

VIDJENJE POKRETA

(o slikarstvu marije jareme)

reći u oslobođenom gradu. Ta zar oslobođeni život nema već pravo i na to, tim više što je u pitanju takav cilj, mada je grad još bos i gladan a rekviriraju po selima postaju sve politički problemi.

On, partizan a sada vojnik, komandir straze i sišao s brda zato da slobodom, po nasledju drumovnik sa kamenom kao uzglavljenim, prijatelji divokozu, muško sa planine. Ispratio je drugove da vide pete Nemcima, ispratio ih pesnicom umesto grila, i sada uvredjen čamci kao običani komandir straze, sa mašinkom čiji oroz ne može da pritisne prstom. Sa stisnutim obrvama i stegnućim vilicama vrši svoje za malne dužnosti, a dolazi mu da se sav raspukne i ni komad da ne ostane od njega kada gleda kako se neprijatelj ne uništava iz korena; te nekakva sudsija, te nekakvi sprovođi, te nekakve parole, umesto da se predje mašinkom preko svega tog i s laskom dušom da se nazagi na goljet na kojoj ćemo izgraditi taj novi život. Sa rukom na mašinci dremi u noćima, dremi a ni dremez ga ne hvata, dremi a ustvari više je nego budan i svakog trenutka očekuje da ga gurnu prstom u grudi i da mu kažu: Stojane, gradi, pobeda je u opasnosti, izvrši taj i taj zadatak, to samo od tebe zavisi, i sloboda će nam biti većito zahvalna. Ali niko ne dolazi u noćima ili danima da mu to kaže, samo ga pomogni gura u grudi kada treba da se smene, i sva njegova borba se sada svodi na to da raspoređuje strazare po stražarskim mestima i da drema zatim s ohlađenjem dlanom na ohlađenoj mašinki. Dok njegovi drugovi, tamno nezde gore, još osećaju mašinice u rukama kako se sitno i vrelno tresu. A sada opet još nekakva priredba, i to sa igrankom. Time li ćemo pomoći, njima, drugovima koji tamo možda i svoje živote ostavljaju?

Priredba počinje, napolju je noć, sala toplo diše, prepuna. Program sa završava, na scenu se peče muzika, sala počinje da se komeša, pod da se rasprukuje, ljudi igraju sa ženskim rukama u dlanovima umesto mašinki.

Komandir straze se peče stepenicama i srce mu je zgrčena pesnica. Na grudima mu visi mašinka, već toliko dana glava, ali se on ne usudjuje da ruku polozi na nju.

Penje se stepenicama i čuje u stomaku trupkanje igranja. Oni igraju a njegovi drugovi vuku kolena po blatu fronta.

Glava počinje da mu bruji, ludo, nevezano, nesnosno da mu bruji, kao bandera kada joj se pri bliži uvo, on se peče poslednjim stepenicama i nije svestan da je već 'dlan' oslonio na okladjenu mašinku. Sala šumi kao na sudsiju njima, samo što umesto glasova optužbe treći muzika i umesto gnijevnih reacovanja publike trupču razigrani koraci.

On ulazi u salu, ustvari staje do samih vrata, šum ga zaplijuskuje po licu, vise su mu sklopjene kao na isledjenjima, usta su mu puna gorčina koja želi da se isprazni samo jednim krikom, ali on nije svestan da li se oslobođaja od njega ili ga još drži u zamci svoje nemoci, samo zna da već nije daleko od pokreta kojim će podići mašinku i isprazniti njenu ohlađenu sadržinu u korake koji su se rasprukali u neoprostivom zaboravu da se njegovi drugovi još bore za pobedu u blatinu rovovima poslednjeg fronta.

Muzika treći, pod se odziva razapljenjima usta, dim ispod poljele se pretvara u maglu i ta magla mi pada na trepavice, kao dlan koji mu se spušta na oči, uspavajuće, majčinski.

Šta je uradio? Ne zna. Da li je opsovao, pljesnuo im u lice svoju istinu? Ne zna. Da li je isprazio mašinku u te rastrupkane ko- rake?

Odveli su ga, valjda razoružanog, spustili ga stepenicama kao osuđenika, a on se osećao prazan, kao da je stvarno ispraznio mašinku.

Dimitar SOLEV
S makedonskog preveo
Viša UROŠEVIĆ

Dimitar SOLEV, istaknuti makedonski pisac, rođen je 1930 godine u Skoplju. Jedan je od urednika časopisa „Razgledi“. Pored preveza i esejista, do sada su mu izaslane dve knjige proze, „Okopnici“, snagovne, 1956 i „Pod usiljenostom“, 1957 godine.

U salonu „Po prostu“ mogu se videti poslednji radovi Marije Jaremjanki. To je valjda najinteresantnija izložba koja smo u poslednjoj godini videli u prestočici. Otvorena na najgorem mestu za izložbe u Varšavi, pod firmom studentske institucije zvana „diskusione izložbe“ na kojima su dosada izlagane mnoge stvari zaista sumnjuje ili slabe, ova izložba zahvaljujući prisutnosti Jaremjankinih slika navodi na razmišljanja i poređenja.

Jaremjanka — rekao sam — budi živo interesovanje ali budi ga očigledno ne kod onih koji u slici traže jedino predmete i radeju se ako nadju da su slični onima koje sreću i izvan slike. Raduje i uzbudjuje one koji umeju da razlikuju slikarsku temu slike od predmeta pretstavljenih na slici.

Tema Jaremjankinih slika je pokret boja i formi. Nakon dugih godina studiranja i traženja vezanih sa ovom temom došla je ona do rezultata dočasnih poređenja sa najinteresantnijim dostignućima ove vrste u savremenom slikarstvu. Jaremjanka predlaže novi način pretstavljanja pokreta i čak je, kako mi izgleda, stala već na prag nove formule slike, skoro pred novo estetsko pravilo. I postigla je to sama, nenošena nijednom našom umetničkom strujom nepotpomagana od pristalica te iste ideje. Te njene slike pretstavljanju rezultat dugih godina rada ove fasciniranog temom pokreta, rada nepotpomaganog kod nas ničijim iskustvom, jer su iskustva Štěminkiškoga išla drugim putem i bila su usmerena ka drugim ciljevima. Jaremjanka me započinje nešto što je bilo, ne eksperimentiše prema stalno novim uzorima ili primenama. Ide ka svačaka snažna individualnost svojim putem.

Sve teče, sve se kreće, ali osmisli tu činjenicu i pretstaviti je u plastičnoj umetnosti nije ni malo lakše nama, no što je to bilo savremeniciima Heraklita iz Efesa. Ne znam da li je koji od istoričara umetnosti sakupio i klasifikovao sve načine pretstavljanja pokreta u slikarstvu i javstvarju i sastavio listu pravila onako kao što su je sastavljali estetičari. Ali znam da nikod naneće ponoviti naivnu opasku G. E. Lessinga da grčke vajarstvo nisu ovekovećavalo stadijum poslednjeg pokreta ljestnosti, nego trenutak, kao u Laokonu, pred najvišim naprezanjem snage ljestnosti u pokretu. Stalno vraćanje, tokom zadnjih dvesta godina, tendencija klasicističke umerenosti i takozvane harmonije nisu zadražale vajarstvo od težnje ka prezentacijom slike i ravnoteže. Oko se vraća rastlaškom klijenu kompozicije u centru slike. Na tom primjeru, dakle može se utvrditi da utisak pokreta daju ne samo ljestnosti prelivenje u izvesnom prostoru. Jer možda nide tako kao u ovome sintetičkom kubizmu ne osećamo zajedno sa iluzijom prostora jednako snažan element vremena. Mrtva priroda razvija se pred našim očima — kao naprimer istorija pretstavljena na slici „Gozba u Kani Galilejskoj“ Veronese. Princijelna razlika leži ipak u tome, što se to dešava bez aluzije na scenu poznatu ili nepoznatu iz života. To se dešava zahvaljujući tome što nam nisuškani predmeti postaju jedinstveni vremenski oblik.

U odnosu na iskustva kubizma pokusaji pretstavljanja pokreta od strane futurista mogli bi se učiniti naivno naturalistički. Gleso dinamizma nije dovelo te slikare da novog principa gledanja i pravac pokreta, oka po slici, tijekom slike, sklađa i ravnoteže. Oko se gledao oko putovanje po „dinamitom“ formama u određenom pravcu ili pravcima. Drugačije: smo primorani da gledamo na Mona Lizu, drugačije na pokret Rubensove „Dame“ iz Nacionalne galerije u Londonu. Rubensa gledamo pokretljivim okom. (Tu imam u vidu putovanje gledanje slike, koje želi da najkorisnije iscrpe njenu vizuelnu sadržinu, a ne besklijno buljenje u predmetu i fragmente kojima je gledanje u pokretu.)

Gvorim o takvom gledanju, koje je od bjenih površina i postojećih linija na platnu čini jedinstvo više zvano: slika.

Slikari rokokoa, ti prethodnici impresionizma, još su povećali ovaj pokret oka u slici. Zamešni princip svetlosti — senke suprotstavljanjem principijelnih kontrasta boja: žute — plave i crvene — zelene, oni upućuju naše oko na življe putovanje. Da bismo iscrpli veću nego u baroku, raznorodnost suprotnosti boja, moramo brije (i duže) putovati po platnu pa da postignemo jedinstvo vizije koja spaša ono što je naslikano u sliki. Impresionizam je razgibao maše oko još brije i odlučnije. Da bi se iscrplila slikarska sadržina Moneove ili

Kao primer prvog načina pretstavljanja pokreta na slikarskom platnu može se uzeti najsvršenija barokna kompozicija te vrste — Rubensova slika „Otmica Leukipova kleni“. Vir ljestnosti u pokretu slikar je zatvorio u krug. Kontrasti boja i dinamične krive linije sudaraju se uzajamno zavarujući i ugravotujući dramu sile koja kroz nju dejstvuje. Gledaočeva oka mora u samom početku da udari u središte slike, nakon čega, plivajući po suprotnim linijama koje se uzajamno zatvaraju, oko kreće na dalji put. Dojman pokreta dobijamo ne samo zahvaljujući tome što vidimo konje u galopu, konjanike i žene uhvaćene u snažnom pokretu, i što možemo da pretstavimo sebi tavarajući slike slike i likove u istom takvom pokretu. Dobijamo ga takođe zahvaljujući tome što naše oči lutaju uokolo po kontrastima boja i linija koje se

Renoarove slike, moramo okom preletati brzo od mrlje do mrlje, menjući položaj očne jabučice, čak i prema najmanjim površinama na platnu. To je let leptira, leprišav, htelo bi se reći treperav, brzo kada se ne bi izgubilo ništa od kolorističkih suprotnosti i da bi se one sjedinile u kolorističko jedinstvo ili u

kret formi i boja pretstavljenih na površini. Zato se na njem slike stalno ponavljaju tema igre, igračice, igračkog para. Poznat mi je tijen rad od pre nekoliko godina gde je ta tema bila prikazana na način koji bi ukazivao da je takođe umela da pravi zaključke i na osnovu futurističkih iskustava. Njena igračica ustvari nije imala deset nogu, ali slaganje površina dozvoljava još uvek bez većeg truda da se prestat će bar dva položaja tela u pokretu. U nekim njenim radovima, medutim, koje sam gledao nedavno u salonu „Po Prostu“, Jaremjanka je napravila tako veliki napredak da kako mi se čini predlaže novu formulu pretstavljanja pokreta u slici. U nekim radovima trudi se da pretstavi ne monotoni pokret, nego pokret koji se razvija od početnog momenta, znači da će davati jednako živ dojam pokreta kao i četvoropreg što juri u galopu.

Ali tek kubizam, koji je prema Štěminkiškom bio maksimalno razvijene baroknih principa u slikarstvu, tek je kubizam doveo pitanje vidjenja pokreta do problema pokreta oka koje posmatra predmet. Pokazao je da slikar bi izazvao dojam pokreta na mora pretstavljati ljestnosti u pokretu. Mrtva priroda može se sagledati i naslikati tako da će davati jednako živ dojam pokreta kao i četvoropreg što juri u galopu.

Takve mrtve prirode slike su u doba takozvanog sintetičkog kubizma. Posmatrajući slike najklasičnijeg kubista Huana Grisa, upravljamo oči, a za očima prostornu imaginaciju u pokret dočinjući nepoznat. Gris daje utisak ibine i mnogo planova, koji se nameću bez primene stare perspektive. Postiže to čas međusobnog obliku predmeta gledanih i raznih strana, čas putem superpozicije formi predmeta u takozvanoj okolini perspektivi. Pokret oka mora potpomagati naša prostorna ubrzaljila, slično kao u načinu geometriji. Od jednog oblika do drugog oko pravi ne sistan korak, nego skok, jer treba dva oblika sagledati ne jedan ored drugog, onako kako su postavljeni, nego u zamišljenom prostoru, koje može biti u mislima odgovarati onome koje ih međusobno deli. Način oko i imaginacija kreće se u snažnijim pokretima, kao da preskačemo robove i klisure, i tek nakon takve trke sa preponama postižemo cilj. Postiže jedinstvo vizije, sliku onaku, kako je vešt konstruisana očima slikara u vremenu i prostoru. Jer možda nide tako kao u ovome sintetičkom kubizmu ne osećamo zajedno sa iluzijom prostora jednako snažan element vremena. Mrtva priroda razvija se pred našim očima — kao naprimer istorija pretstavljena na slici „Gozba u Kani Galilejskoj“ Veronese. Princijelna razlika leži ipak u tome, što se to dešava bez aluzije na scenu poznatu ili nepoznatu iz života. To se dešava zahvaljujući tome što nam nisuškani predmeti postaju jedinstveni vremenski oblik.

Vredno je uporediti taj način pretstavljanja lika u pokretu kod Jaremjanke i kod Leže. Leže je u svojim slikama iz poslednjeg perioda primenio druga zapažnja iz oblasti gledanja. Iz bojnog predmeta koji se brzo kreće napred — boja se otkida i ako se predmet, recimo auto, kreće uduž — ostaje u našem oku izdužena obojena linija, a ako se vrti u mestu — oblik obojene mrlje približiće se krugu ili elipsi. Ležeov crtež nije uposte dinamičan. On se uželdeo na crtež Piera dela Frančeska. Ležeova linija čak i kada pretstavlja likove u igri ili cirkusima za vreme skakanja statična je monumentalna. Leže na taj monumentalni crtež baca pojaz od jedne, ponekad dve čiste boje i na taj način sugerira pokret lika. Postoji izvesna suprotnost između karaktera Ležeove crteža i teme slike koja pretstavlja pokret. Tu suprotnost ublažava ovaj odlučujući poglaviti ili krug jednolitne, intenzivne boje nevezan za pojedinim figurama. Ta boja kao transmisioni kaiš ili točak zamajac stavlja crtež u pokret.

Još drugačije pretstavlja pokret Stšeminski. On to čini na način koji daleko prevazilazi savremena iskustva novatora. Analiza toga problema u njegovim slikama, zahteva posebnu pažnju.

S poljskog preveo
Petar VUJICIC

* Reč je o izložbi iz 1958. godine.
Marija JAREMA, rođena 24. X. 1919. u Starom Samboru, jedan je od najistaknutijih likovnih stvaralača mođe poljske umetnosti. Kratkotrajno studirala na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu 1935. godine u klasi Xavera Dunjkovskog. Pored slikarstva bavila se vaštarstvom i scenografijom (obilježio je scenograf „Eksperimentalnog pozorišta“ Crkvice u Krakovu 1938. i 1939. godine). Uz avangardne grupe „Moderni slikari“, Samostalni i kolektivno izlagala je u Varšavi, Krakovu, Parizu, Beogradu, na Biennale u Veneciji. Dobitnik je nacionalne Jugoslavenske nagrade (1956). Umrla je 1958. godine.



Marija Jarema (1908-1958)