

POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD – GODINA XXX – CENA 80 DINARA

Januar

84.

broj 299

teme broja:

- dvadesete godine – aspekti avangarde
- tumačenje tradicije
- druga znanja

dve pesme

nikita stanesku
(1933 – 1983)

ZNAK 23

*Kao crna ptica na belom jajetu
stojim i čeknem za tobom
kao bela ptica na crnom jajetu
stojim i čeknem za tobom
kao niko ni na čemu
stojim i čeknem za tobom
kao ničiji ni na koga.
stojim i čeknem za tobom.
Belo crno, belo crno
kako to samo čeknem za tobom
razbijena ptica i leteće jaje
Gospode, kako to mogu da čeknem za tobom?*

POGUBLJENJE

*Gubilište je postavljeno
izglačan je panj
žrtva beše očištanog potiljka
dželat je svečano nosio crnu rizu*

*doboši zalupaše
ram-tam-tam ram-tam-ta
ili kako bi Vergilije kazao
»Et tararam
et taradixit.«*

*Žrtva je zastala na trenutak
očima rastužujući drveće
potom je stavila labudov vrat
na panj.*

– Ne preteruj! reče joj dželat.

(S rumuskog Petru Krdu)

sveopšti i zajednički jezik

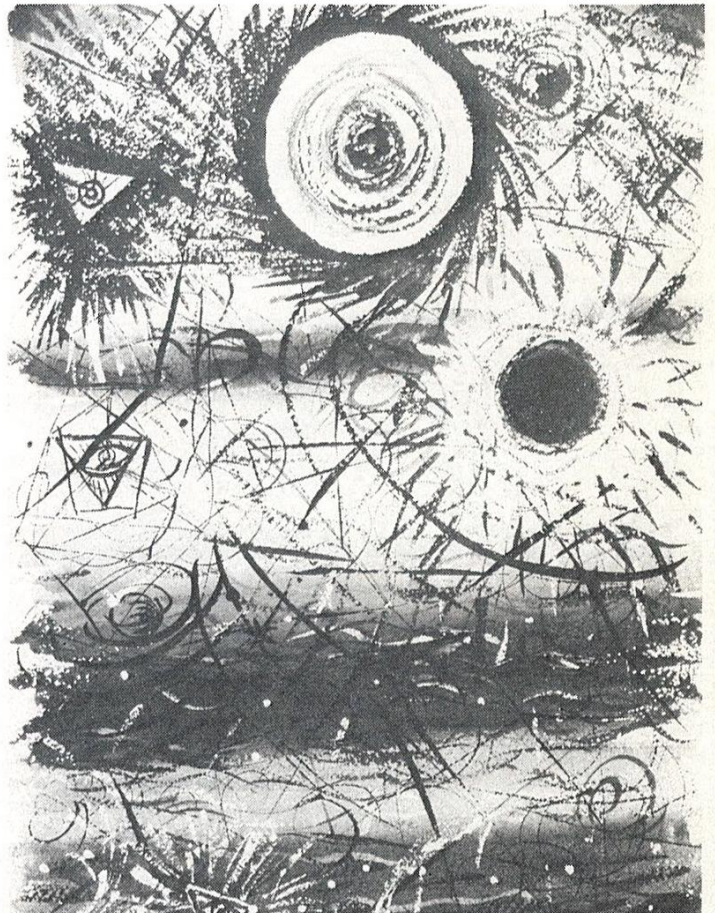
andrzej turowski

„... Kada upotrebim reč – rekao je Hampti – Dampiti – vrugolasto – ona znači tačno ono što joj naredim da znači... ni više, ni manje.
– Ostaje da se sazna – rekla je Alisa – da li umeš da daš rečima toliko različitih značenja?
– Ostaje da se sazna – rekao je Hampti – Dampiti – ko naređuje... to je sve...“

(L. Karol, »Što je Alisa otkrila s druge strane ogledala«)

Ruska avangarda, tokom prve decenije dvadesetog veka, već je osećala »žestoku mržnju prema postojećem jeziku«, mada ne uvida na sasvim jasan način šta znači »traženje prava na uvećanje KAPACITETA pesnikovog rečnika slobodnim i izvedenim rečima (novostvaralačkim rečima)«. Stavljalo se sebi u zadatak da se otkrije oblik, da se uskrse reč, pošto je postojalo uverenje da je neprilagođenost postojećeg jezika stvarnosti još mučnija od mržnje prema starom jeziku. Budućnost, po umetnicima, zahteva nove sisteme komunikacije u krilu nove organizacije i strukture različitih znakova. Nadalo se preporodu reči i oblika na osnovi *sveopšteg jezika* koji, pošto je snagom svoje istine svuda i svima dostupan, mora da svedoči povodom opštosti komunikacije i saznanja. »Mudrost jezika uvek je išla ispred mudrosti saznanja...« – pisao je Hlebnjikov – zaumni jezik jeste budući, jezik u zametku. Jedino on ume da sjedini ljude. Umni jezici ih razdvajaju.

Vidimo do koje mere je društvena vizija, povezana s epistemološkim promišljanjem, odredila optiku jezika; do koje mere su analiza oblika, teorija umetnosti koja se stvarala – izlazile iz unutrašnjih granica umetnosti. Umetnost je bila izvan saznanja i, možda, na tačniji način: umetnost posmatrana kao sveopšti jezik, kao sistem mudrosti i društvene komunikacije, određivala je granice spoznatljivog sveta. »Nikako umetnost, nego život« – izjavljivao je Matjušin. »Zorwied«, pisao je on dalje, opisujući tim nazivom stvara-



likovni priloz u ovom broju uz temat: dvadesete godine – aspekti avangarde

Branko Ve Poljanski, Kosmogonija, oko 1928. gvaš
vl. Narodni muzej, Beograd

brendel ● damjanović ● denegri ● dimić ● derić ● flašar ● golding ● golubović ● herbert ●
iveković ● kulenović ● lazić ● melvinger ● moravski ● stanesku ● stanislavljević ● subotić ●
štambuk ● turowski ● vidaković petrov ● vrečko

lačku metodu koju je predložio i koju možemo da sažmemo formulom »videti – videti« – »po prvi put, on uvodi posmatranje i iskustvo dalekog plana, skrivenog dosad čitavim prostorom koji se nalazio »izvan« ljudske sfere, usled nedostatka *iskustva*«. »Ono što me zanima u umetnosti – izjavljivao je P. Filonov – jeste saznanje čoveka angažovanog u svetu. Umetnost se ne sastoji od dva predikata, »oblika i boje u umetničkom angažmanu«, nego podrazumeva čitav Kosmos. Zakon »biološkog resuscitavanja«, kao načelo izvođenja (a ne stvaranja) slike, jeste načelo sveta saznanu u analitičkom stvaralačkom činu. Naprotiv, u... SUPREMATIZMU – pisao je Lisicki – pokazani su nam ne simbol saznanja i već sasvim gotov izgled sveta, nego jasan znak i plan sveta do tada nepostojeći, ali koji se, pošto je proizašao iz naše biti, ukorenjuje u univerzum i počinje da se sam gradi. Na taj način, kvadrat suprematizma postaje znak, vatreni signal... Umetnik je izvor kasnijeg napretka u izgradnji života s druge strane zenice koja sve vidi i uha koje sve čuje...«.

Prema svakom ovde navedenom umetniku i, uglavnom, prema nastajućem i prevladavajućem stremljenju u sredini ruske avangarde druge decenije, teorijsko promišljanje povodom umetnosti, kao promišljanje povodom sistema oblika i boja, vodilo je uobličavanju vizije sveta u filozofskim kategorijama transcendencije. Projekcija stvarnosti u oblasti »četvrte dimenzije«, shvaćena na različiti način, bila je jedan od oblika one obaveze izvedene na spekulativan i, u isto vreme, umetnički način, i ostvarene u primetnoj praksi slike.

»Kvadrat je izgledao u očima kritičara i društva nerazumljiv i opasan – pisao je Maljevič – ... uzlet ka nepredmetnim visinama umetnosti mučan je i pun patnji... ali čini srećnim. Ono na šta smo navikli ostaje sve dalje i dalje iz nas... Obrisati onoga što je predmetno, tonu sve dublje i dublje; i tako idemo korak po korak, sve dok svet predmetnih pojmova – »sve što smo voleli – i od čega smo živeli« – ne postane nevidljiv.

Nikakva »vizija stvarnosti« – nikakvo predstavljanje misli – ništa do pustinj!

Ali putinja je ispunjena duhom nepredmetnog osećanja koje se svuda uvlači.

Ja sam, takođe, osetio vrstu straha, čak teskobe, kada se pokazalo da valja napustiti »svet volje i mašte« koji je okružavao moj život i moje stvaranje, i u čije sam stvarno postojanje verovao.

Ali osećanje izazvano oslobođenom nepredmetnošću, osećanje koje me je ispunjavalo srećom, odvlačilo me je dublje u »pustinju« gde je samo percepcija činjenica...

Ono što sam izložio nije bio »pustinja kvadrat«, nego osećanje nepredmetnosti.

Shvatio sam da su ljudi posmatrali »predmet« i »prikazivanje« kao predstavljanje percepcije, i shvatio sam lažni karakter sveta volje i mašte...«

U toku 1913/1914, počinjao je da dobija oblik drugi pol operacija izvršenih u oblasti umetnosti. Tu zajednicu stremljenja zapazili su njeni savremenici, dok su lične suprotnosti bile jako umanjene. Osip Brik, sastavljajući delo Tatlina i Maljeviča iz desetih godina, s razlogom je podvlačio da dva umetnika »nisu stvarala materijalne konstrukcije, nego su pripremala zakone oblika u svoj njihovoj opštosti«. Doista, ono što im je u načelu bilo zajedničko nikako nije tehnička, nego čisto teorijska usmerenost prema umetnosti i zakonima uobličavanja umetnikovog jezika, a ovo je pripravljalo čvrstu osnovu za umetnost početka dvadesetih godina, umetnost temeljno drukčiju. Međutim, bio je to samo jedan vid njihova dela. Drugi je bio konstruisani, nepredmetni svet kod Maljeviča, viden u »višoj dimenziji«; kod Tatlina, on je bio vraćen na materijalnu strukturu predmeta u njegovoj vezi s tehnikom i prostorom. Nije začuđujuće što je Tatlinova metafizika usled toga bila sasvim različita.

Tatlin je, takođe, bio čvrsto vezan za umetničku tradiciju, a ipak je njenu vrednost dovodio u pitanje u svom ikonoborstvu. Priznavao je iskustvo sveta. U svom delu, »fetišizujući materiju, obuhvatao je ne samo zakone umetnosti, nego podjednako granice kosmosa. Stalno stremljenje ka razaranju tradicionalne površine i granica slike, dovodilo je umetnika do pot-

puno prostornih konsrukcija, ali, uprkos toj dematerijalizaciji, upravo je prostor ono što je umetnik materijalizovao. Vizija sveta, nalazeći se u jeziku proisteklom iz materijala i tehnike, i težeći da ujedini u umetničkom sistemu oblike, boje i plastični prostor, konkretizovala se nikako u »percepciji«, nego u »predmetu«. Posledica Tatlinovog zahteva da se »oko stavi pod nadzor dodira«, bila je ubeđenje da jedini put u »svet predmeta« vodi kroz »otkriće materijala«. Rodčenko i mlada generacija konstruktivista, ujedinenih u Obmohu, izvukli su iz ovoga suštinske konstatacije i konstruktivne zaključke.

Treći period u povesti ruske avangarde tiče se godina 1919-1922. On se obeležava izvesnim upotpunjenjem već postavljenih problema i pojašnjenjem konačnih zaključaka, a, u isto vreme, i potvrdom novih pitanja koja su (već rođena u tom periodu) bila rešena sa svom polemičkom žestinom u sledećim godinama. Na taj način, razdoblje koje, u načelu, nije premašilo dve godine, zasnivalo vreme veoma dinamičnih rasprava i obilovalo događajima, snažno je zavisilo do ranijih činjenica i njihovih posledica ubuduće.

U godinama 1919-1922. pojavio se, u svojoj svojoj složenosti, pre svega problem revolucije i mesta avangarde u novom političkom sistemu. On se ponovo javio posle prvog potresa i automatskog odobrenja revolucije od najvećeg dela umetničke levice. On se pojavio u trenutku političke konsolidacije vlasti, njenog potpunog odbijanja potpore avangardi, u nervoznoj atmosferi različitih, nastajućih perspektiva razvoja kulture.

Strategija prvih meseci revolucije težila je da iskoristi oduševljenje avangarde, čak i ako se nije slagala sa sloganima koje je ova obznajivala, vlast je videla u njoj moćnu snagu koja razara ustanove ranijeg poretka. Čak i ako je stav umetničke levice prožet anarhičnim duhom, obojen u svojim mišljenjima naivnom verom, u toj etapi revolucije, »pomamljen malograđanin, sposoban za potpun radikalizam« – predstavljao je poželjnu snagu. Opasnosti za monopol vlasti umnožile su se kasnije, kada je ta grupa intelektualaca i stvaralaca zadržala sebi pravo duhovnog i organizatorskog zapovedništva na području svesti. U početku, iako se budućnos razmatrala s različitim pozicija: umetnički prekid s kulturom budućnosti i političko poništenje do tada postojećeg sistema i njegove ideološke osnove, cilj je bio zajednički – revolucionarni preobražaj. Početkom dvadesetih godina, stanje je počinjalo da biva složeno. Ipak, u perspektivi umetnika avangarde još se estetizovala revolucija, a umetnost, koju su pokušavali da prilagode ovaj, bila je sociologizovana. Ovo stanovište lišavalo je umetnike, ranije kao i kasnije, otpora manipulacijama politike, a sažeta koncepcija umetnosti u društvenim kategorijama, često vulgarizovana, dovodila je automatski u oblasti ideoloških uslovljenosti kojih se nije u potpunosti bilo svesno.

U traganju za istovetnošću umetnosti i revolucije, još u početku su se razaznavala dva puta. Oni nisu bili protivnički u svom načelu stalno su se ukršćali – ali bili su proizašli iz različitih tradicija i zasnivali su se na drugim koncepcijama umetnosti i sveta.

Da bismo ih pokazali, vratimo se trenutak unazad i obratimo pažnju na delo A. Rodčenka, poznatijeg u avangardnoj sredini od učesnika umetnika na izložbi 1946. u Moskvi, nazvanoj »Skladište«. Protivno Matjušinu, Maljeviču, Lisickom, Tatlinu i mnogim drugim umetnicima, njegovo delo bilo je nepredmetno gotovo od početka. Gotovo od početka, taj umetnik postavljao je kao suštinski problem svoga dela analitičku i »tehničku« koncepciju oblika umetnosti, traženje likova, osnovnih boja i odnosa među njima, oblika najčešće ocrtanih na mehanički način. U saglasnosti s ostalim umetnicima avangarde što se tiče traženja sveopšteg jezika plastične umetnosti, on je najsnažnije formalizovao iskustva u toj oblasti, bez traženja vansrukturalnih odnosa ikakve vrste s gramatikom tako otkrivene slike. Spoznajna perspektiva u njegovom delu otvoreno je imala karakter autoteličkog saznanja: »...moje delo shvaćeno je u samom predmetu – pisao je on 1919. – ostavljam književnost i filozofiju stručnjacima, ja sam, međutim, pronalazač sam u oblasti slikarstva«.

Logička i istorijska posledica ovog Rodčenkovog usmerenja ka plastičnoj strukturi bila je njegova predmetnost. Godine 1919, pesnici i slikari u almanahu »Sudi sudijama li«, posmatrali su »reč kao stvaraooca mitova, reč,

dvadesete godine – aspekti avangarde

irina subotić

Teorijska obrada pitanja avangarde, kao, uostalom, i preciznija izučavanja avangardnih pojava dvadesetih godina uopšte, još uvek su – ne samo kod nas – predmet uznemirenih strasti i suprotstavljenih stavova. To se može objasniti sve većim interesovanjem i spremnošću da se još uvek nedovoljno istraženi period političkih, društvenih i kulturnih zbivanja dvadesetih godina izuču na novoj osnovi, što objektivnije; ne bi li se smanjio raspon koji se u aktuelnim tumačenjima kreće od glorifikacija do totalnih negiranja bilo kakvih vrednosti i značaja avangarde. Velike izložbe priređene u Berlinu, Parizu, Londonu, Moskvi, Budimpešti, Amsterdamu, posvećene sintetičkom viđenju problematike dvadesetih godina, odnosima Pariza, Berlina, Moskve, konstruktivističkim tendencijama koje su se gotovo paralelno razvijale u zapadnoj, srednjoj i istočnoj Evropi, kao i retrospektivni pogledi na pionire modernih stremljenja – Moholy-Nagya, El Lissitzkog, Rodčenka, Legera, Thea van Doesburga, Maljeviča i druge, praćene su izvanrednim studentskim ogledima u katalozima, monografijama i sličnim publikacijama, kao i kolokvijima ili stručnim skupovima koji sada već u detalje proučavaju vrlo

određenu problematiku rasta i širenja avangardnih ideja. Sa takvih skupova preuzet je i deo materijala koji se sada objavljuje u *Poljima*: decembra 1980. godine, u poljskom gradiću Goluhove održan je simpozijum o temi *Konstruktivizam u istočnoj i srednjoj Evropi i avangarda prvih dveju decenija XX veka, gde je pročitan referat Stefana Morawskog o konceptu produktivističke umetnosti« i pogledima B. Arvatova; sa stručnog skupa održanog u Beogradu, povodom izložbe Zenit i avangarda dvadesetih godina u Narodnom muzeju (9. i 10. marta 1983), preuzeti su referati Andreja Turowskog u univerzalnom i kolektivnom jeziku, Janosa Brendela o teoriji mađarskog konstruktivizma u odnosu na Ostwaldov panenergetizam, dr Krinke Petrov Vidaković o španskom ultrazizmu, (Vide Golubović o periodičnim publikacijama kao forumima avangarde, Ješe Denegrija o Ljubomiru Miciću kao kritičaru na delu i Irine Subotić o prilogu proučavanju avangardnih pojava u Bugarskoj, Studija Janeza Vrečka o Antonu Podbevšku i slovenačkoj istorijskoj avangardi bila je referat na međunarodnom simpoziju održanom u Ljubljani, početkom jula 1983. godine, s temom o razdoblju ekspresionizma u slovenačkom jeziku, književnosti i kulturi.*

Ovaj izbor tekstova na izvestan način rezimira problematiku koja se razraduje na širokom geografskom i duhovno-intelektualnom planu, i iznosi novo stanje u nauci, otvarajući puteve drugim i drukčijim istraživanjima i rezultatima. Neosporno je, međutim, da je tek poslednjih godina pojam avangarde dobio naučne konotacije i da se, sada možda više no ikada ranije, osećila potreba za što preciznijim i dubljim naučnim obradama ovih pitanja.

U belgijskom gradu Turneu tokom 1984. godine biće priređena serija izložbi o evropskom konstruktivizmu dvadesetih godina. Među prvim će biti predstavljeni jugoslovenski zenitizam i slovenački konstruktivizam.

umrlući – pisali su oni – čini da se rodi mit«. Umetnici avangarde odnosili su se prema revoluciji kao prema katarzičkom činu – kidanju i pročišćenju sveta od svake mitologizacije, naročito kada se ova pojavljuje u oblasti jezik-komunikacija, nauka-saznanje. Baš kao što se krajem 1912. zahtevalo svrgavanje »Puškina, Dostojevskog, Tolstoja, Parobroda savremenih doba«, baš kao što se u dvadesetim godinama tražila »filosofija na vodu«. To već više nije određena umetnička tradicija koja je bila za njih teret, nego same osnove umetnosti područja znaka i saznanja, kao i simbola i estetika, osnove na kojima je ta tradicija bila stvorena. U Rodčenkovoj umetnosti, taj kritički trenutak počeo je 1921. Na izložbi »5 x 5-25«, on je pokazao svoje »poslednje slike« – tri monohromatska platna jednolično prekrivena trima glavnim bojama: žutom, crvenom i plavom. U kontekstu Rodčenkove umetničke delatnosti možemo da ih razumemo kao slike u kojima je bila obuhvaćena konceptualna apsolutizacija boje (»osnovna boja«), a, u isto vreme, njih valja primiti – po umetnikovoj sugestiji – jedino kao predmete prekrivene bojom. Taj dvostruki odnos krajnje je važan. S jedne strane, ovi radovi gomilaju čitavu tradiciju slikovnog jezika i značenja koja on sadrži. S druge strane, ona u suštini očevidno biva odbačena jer hoće da vrati boru u slikanje, površinu na platno. Kao posledica više analitičkih postupaka koje je vodio Rodčenko povodom strukture plastičnog znaka, sam znak bio je sveden na predmet, a umetnička spoznaja na delatnost u krilu stvarnosti. Traženje »istine jezika« ukinulo je jezik kao sredstvo simbolične i, u isto vreme, sveopšte komunikacije.

Ovde se Tatlin, polazeći s drugih pozicija i sledeći drugi put, susreo s Rodčenkom. Podsetimo da je Tatlin isto tako, zahtevajući »istinu materije«, dospavao najzad do predmeta. Za umetnike mladog naraštaja, konstruktiviste okupljene u Obmohu, čak ni to pročišćenje nije bilo dovoljno. Pošto su se slagali sa zaključcima Tatlinovih i Rodčenkovih ogleda, smatrali su da im značenjska struktura dela, prihvaćena i odbačena od Rodčenka kao mesto polaska i odluke, neće omogućiti da se oslobode »laži« jezika. »Uzimamo materiju i časno s njom postupamo – govorio je, uzimajući učešća u raspravi, jedan od braće Stenberg – obrađujemo materiju i ne vezujemo se za ideju; kažemo: predmet vezan, konstruisan. Matramo gvozdje gvozdem«.

Ipak, nezavisno od prepirki u krilu avangarde, demitologizacije plastičnog jezika, koja se ostvarivala u svim ovim slučajevima u ime »istine stvarnosti«, bila je, po mišljenju samih umetnika, veoma duboka kompresija ciljeva nove umetnosti i revolucije. Umetnik je prekinuo sa svojom izdvojenošću, pristupao je životu i gradio. »Konstruktivizam zadaje sebi za cilj – pisao je Boris Arvatov 1922. – stvarnu analizu materijala. Zašto? Da bi stvaralačke mogućnosti bile potčinjene nikako njegovoj sopstvenoj fantaziji, nego objektivnim istinama stvarnosti; da bi umetnost mogla da bude društveno delatna, da bi mogla da pristupi izgradnji života kao jednak i odvažan partner«.

Idea konstrukcije predmeta, koja je vodila tehničniji života, pojavljivala se u teorijskim raspravama i u umetničkoj praksi tokom čitave 1921. godine. Njen konačni cilj – izgradnja života – poklapao se s drugim stremljenjima u ruskoj umetnosti, koja su proizašla iz različitih izvora i razvijala se na uporedan način od prvih meseci revolucije. Njihovi počeci nalaze se u čuvenom »Dekretu N 1 – povodom demokratizacije umetnosti« iz 1918, objavljenom u »Dnevniku futurista«. »Slikari i pisci – obznanjivalo se tamo – morali bi, ne oklevajući, da uzmu posude s bojom i da kičicama, kao što to traži njihov zanat, svuda osvetle bojama, da crtežima prekriju bokove, glave i trupove, gradove i stanice, kao i železničke vagona koji bez zastoja prolaze svom brzinom. Neka se, počev od tog trenutka, građani koji prolaze ulicama stalno naslađuju dubinom misli velikih savremenika, gledaju boje zaslepljujuće od lepe radosti današnjeg dana, neka slušaju posvuda muziku – melodije, grmljavine, mrmorenja – čuvenih kompozitora. Neka ulica za sve bude svetkovina umetnosti.«

Ovaj projekt džinovskog ukrašavanja zemlje, ostvaren u više navrata u prvim godinama posle revolucije, bio je obeležen umetničkom euforijom. Izgradnja života bila je poistovećena, u tim sloganima i u tim delima, s estetskim preobražajem sredine i sveopštim pristupanjem umetnosti. Bila je to epizoda kratkog trajanja, ali velikog značenja, jer su se, u okviru ove, pojavile nova amblematika i nova simbolika, veličanstvena isto tako po svojim dimenzijama kao i po smelosti plastičnog oblika. To se dogodilo u trenutku kada je problem političke propagande umetničkim sredstvima, a nikako problem demokratizacije, stvarno izveo savremenu umetnost na ulice i trgove ruskih gradova, ne, međutim, na razini snova umetnika. Program demokratizacije umetnosti, baš kao i pokušaji nacionalizacije umetničkog stvaralaštva, socijalnog osiguranja za umetnike, itd., projekti kao novi oblici umetničkog života, postali su elementi stvarnih administrativnih mera i nikad se više nisu pojavili u teorijskim programima umetnika avangarde.

Valja se, ipak, podsetiti da su, pored političke propagande vezane za revoluciju i za rat, bila uobličena, od početka 1918, makar dva programa kulturne politike. Oni su stekli izvesnu popularnost kod umetnika, iako ih je avangarda odbila, zadržavši samo neke od njihovih odlomaka. Ona je najčešće iz njih uzimala ono što se pojavljivalo na margini i što je odgovaralo njenom sopstvenom, bitno različitoj umetnosti problematici. Prvi je bio poznat pod imenom lenjinističkog programa spomeničke propagande. On je dobio Lenjinovu podršku i predviđao je podizanje po ulicama, trgovima, parkovima Moskve i Petrograda, a kasnije i u drugim gradovima – desetina statua društvenih, političkih aktivista, filozofa, naučnika, a isto tako umetnika. Predviđao je, štaviše, postavljanje na zidove zgrada, na svim javnim mestima, mnogobrojnih memorativnih ploča koje podsećaju na istorijske činjenice, događaje, datume. Drugi program, snažno podržan od komesara za prosvetu. A. Lunačarskog, bio je vezan za propagandu industrije i rada. Osobito u tom izgledu u kojem se mogla videti industrija povezana s tradicijom preporoda umetničkog zanatstva – ta koncepcija nalazila je značajnu podršku Narkomprosa.

Program spomeničke propagande, koji je važio za prvi program vlasti na području kulture, nije imao važnih posledica, ako se nastranu stave posebni slučajevi, među stvaracima avangarde. Čak i ako se uzme u obzir činjenica da je Tatlin, svojim funkcijama u Odeljenju za reprezentativne umetnosti (IZO) Narkomprosa, bio odgovoran za njegovo ostvarenje i određivao njegove uslove. Naprotiv, praksu političke i propagande industrije bila je

preduzela umetnička levica, ali u duhu njihovih sopstvenih ideja. »Iskustvo komunara«, u godinama 1918/1919, bilo je mesto prvih publikacija povodom toga. Umetnost-kao propaganda i kao industrijska proizvodnja nalazila je značajno opravdanje u estetski korisnosti, ostvarujući revolucionarni zahtev umetnosti nužne društvu. »Valja preraditi sve oblike bića, moralnosti, filosofije i umetnosti – izjavljivali su komfuturisti – na osnovi komunističkih načela. Bez toga, budući razvoj revolucije nije moguć...« »Valja konstatovati sa žaljenjem – pisao je A. Brik u svom članku »Umetnik i komuna« – da stvaraoi komunističke kulture ne uviđaju sasvim radničku prirudu umetnosti (jedinu moguću za komunu). U govorima, člancima, brošurama, oni »stvaraju«, »obznanjaju ideje«, »služe lepoti«: to su svečani razgovori na temu kako stvarati, kakve ideje obznanjivati, kojoj lepoti služiti. Valja odbaciti ove građanske navike, valja razumeti da umetnost nije u idejama, nije u rečima, nego u delovanju, u delima. Da bi se stvarala umetnost, valja dati rada umetnicima, valja razviti potrebe... Problem umetničke industrije, eto o čemu valja govoriti, eto šta je važno...«

Početak dvadesetih godina, područstvena estetika korisnosti bila je sve više zamenjivana estetikom društvene celishodnosti. Izgrađen u to vreme na osnovama utilitarizma, taj program je predočavao opasnost uskog prakticismu, teško pomirljivog s raznovrsnošću potreba koje je već bilo teško zadovoljiti. Slogan u proizvodnji zamenjivao je zanatstvo, a umetnička industrija bila je, naprotiv, sveopšti pojam koji smenjuje praktizam potreba. Proizvodnja – izjavljivalo se – jeste ostvarenje sveopšteg i objektivnog cilja, proizvodnja je misao i završna radnja, dok korisnost zasniva deo opšte proizvodnje, opšteg cilja. Ideja produktivističke umetnosti koja se rada na taj način, iako razvijena od umetnika, imala je izvor u neumetničkim oblastima i pre svega je bila povezana s političkim idejama preobražaja društva.

Bitno je da, u godinama 1921 – 1922, upravo ta linija produktivističke umetnosti jeste ona koja je našla zajedničke tačke s umetničkom linijom koja je ranije objašnjena i koja proizlazi iz razvoja umetnosti, linijom koja je u traženju istine oblika i materije dospela najzad do predmeta, do stvari. Tek sada su pristalice dva stremljenja mogle, svim svojim ubeđenjem, da preduzmu ostvarenje slogana (»Umetnici proizvodnji, industriji«). U novembru 1921, više članova Inšuka odlučili su se da načine taj korak; iako u stvarnosti nisu svi našli svoje mesto u industriji – problem produktivističke umetnosti našao je svoj politički izraz. U prvim mesecima 1922. to stremljenje steklo je veliku popularnost u avangardnoj sredini. Isto tako, tada je započeo sledeći period razvoja ruske avangarde, koji je potrajao do 1928. Najpotpunije predstavljanje tada uobličeni problema pojavilo se u »Lefu« i prvim brojevima »Novog Lefa«, koje je sastavio V. Majakovski.

Iskazivanje novog produktivističkog pojma »neumetnosti« moralo je da ide dalje od objektivnih posledica analitičkih iskustava konstruktivista. Predmet je ulazio u okvir zanimanja produktivista jedino zato što je zauzimao u



El Lissitzky. Plakat za rusku izložbu 1929.

njemu mesto kao cilj društvenog procesa proizvodnje. Zato, konačno – po produktivistima – nije predmet, nego proces ono što je određivalo novu ontologiju dela-proizvoda. Znači, nije pojedinačni stvaralac, nego zajedništvo, koje uzima učešća u procesu proizvodnje, ono što je moglo biti stvaran proizvođač novih predmeta, proizvoda. Na taj način, traženja sveopšteg jezika, zasnovana na obliku i desemantizaciji plastičnog znaka u neutralnom predmetu, bila su premošćena i zamenjena traženjem novog, sveopšteg načina komuniciranja, novog *zajedničkog jezika*. Predmet smešten u proces proizvodnje ponovo je počeo da zadobija značenje u prerađenoj strukturi samog komunikativnog čina. »Crvena zastava simbol je novog Adama, čije načelo je kolektivismom... – pisao je Lunačarski – kolektivizam uistinu ogromne saradnje u radu, nalazio je ono što potčinjava prirodu uz pomoć divovskog mehanizma – ogromnu mašinu proizvodnje čitavog sveta. Mašine se privlače svim svojim putevima i svojim žicama, kroz zidove preduzeća i preko granica zemalja, povezuje se i čekaju gorostasnog upravljača... A taj upravljač već se izdvaja iz stopljenosti: »Proleter i svih zemalja, ujedinite se!«

Svet produktivista je svet zajedničke proizvodnje, u kojoj proizvodnja korisnih vrednosti jeste društveno preduzeće; naprotiv, podignut nivo tehničke osnove u proizvodnji velike industrije njeno je jamstvo. Teorija produktivizma nailazila je ovde na teze A. Bogdanova, već prihvaćene u drugom kontekstu od pristalica kulture proletarijata (Proletkult). Pojam organizacije imao je za produktiviste suštinsko značenje, koje je Bogdanov shvatio na veoma širok način, kao osnovu svakog društvenog iskustva. »Čovek – pisao je Bogdanov u »Tektologiji« – ne sprovodi nikakvu drugu delatnost ako to nije organizatorska delatnost, ne određuje sebi druge dužnosti do dužnosti organizacije. Iz toga, dakle, proizlazi da sav interes čoveka jeste interes organizatora«. Pojam organizacije uveden je bio na različite načine u oblast produktivističke misli. Suština svake proizvodnje – izjavljivao je Tarabukin – jeste »produktivistička veština« shvaćena u prakseološkoj ravni kao »dobar rad«, na profesionalnoj razini kao poznavanje svog zanata, u umetničkoj ravni kao »stvaralačka supstanca«. U osnovi svake proizvodnje počiva, dakle, stvaranje u oblasti organizacije. Upravo zahvaljujući tome, pojam stare umetnosti i ostaje pobeđen na pravi način u pojmu »neumetnosti« – proizvodnje. »Stvaranje na području organizacije, upravljajući proizvodnjom, preobražava rad, preobražavajući rad, menja život. Radnik, otuđen dosad u procesu rada, postaje stvaralac, baš kao što i umetnik, dostižući cilj svog rada u proizvodnji, postaje radnik. Tarabukinova koncepcija smeštala se na krajnjoj tački produktivističke rasprave. Podružtvljujući proizvod u procesu rada, jedino zahvaljujući činjenici »dobrog rada«, ona je otvarala mogućnost da se preobrazi rad, a njime, isto tako, i društvo.

Druga krajnja tačka, mada udaljena od Tarabukinove prakseološke formule, predstavljena u izjavama Gaua, iznosila je na videlo političko-ideološku formulu produktivizma. Uobličavanje ideološke svesti bilo je, po Gauu, osnova preobražaja rada, proizvodnje i života. Suština delovanja u revolucionarnom društvu uključena je, izjavljivao je Gau, u organizaciju svesti toga društva. Unutrašnji razvoj produktivizma težio je sve značajnijem preuveličavanju ideoloških problema. Rad u oblasti materijala. I čak ako ih se pokušavalo uravnotežiti, činilo se to pojmom ideološkoga, sasvim jednostavno smatranim za propagandu. »Samo konstruktivizmom – pisalo se u »Nacionalnom planu za književnost« – (to jest ovladavanjem čitavom tehnikom objektivno važne kulture – preći ćemo u socijalizam. Naše doba je doba krajnjeg širenja i razvoja važnosti problema organizacije i tehnika. Konstruktivizam, u naše vreme, realno je stvaralački princip društvenog života, sistema našeg doba. Kod nas, u sovjetskoj Rusiji, on će da zadobije poseban značaj kao metodologija čitavog našeg društvenog i kulturnog života, kao put ka komunizmu.«

Ideološki vid produktivizma ukrštao se u okviru organizacionih zadataka s vidom menadžera – u praksi s minimalnom mogućnošću ostvarenja ovog poslednjeg zadatka. Govorilo se, dakle, radije, kao O. Čičagova, da konstruktivizam »oblikuje novog čoveka«, iako se isto tako zahtevalo da »organizuje proizvodnju«. Međutim, kao menadžer, kako je to još hteo Tarabukin, on nije trebalo da bude veoma sposoban radnik, nego inženjer-organizator. »Konstruktivizam – pisao je Arvatov – približavajući umetnika inženjeru, zasniiva najkarakterističniju pojavu ovog istorijskog procesa koji od inteligencije čini delatnu snagu društva i, naročito, preobražava je na razini masa u tehničku inteligenciju.«

U okviru određenih zadataka, zajednički govor tražen od produktivista, razotkriven najpre u proizvodnji i njenom materijalnom vidu, dat je potom umetničkoj inteligenciji, koja je više volela da je zovu tehničkom inteligencijom i koja je htela da upozna taj jezik već i u cilju organizacije svesti u proizvodnoj zajednici. Ekonomski organi vlasti nisu bili primorani da lišavaju umetnike rada u tvornicama, jer su oni, sasvim prosto, tamo bili nepotrebni. Ne nalazeći za njih mesta u industriji, gubili su sve češće pojam o profesionalnoj posebnosti i tako uzdrmano umetnosti. Govor koji je već prestao da bude estetski sastav oblika i boja, prestao je da označava u okviru sopstvene strukture. Uokviren u sistem zajedničke fabrikacije proizvoda, on nije stvorio nove znake, nov način objektivne komunikacije. Naprotiv, gubio je sve izrazitije svoj materijalni karakter, apsolutizujući svest koja je ovog puta rado poistovećivana s ideologijom. Umetnici, ne mogući da monopolizuju materijalnu proizvodnju, preuzeli su konačni pokušaj da uzmu pod svoju vlast čitavu mentalnu sferu.

Razumljivo je što politička vlast nije htela da prihvati presretanje ideologije. Produktivizam, između 1925. i 1928. bio je napadan sve snažnije, i to s različitih strana. »Filozofija konstruktivizma – pisalo je – kao filozofija uske društvene grupe (ideološka i tehnička inteligencija) ne može da postane izraz sveopšte ideologije u doba diktature proletarijata.«

U isto vreme, umetničke grupe koje su delovale s velikom žestinom počev od polovine dvadesetih godina, zadobijale su podršku sve veće administracije; njihova zamisao umetnosti bila je sasvim tuđa avangardi i oni su vraćali umetnost stvarnosti po načelima u potpunosti različitim. Pošto im je izvor bio u mimetičkoj estetici, smatrali su umetnost uglavnom za odraz društvene ideologije. Izlažući genetske a ne funkcionalne veze, potcenjivali su, s jedne strane, jezičku prirodu umetničkog sistema, s druge strane pojedinačne stvaralačke vrednosti umetnosti. Glavni zadatak umetnika nije više bio »stvaranje umetnosti«, nego »idealno predstavljanje stvarnosti.« Granice

društvene komunikacije nisu bile zajamčene strukturom govora, nego životom stvarnosti shvaćene kroz događaje, a ne kroz proizvodnju. Takva verzija umetnosti, koja je dobijala na važnosti, susrela se, pri kraju dvadesetih godina, s »umetnošću činjenice.« o kojoj se raspravljalo još u krilu avangarde; ipak, njena problematizacija u okviru ovih suštinski različitih stremljenja, nije dozvolila trajniji savez.

Sve žešći pokušaji političkog potčinjavanja svake misli stvorili su, pri kraju dvadesetih godina, stanje u kojem je svako promišljanje, koje nije moglo biti uključeno u novu kulturnu doktrinu, bilo lišeno svoje istorijske složenosti i bilo podvrgnuto kritici. Sledstveno tome, početkom tridesetih godina, potčinili su umetnost formuli administrativnog jedinstva i načelu ideološke zajednice izvora, metoda i ciljeva. Etos kolektivizma, njegov osoben holizam, vodio je, u novom kontekstu, još jednom pozivanju na kulturu kojom upravlja: »neizbežni proces istorije«, kao što su to ranije hteli konstruktivisti; jedinstvo psihofiziološkog procesa rada, bliskog produktivistima; radnička zajednica osećanja koja su mnogo ranije širile pristalice Proletkulta. Ovog puta, kolektivizam se ukazao ne toliko kao proleterska zajednica zajedničkog govora, nova formula opštenja, nego kao načelo političkog potčinjavanja organizacija s moći partije.

Za umetničku avangardu, u tom položaju, već više nije bilo mesta, a, u isto vreme, velik broj njenih sopstvenih slogana okrenuli su se protiv nje. Govor je prestao da bude teren stvaralačkog iskustva i postao je sredstvo političke vlasti.

Prevod s francuskog: G. Stojković

"GORANOVO PROLJEĆE"

raspisuje
NATJEČAJ

za mlade pjesnike

Nastojeći da stimuliramo stvaralaštvo mladih pjesnika raspisujemo općejugoslavenski natječaj za mlade pjesnike.

Uvjeti natječaja:

1. U natječaju mogu sudjelovati pjesnici iz svih krajeva SFR Jugoslavije do 30 godina starosti, koji do sada nisu objavili knjigu poezije;
2. Pjesme mogu biti napisane na jezicima naroda i narodnosti Jugoslavije;
3. Uz pjesme obavezno priložiti i kratku biografiju s točnom adresom stanovanja;
4. Stručni žiri će ocijeniti sve u roku primljene pjesme i predložiti dodjelu nagrade najboljima.

Nagrade:

- nagrada "Goran" mladom pjesniku dodjeljuje se u vidu tiskanja rukopisa zbirke pjesama najboljem pjesniku ili pjesnikinji prema ocjeni stručnog žirija;
 - druga nagrada sastoji se u tiskanju pjesama dvadesetorice mladih pjesnika po ocjeni stručnog žirija u časopisu DKH "Republika"
- Svi pjesnici koji se natječu dužni su dostaviti deset pjesama, prepisanih pisaćim strojem u tri primjeraka na adresu: "GORANOVO PROLJEĆE", 41000 ZAGREB, OPATOVINA 11 (natječaj za mlade pjesnike).

Ostali uvjeti:

- rukopisi primljenih pjesama se ne vraćaju,
- rok slanja pjesama je 10. II 1984. godine.

ORGANIZACIONI ODBOR