

NADREALNOST REALIZMA

Danas je u krugovima takozvanih realista vrlo moderno napadati nadrealizam. Gotovo je postalo pravilo da ovakvo razgovor-ljenje nad tim istočnim grehom literature bude „diplomski rad“ budućeg pripadnika zdravstvenog estetskog klana. Ne priznati da je nadrealizam dete buržoaske sredine, jedan bivši i nanovo vaskrsnuti antisocijalni ekstrem, znači istovremeno biti ograđen za imitatore onih stvaralaca kojima konzervativni, akademski sklerozirani duhovi ni danas nisu oprostiili kreativnu revolucionarnost. Horizontalizirani intelekt okvalifikovao vas kao odmarodjenog mentalnog ekvilibristu, a da i ne spomenem ostale kategorije insinucija koje vrlo ilustrativno objašnjavaju „motive“ i „razloge“ ovakve idejno-estetske anateme.

Izvesnu uslugu ovakvim „gledištim“ učinili su i dobromamerni komentatori nadrealizma svojim parcijalnim obuhvatanjem samo njegovog najradikalnijeg oblika, pojavu nadrealizacije i onih elemenata strukture dela kod kojih se ozudimajući kompetencije realističkog tretmanu pokazalo često kao izvesna kreativna devalvacija. Tako usko primenjena njihova bi konstatacija o prevazidjenosti ovog pravca bila tačna.

ALI...

I tako ospervirana, naša predratna nadrealna imala je ove specifičnosti:

Od samog početka njene su se tendencije veoma često poklapale sa imperativom socijalnih promena.

Samo delimično je bolovala od aktuelizma (daleko manje nego socijalna literatura) i transplantacije zapadne forme.

Nije imala cikličan razvoj i nije se ugušila u neoakademizmu nego se docnije transformirala u jedan isključivo naš i potpuno socijalistički avangardizam, nastavivši se u posleratnom periodu u „Radnom naslovu beskraja“, „Korenima“, „Nebeskom odredu“, „Gorkom suncu“ i pripovetkama Antonija Isakovića.

Ako danas uporedimo nadrealizam iz 1932. i šezdesete god. videćemo da se nadrealnost ponovo vratila u zonu iracionalnog, ali da su ti elementi postali idejno dominantni.

Došli smo do praznoga anti-nadrealističke hajke. Nadrealizam istina ne jede malu decu, ali su u njegovom prisustvu lakše merljive mizerne dimenzije krležave literarne dece „realista“. Šta im je to nedostajalo da se razvijaju u opus onakvog formata o kakvom bezuspešno sanjaju njihovi tvorci?

Nedostajalo im je nadrealno!

Svako književno delo je prikriven ili otvoren stav autora u odnosu na svet oko sebe. Kada taj ekstenziji ne bi bio subjektivno, daleko specifično zapažen, njegova bi umetnička projekcija bila lišena upravo onoga što je čini takvom i što joj obezbeđuje trajnu vrednost. Prvi crtež, melodija, za-beleška nikada nisu bili verna reprodukcija stvarnosti nego impresija o njoj. Ta impresija je sadržavala i jednu pratežnju ka totalitetu, ona je već u svojim prvim realizacijama prošla granice svog sadašnjeg vremena i time zakoračila u iracionalno. Na taj način postaje jasno da niko nije u dvadesetom veku izmislio nadrealnost i da se ona rodila u onom trenutku kada je evolucija svesti omogućila njen prvi individualni zaključak o ambijentu koji zapaža. Kada iz te prve perspektive pogledamo teze Bretona, Aragona, Gidea i Marka Ristića, uvidjamo da je u njihovim tezama samo prvi put jasno konstatovano o čemu se zapravo radi i šta je to što je davalo magičnu neponovljivost egipatskoj likovnoj umetnosti, poeziji tanka, arhitekturi indonezijskih hramova, „Velikom inkvizitoru“ Dostojevskog, slutnjama kasnog Beethovena i stravičnoj rečenici Beckettovog Hamma: „Vi biste morali znati šta danas znači Zemlja.“

Nadrealno je autonomija individualnih misaonih prostora u ko-

lima se sa percepcijama realnosti mešaju irrealne kategorije: slušati, iluzija, fantastično, san — po Gideu, geotropija folklornog osećanja specifičnosti sebe (mitološko-nacionalni kompleks) i želja za dosezanjem beskonačnosti u vidu modernih urbanih vertikala, sav milenijumski rat za modifikaciju vremena u kvalitet dostupan odlukama ljudske volje i ceo rad na izmeni morfologije makrokosmosa. U jednoj detaljnijoj klasifikaciji Gideove kategorije nadrealnog bile bi izvorne, a one druge pojava kvalitativne transformacije nadrealnog u njegov visoko razvijen intelektualni oblik.

Upravo u vreme kada je nadrealizam najviše napadan kao pomodni buržoaski ekstrem, dospela mi je do ruku pesma nepoznatog kineskog autora iz sedmog veka pre naše ere. „Pesma o vojniku“, to je bio njen naslov, značila je za mene izvanredno otkriće. Dve hiljade šesto godina pre Bretona napisan je jedan nadrealistički tekst koji bi po svojim umetničkim kvalitetima bio i danas nesvakidašnji umetnički doživljaj. To je dopunilo onaj lamac zaključka koji me je uverio da je cela

istorija književnosti, onakva kako je shvataju naši „realisti“ i onako kako je ona po receptima oba Popovića i ostalih popovića usadjivana u eruditivnu bazu budućih intelektualaca, jedan niz kardinalnih grešaka, antidijalektičko trabunjanje, i da je stvaranje nove istorijsko-književne slike o razvoju čovekovog imperativa da kreira urgentna potreba i ogromna minus naše kulture.

Činjenica je (često previdjana) da je u moru izama od prapočetka kulture do danas postojala jedna linija visokovredne literature oko koje su se kao protuberanca stvarale zone ekstreme, a teoretičari su celu svoju umetničko-istorijsku sliku zasnivali na tim prepotentnim egzozozama, lomili u veštački odvojene epohe razvojnu liniju umetnosti iako je sasvim jasno da je kreativni tandem realno-nadrealno uvek oscilirao oko iste simetrale pa su te „epohe“ bile samo pojave predominacije jednog ili drugog elementa.

Ono po čemu se, naprimer, razlikuje romantizam od ekspresionizma samo je viši nivo ljudske

svesti u doba Gidea nego u doba Byrona i Ljermentova. Osnovni RAZLOG njihove pojave i njihovih manifestacija je isti. U oba slučaja radi se o nadrealizaciji teksta.

Udžbeničarima i ostalim književnim šematičarima najviše je išla u prilog prividna tačnost teorije o etapnom razvoju umetnosti. Priznati, međutim, postojanje određene razvojne linije i nekog istorijskog reda i redosleda, ne obavezuje nas da prihvatimo i teoriju kontinuiteta u onom obliku u kome se ona ex cathedra sejava bez obzira da li je taj metod aksiomatizacije problematičnih hipoteza dozvoljiv u odnosu na funkciju fakultetske nastave.

Izbeći nadrealno, svesti ga na zanemarajuću veličinu i očekivati da će književno delo i posle ovakve amputacije posedovati svoju vrednost, apsurdno je. Time se tekst ostomašuje za svoju superstrukturu i počinje da liči na obitavaliste iz koga je odneseno sve što je svedočilo o nekadašnjem prisustvu života, svi detalji, sve što odaje ličnost, subjekt, i ostavljen samo goli, defunkcio-

nalizirani nameštaj, jedno realno postojeće stanje, ali bez smisla.

„Balzakove su moćne stvaralačke ruke znale oblikovati samo gigante“ — rekao je svojevremeno Zola, ne bez žaoke. Zolina ljubnja prouzrokovala je jedno dragoceno priznanje. I, zaista, kada pažljivije čitamo romane ovog realiste bez pretnja, zapazimo da je njegov svet ex libris katedrale snova, želja i ambicija, pa u zoni golih činjenica ostaju samo osnovna obeležja prostora i vremena i svesne intervencije autora opsednutog željom da u svojoj projekciji sveta bude što bliži istorijskim faktima. Primetio je to i sam Balzak kada je rekao: „Ono što je istinito često nije verovatno, jednako kao što ni ono što je istinito u književnosti nije uvek istinito u prirodi!“

„L'histoire, au fond, est un probleme de psychologie“ — rekao je Taine u predgovoru „Istoriji engleske književnosti“. A upravo je psihička konstrukcija čoveka centralni problem literature, faktor koji neponavljivo subjektivizira sliku sveta, obogaćujući je iracionalnim elementima.

Sam Zola nije uspeo da bude ortodokсни naturalist. Mnogi parašazi iz „Kaljuge“, „Trovačnice“ i „Zerminala“ njegov su poraz u borbi sa samim sobom, a ujedno i jedina trajna vrednost njegovog stvaralaštva koje se upravo zbog toga što je on više vodio računa o realizaciji i potvrdi svojih teza o literaturi nego o imperativima literature, nije uzelo do one visine do koje ga je mogao izdici njegov talenat.

Čovek koga je Zola smatrao za svoj uzor i preteču naturalizma, jedan od najgenijnijih ljudi koje je francuska književnost uopšte imala, Gustave Flaubert, u svom sasvim sigurno najvećem delu „Sentimentalno vaspitanje“ piše i ovakve rečenice: „Na svakom zaokretu reke nailazili su na jednaki zastor blelih topola. Ravnica je bila savim prazna. Beličasti oblacići su zastali, a dosada, koja se maglovito proširila, kao da je usporila napredovanje broda i učinila izgled putnika još beznačajnijim.“ Flaubertova rečenica „Ravnica je bila prazna“ sadrži u sebi čitav jedan svet, jednog letnje popodne za čiji bi opis nekom piscu tipa naših „realista“ bilo potrebno veoma mnogo rečenica pa da ipak ne postignemo ništa više od dvodimenzionalne mrtve slike. Ugred, ova rečenica je i primer istovremene kondenzacije smisla i oslobođenja suštine od elokventnog balasta, ali ovdje je važna činjenica da je Flaubert ustvari izrekao jednu NEISTINU po objektivističkom merilu. Međutim, njegov iracionalni kriterijum pronalazi u toj prividnoj neistini JEDINU mogućnost da se u tom vremenskom i prostornom odelu otkrije i za-beleži SPECIFIČNO. Ta rečenica je vidljivi konačni fokus svih podtekstuelnih vektora, a idemo li obrnutim pravcom naći ćemo zapanjujuće velik broj mogućnosti da se iz te jednostavne četvorrečne leksičke arhitekture obrazuje određena analitička pitanja i nadje odgovarajući zaključak.

Ceo taj roman pokazuje napor autora da za svog mimalo „realističnog“, „tipičnog“ junaka, Fredericka Moreaua, pronadje satisfakciju za njegovu nezahvalnu životnu ulogu svedoka velikog vremena i vanvremenskog i svevremenskog romantika. I zar Sophie Arnoux nije konstrukcija? Pažljivije čitanje ovog teksta omogućuje nam da uvidimo da je osnovno pitanje koje Flaubert postavlja i sebi i nama: kako ostati čist u vremenu kada su ljudski kvaliteti bili sahranjeni pod sedimentima kartijerizma i materijalnog grabeža. Osnovno Flaubertovo pitanje je PITANJE MORALA i svedok vremena morao je posedovati u najvećoj mogućoj meri taj osnovni ljudski pozitivitet. Kada Flaubert kaže, s prezirom, za svoje vreme: „Ce siècle de gros sous“, onda on samo parafrazira svog Moreaua.

Na drugoj strani Evrope realizam dostiže maksimalni uspon u opusu Lava Tolstoja. Rat i mir — ta gigantska projekcija jednog (nastavak na 10. strani)

petar hadži bošković

fosil (cement)



(nastavak sa 7. strane)

vremena, jednog društva, a meni se čini i jednog problema — takodje ima svoj kvant iracionalnog. Natašu Rostovu i svedoka i moralistu Pjera Bezuhova. Konceptija ovog mladića, njegov životni stav i postupci — sve je to autor koji govori: ja mislim tako!

Primera imamo i kod nas: Leon Glembay i Beatrice, Mića Ranočić i Ana.

Da li se ovi nadrealistički due-ti mnogo razlikuju od Werthera i Charlotte, Don Quijota i Dulcineje, Danthea i Beatrice?

To dokazuje da je književno delo trajne vrednosti UVEK iznosilo na posredan ili neposredan način STAV pisca prema društvu, da je neutralnost u literaturi nemoguća i da ni najortodoksniji realisti nisu mogli da izadju iz dualiteta subjektivno-objektivno. Oni su nosili u sebi paralelno sa imperativom stvaranja i imperativ nekog lično projekcionog ali još delimično ili potpuno neostvarenog moralnog odnosa u društvu.

Ali se moralne norme pisaca raznih epoha razlikuju po svojim raščlanjenim kategorijama, one su ostale iste u osnovnim zahtevima koje su postavljale pred čoveka u odnosu na društvo, društvo u odnosu na čoveka i čoveka u odnosu na čoveka. Kada znamo da su morali proći milenijumi i milenijumi da bi se čovek sasvim približio etičkom maksimumu, onda nam je lako shvatiti ogromnu vrednost imaginacije, kreativnih dopiranja daleko u budućnost i odrediti društveno-politički značaj i uticaj literature kao i njenu ulogu u revolucionarnim zbivanjima, bilo direktno ili indirektno, kao stimulatora u progresivnom orijentisanju generacija intelektualaca.

Uvrstiti u pojam nadrealnog sve ono što on i obuhvata, znači ispraviti jednu terminološku grešku, svesno podržavanu od onih koji svaku manifestaciju iracionalnog napadaju da bi prikriili sopstveno neposredovanje ovog neophodnog uslova za kreiranje. Pravač nazvan nadrealizam imao je nedostatke koji su zajednički za sve ekstreme, ali je njegov evolutivni značaj daleko nadmašio ovaj nedostatak. Nadrealizam je predstavljao korak napred, pokret iz koga su izrasli naši najbolji savremeni pisci. Tačno i dalekovidno rekao je Aragon: „Suština jednog nadrealističkog teksta, smisao kristalizovan u tom tekstu, važan je u najvećoj meri, to je ono što mu daje dragoceni karakter otkrovenja.“

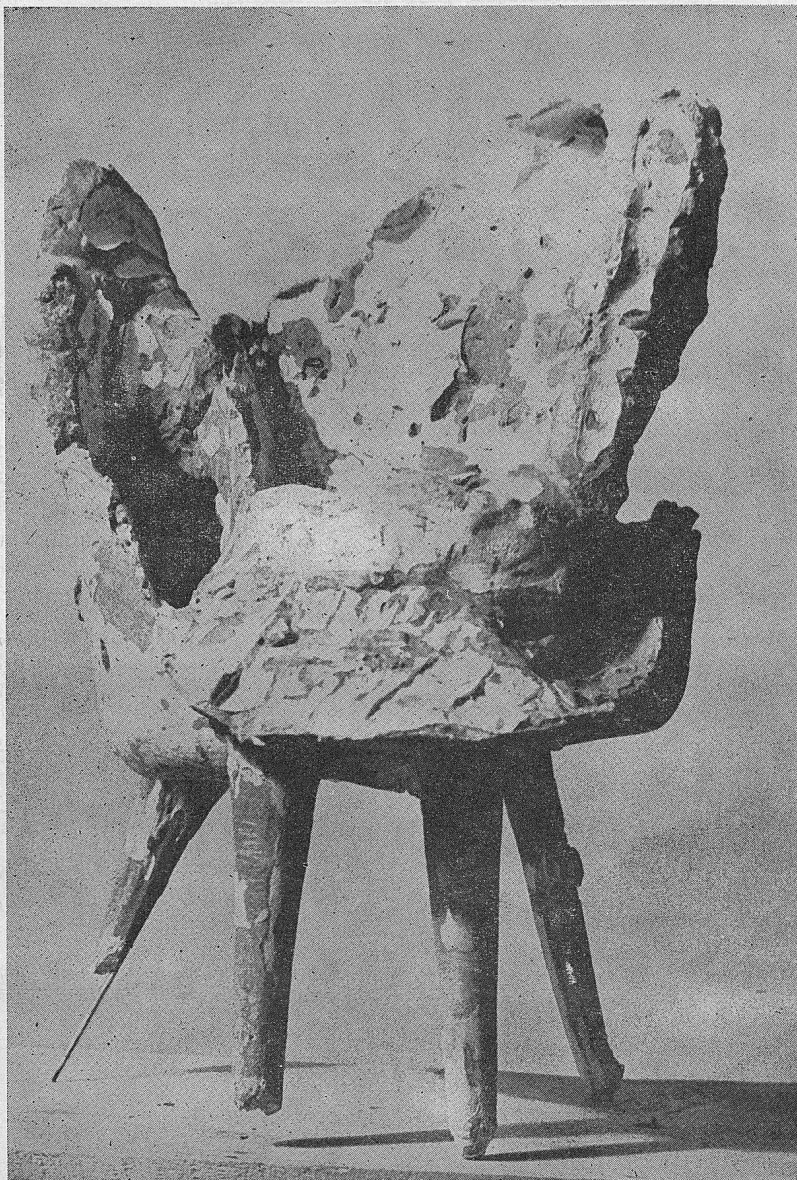
Mi se očevitno nalazimo pred jednom sintezom koja će našoj literaturi dati onaj specifični i dugo traženi oblik u kome će se nacionalno-geotropno i urbano sjediniti u književni pax jugoslavica, koji će nas konačno uvrstiti među vodeće svetske literature bez „supermodernih“ antiromanjskih i orijentalno-kabaretskih guranja na mala vrata.

„Veliki spavač“, „Slovenske elegije“, Danojlićeva „Legenda zemlje“, „Kostolomi“ i esejistička prva za Svete Lukića prirodan su put ka ovom cilju i logičan nastavak književne linije srednjovekovna literatura — Dubrovnik-Njegoš-Krileža-nadreala-Davido.

Razlog ovog teksta nije obračun sa pseudorealizma, nego razmršavanje terminološkog klupka proizvoljnosti koje dozvoljava vlasnicima konzervativnih pogleda na literaturu da u ime svojih taktičkih ciljeva konstantno intoksiciraju javnost dezinformantnom frazeologijom proglašavajući sebe nastavljajima onih, čiji nastavljajci oni nisu.

Maštati, prodirati sve dublje u imaginarno večni je zadatak literature, njen osnovni razlog postojanja i zato je pokušaj posedanja krila tupim makazama pseudorealizma rudiment jednog primitivnoga koji je osuđen da nestane i već sada predstavlja fosil jednog bivšeg sveta.

Tomislav KETIG



petar hadži boškov

eksplozija belog sunca (cement)

PODNEBLJE I NJEGOVA DRAMATIKA

(o grafikama dragutina avramovskog)

Posle platna iz naivističkog perioda Ličenskog i lirskih crteža Martinoskog, grafike Avramovskog predstavljaju u današnjoj makedonskoj umetnosti slikara koji ponovo otkriva i zaljubljenički dodiruje jezgro podneblja, razgledajući omotače usputnih vidjenja i prodirajući ka likovnoj sintezi sveta čiji se elementi sastoje od biomorfni oblika jednog tla i prastare simbolike snovidjenja njegovih stanovnika. To tle, čiju sintezu donose ove grafike, je izrazito južnjačko, okrenuto Mediteranu, mada bez njegove heraklitovske jednostavnosti i lakice života; pre: bliže drevnim prethelmskim jonskim civilizacijama, njihovom osećanju misterije krvi i oporog življenja, u vreme dok more iza planina predstavlja samo strašnu nepoznatu silu a sunce nemilosrdnog neprijatelja.

Ispova, u prvim grafikama ovog slikara, taj svet su dolapi i bikovi, bikovi glomaznih, arhaičnih tela i primitivni dolapi kroz koje

se račva sunčeva svetlost; tu su još, ponekad, sunčokreti i zalasaci, forme zrakastog ekspanzivnog pružanja; ponekad račve na kojima se suše mreže, osti.

Što se tiče vremena koje određuje koordinate tog sveta, nema konačnog opredeljenja; ponekad nam se čini da je to neko davno prošlo vreme, ukočeno na gluvim visoravnima mita, ponekad da su to zapisi savremenog putopisca kroz Makedoniju, koji je sa uspehom apstrahovao sve uglove gledanja osim onog koji je okrenut reliktnim oazama ove zemlje; u svakom slučaju, tle odnosi pobeđu nad vremenom: njegove odlike i njegovi znaci proglašeni su na ovim grafikama nepromenljivim i večitim, van svih tokova prolaznosti.

Još u tim prvim grafikama, sa stilizacijama čiji je akcent ležao u horizontalni, javlja se, skoro u celosti, skup likovnih simbola ko-

je će Avramovski varirati u daljim radovima, transformišući ih i sintetišući, ali ostajući uvek u njihovom krugu.

Tako, još dolapi na njegovim prvim grafikama predstavljaju anticipacije budućih znakova kruga presečenog unakrsno: u krug, koji u svom obliku nosi samoglasnik ploda i mirne vode, usećene su pukotine nesavršenosti; u plodnost tla usekle su se šare suše, grozničavi prsti straha. Kao nerazumljivi točkovi sa pozadine Brughelovih apokalipsi oni donose skrivena izmenadjenja, varljivost igre između vetra i vidiljaka. I kad, u poslednjim grafikama, svedu svoje veze sa dolapima na tanke niti asocijacija, ovi krugovi će nositi u sebi nešto od namene svojih prethodnika po obliku, u vreme suše: biće usamljene mašine bez namene, ili zaboravljivi točkovi, smešne vrteške koje obavljaju neki nerazumljivi, humorno-sizifovski posao.

U grafikama Avramovskog ljudi zauzimaju veoma malo mesta; njihov je video u pejzažu, u oblicima podneblja ništavan. U prvim delima ih nema, zatim se javljaju u uglovima, slabo uočljivi, utopljeni u arabesku, vrlo često i nezainteresovani. Ređko ih zatičemo podignutih ruku, u strahu ili čuđenju. Da li su to tada ribari sa Dojrana koji dižu ruke prastarom, ritualnom kretanjem da bi uplašili ptice, ljudi koji mole isušeno nebo da pošalje kišu, uplašeni osmatrači koji su videli nešto što se približava iza horizonta?

Na nekim frizno komponovanim grafikama ljudske figure, sa svojim neutralnim vertikalnim površinama, samo sinkopiraju dramatični ritam sudara između ogromnih razoknih sunaca i arabesko isprepletanih bikova, ali nikada ne daju centralni akcent sili. U stvari, u ovim grafikama nema skoro nikada centralnog akcenta; tu vlada isprepletana mreža odnosa kao vrhovni sken rasporeda i ključ zakonitosti koje vladaju u podneblju čije su one vizije. Nema linija koje bi išle ili se nastavljale na druge s kraja na kraj slike; sve se svršava u neostvarenom naporu koji uzaludno vodi ka zatvaranju forme, ka konačnoj zaokruženosti, u čijem se obliku knjige večno mirovanje. Jer sve postaje grč u oštroj svetlosti koja prožima i skrtačuje ove linije i svaka od njih zbog toga dobija formu zlih zubala, osti i trouzbacka. Ta suva svetlost suše ne dozvoljava oblicima ovog podneblja da svedu svoje trajanje na beskrvnu monotoniju smirenih horizontalnih površina ali ni na vertikalnu savršenost konačnih zdanja; kroz dra matiku oštih bridova ostaju u igri samo oni oblici koji korozivno moći te svetlosti mogu da suprotstave dinamičnu snagu svojih ratobornih šiljaka. Celovitost poseduje samo crna, puna forma sunca iz koga izlaze otrovne bodlje: zatvorenost konačnih formi u stalnom je sukobu sa većitom gladju oštih, uglastih ivica i šiljaka, u stalnoj nestrepeljivosti i nepomirljivosti. Jer ti udvojeni i razdvojeni krakovi rogova, polumesece, ruke koje se uzdižu k nebu, oblici fosilnih vilica, sve su to linije koje polaze iz očajne težnje za konačnošću, ka savladivanju rastrkane prolaznosti, ali uvek i protiv savršenog oblika.

Ipak, i pored sve svoje malobrojnosti, ovi oblici uspevaju da saopšte likovno izražene premise, izvučene iz prirodnog rečnika podneblja: dramatično poseduju samo oblici okrenuti prema nebu, prema svetu, prema svetlosti; krug je zatvoreno tečenje, znak stagnacije, začetak zla. Mlada nesavršeni, ti zupci i polumesece, rogovi i osti, produžuju da vode borbu sa nestajanjem, sa gubljenjem.

Neke od poslednjih grafika Avramovskog u kojima su eliminisani figurativni elementi, pokazuju sudbinu tih napora u slučaju da se dotadašnji odnos poremeti: pred nama su ili uzaludni, usamljeni krugovi koji i pored karnevalske veselosti imaju zatvoreno, introvertno, crno jezgro, ili razbacane, nezavršene ili polomljene poluge, već neprepoznatljivo oružje nepoznatih bitaka, zaboravljeni fosili, krhotine bez moći za usmeravanjem ka obliku. I u jednom i u drugom slučaju ravnoteža dramatične je poremećena, dinamični sklad se raspao.

Prolazeći kroz nekoliko faza, iz naglašeno robusne stilizacije, preko sistema simboličnih znakova, još uvek u oblasti figurativnog, do predvorja apstrakcije, Avramovski je uspeo da zadrži u svome izražavanju kontinuitet specifičnog likovnog jezika. Taj jezik je do sada uvek sadržavao u sebi izmijenjivanu manucioznost detalja, pesničku kaligrafiju sna, robusnost doživljaja arhaike, transponovanu melodioznost folklorne šare: — elemente uslovljene podnebljem koje ga okružuje i koje je uvek prisutno, južnjačkom temperaturnošću i istovremeno mediteranskom jednostavnošću, u njegovim grafikama.

Vlada UROŠEVIĆ