično postići? Među brojnim načinima pomenuću samo najznačajnije: suprotstavljanje u vremenu, isticanje sukcesivnosti u vremenu, njihovo namerno pomućivanje zbog jačeg isticanja unutrašnjih odnosa vremena, izražavanja izvesnih vitalnih funkcija biljnih i životinjskih organizama (npr. kucanje srca, kruženje sokova i sl.), gradnja velikih fiktivnih konstrukcija koje se menjaju i pomeraju u vremenu, povlačenje trajanja, rađanja, prolaznosti... Pomenuo sam toliko stvari koje mogu ispuniti stvaralaštvo više, a ne samo jednog pesnika! Uostalom, nije mi ni namera da dajem recepte za pisanje stihoa. Jedino mi je bilo stalo da ukažem na veliki nedostatak nove (a takođe i stare) poezije.

Osim toga vreme može biti značajno konstruktivno vezivo pesme. To se najjednostavnije i najizrazitije ispoljavalo u epici, gde je tu ulogu jednostavno vršila obična hronologija događaja. Nesumnjivo je da deformisanje te hronologije isticanjem izvesnih činjenica i pomućivanjem njihovog normalnog sleda u vremenu može pojačati mogućnost poetskog osećanja tog činioca. U lirici je teže primeniti tu vrstu hronometraže anegdote – zbog toga tu najveću ulogu igra **i s p u n j a v a n j e v r e m e n o m .**

Treba umeti misliti i kretati se u vremenu. Kao što treba umeti kretati se u mašti. Čovek lišen mašte ne može biti pesnik. Mišljenje isključivo u predstavama podseća ipak na dvodimenzionalnu sliku, gde se treća dimenzija samo pretpostavlja, tj. apstraktna je. A zapravo ona zavisi od sugestivnosti same slike i naše mašte. Tek tada smo svesni da ravna slika poseduje i dubinu. Ulogu sličnu dubini (opsegu) na slici – u ciklusu predstava vrši i osećanje vremena. Samo nam ono dopušta da istinski izađemo van okvira realnosti i samo ono pridaje poeziji koja se zasniva na predstavama – metarealni karakter. Prema tome, poezija ne sme biti samo ni prostorna, ni vremenska. Mora u sebi povezivati ta dva obeležja, mora biti – vremensko-prostorna.

1939.

KILOMETRAŽA (1)

Danas je znatno složenije nego juče, jer je živo i neuhvatljivo. Svaki pokušaj klasifikacije može biti samo pokušaj zauzimanja polazne tačke koja je samo relativno, pragmatično ispravna. Analitički mikroskop i lupa sinteze – takođe tu imaju usko vidno polje. Iz praktičnih razloga uputno je uzimanje u obzir nekoliko najbitnijih svojstava i njihovih oznaka prema ključu koji se primenjuje za bilje. Pobadanje nekoliko kilometarskih stubova koji označavaju već pređene etape – može postati veoma korisno za istraživanje usmeravajuće napetosti sadašnjice.

I ZM 29.

I pored složenosti poslednjih godina danas nije teško pronaći zajedničko stecište svih pravaca. Posle „*quattrocenta*“ – ulazimo u „*cinquecento*“ nove umetnosti. Razlika među svim „izmima“ ponovo nije odviše velika, i – za nekoliko decenija gledana kroz dogled vremena – po svojoj prilici će nestati. Klasifikacija pojava sadašnje umetnosti prema pravcima u velikoj meri nije ispravna; trebalo bi je zameniti načelom hronološke progresije.

Pokušaj shematizacije:

1908-1918 – kubizam u slikarstvu. Futurizam i formizam u poeziji.

1920. i sledeće – dadaizam, pri čemu treba istaći njegovo posleratno poreklo, njegovu negaciju umetnosti koja je proistekla iz negacije kulture, izazvane ratom.

1926 – period utvrđivanja određenih vrednosti.

Nekoliko preciziranja stanovišta novog slikarstva

Umetnost je uvek bila borba između dve stvarnosti: stvarnosti spoljašnjeg sveta i apstraktne stvarnosti koja postoji u umetnikovoj intuiciji. Počev od kubizma – prevagu ima apstrakcionizam koji stvara svoje samostalne forme. Posle perioda deformacija u umetničke svrhe, apstrakcionizam je pronašao svoj najčistiji izraz u suprematizmu, neoplasticismu i nedeformišućem kubizmu. U poslednje vreme opažamo zanimljivu pojavu: apstrakcionistički stvaraoci ponovo vraćaju u svoja dela izvesne životne elemente. Umetnički cilj sve izrazitije postaje *kontrast apstraktnih formi s oblicima uzetim iz spoljašnjeg sveta koji nas okružuje*.

Recimo: Leže slika realistički lišće suprotstavljajući ga čistim geometrijskim formama. Ozanfan u središte slike komponovane od purističkih elemenata smešta čašicu. Malkin baca naturalistički naslikane višnje u optički centar slike, sazdane od ploha itd.

Nadrealizam je odlučno prebacio težište s forme na sadržaj, sadržaj obično zahvaćen iz nove stvarnosti koju snabdevaju prirodne nauke (posebno bakteriologija, biologija, čak astronomija). Slike Miroa ili Tangija – to su umetničke transpozicije realističkih pejzaža pod mikroskopom. Dakle, reč je o novom talasu realizma? Ne budimo glasnici preranih uopštavanja. Pre svega, radi se o drugačijem realizmu, jer se realistički sadržaj proširio. Zatim: „životna“ stvarnost ovde ima značenje štafaža, drugorazrednog dekora. Na kraju, najbitnija stvar je kontrast, suprotstavljanje realne i apstraktne stvarnosti i izvlačenje funkcionalnih vrednosti iz tog sistema. Jer je to povezivanje apstrakcije i realnosti izvor umetničke emocije.

Poređenje: prilikom poletanja aviona, da bismo znali koliko je rastojanje od zemlje – moramo je videti. Kada je izgubimo iz vida, gubi se i naša povezanost sa njom, nestaje osećanje visine. Apstrakcija, da bi delovala umetnički i metafizički – mora se usidriti na dno života: biti svestan postojanja spoljašnjeg sveta. *Pa ipak, što je taj sistem udaljeniji – veća je moć umetničkog delovanja.*

Krajnje posebna pojava je Kiriko koji gotovo isključivo stvara od postojećih elemenata u toj formi u životu elemenata (npr. nameštaja), međutim njihova kompozicija je krajnje apstraktna. Deo kreveta, orman, stolica (čest Kirikoov motiv) postavljeni na kosoj površini – rugaju se stvarnosti spoljašnjeg sveta u svojoj životnoj bespomoćnosti isto kao Čaplin koji bezbrižno maše štapom u vidu medveda.

Jednačine:

Širenje stvarnosti spoljašnjeg sveta pomažu učenja: Miro, Tangi, Ernst i dr.

Suprotstavljanje apstrakcije realnosti: Leže, Ozanfan, Malkin i dr.

Apstraktna konstrukcija od životnih elemenata: Kiriko.

Ove 3 tendencije mogu se izraziti u vidu hemijskih jednačina:

A → B

←

B → C

←

A → C

←

među kojima jedino vlada stanje trenutne ravnoteže, koje svakog časa može biti prebačeno na jednu ili na drugu stranu.

Valja istaći jednu njihovu zajedničku crtu:

Posle epske napetosti kubizma i formizma izrazitu prevagu počinje da ima *lirizam formi, a pre svega lirizam kompozicije*. Posle klasicizma tih pravaca ponovo sledi romantičarska reakcija osećanja.

Sumrak metafore

Sve donedavno metafora je bila najbitniji atribut nove poezije. Izražavala je znatno bolje savremenost od poetskih slika komponovanih na drugi način. *Metafora je bila drugi viši stepen nove pesničke stvarnosti. Prvim (dosta primitivnim) treba smatrati Marinetijsve „reči na slobodi“ koje, operišući isključivo nepovezanim odlomcima slika (konkretne, apstraktne imenice), uopšte nisu brinule o funkcionalnim odnosima među njima. U metafori – već nalazimo sliku; metafora višeg stepena izražava zajedničke crte dveju slika. Idući dosledno dalje u tom pravcu mogli bismo doći do izražavanja pomoću nekoliko metafora ili do jedne sa širokim dijapazonom – do poetskog pojma, najbitnijeg elementa nove poezije. Obično se ne dolazi do tih rezultata, već se ostaje na slikama.*

Izražavajući određene zajedničke crte – metafora određene vrste je pokušaj klasifikacije i, kao svaka klasifikacija, u načelu je netačna. Osećanje te netačnosti koje se podsvesno oseća kao spoznajni protest – zapravo je njena umetnička vrednost. *Osim toga, metafora koja je jednim korakom u životnoj stvarnosti, a drugom dopire do druge udaljene realnosti*

– umetnički je izraz metafizičkog konflikta. Njeni elementi različitih stvarnosti povezani na daljinu izazivaju čuđenje koje pobuđuje epiderm umetničkih osećajnosti. Korišćenjem spoljašnjih elemenata savremenog života kao osnove – metafora je postala omiljeno sredstvo nove poezije. Međutim poslednje godine čini se da izjednačuju tu hipertrofiju metafore – tražeći nove vrednosti u iskazu. Kod nekih pesnika ta reakcija se ispoljila u prilično izrazito u vidu izbegavanja metafore (npr. kod nadrealista). Prestali su da brinu o izražavanju određenih odnosa među slikama, jer su zakoračili na put iracionalne proizvodnje predstava („*écriture mecanique!*“). Ovde bi možda trebalo istaći određenu srodnost stava nadrealista i futurista kao stvar koja baca određeno svetlo na to pitanje. I Breton i Marinetti propagiraju kult mašte, a u konačnom ishodu maštovito mišljenje kao stvaralački način i metodu. Jedina razlika među njima: Marinetti koristi reč koja je simbol određene konkretnosti, dok Breton koristi sliku.

Od pojedinačnih nepovezanih slika dolazimo do višeg stadijuma poetske forme, od pojedinačne reči koja je simbol određene neovisnosti – do metafore-slike koja je već izraz *odnosa* među dvema stvarnostima, od primitivne realnosti – do apstrakcije. Idući dalje u tom pravcu nailazimo na *sve veći dijapazon slika* koji već postaje *metafora koja izražava problem konstrukcije, istovremeno visoko metafizički i umetnički problem*. Celina stiha postaje ekvivalent određenog metafizičkog osećanja, provocirajući nagon za umetničkom spoznajom. Umetničko delo je kao vakcina koja u organizmu izaziva antitoksin, metafizička osećanja. Umetničko delo je – kako kaže Pajper – „određena formirana aluzija na stvarnost“. Taj električni naboj „aluzije“ upravo je najbitnija stvar u umetnosti. Neki od prethodnih pravaca kroz identifikaciju sa životnom stvarnošću potpuno su ga se lišavali, zaboravljajući da u oblast umetnosti spada ono što izlazi van granica prirodnosti, što je „veštačko“.

Nova poezija stvorila je uglavnom svoju specifičnu, novu aparaturu. Jer se relativno mali materijal promenio. Grad i mašina znatno su proširili obim poetskog, mada je reč u mnogim slučajevima ostala ista i to kako kod najmodernističnijih pesnika tako i kod drugih. Prema duhovitim tabelama koje se sastavio Ozanfan u svojoj poslednjoj knjizi o frekventnosti korišćenja određenih izraza (npr. noć, boje, zvezde, prevozna sredstva i sl.), nije se odviše promenila kod pesnika najnovijeg vremena u odnosu na njihove prethodnike od pre 30 ili 50 godina. Bitan problem novije poezije ne sastoji se u novim verbalnim elementima već u *fukcionalno-konstruktivnim zavisnostima* izraza, slika, rečenica, pojmova.

Eliptični stil u poeziji

Najkarakterističnija crta savremenog života jesu brzina i silina, najkarakterističnija crta nove umetnosti jeste – želja za skraćenjima. Skraćenica sama po sebi je vrednost *par excellence*, jer stavljajući nas u stanje nečeg neočekivanog izaziva osećanje metafizičkog čuđenja (=umetničkog). Skraćenje je najbitnija vrednost konstrukcije, a konstrukcija najznačajniji izraz artizma, svesti i stvaralačke volje. Konačno, skraćenje je rezultat selekcije, a poznato je koliko su neke oblasti umetnosti (npr. roman i film) zahvalne sposobnosti odbacivanja nepotrebnih detalja.

Elipsa u poeziji je od običnog tehničkog sredstva poslednjih godina postala načelo i baza nekih pravaca. Asocijacionizam i nadrealizam (koji je uostalom samo varijanta asoci-

jacionizma, koja je nastala ukrštanjem poslednjeg s dadaizmom) – zapravo se zasnivaju na uzdizanju elipse do značenja pokretačke snage. *Dobro primenjivana elipsa trebalo bi da bude izraz gravitacije određenih formi, slika ili zvukova, postignute hemijskim srodstvom reči.* Naravno, njeni korenovi su sadržani u podsvesti, čije značenje se u poslednje vreme sve više razrasta i širi. Neki pesnici sastavljaju svoje stihove jedino pomoću muzikalnosti (Sefor), sklonosti jednog izraza ka prelasku u drugi, slikarske radnje u muzičku, u filmski nerealističku (Pajper, Aragon). Desnos je konstruisao nekoliko pesama na principu deformacije sintakse, trudeći se da maksimalno iskoristi potencijalne sposobnosti reči (npr. sklonost ka izražavanju glagolske radnje, sadržanu u nekim imenicama). Kondenzovani lirizam sadržan u funkcionalnim vrednostima reči koje čine sliku-pojam – čini se ciljem nove poezije. Njegovo izdvajanje u čistoj formi nepomućenoj sporednim proizvodima – stvaralačkom metodom pesnikove laboratorije. Slika-metafora ustupa pred slikom-pojmom koja nije simbol neke usmeravajuće napetosti (potencijala), već njegov ekvivalent.

L'art contemporain- Sztuka współczesna. Revue d'art international, 1

KILOMETRAŽA (2)

STANDARDIZACIJA NOVE UMETNOSTI

OD VREMENA KADA JE 1908. GODINE OTKRIVEN KUBIZAM U SLIKARSTVU I FUTURIZAM U POEZIJI – GOTOVO SVAKA SLEDEĆA GODINA JE DONOSILA NA DAR NEKI PRAVAC: DINAMIZAM, KONSTRUKTIVIZAM, NEOPLASTICIZAM, SUPREMATIZAM, ASOCIJACIONIZAM, PURIZAM, DADAIZAM, NADREALIZAM – POMENUĆU SAMO NAJZNAČAJNIJE I NAJPOZNATIJE. NADREALIZAM (PATENTIRAN 1924) PREDSTAVLJAO JE POSLEDNJU NOVINU. TREBA DODATI: RELATIVNU NOVINU. TAČNIJE REČENO: POSTOJI ČVRSTO KONSOLIDOVANA GRUPA „NADREALISTA“. KAO PRAVAC – U SLIKARSTVU JE NASTAVAK DADAIZMA, U POEZIJI – NASTAVAK ASOCIJACIONIZMA. GOTOVO ISTI LJUDI, GOTOVO ISTE STVARI – SAMO DRUGAČIJI NAZIV.

NADREALISTIČKA METODA U POEZIJI JE U BITI ANARHIJA. FANTAZIJA JE TU POMERENA DO GRANICA KRAJNJE NENORMIRANOG FANTASTIČNOG MIŠLJENJA. STVARALAC – POSTAJE NADAHNUTI FONOGRAM KOJI BELEŽI SVE. NAMERAN NESTANAK ČULA ZA SELEKCIJU I KONSTRUKCIJU, DVA NAJVAŽNIJA ČINIOCA UMETNIČKIH DELA – MORA DA DISKVALIFIKUJU NADREALIZAM KAO STVARALAČKU METODU NA DUŽE STAZE. VREMENA OTKRIĆA SU NEPOVRATNO PROŠLA I UMETNIK JE SAMO UMETNIK KOJI STVARA RADEĆI, A NE SREDSTVO TAJNIH SPIRITISTIČKIH SILA.

OSUĐUJUĆI NADREALIZAM KAO METODU – NE TREBA ISTOVREMENO OSUĐIVATI SVA NADREALISTIČKA DELA. MORAMO PRIZNATI NADREALISTIMA DA U SVOJOJ GRUPI IMAJU MNOGE VEOMA SPOSOBNE UMETNIKE KOJI SU, ZAHVALJUJUĆI SNAZI SVOGA TALENTA I ODSUPANJIMA OD NADREALISTIČKE METODE, STVARALI ISTINSKA I SNAŽNA DELA. (ELIJAR. ARAGON. DESNOS – U KNJIŽEVNOSTI, MIRO, ERNST, MALKIN – U SLIKARSTVU). NAD-

REALIZAM IMA I ODREĐENE ZASLUGE. ZA OBRT U PRONALAZENJU NOVOG SADRŽAJA – U PRILIČNOJ MERI (ALI NE SAMO) ZAHVALNI SMO NADREALISTIČKIM STVARAOCIMA. U SLIKARSTVU OBRAĆA SE PAŽNJA NA NOVE FORME, NA NOV S A D R Ž A J F O R M I, UZET IZ ČISTE MAŠTE, IZ SNA I SAVREMENOG NAUČNOG APARATA, SUPROTSTAVLJAJUĆI GA GEOMETRIJSKOM SADRŽAJU „APSTRAKTNOG“ SLIKARSTVA. U KNJIŽEVNOSTI PODRIVEN JE KULT METAFORE KOJA JE VEĆ UGROŽAVALA POEZIJU, POSTAJUĆI NJEN JEDINI, AUTARHIČNI CILJ. U TIM UMETNIČKIM PROCESIMA NADREALIZAM JE APSOLUTNO ODIGRAO VELIKU ULOGU. BIO JE ŽELJENA REAKCIJA U OKVIRU NOVE UMETNOSTI PROTIV NEKIH NJENIH TENDENCIJA. TO JE BIO NJEGOV OSNOVNI RAZLOG POSTOJANJA I USPEHA.

PA IPAK, NADREALIZAM NIJE NI UMETNIČKI PRAVAC, NITI NEKA BITNA NOVINA. VEĆ DESETAK GODINA – NIŠTA NOVO NA ZAPADU. A NA ISTOKU? – TAKOĐE NIŠTA. NAKON GROZNIČAVOG PERIODA TRAGANJA ZA NOVINOM I KULTOM PREMA NJOJ, PROISTEKLOG IZ ŽELJE ZA SUPROTSTAVLJANJEM JOŠ UVEK VLADAJUĆE „STARINE“ – KROČILI SMO U RAZDOBLJE UTEMELJIVANJA, RADA. RADA KOJI SE VEĆ KORISTI SVIM DOSTIGNUĆIMA NOVIH PRAVACA. NJIHOVO POZNAVANJE VEĆ BI TREBALO DA SPADA U OBLAST PROFESIONALNOG OBRAZOVANJA SAVREMENOG UMETNIKA. NOVI PRAVCI – NISU VIŠE NIŠTA NOVO, MARINETI ZASEDA ZAJEDNO SA „STARIMA“ U AKADEMIJI, U KOJOJ JE PIKASO TAKOĐE ZVANIČNA OSOBA, KAO I VATO ILI MATEJKO. DANAS STVARAMO BEZ ODREĐENOG PRAVCA, NEKOG „IZMA“, STVARAMO SAMO U SAVREMENOM DUHU. NASTUPIO JE PERIOD VREDNOVANJA U DUHU SUŠTINSKIH UMETNIČKIH VREDNOSTI, A NE KULTA NOVINE ZBOG MRŽNJE I ODBOJNOSTI PREMA ONOM ŠTO JE BILO I JESTE. DANAS VEĆ MOŽEMO GOVORITI O POSTIZANJU ODREĐENOG OPŠTEG NIVOA NOVIH VREDNOSTI, O „STANDARDIZACIJI“ NOVE UMETNOSTI, ZAJEDNIČKOJ SVIM UMETNICIMA. A SUTRA – O NJENOM AKADEMIZMU.

KONSTRUKCIJA I DEFORMACIJA

SVI PRAVCI NOVE UMETNOSTI U NAČELU SU SADRŽALI DVE TENDENCIJE: TEŽNJU KA KONKRETNOJ KONSTRUKCIJI U ODNOSU NA ODVOJENE APSTRAKTNE ELEMENTE, ILI SKLONOST KA DEFORMACIJI „ŽIVOTNIH“ ELEMENATA KOJA JE ČESTO DOSPEVALA DO GRANICA GROTESKE. PROVLAČE SE KROZ SVE PRAVCE, PRI ČEMU ČAS JEDNA ČAS DRUGA ZAUZIMAJU DOMINANTNO STANoviŠTE. SUPREMATIZAM, NEOPLASTICIZAM, KONSTRUKTIVIZAM I NEDEFORMIŠUĆI KUBIZAM – MOGU SE SMATRATI OSNOVNIM PRAVCIMA KOJI PREDSTAVLJAJU PRVU TENDENCIJU. PURIZAM, DADAIZAM I U PRILIČNOJ MERI KUBIZAM – ZASNIVAJU SE NA DEFORMACIJI KOJA JE ČESTO SKLONA PRELASKU U GROTESKU. U IZVESNOM SMISLU GROTESKNI SU: PIKASO, DIŠAN, KIRIKO, BRAK, KLE, KAO ŠTO SU KONSTRUKTIVISTIČKI MONDRIJAN, MALJEVIČ I DRUGI. NADREALIZAM JE SLIKARSTVO NOVOG SADRŽAJA I MISTIČNOG SIMBOLIZMA, U KOME GROTESKNI ELEMENT OBIČNO IGRA VELIKU ULOGU.

U POEZIJI DEFORMACIJU PREDSTAVLJA METAFORA KOJA U NOVOJ UMETNOSTI, IZRAŽAVAJUĆI SVE UDALJENIJE ODNOSI MEĐU UPOREĐIVANIM PREDMETIMA – NARUŠAVA POSTOJEĆU „ŽIVOTNU“ RAVNOTEŽU I NA Taj NAČIN DEFORMIŠE SADRŽAJ IZRAZA. KULT GRADA, MAŠINE, RADIJA I SVIH PRONALAZAKA SAVREMENE CIVILIZACIJE – NESUMNJIVO

PREDSTAVLJA KONSTRUKCIJSKU STRANU U POEZIJI. IDUĆI DALJE U TOM PRAVCU DOLAZIMO DO KONSTRUKCIJSKE SCHEME KOJA MOŽE BITI VIZUELNA, LIKOVNA (POVEZIVANJE SLIKA NJIHOVIM DOTICANJEM U PROSTORU) ILI AUDITIVNA, MUZIČKA (POVEZIVANJE REČI PREMA NJIHOVOJ ZVUČNOSTI, NA OSNOVU REDOSLEDA U VREMENU). NEKI UMETNICI OTIŠLI SU VEOMA DALEKO U PRAVCU TE JEDNOSTAVNOSTI (NA PRIMER, SEFOROVE PESME KOJE SU PESNIČKI EKVIVALENT MONDRIJANOVOM SLIKARSTVU).

KONSTRUKTIVISTIČKI PRAVAC U SLIKARSTVU ČESTO JE PRELAZIO U DEKORATIVNOST. U TOM JE MOĆ POPULARNOSTI KUBIZMA KAO PRIMENJENE UMETNOSTI. DEKORATIVNI ELEMENT KUBIZMA, SUPREMATIZMA ILI NEOPLASTICIZMA NESUMNJIVO JE NEOBIČNO BITNA (PREMDA DEGENERIŠUĆA) CRTA TIH PRAVACA.

TE DVE TENDENCIJE: KONSTRUKTIVISTIČKO-DEKORATIVNA (KOJA SE TEMELJI NA PRAVOJ LINIJI KAO OSNOVNOM ELEMENTU) I DEFORMISTIČKO-GROTESKNA (KOJU IZRAŽAVA KRIVA LINIJA) MOGU SE SMATRATI DVEMA OSNOVNIM TENDENCIJAMA NOVE UMETNOSTI KOJE NALAZIMO U SVIM PRAVCIMA. NARAVNO, UZIMAJUĆI U OBZIR DOZU NEPRECIZNOSTI SADRŽANU U SVAKOM UOPŠTAVANJU.

GROTESKA

DEFORMACIJA JE CILJ NEKIH UMETNIČKIH PRAVACA. U TRENUTKU KADA MEĐUSOBAN ODNOS ODREĐENIH FORMI POSTAJE UPADLJIVO SUPROTAN U ODNOSU NA KARAKTER KOJI SU PRIHVATILE U SPOLJAŠNJEM SVETU (ILI U SLIKARSTVU) – IZAZIVA ČUĐENJE I SMEH, PRELAZI U GROTESKU. GROTESKA JE U NOVOJ UMETNOSTI POSTALA VAŽNA FORMA UMETNIČKOG DELOVANJA. IZAZIVANJEM ČUĐENJA SVOJOM NEŽIVOTNOŠĆU IZRAŽAVA METAFIZIČKI SUKOB. KONAČNO, I SMEH JE NEOBIČNO VAŽNA FORMA PODMIRIVANJA UMETNIČKOG USVAJANJA. KARIKATURA SE MOŽE SMATRATI PRETEČOM NOVOG SLIKARSTVA, JER JE NJEN ODLUČUJUĆI CILJ UVEK BILA DEFORMACIJA KOJA JE ISTICALA JEDNU OD NAJKARAKTERISTIČNIJIH CRTA. S DRUGE STRANE, NEKA UMETNIČKA DELA, NPR. MODILJANIJEVE SLIKE MOGU SE TAKOĐE SMATRATI KARIKATURAMA, IAKO TO NIJE BILA NAMERA NJIHOVIH UMETNIKA. ODNOSNO, TA VEZA JE TEŠNJA NEGO ŠTO SE ČINI.

L'art contemporain. Sztuka współczesna. Publication d'art international 2

KILOMETRAŽA (3)

Novo pravce u umetnosti karakterisala je, osobito prvih godina njihovog delovanja, silovita reakcija protiv tradicije. Iz tog razloga često se smatra da negiraju prošlost tokom celokupnog njenog postojanja, ne prihvataju nijedno umetničko delo koje su dale prethodne epohe. Suvišno je dokazivati da se radi o suprotnom. Činjenica da se *danas* tako ne može slikati ili pisati ne znači da je to bilo nedopustivo i pre sto ili dvesta godina. U umetnosti minulih epoha postoje mnoga vredna dela čije se vrednosti tek sada prihvataju. Nova umetnost nije samo rušenje tradicije – već je i nešto više. Ona je stvaranje i utemeljivanje novih vrednosti, čiji su počeci u drevnoj umetnosti. Korenovi kubističkog slikarstva

sežu čak do Sezana, a nova poezija nalazi svoje prethodnike u Rembou i Vitmenu. Prema tome, Nova umetnost je u priličnoj meri rezultat *evolucije*, kojoj su podlegali slikarstvo i poezija. To je istina kako u odnosu prema starijoj umetnosti, tako i prema istoriji novih pravaca uzetih zajedno, pa čak i svakog pojedinačno. Novi pravci u umetnosti su podlegali *evoluciji* i bez napora npr. mogla bi se utvrditi razvojna linija novog slikarstva pomoću odnosa različitih „izama“.

Deformacija

Veliki broj pravaca koji su se pojavili u likovnim umetnostima i u književnosti početkom XX veka čini se da ukazuje na to da se ne radi samo o reakciji jednog pravca protiv drugog, već da je reč o suštinskim promenama prirode. Agonija postrealističkog i postimpresionističkog slikarstva, čiji smo svedoci, kao i ogromno bogatstvo avangardnih pravaca svedoče da se evolutivni put sada odvija utvrđivanjem određenih novih vrednosti. Grčka umetnost koja se dosad smatrala nedostižnim idealom u oblasti likovne umetnosti, sve više gubi tlo pod nogama. Kada je reč o uzorima, oni se danas traže negde drugde. Nova umetnost otkrila je lepotu crnačke skulpture, naroda Okeanije i Afrike, ukazala na drevno stvaralaštvo Acteka, asirsku i egipatsku umetnost. Film je do kraja osporio ideal antičke lepote.

Danas je uzaludna tvrdnja da je pri usavršavanju fotoaparata i slika u boji, kopiranje prirode predstavljalo potpuno nerealističko sredstvo i, utoliko pre, da je nedostojno cilja pravog (pa i nepravog) umetnika. Fotografski aparat je nedostižan ideal, kada je reč o vernosti i sličnosti reprodukovanom predmetu. Otud je danas lako razumljivo da se vrednosti drevnog slikarstva nisu temeljile na savršenom kopiranju prirode koja nas okružuje već suprotno: na onom što se od nje razlikuje. Suština starog slikarstva, prema tome, nije u vernosti i sličnosti slikanom predmetu već u otkrivanju njegove suštine pomoću likovnih sredstava. Te vrednosti upravo nalazimo na sjajnim platnima Renesanse i Baroka.

Period koji karakteriše prve korake u pravcu Nove umetnosti započeo je u trenutku kada su ljudi postali potpuno svesni (što se nekada osećalo samo intuitivno) da su *slikarske vrednosti pre sadržane u razlikama nego u sličnostima sa slikanim predmetom*. Prema tome, trudili su se da postignu likovne vrednosti *namernim* deformisanjem predmeta. Uzore za to dali su primitivna (crnačka, actečka) i istočnjačka umetnost. Nadovezali su se na Sezana, kao na prethodnika. U umetničke svrhe deformisali su, trudeći se da istaknu vrednosti slikarskih dela. To karakteriše određene stadijume kubizma, a pre svega ekspresionizma i većinu dela postkubističkog slikarstva. I dadaizam se u priličnoj meri zasnivao na deformaciji koju je pokušavao da dovede do apsurdna. To deformišuće slikarstvo, koje je često dospevalo do granica groteske, predstavljalo je najbitniju crtu mnogih savremenih pravaca. Zahvaljujući tome što su se pomoću deformacija mogle postići brojne kombinacije, deformišuće slikarstvo je proizvelo ogromno mnoštvo formi, čije iznenađujuće bogatstvo mnogi slikari prežvakavaju do dana današnjeg.

U deformišućem slikarstvu valjalo bi istaći sledeće etape:

Impresionizam – fisija sunčevog zraka, deformacija boje. Uprkos prividu, impresionizam je imao nenaturalistički kolorit koji se lažno trudio da ga predstavlja kao da postoji u prirodi.

Sezan i oponašaoci – prvi, smeliji pokušaji deformacije sadržaja i perspektive.

Kubizam – smela deformacija sadržaja.

Ekspresionizam – deformacija linija i boja.

Postkubističko slikarstvo – operisanje dostignućima kubizma u oblasti konstrukcije u komponovanju slika, čije je osnovno svojstvo ipak deformacija.

Dadaizam – prenošenje deformacijskih valera iz oblasti likovne umetnosti u intelektualnu i psihičku sferu.

Nadrealizam – nastavljanje dadaizma, s tom razlikom što su njegovi valeri povezani sa simbolizmom i formama neorealizma, uzetim iz nove naučne stvarnosti (mikroskop, astronomija).

Svi ti pravci dovode se u odnos prema prirodi na taj način što se trude da je u manjoj ili većoj meri deformišu i transponuju na jezik likovnih umetnosti, pri čemu kompozicijski (a često i konstrukcijski) element često tu igra veliku ulogu.

Konstrukcija

Međutim, postoji i druga tendencija koja prirodu ne deformiše u kompozicijske svrhe već konstruiše sliku od čistih likovnih valera, direktno uzetih iz mašte ili iz geometrije. Geometrija je bila prvo, realno otelovljenje matematike; prva je izražavala odnose i brojke aritmetike konkretnim slikama. Prema tome, uopšte nije neobično što je čista likovnost, prelazeći sa umetničke apstrakcije koncepcije na životnu realizaciju dela, počela da se koristi geometrijskim formama. Likovni element postala je konkretna geometrijska forma izražena najkonkretnijim odnosima. Naziv: apstraktno slikarstvo koje ukazuje na odvojenost tog slikarstva od prirode, možda pogrešno imputira uverenje o njegovoj apstraktnosti u oblasti kompozicije. Tzv. apstraktna umetnost u svojim realizacijama upravo je vrhunac konkretnosti.

Kubisti su prvi uveli geometrijske forme kao čisto slikarske valere, premda su rezultati koje su postizali bili posledica deformacije. U geometriji su tražili prvobitne forme predmeta, ljudskih figura i sl. Talasasto zaokrugljene linije rastavljali su na njihove proste činioce, tragali su za *suštinskim*, trajnim i nepromenljivim formama predmeta u njihovom pojednostavljenom vidu. To bi se moglo uporediti sa slikanjem kristalografskih osa umesto linija površina kristala. Zajedno s tim viđenjem geometrijske „bitnosti“ spoljašnjeg sveta koji nas okružuje započelo je komponovanje formi prema načelima umetničke konstrukcije. S tim trenutkom geometrijski elementi su se sve više odvajali od svog životnog tla, bili sve manje geometrijski ekvivalenti predmeta, postajući apstraktni elementi konstrukcije. Geometrijska deformacija gitare kod Pikasa ili valjka kod Ležea pretvorila se u postojeću formu nezavisno od predmeta koji je bio njena polazna tačka. Zaboravilo se na trnovit put postepenih deformacija koje su dovele do toga. Forma je dobila vlastiti život, jer je likovno bila ubedljiva. Od analize, od aktivnosti rastavljanja likovnog predmeta na proste činioce kubizam je došao do sinteze, do stvaranja konstrukcija od već gotovih apstraktnih formi.

Nešto kasnije od kubizma nastali su drugi pravci koji su za korak napred pomerili konstrukciju od apstraktnih elemenata: purizam, suprematizam, neoplasticizam.

Purizam je pošao od pretpostavke da postoje određene trajne i „čiste“ likovne vrednosti koje treba izraziti u slikarstvu. Mogu se dedukovati čišćenjem načina izražavanja u likovnoj umetnosti. Purizam je, dakle, povezivao predmete pomoću linija koje su isticalle njihovu likovnu formu (nezavisnu od trenutnog načina ekspresije) i donekle stvarao idealan predmet, duboke emocionalne snage, čiji valeri su trebalo da budu univerzalni. Zasluga purizma jeste isticanje ideje discipline koja se još izrazitije ispoljava u pravcima čiste likovne umetnosti.

Suprematizam koji je stvorio Maljevič nastao je u Rusiji. Geometrijske forme nisu kao kod Holanđana, neposredno međusobno povezane, već teku površinom slike. Njihovo lokalizovanje pre je rezultat odnosa prema okviru slike, stanje trenutne ravnoteže stvorene neutralizacijom dinamične energije sadržane u njima, nego rezultat međusobno povezanih formi. Taj dinamizam predstavljao je, uostalom, najbitniju crtu tog pravca koja ga je približavala futurizmu.

Holandski neoplasticizam koji je propagirao časopis „De stajl“ i Mondrijanova, Duzburgova, Vantongerlova dela, a i dela drugih, krenuo je slično suprematizmu u pravcu čiste likovnosti. Ne samo što je eliminisan predmet (kao i u suprematizmu) već i njegova senka. Neoplastičari su se trudili da postignu konstrukcijsko jedinstvo i mir podelom slike horizontalnim i vertikalnim linijama. Slikarske forme povezivane su precizno određenim, takoreći matematičkim odnosima koji omogućuju stvaranje objektivnih vrednosti koje se zasnivaju na intuiciji, kao na proveravanju, ali na stvarno univerzalnim kriterijumima vrednosti. Čista likovnost posebno se primila u severnjačkim i istočnjačkim zemljama: Holandija (Mondrijan, Duzburg), Nemačka (Vordemberge-Gildevert), Belgija (Vantongerlo), Poljska (Stšeminjski, Staževski i dr.) i Rusija. Gore pomenuti pravci zasnivali su se na geometrizaciji formi slike. Mnogo je manje slikara koji su npr. kao Arp operisali antiformama ili ageometrijskim formama i od njih stvarali umetničku konstrukciju, ističući pri tom značaj psihičkog činioca u umetnosti.

Književna ekspresija

U nekim novim pravcima nalazimo drugu tendenciju koja obično istupa povezana s deformacijom ili konstrukcijskom gradnjom slike. To je književni simbolizam koji s vremenom na vreme dolazi do izražaja i preusmerava slikarstvo sa njegovih suštinskih ciljeva. Lakoća s kojom „književna strana“ slike uzbuđuje, jeftin sentimentalizam i odsustvo dubljih emocionalnih elemenata veoma pogoduju pravcima te vrste. (Matejko, Grotger – ne uzbuđuju slikarskim vrednostima, već patriotskom notom i književnim efektima). Beklinovo nasleđe takođe se odrazilo na neke nove pravce, posebno na stvaralaštvo futurista, ekspresionista, dadaista i nadrealista.

Italijanski futurizam, i pored prilično snažnih deformacijskih i konstrukcijskih težnji, ipak je bio pravac koji je pre svega želeo da izrazi savremeni život i civilizaciju. Da bi postigli taj cilj futuristi su preuzeli od Marinetića njegov književni program i doslovno ga pri-

menjivali u oblasti slikarstva. Ta bliska veza književnosti i slikarstva, koja je snažnija nego u svim drugim „izmima“, zaslužuje da bude specijalno istaknuta.

Za futurističko slikarstvo je bilo najbitnije pitanje pokreta. Futurizam je u toj oblasti ostvario ono što je impresionizam u oblasti boje. Prefuturističko slikarstvo je bilo statično: futurizam je u odnosu na prethodnu umetnost bio ono što je film u odnosu na *laternu magicu*. Proizašao je iz života i bio duboko u njemu ukorenjen. Zbog toga mu se XX vek pre svega činio kolosom složenosti, istovremenosti i brzine naše civilizacije. Otud njegov simultanizam, istovremeno prikazivanje nekoliko stvarnosti, brisanje granica između misli i stvarnosti, kult brzine i sl.

Posle futurista izvesne elemente njihovog programa preuzeli su ekspresionisti, povezujući ih s kubizmom. Književni simbolizam ili pre književni (a ne slikarski) ekspresionizam bio je najbitnija crta tog pravca.

Književni i intelektualistički pogled na slikarstvo karakterisao je i dadaizam. Taj pravac koji je proizašao iz negacije svih vrednosti, proistekle iz rata, umeo je da izvuče zaključke iz svog stanovišta, doprevši do potpune negacije svakog slikarstva.

„Književnost“ u slikarstvu nastavljali su nadrealisti u čijoj grupi se nalazila nekolicina nekadašnjih, veoma talentovanih dadaista. Nadrealizam ipak nije potpuno homogen pravac; u okrilju njega nalaze se predstavnici dveju tendencija: prva – književni simbolizam (Kiriko, Dali) ili pravoverni frojdizam (Mason, Maks Ernst); druga tendencija ispoljava određeno interesovanje za probleme forme, čak konstrukcije (Miro), mada slikari koji su ga predstavljali nisu imali hrabrosti da otvoreno ispolje svest o tome.

Difundiranje tendencija

Pratili smo razvoj tih triju tendencija (deformacija, konstrukcija, književna ekspresija) pomoću brojnih „izama“ Nove umetnosti. Najezda „književnosti“ na slikarstvo koja je u poslednje vreme nastupila s nadrealizmom, čini se da sada već jenjava. Nadrealisti su prilično snažno uticali na savremeno slikarstvo, međutim taj uticaj se pre svodio na formalnu stranu njihovog stvaralaštva (uticaj ageometrijskih formi koje su uveli) nego na zračenje same metode i njen književni stav.

S druge strane, pri ozbiljnijem udubljanju u ulogu koju su odigrale deformacija i konstrukcija u razvoju novih pravaca u umetnosti, dolazimo do zaključka da je *slikarstvo pomoću deformacije počelo da se oslobađa uticaja životne anegdote, što je vremenom dovelo do koncepcije potpuno apstraktne umetnosti, mada konstruisane i sklopljene od sasvim konkretnih elemenata*. Prvih godina Nove umetnosti postojala je neka vrsta neuravnoteženosti tih dveju tendencija: što je slika sadržavala više deformacijskih elemenata to je bila manje konstrukcijska. I obrnuto, konstrukcija je redukovala nužnost deformacije na minimum. Deformacija je igrala ulogu stepenica koje su morale da dovedu do slike konstruisane od čisto apstraktnih elemenata. Od haosa (koji nije bio lišen umetničkih vrednosti) deformacijskog slikarstva – do reda, do jednostavnosti.

L'art contemporain – Sztuka współczesna, 3