

MLADI FRANCUSKI CINEASTI (2)

nova generacija ili novi izraz?

ROGER VADIM

Prava je novina današnjeg filma upravo traženje izraza, one vrsti impulsa koji nosi biće, preko pokreta. Režija nije više samo aranžiranje kretanja ljudi, radi se sada o tome da se opiše preko pokreta, djelovanja, gesta, preciznih ili nepreciznih, jedna unutrašnja psihologija... Jasno da je to novi jezik koji treba pronaći, a to nije moguće kroz dva filma. To se ne izmišlja u nekoliko mjeseci ili par godina (Vadim)

Kad sam u uvodu rekao da je kritičaru samom ponekad teško razlučiti umjetnost od pomoćnosti, mislio sam najprije na Rogera Vadima. U Vadimovim filmovima nalazi se oboje. Spominje se još jedan, treći pojam — smionost. Samo u čemu? Ako je u prvom, rado mu opraštam drugo. Obratno mijenjajmo riječ. Ne pristaje.

Prvi film „ET DIEU CREA LA FEMME“ („I BOG STVORI ŽENU“) — 1956 — je teza. Umjetnički esej o amoroznosti. Vadim ga je snimio uvjereno, na mahove i početnički naivno, na mahove i uvjerljivo, bar za onog tko je susreo bića slična Julietti. Ritam filmskog pričanja je adekvatan ritmu egzistencije saint-tropske djevojke u rasponu između osunčanih obala, trojice ljubavnika i narcisoidne svijesti vlastitog tijela. To tijelo je fokus od kojeg i prema kojem se šire zrake akcije. Kod Juliette je ono središte, od njega ide njena društvena osveta, životna afirmacija, pobjeda nad bijedom i konačno radost. Suturno, za trojicu muških protagonista ono je privlačni element, determinacija djelovanja. Shvatimo onda da je dramaturški (filmski) uslovljeno postavljenje Brigitte Bardot-Juliette uvijek prema sredini slike, dok su partneri obično prema kutovima! Shvatiti ćemo onda da je zato opravdana i inkriminirana scena kad se čisto Juliettino tijelo okreće prema suncu. U „I bog stvori ženu“ ima mnogo više iskrenog nerva života nego jeftinosti, a eto, oprostimo siromašnim duhom koji vjeruju da se svi ljudski odnosi vrijeđaju da budu opisani od kamere odigravaju na razini točeta i „decenosti“. (Čemu uopće govoriti o pornografiji? Pravo umjetnosti su dopuštene sve teme. A ono što je loše, što nije umjetnost jednako ne valja ni ako opisuje ljubavne finese ni društvenu izgrađnju.)

Nakon teze ili dolazi nova teza ili primjena. Vadim je nastavio s primjenama — bez mnogo uspjeha. A turdoglav. Nije ni toliko važno u kojoj su mjeri „SAIT-ON JAMAIS“ — 1957 („ZNA LI SE IKAD“) i „LES BIJOUTIERS DU CLAIR DE LUNE“ — 1958 („DRAGULJARI MJESEČINE“) odraz pravih Vadimovih želja a koliko imponiranih producerskih hitjenja. Niti se tu može tražiti opravdanje Vadimovog pada. Ono što je u prvom filmu postalo umjetnost, uklopljeno — prilično nesuvislo — u artifičijelne konstrukcije spektakl-priča ostaje samo pomoćnost. Sa formalne strane još nalazimo lijepih rješenja, ali cjeline djeluju hladno, nedorečeno, neiskreno. Vadim, misleći vjerovatno na „Draguljare mjesecine“, priznaje da je skupo platio vjerovanje da na bilo kakvom sužetu može afirmirati svoju ličnost. Pošao je opet, kao i u „Et Dieu crea la femme“ od mita tijela Brigitte Bardot, samo u sasvim neadekvatnom kontekstu, htio je da to tijelo bude nevinno, kao da prethodno (želje scenarija), da bude razbludno (želje dijela publike), da preko njega kritizira frankistički režim (radnja je u Španiji — želje Vadima), ukratko da napravi čuda. A kako, da bi se čuda na-

pravila, treba biti bar vrstan mađioničar (Visconti!) ostao je spektakl, nekoliko krasnih slika Španije, par dobrih montaža, uglavna kamere (sajni „potpuni“ gornji rakursi bjeGUNACA — BB i Boyd — koji ih sasvim konfodira, identifikacija sa divljom, krševitom prirodom), sve to i suviše fragmentarno da ispuni prazninu između platna i fotelja u gledalištu.

Vadim ne zna raditi s glumcem. Usporedite Alidu Valli iz „Draguljara“ i Greficu Sarpieri iz „Sensa“. Ili Brigitte Bardot sa njenom nevjerojatnom transformacijom u rukama Claude Autant-Lare — „Za slučaj nesreće“.

RENT AUSSI (KIPOVI TAKODJER UMIRU), LA CANTATE DE STYRENE. I sad, 1959, jedan veliki — HIROSHIMA MON AMOUR (HIROSHIMA MOJA LJUBAVI). Dosta je govoriti o „Hirošimi“. Jer u njem je Resnais sav, sa cijelim kompleksom svog bića, estetike, misli i osjećanja. Forma i sadržaj nerazdvojni. Osnov oboje: dijalektika. Od naslova do kraja su suprotstavljene ljepota i užas, sadašnjost i prošlost, samoca i sjedinjavanje, spašanje i rastavljanje, pojmovi među kojima granice nestaju, koji ritam Resnaisove montaže pretvara u amalgam uzburkanih prvotnih elemenata.



Resnais: „Hirošima, ljubavi moja“ — 1959 (Emanuelle Riva i Mariko Okada)

Za Viscontija je Annie Girardot rekla da bi i stolicu natjerao da igra. Vadimu to teško uspijeva i s dobrim akterima. Vadim i onda kad zna što hoće, kad ga vodi čista koncepcija ostaje često na površini baš zato što nema dovoljno one magične moći potpuno iskazivanja kroz biće druge osobe. On PRAVI filmove, dobre ili loše, i mislim da je u tome bit nesporazuma oko Vadima. Onaj tko shvati njegove ideje, njegova hitjenja, kome je to blisko, prihvatiti će i njegova iskrena (a zasad u ta ubrajam jedino „I bog stvori ženu“) djela. Vlastitom suradnjom će dopuniti ono što Vadim nije uspio jasno sugerirati. Onaj kome su njegovi pogledi strani, tko ih ne shvaća, ili će se smanjiti ili, ako je puritanski naravi, skandalizirati. Pravi cineast će, bez obzira na to, priznati da se Vadim opredijelio za izraz svoje generacije, da mu je uspjelo ostvariti nekoliko finih detalja — o jednom će kasnije biti riječ — ali da cjelovitog djela vrijednosti „Ljubavnika“ ili „Hirošime“ još nije stvorio i da je u svom drugom i trećem filmu opasno skrenuo prema vodama komercijalizma. Ovih se dana pojavljuje četvrti njegov film „Opasne veze“. Modernizirani Laclos. Vjerujem da će poslije moći određenije reći da li se Vadim priklanja jeftinim pikantijama Marca Alegretta ili umjetnosti Mallea i Astruca.

ALLAIN RESNAIS

Hirošima je bila i „Hirošima“ dakle neće biti jedan film, o“ sjećanju zaboravu ili izuzetnoj ljubavi, nego će sjećanje, ljubav postati slike, vječne teme uhvaćene od našeg vremena za naše vrijeme.

(F. R. Bastide)

Prije sam vidio četiri „mala“ Resnaisova filma — VAN GOGH, NUIT ET BROUILLARD (NOĆ I MAGLA), LES STATUES MEU-

dno ili drugo, mnogo je ako priznamo da se prosjek današnjeg filma nalazi otprilike negdje u dobu Le Bruna ili Mignarda. Ima i toliko subjektivnih, toliko „izvani“ nerazumljivih kadrova da me primamljuje usporedba sa literarnim ekspresionizmom. S literaturom svakako. Tekst — komentar je čista literatura. Suprotstavljena filmu, potpunom filmu. Još jedno Resnaisovo dijalektičko konfrontiranje. Do krajnje granice zaoštreno u zvučnoj dvostrukoj ekspoziciji (obično zloupotrebljavanoj) kad slike užasa — žrtve atoma — prati nježni, topli tekst o vraćanju proljeća; a lijepe prizore ljubavi komentar-sjećanje o smrti, sramoti...

Resnais je u par navrata pretjerao s grozotom. Kao i Bergman u „Sedmom pečatu“. Kvalitet utiska koji se postiže takvim prizorima u osnovi je jednak onom jeftinih sulačenja. A to je moj jedini prigovor umjetniku kojeg stavljam zajedno sa mladima jer je mlad u umjetnosti, odvajajući ga ipak donekle zbog potpune individualnosti u traženju izražajnih metoda. Odnosno odricanja da se identifikira s bilo kojom grupom ili smjerom.

OSTALI

Neka mi Francois TRIFFAUT oprosti što ću ga odpratiiti sa divlje rečenice. Nisam još gledao „400 COUPS“ (400 UDARACA) — 1959.

Marcela CAMUSA ne stavljam uz „novi val“ jer ORFEO NEGRO (CRNI ORFEJ) — 1959 ne donosi sa gledišta filmskog rječnika zaista ništa novo. Lijep spektakl, toplina u pričanju i mnogo živosti. Ali jezik je bez tjeđne nove riječi, bez tjeđne nove interpunkcije. Vrlo dobar film prošlosti.

Robert HOSSEIN je vrstan zanatlija. Samo bez inercije. Kretao se u sjeni svih klasika francuskog filma, naročito generacija C. C. C. Sad je pokušao sreću s imitiranjem Hitchcocka — „TOI LE VENIN“ (TI OTROV). Uspjeh kao i uvijek — prosječan.

Kažu da je Michel BOISSROND nekad obećavao. Ja sam vidio samo njegov četvrti i peti film — „UNE PARISIENNE“ (PARIZANKA) i „LES FAIBLES FEMMES“ (SLABE ŽENE). Ugodno sam proveo večeri jer volim moderne interieure i jer su Brigitte Bardot, Pascale Petit i ostale slabe žene sasvim simpatična mala stvorenja, otišao kući mirno zaspa.

„LES DRAGEURS“ J. P. Mocky začudjuju ako ne ljute površnošću shvaćanja o generaciji koja bi trebala biti skoro i autorova.

O IZRASU

Mislim da se mijenja u pravo rječnik. (Astruc).

Pred tri godine, u „Cinema 56“ kritičar Pierre Billard je zaključio da pojava nekoliko mladih režisera — Astruc, Antonioni, Bardem, Maselli — znači nešto više od običnog javljanja nove generacije. Onda je bilo još prerano govoriti o pojavi novog izraza, ali

sada vidimo da su skoro svi stilski elementi koje je Billard naznačio kod mladih cineasta raznih narodnosti postali svojina nove francuske filmske škole.

Osnovna Billardova postavka: „Radi se, kao reakcija na konvencionalni narativni proces sadašnje kinematografije, ne više da se priča priča što je moguće jednostavnije, jasnije, linearnije već da se svim elementima režije daće jedna dramaturška funkcionalnost, ili točnije da se vrati ta funkcionalnost koja je postojala u doba nijemog filma. „Odmah nadopunjujem Billarda: u novom filmu ništa manje važna od dramaturške funkcionalnosti je estetska opravdanost. A kod Astruca i Mallea primarnija.

Pogledajmo sad razvoj elemenata režije prema funkcionalnosti (dramaturškoj i estetskoj).

Tehnika kadrova. Za važnije dijaloge klasični film upotrebljava tehniku plan-kontraplan: kamera hvata lice onog tko ima repliku, sugovornik se ne vidi ili samo djelomično, s leđa. Izmišljanje replike dovodi kameru u obratan položaj onda opet i t. d. (vidi filmsku gramatiku u „Film danas“, br. 11, str. 65). U prošlom broju „Polja“ objavio sam slike iz Astrucovog filma „Jedan život“ i Chabrolovog „Lijepi Serge“ da demonstriraju novu tehniku: lica obaju protagonista su uklopljena u platnu, replike se izmjenjuju bez skočaka kamere, osim ako se daje impresija doživljavanja jednog partnera od strane drugog. Odnosi likova se tako bolje ocrtavaju, stvara se mogućnost harmoničnih kompozicija, gledalac ne očekuje samo što će glumac knačiti u svojoj tiradi nego doživljava cjelinu. Ljudi su uklopljeni u dekor. Tako su postavljani ključni dijalozi Blaina i Brialya („Ljubavni Serai“), Moreau i Borya („Ljubavnici“), Maynel i Brialya („Rodjaci“), Pascala i Aymée („Zlostretni susreti“) i t. d.

Onda dekor: sa cjelovitijim gledanjem kamere dobija punu dimenziju i dramsku vrijednost. Dakle, ne soba zato da bi nešto okružavalo glumca, sjedalica da ima na što sjesti, već dekor kao aktivni čimbenik radnje i element figurinalne kompozicija. To je starinski interieur u „Kramoznom zastoru“, pseudomoderni dekor „Zlostretnih susreta“ (adekvatan jednom pariškom milieu), papirnata obloga na zidovima provincijskog hotela „Lijepog Serge“ (očaj provincije, tanke, papirnate glazure na sivilu), ključni paysage u „Draguljarima“ (dijelna konflikta, strasti), u „Rodjaci“ slično kao u „Zlostretnim susretima“ i dalje.

Stupnjevanje planova sam spominjao govoreći o Astrucu. Kombiniranje gros, srednjih i udaljenih planova odgovara dramaturškom stupnjevanju osoba i situacija. Istaknuti Fabrice u „Susretima“ i Julien u „Životu“ odražavaju koliko junakov spektar toliko i režiserov afinitet. I Malle ponekad slično postavlja Jeannu u „Ljubavnicima“ i Resnais E. Rivu u „Hirošimi“ ali ovaj postupak ostaje posebni Astrucov afinitet.

Triffaut: „400 udaraca“ — 1959

(Jean-Pierre Lénaud)



Ni svrha osvjetljenja ni je stvaranje što bliže srodnosti sa realnošću, nego „komponiranje expresivne mase svijetla i sjene čiji će plastični prinos doprinjeti značenju slike“. Malleovi „Ljubavnici“ po virtuoznosti plastičnih efekata u igri svjetlosti (noćno lutanje) dostižu na časove ljepotu slika talijanskih majstora chiaroscuro.

Konstatacije iz početka o dominantnoj važnosti pokreta želim još osnažiti sa dva-tri primjera. Jedan od najljepših je plan iz „Zna li se ikad“ kad Hossein dostiže Françoise Arnoul. Obična promjena u koraku, skoro neprijetljivo stapanje ritma njihovog hodanja objašnjava da su, nakon raskida, odlučili da opet nastave zajedno. Ili „Ljubavnici“. Jeanne Moreau i Borry izlaze u vrt. U rukama su im čaše. Ona ga leđno odbija. On je nijemo sljedi. Onda se nadju jedno prema drugom, par bezizražajnih trenutaka i zatim lagani dodir čaša mali, jedva čujni odzvuk pokazuje da je veza stvorena, da su žice zaigrale u istom tonu, da do malčas stranci postaju ljubavnici. Sjetite se još Brialyjevih naočala iz „Lijepog Serga“, „podvodnih“ dodira Pascala i Anouk Aimée u „Kramoaznom zastoru“, pogledajte kako u „Draguljarima“ Boydovo reagiranje na milovanje Ali-de Valli odaje da je on u stvari vrlo daleko od nje i od ljubavi (i zato su izjave koje par trenutaka kasnije sljede bile sasvim nepotrebne i banalne).

Ne mislim da se u svemu ovom očituju totalno nova i originalna otkrića „mladog vala“. Njih ima. Sigurno. Ali u cjelini vidim radije jedno sintetiziranje i savremeno primjenjivanje vlastitih otkrića sa fragmentima koncepcija autora „Ivana Groznog“, „Gradjanina Cane“, „Sensa“, „Smrti bicikliste“ i možda još (malo) kojeg filmskog stvaraoca. Čisto individualno, stvaralačko, temperamentno. Toliko da uklapanje i nekih starih (vremenski, a umjetnički bez i trunke kalcija u žilama) riječi ne osporava novinu izraza.

AMORALNOST

Odnosi izmedju bića su promijenjeni. Nove odnose treba definirati.

(Astruc)

Zanatski savršenom filmu Marcela Carnéa „LES TRICHEURS“ (VARALICE) odgovarao bi podnaslov: „Kako pedesetogodišnjak zamišlja mladu generaciju. Revolt, pobuna, gnjev kroz dancinje, crne pulovere, traperice, jazz, surprise-party, luđačku vožnju... To je laž. Laž, jer nema borbe protiv roditeljskog, protiv društvenog morala. Moral, kakav danas izgleda, naprosto je ignoriran. Fascinantna brzina koju zahvaća tempo razvoja naše civilizacije stvorila je izmedju generacija tolike procjepe, kakve su možda prije stvarala stoljeća. Zato i djela mladih francuskih cineasta mogu mnogima izgledati nemoralna. Ne točno. Amoralnost možda. Načas. A stvara se novi, sasvim individualni moral iako mu tek obrise možemo naslutiti — najprije osjećaj istine. Djevojke kao Juliette (Brigitte Barott) u „I bog stvori ženu“, Marie (Bernadette Lafont) u „Lijepom Sergu“, Florence (Juliette Maynel) u „Rodjacinima“, žene kao Jeanne u „Ljubavnicima“ POSTOJE. I ne kao sasvim izuzetni slučajevi. Zatvarati oči bilo bi glupo. Još glupije osuđivati.

U generacijama koje probijaju nove puteve u umjetnosti (a u vezi sa velikim društvenim događajima) nastaju neobični kontrasti, ponekad čudne reakcije na društvenu i idejnu stvarnost, ali one neminovno same stvaraju svoje pjesnike.

Petar SELEM



matija vuković

sužanj

lunačarski u svom vremenu i danas

Oko deceniju i po posle fizičke smrti Anatolija Vasiljeviča Lunačarskog, a skoro isto toliko posle objavljivanja Krležinog eseja — nekrologa posvećenog dugogodišnjem komesaru prosvete SSSR i sovjetskom diplomati — „Blaženom Anatolu“ (koliko je meni poznato jedinog većeg i ozbiljnijeg napisa o Lunačarskom kod nas), pojavio se ove godine i u našim knjižarskim izlozima izbor kraćih i dužih članaka, prigodnih napisa, eseja, i studija ovog eminentnog marksističkog teoretičara i kritičara posvećenih ruskoj književnosti. Razume se da ovaj, ipak skroman izbor iz voluminozno bogatog literarnog nasleđa Anatolija Vasiljeviča ne može stvoriti potpunu sliku o ovom filozofu i literati koji je svoje savremenike iznenađivao i šarmirao širokom erudicijom, blistavom elokventnošću i neobičnim darom improvizacije. Poreklom iz činovničke porodice, ideolog, književni i pozorišni kritičar i plodan dramski pisac, Lunačarski je pripadao onoj malobrojnoj grupi napredno orijentisanih ruskih intelektualaca, koji su se početkom ovog veka školovali po zapadnoevropskim, u prvom redu švajcarskim i nemačkim univerzitetima, odakle su podelili divljenje prema kulturnoj prošlosti Zapada, ali isto tako i raznorazne građanske idejne uticaje, koje su pokušali pomiriti i spojiti sa svojim

marksističkim nazorima i kojih su se teško i ne uvek sa potpunim uspehom uspevali da do kraja oslobode. Učenik empiriokritičkičkog filozofa Riharda Avenariusa i blizak prijatelj revizioniste, filozofa, ekonomiste i romansijera Bogdanova, materijalista, a istovremeno „bogotražitelj“ i „bogograditelj“, Lunačarski je zahvaljujući jakom uticaju Lenjina bio u stanju da se relativno brzo oslobodi ovih sa marksizmom nespojivih shvatanja, ali je za pojedince ostao do kraja svoga života pomalo podloživ i konfuzan, možda zbog svog „liberalizma“ u pitanjima ideologije i kulture, a možda i zbog svog zalaganja za rusku inteligenciju i ljubavi prema duhovnom nasleđu Rusije i Zapada. Pomalo sentimentalno raspoložen kada se radilo o prošlosti, ovaj zamišljeni ruski intelektualac nije bio bez sluha ni za savremena idejna i umetnička zbivanja iako nije uvek bio raspoložen da ih do kraja i shvati. Izuzimajući kratkotrajne ekstese „Proletkulta“, čiji je jedan od inicijatora i teoretičara bio, da bi se uskoro u ovoj artificijelnoj teoriji proleterske države razočarao, uvideo i priznao svoje greške. Lunačarski je pre svega bio zainteresovan za očuvanje kulturnog kontinuiteta, pa se u tom pogledu direktno nasleđuje na literarne napise i studije Plehanova, koji je prvi ot-

počeo sa marksističkom analizom ruske književne prošlosti i pokušao da odredi šta od te tradicije može da bude prihvatljivo za pogleda i shvatanja radničke klase. „Mnogo štošta me nagoni na misao da dijalektički materijalizam u čijem će znaku čovečanstvo živeti u nedalekoj budućnosti pretstavlja svojevrsnu sintezu grčkog mišljenja, grčke pretstave o svesti i buržoasko-inženjerske“ pisao je Lunačarski u eseju „O nasleđu klasika“. Anatolije Vasiljevič je pritom kao disciplinovan boljševik u skladu sa opštim kretanjem duhova u zemlji otišao još dalje: on je pred kraj svoga života nekim svojim napisima bio pripremao poznate Harkovske konferencije pisaca, koja je nekim svojim zaključcima anticipirala teze Prvog kongresa sovjetskih pisaca o socijalističkom realizmu. U tom smislu napisao je on za „Književnu enciklopediju“ studiju „Lenjin i nauka o književnosti“ (1932), koja nije ušla u srpskohrvatsko izdanje i u kojoj Lunačarski, kao prvi na tom polju, pokušava da uradi isto ono što će činiti u odnosu na Marksa i Engelsa pokušati da izvede Lukat, naime da na osnovu teorije odnosa i pojedinih Lenjinovih istupanja i članaka postavi estetski kanon socijalističke umetnosti.

Više ideolog i teoretičar nego stvaralac i umetnik, trezna, racio-

nalna i cerebralna priroda, Lunačarski je spadao medju one duhove koji pre svega cene jasnoću i preglednost, red i simetriju. Verovatno otuda potiče i njegova prilično šablonska ocena stvaralaštva Dostojevskog, njegova polemika sa shvatanjima sovjetskog kritičara Bahtina o „mnogoglasnosti“ i polifoničnosti stvaralaštva najvećeg psihologa svetske književnosti. Iz istog razloga možda proizlazi i visoka ocena pesnika Brjusova, najposrednijeg i najcerebralnijeg ruskog poete krajem prošlog i prve dve decenije ovog veka. Pa ipak, Lunačarski je bio dovoljno obrazovan i posedovao prilično osećanje ukusa a da ne bi osetio visoke umetničke kvalitete u poeziji jednog Bloka ili Majakovskog, nesumnjivo znatno većih pesnika nego što je to bio Valerije Brjusov. Ono što pritom valja istaći je da Lunačarski, koji većini pisaca pristupa u prvom redu kao sociolog, nastoji da ostane objektivn, da svoje poglede i shvatanja klase čiju je ideologiju usvojio ne pripíše književnicima o kojima piše, što ponekad ne zvuči baš unisono sa shvatanjima koja smo po inerciji navikli da primamo, na pr. „Ljermontov je tip čoveka u najvećem stepenu individualističkog, sklon misticizmu“. Iako je svojom intuicijom osećao mnogo više nego što je estetski uspeo da pokaže. Lunačarski je dao i neke zanimljive analize pri čemu je bio najsigurniji kada se radilo o piscima koji su mu kao marksisti i revolucionaru bili najbliži: o Černiševskom i Dobroljubovu koje smatra prethodnicima marksističke estetike, Njekrasovu i Ščedrinu ili pak o Gorkom i Majakovskom. Gorkom će posvetiti svoju vrlo dobru studiju o „Klimu Samginu“, a o Majakovskom — novatoru“ govoriće sa nesvakidašnjom toplinom i istinskim razumevanjem. Izvesno novatorstvo uočiće Lunačarski i kod Aleksandra Bloka; tako će u eseju „Blok i revolucija“ povući zanimljivu paralelu izmedju velikog liričara i francuskih nadrealista, naravno ne u formalnom pogledu već u smislu idejnih preokupacija. Ponekad konvencionalno-dosadan u ponavljanju već i suviše dobro poznatih činjenica, on je mnogo interesantniji na onim punktovima u kojima će se svesno ili nesvesno suprotstaviti neobjektivnom tretiranju i iskrivljavanju idejnih stavova pojedinih umetnika. Tako u već pomenutom eseju o Bloku, Lunačarski će sa suptilnošću i mirnim tonom pokazati kakav je stvarno bio odnos velikog umetnika prema revolucionarnim zbivanjima i prema samom duhu revolucije. U samom tumačenju literarnog fenomena shvatanja Lunačarskog, od njegovog prihvatanja lenjinizma kao teorije koja sadrži ključ za razumevanje umetničkog stvaralaštva, pa sve do njegove smrti gotovo uopšte nisu evoluirala. Ostajući uglavnom u okviru sociološko-biografske metode, Lunačarski je, međutim, ne samo fizički već i duhovno nadživio svoje vulgarno-sociološke kolege tipa Fričea ili Pereverzeva, ili polumarksističke pozitiviste kao što je na pr. bio Kohan, kao i sve moguće rapovce i vapoce, meniševike i trockiste, konstruktiviste, i formaliste da bi pri kraju života svojim pogledima o „nauci o književnosti“ pripremio teren Zdanovu i njegovoj teoriji o „socijalističkom realizmu“. Naravno time se ne misli nikako reći da su shvatanja Lunačarskog i Zdanova bila u svakom pogledu identična; Anatolije Vasiljevič se dobro čuvao da ne podlegne vulgarizacijama i primitivizmu jednog kraćnje uprošćenog shvatanja o književnosti i umetnosti. Odojeo na najboljim primerima ruske i svetske književnosti, Lunačarski je bio imun prema stilizovanom folklorizmu, kao i prema malograđanskom sentimentalizmu ili nenaivnoj apologetici koja bi hvala da se prikaže kao socijalistička umetnost. Pored Maksima Gorkog, Lunačarski je dvesti šest godina bio najveći autoritet za pitanja literature, ali je zadnjih godina pretao da vrši funkcije kulturnog i prosvetnog rukovodioca. Međutim i onda, kada mu su pružala prilika, lično skroman, Lunačarski nikada nije pokušao da se nametne za književnog i umetničkog arbitra.

Milan A. TABAKOVIĆ