

ritam života i savremenost

1.

Tema ovog članka nije dokazivanje, već isticanje lajtmotiva *danas* (možda i *sutra*), osluškivanje zvuka kulture, pokušaj da se on prenese neposredno, bez primesa spoljašnjeg obrazlaganja i utvrđivanja veštačkog termina, zato što postoji —

— jasnost i jasnost.
Postoji jasnost precizne formule, ili jasnost rezultata analize; formula — završava proces, preseca ga; u takvoj formuli ima jasnosti, ali to je jasnost smrti.

Znamo: skelet života bića se za života ne vidi; jer njega sačinjava čitavo tkivo; skelet je samo sklerosa tkiva; i živa kost nije količina kreča među tkivom, već samo tkivo koje prožima krečnjački sastav; prepariranje krečnjaka, ili skeleta, jeste smrt organizma koji je postao kost.

Ono što je gotovo, preparirano, očigledno i jasno — u izvrsnom najintimnijem smislu je i mrtvo; otkrivaje pojam koji objašnjava organizam savremenosti, — i pretvoriće živu savremenost u trulu mrcinu; ima jasnosti koja ubija, umrtvljava; poklonici te *uređivaju, ubistvene jasnosti vrlo često smrdje; zdvorazovumljije — mrtišu na smrt.* „Ja sam vam objasnio, pokazao, dokazao.“ A slušaoci zapišu noseve.

U tom je suština ubistvene jasnosti: čitava je ona znak da su se procesi koji su svima postali jasni zaustavili, oformili, izdahnuli.

2.

Sfera racionalnog tumačenja je sfera analize prošlosti naše kulture, ili dramatična slika koja pokazuje na horizontu istorije povećanstva kristalizaciju mišljenja i logike u nedrima mračnoga mita; zatim vidimo — oblikovanje savremenosti iz prošlosti, njeno rastavljanje na najsveobuhvatnije njihovo pretvaranje u nomenklaturu pojmova — u muzej i herbarij; i — da: vrlo mnogo istorijskog uopštavanja — katalozi muzeja milenija; predmeti istorije su ovde sistematično i precizno podeljeni; muzejskim radnicima su neophodni sistem i klasifikacija; ali je li istoričar uvek muzejski radnik?

Racionalna stvarnost je rezultat razdvajanja činjenica po kataloškim rubrikama: raščlanjavanja oblika.
A sve što živi, pulsira, diše i voli, smeje se i plače — ne može se dokazati formulama; niti se iz zbira prostih nadražaja može složiti njihova celina; neka je pojava suza proizvod lučenja žlezda; ali kada vidimo da je dete zaplakalo nad mrtvom majkom, ne pada nam na um da kažemo: „Došlo je do lučenja žlezde.“ Svako će reći: „Dete — pati.“ Ko tugu deteta primi kao činjenicu lučenja žlezda, taj će sam sebe proglasiti lešom; od njega će se svi razbežati, iako je on, na iverstan način, u pravu.

Tako i *kultura*; u kulturi postoji njen stil, ritam, celina koja vezuje njene delove; razlaganje stila na elemente isto bi bilo što i sečenje Dürerovih gravira na zbir štrihova koji je čine; usitnite graviru — i videćete: Dürerova *Melanholija* raspašće se na proste linije; iz njih se može složiti ne jedna — već deset hiljada gravira; ali *Melanholija* će složiti samo Dürer; zatim, može se i izbrojati ta suma crtica, i — predstaviti ogromnom cifrom; mogu se čak prebrojati boje na slici; i može se dati zbir brojeva mesto jarkih platana svake galerije; istorija slikarstva se može vrlo jednostavno svesti na niz zbirova; i ona će se pojednostaviti; šta će nam muzeji slika kada svaka može da se zameni zbirom?

Ovaj tekst publikovan je u jednom sovjetskom časopisu još 1924. godine. Mada su neki stavovi izneseni u njemu diskutabilni, objavljujemo ga, u nešto skrtačenom obliku, jer smatramo da je i danas aktuelan. (Red).

Vidim — čitalac viče na mene: „Ne držite me za budalu! Ja vrlo dobro znam i bez vas da je onaj ko pokušava da zameni lepotu celine (kolorita, strukture linija) sistemom znakova — leš.“

Ali kultura je totalnost koja se gubi u analizi delova; i, zameniti celinu zbira rezultatima analize znači — ubiti *kulturu* u kulturi.

3.

Ono što pulsira, diše, živi, ono iz čega se ne može izvući skelet, što se ne može pokazati i opipati bez povrede organizma — nedokazivo je, ali — pokazivo; i — podleže skiciranju koje znači ponovno stvaranje pojave; za nauku (fiziku, hemiju) precizno objasniti činjenicu — znači: veštački je ponoviti, izazvati je nanovo.

Crtež stvarnosti je ponovno stvaranje u svesti, tj. u plastičnom modelu pojave koji se u nama javlja; tako se u nama javlja reč, kao odgovor na zvuk sveta; i tako mi električnom svetlošću odgovaramo blešku munje spolja; kultura je nikla iz kulture vatre i iz reči.

Nacrtači — znači: preobraziti, ponovno stvoriti.

Nacrtači pejzaž je nemoguće; on predstavlja sabiranje beskonačnosti linija; i odražavanje te beskonačnosti na slici — naravno; sliku formira zbir najtipičnijih linija, gde svaka sažima niz linija; i — dalje; na platnu se menjaju sve razmere; tačno prenošenje pejzaža moguće je samo na prostoru koji je ravan prostoru pejzaža, gde je nebo kopernikovski prostor; prenošenje 3-x dimenzija u samo dve dimenzije je uslovnost; i — najzad: u prirodi nigde nećemo susresti naše boje; u prirodi nema boja, u njoj postoji kolorit ili — sveukupnost boja.

Kopiranje je rekreiranje bezgranično u malom, ograničenom kompleksu. I — da: bezgranično je simbol ograničenog.

Opis je umetničko stvaranje u simbolima; savremenost je pak odraziva u mnogovidnostima svesti koje je menja; postoje dva objašnjenja savremenosti: jedno je — njeno rastavljanje na mrtvu jasnost; u tom slučaju bežimo zapišući nos — od nezvanog tumača koji pretvara aromu u naturlji zadah peptona; druga putanja ka tumačenju je pokušaj učestvovanja u životu, propuštanjem života kroz sebe.

Neka biće određuje svest; ali ipak nam je biće dato samo kroz prizmu svesti, van koje smo mi nesvesni, tj. mrtvi; a sve mrtvo se raspada uz izdavanje mirisa sumporvodoničnog gasa i metana; ne poričem; naći će se i lju-bitelji smrada kanalizacionih cevi (jer poznate su navike lovačkih pasa da navale na mrcinu).

4.

Uivistvena terminološka jasnost filozofskih sistema i izvele jučerašnjice širi smrad strvine; tamo je termin završni proizvod raspadanja; u njemu često vidimo pokušaj da se svet koji nije truo da u trulom: i — da: stvarnost je osetila filozofiju neokantijanstva kao trulu; spasavajući se od smrti, ta se filozofija uhvatila za kulturu, proglasivši sebe filozofijom kulture.

Drugačije gledamo na pokušaje vraćanja od formula sociološkog procesa, dobijenih analizom prošlosti, činjenici trenutka koji preživljavamo, u današnji paroli: takav pokušaj zove od apstraktnosti filozofije koja približava Marksa čas Hegelu, čas empiriokriticizmu, čas Kantu — zove lenjinizmu, težnji da se podje od konkretnosti revolucionarne činjenice, opisane u svoj njevoj složenosti, da bi se jasno napipao sociološki ritam koji upravlja svetom konkretnog; jer zakon je dat u ostvarenju savremenosti; on se ne izvlači kao kostur raskuvanog smudja — iz raskuvanog smudja; zakon nam je dat u čulu

pipanja koje se ne može otkriti u apstrakcijama.

Da, zakon je ogoljiv — za prošlost, u sadašnjosti, on je — ritam.

5.

Lenjinizam je stvorio Lenjin. Sada Lenjin stoji kao izgrađeni istorijski mit, kao novi heroj; i, takav, predstavlja individu kolektiva u kome se formira prava priroda svega individualnog.

Kad posmatramo monumentalnu zgradu, vidimo šiljak; pretpostaviti da on vuče zgradu za sobom u prazno — prebesmisleno je; ta se besmislica ponavlja u teorijama kulta heroja kao ličnosti iz kojih je istekla stvarnost.

Šiljak je *šiljak* zato što ga izbacuje zbir elemenata koji ga tvore; individualnost njegovog položaja je u položaju delova; i u „Ja“ individue deluje „Mi“ kolektiva; „Ja“ i „Mi“ su elementi ogromne celine, princip organizacije celine; organizacija raspoređivanja delova jeste stil zgrade, ritam njen; ritam je organizam čiji je zakon odnos delova celine prema celini.

Stvarnost savremenosti izražena u zakonima ubistvene jasnosti samo je zgrada koja se u neredu raspala na haos delova i na apstraktni plan koji postoji samo u torbi arhitekta. Plan je nedovoljan; ostvarenje — zavisi od materijala, i od njegovog oblikovanja, koje je, opet, — u organizaciji, u organizmu ili — u stilu celine; celina je savremeno; delovi su — prošlost; ostvaren plan je ponovno sazdan, obrađen plan; plan u torbi je nagoveštaj ostvarenja; ostvarenje je tok koji zadržuje planimetriju nepredvidjenom slobodom u sprovođenju detalja.

Plan zgrade je ostvariv u nizu planova s projekcijom, gde je plan zakon, a ritam — celina, ili sistem zakona, gde svaki presek u bilo kojoj tački prošlosti jasno iscrtaava varijaciju ritma — zakonitost; ritam je princip stvaranja zakona; taj se princip da opipati u nastajanju tekućeg, datog, savremenog: prošlost je zaustavljenost, tj. princip u preseku.

Pojedinačni zakon se da objasniti samo ritmom stvaranja zakona; ritam, pak, u celini se ne da objasniti zbirom otkrivenih formula zakona; pokušaj njegovog objašnjenja je uvredljiv

jasnost koja vodi očiglednoj nejasnosti.

6.

Kada se opisuju procesi koji sačinjavaju sadašnjost, često se govori samo u slikama; natući na sadašnjost formulu — znači: govoriti sa naduvenom uskošću o onome što nije jasno, osvetljavati neosvetljivo; i — razbiti glavu.

Govoriti nejasno o sadašnjem, obratno — ne znači: ne razumeti prirodu jasnosti; jasno u prirodi prošlosti pretvara se u sasvim nejasno u uslovima realnoga *danas*. Tako ljudi koji nemaju jasnu predstavu o procesu jasne misli na ročito vole da uzvikuju: „Jasnost! Jasnost!“ Ta je njihova jasnost — nejasna jasnost.

I misliti — ne znači: pucati prošlošću u prošaste činjenice; ne, misliti znači jasno znati gde je granica između apstraktnog i slikovitog mišljenja; umeti sačuvati tu granicu — prva je jasnost.

Da, prošlost se da objasniti — zakonima, pojmovima; a sadašnjost — slikama; zakon slikovitosti je ritam; metar stihia je samo zbir njegovih trenutaka (zbir stopa); objašnjenje metrom je uvek objašnjenje totalnosti date — u elementima; a objašnjenje ritmom uvek je objašnjavanje stopa (elemenata zakona) — u stihu, kao u izgrađenom organizmu; i ono što je u muzici ritam, to je u likovnom stvaralaštvu — stil; u saznanju to je sjedinjenje zakona, pojmova — u njihov sklad, ili u smisao — to je sa-mišljenje; pojam — defigurira; konfigurira — smisao; potpuno značenje termina je u spajanju značenja sa čitavim tkivom značenja; u takvom spajanju prvobitno značenje se gasi da bi buknulo u sa-značenju; u kolektivnu značenje; tako se smisao objašnjava usloznavanjem njegovih značenja; i to usloznavanje ponekad izgleda kao zatamnjene apstraktnog smisla.

Savremenost je data u slivanju činjenica vremena u njihovu celinu; a ta celina je kultura; kultura je nedeljiva; ona se da razložiti kao objašnjena prošlost; tako se objašnjenjem prošlosti zamenjuje često ziva stvarnost; sva naša prošlost je leš sadašnjeg.

Izraziti ritam savremenosti — uvek znači: pokazati, dati da se

opipa; i tu je apstraktnih dokaza — malo.

Epoha ima svoj stil, svoj ritam: svoju celinu, lik svoj.

Priroda drevnoga mita je nejasnost; iz te nejasnosti, jasnosti postizanju nove jasnosti; istorija filozofije je u mnogome proces razlaganja mita u komplekse pojmova; do Aristotela i Sokrata se nije mislilo jasno; od Sokrata su počeli da misle jasno. Šta to znači? To da su pod formom dosokratovskog mraka već sazrevale sve forme Sokratove jasnosti, forme mišljenja su se menjale u vekovima; slike su zamenjivale pojmove.

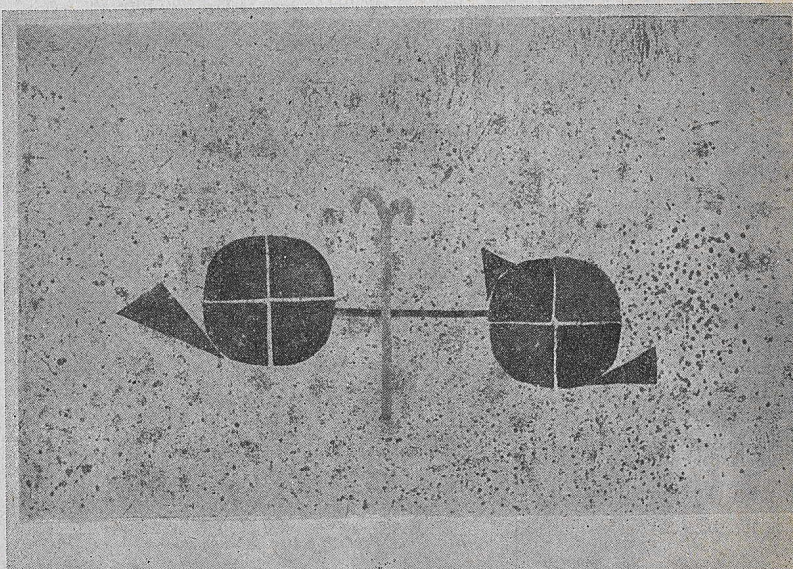
Zakoni formiranja pojmova se menjaju; misao — ostaje; pri dostizanju nove jasnosti, granica naše jasnosti, formula, pokazake se relativnom, tj. ne potpuno jasnom: pokazake se kao mit sui generis; mi znamo kako su nekadašnji „bogovi“ propali u svetlosti pojmova današnje jasnosti; i isto će tako naši pojmovi propasti kao nekadašnji bogovi — u svetlosti pojmova sutrašnje jasnosti, pred kojom će naše formule izgledati kao prevaziđena mitologema; tako je i mišljenje uvek jasno u odnosu na prošlost; i u odnosu na budućnost, ono je — mрак; njegova sadašnjost, znači, nije bezuslovno jasna; proizvesti, pak, uslovnu jasnost u zakonu bezuslovnosti — znači: hipotefirati apstraktni zakon, ubiti živu savremenost, uništiti u njoj napipavanje novih mogućnosti, metrizirati ritam; objasniti pak savremenost u ritmu — znači ispevati joj pesmu.

Nema granice između mita i „ne-mita“; i po zakonu razvitka, uvek će izgledati da je vaskrsavanje prošlosti skriveno iza oblaka mita koji se razvedravaju u pravcu savremenosti; tačka blistave jasnosti je objašnjavanje u stilu jučerašnjice; iz nje je u sadašnjost iskočio — lenjinizam, na primer, — tačka iskanjanja iz jučerašnjice u život neobjašnjenom *danas*; po zakonu razvitka, budućnost vidimo kao sintezu teze (nejasnog) i antiteze (pojma); prošlost vidimo u oblacima fantazije, a blisko kao jasnost; budućnost nam se javlja kao precizna fantazija, čija je preciznost fantazija živog osećanja.

Jer starome se Grku činilo: da je nejasna slikovitost njegove misli savršena tačnost koja se da uporediti sa matematičkim dokaza-

anika oprešnik

ravnoteža, 1959.



zima; i, nasuprot tome: Grk bi sigurno formule Einsteinovih zakona smatrao za jasnost fantastike.

Dalekim našim potomcima sigurno će formule sadašnjeg diferencijalnog i integralnog računa izgledati kao mit; i reći će: „Da, da, ljudi prošlosti su verovali u dva boga: u Diferencijala i Integrala”. Nejasnost Platonove ili Plotinove misli, koju mi nekako i razumemo, sigurno će izgledati čoveku budućnosti kao najmrklji mrak: rođenje sveta iz jajeta sveta; a sve što želi da peva, što se čuje u ritmovima neispoljenog jasno danas, to će njemu biti apsolutno jasno.

Svaka epoha ima svoju legendu o radjanju jasnosti; i ta se legenda uzima za princip objašnjenja života; i svaka epoha ima svoju sadašnju: ritam koji se koprcu pod uvredljivom jasnošću da bi je proključavao i rodio se.

7.

Mit danas je svest o ritmu kao principu objašnjenja stvarnosti; naše vreme je vreme saznanja da se nejasna zbrkaloformula — okončala; ispod nje sada već jasno ispu čavaju nejasni ritmovi događaja. Dionis koga je predkazao Frigirich Nietzsche. Vrlo-vrlo organ period kulture — aleksandrijski period — koji je počeo od Aristotela, rođenjem logike, izvršio je svoje bivstvovanje; od Aristotela do našeg vremena razrađivala se u svesti forma; epoha od Aristotela je epoha rođenja forme misli, kategorija mišljenja, kojima su se regulisali procesi mišljenja.

Do Aristotela, do Sokrata, tih forme nije bilo; gospodarilo je kretanje; gospodario je filozof kretanja i mraka — Heraklit; princip njegove misli je princip ritma, ne forme; sâm je razum po Heraklitu samo ritam promena; tada još nije bilo forme; bio je haos.

Vrlo je karakteristično: u eposi rođenja Aristotelove logike hram efeske Dijane bio je zahvaćen vatrom; tu su bili uništeni Heraklitovi rukopisi, ostali su samo odlomci; i oni su se pokazali „mračni”; u njima je epoha od Aristotela izgledala mračna epoha svesti zahvaćene dionizjskim plamenom Anaksimandra zadubljenog u „neorganizovano”; proces usmeravanja funkcija mišljenja bio je mutan proces; forme tog procesa nije ni bilo u pravom smislu.

Ona se javila — kasnije, od Aristotela „jasnog”: poimanje naše vezalo se s formom; konstituisala se logika; aparat, pojmovi su se — izglašali; javila se dijalektika; logički zaključak je gospodario spobećka; u eposi shodnosti; zatim — logički zaključivanje se razbilo na svoje delove: na sudove; čitava epoha rasudjivanja je epoha emancipacije egzaktnih nauka; iz rasudjivanja a priori rodila se metafizika; iz a posteriori — nauka.

I, najzad, nastupila je epoha raščlanjavanja sudova u pojmove; javila se nomenklatura pojmove; konstituisala se metodologija, ta jasnost jučešnjaka.

Tako se u istoriji formirao formalizam iz koga su se izdvojile hijerarhije pojmova; sklerozna glava proglasila je sebe zdravom; a organizam se — razboleo.

Sve što mi formuliseho — kao da je postalo zakon za sva vremena; ojednom se otkrije: vremena ima mnogo; nerelativnost zakona u vremenu — još uvek je relativna; sam zakon je odnos nečega prema nečemu (zakona prema zakonu); zakon je u sa-zakoničnosti; forma je u kretanju; sam pojam o zavisnosti kao zakonu vezao se za zavisnost koja vlada u jednoj oblasti matematike — u oblasti neprekidnih funkcija; i eto: savremeni matematičari su nam dokazali: neprekidne funkcije su slučaj iz života prekidnih funkcija; tako je sfera analize, koja je uslovlila nepremenljivost zakona, bila uvučena otkrićima matematičara novoga vremena u sferu gde je norma zakona — promenljivost, gde je forma — u kretanju.

Sve javlja matematička misao je i izazvala zamračenje u sferi juče još jasne razumske logike, odvojene od nauke; u jasnostima jučešnjaka tumačnja otkrio se veoma mračan, neotkriven smisao; i otvorilo se bezdano krilo pojava, juče još jasnih, kao nji-



ankica oprešnik

sama, 1960.

hova pozadina, kao Dionisov duh (po Nietzscheu), kao osećanje kosmičkih eksplozija svesti; pokazalo se da su jasnosti omotači bombi.

Mi živimo u sferi reči: „Revolucija formi, revolucija formi! Rušiti — jednu formu drugom!” Zapamtimo: u zamenjivanju formi formama — nema revolucije; revolucija je tu evolucivna; u njoj je sledeći trenutak revolucionarni samo zato što je sledeći, pogledni; u njoj je on, pošto će uskoro postati preposlednji — reorganizovan; takvo shvatanje je oduzelo revoluciji revoluciju; revolucija je tu inercija ravnomernog letenja napred; tada reljef u životu prošlosti ostaje nerazumljiv; i — savršeno nam je nejasno: zašto je Puškin iznad Nadsosna; nije li Kotzebu prevazišao Shakespearea.

Revolucija uopšte nije revolucija formi; ona je — eksplozija zakona kao takvog, zauvek! Ta eksplozija se događa u umetnosti samo na malom broju punktova, samo kod malog broja umetnika u nizu decenija. Ta će eksplozija trajati još veoma dugo, ne vezujući se za pravce...

Prava revolucija je u uništenju epohe formalnih zakona. I — u uništenju mirovanja, kao formu, u rođenju ritma. Ritam je akcija koja izaziva vatromete zakonitosti; osetiti ritam znači preći od modifikacije, od zakona, na ogromnu sveukupnost modifikacija; ritam je pronicanje zakona dvodimenzionalnog sveta — u trodimenzionalni, u četvorodimenzionalni, u svet entog broja dimenzija, i onoga ko se bude protivio iskakanju vremenâ sa iskidanje linije vremena ritam će razneti i dovesti do ludila; njegova će se jasnost pretvoriti — u nejasnu jasnost, u jasnost ludaka.

8.

Ideja dijalektičkog razvitka nije zakon; u njoj je preciznije data slika nejasno napipnanog lajtmotiva kultura; u njoj postoji nečega ritmičko; ne odražava li se ona u Marksovoj shemi u kojoj postoje tri stadija: teza, antiteza i sinteza; ovde prvobitna komuna pokazuje prvobitnu datost jedinstva rada, kapitala, procesa, proizvoda; drugi pak stadijum erca istoriju formiranja proizvodnji, fetišizam proizvodnji, antinomiju između procesa rada i proizvoda, ili stvari; kulturi stvari odgovara kult forme; stvara se hijerarhija klasa; kapitalistička kultura predstavlja raspadanje celovitosti, prvobitne kulture — u civilizaciju, odgovarajuće raspadanje slike u forme pojmova; nejasna jednakost pretvara se u jasnost nejednakosti; treći stadij — podrštvljenje orudja — već otkriva u formi proces, u zakonu — pod njim skriveni ritam; u kapitalističkom društvu proletarijat je produkt raspadanja stare kul-

ture; i — granica raspadanja; u njemu se formira kranje jasna predstava o socijalnoj nejednakosti; u tome saznanju radja se ritam revolucije, koji obara formalizam kapitala; socijalna revolucija je načelo ogromnog skoka u carstvo slobode, koja je do konkretnog ostvarenja socijalizma...

Kada Engels govori o tom skoku, ja uvek želim da upitam: izraz „carstvo slobode” — šta je to? Alegorija ili — ukazivanje na realnost nečega? Ako je to alegorija — socijalna revolucija je samo granica evolucije: evolucija u samoj revoluciji; ako se sloboda realno otvara u „carstvu slobode”, onda se carstvo slobode već nalazi u sadašnjosti; rođenje pretpostavlja začecje, a dete — roditelje; seme „slobode” je u izvesnom značenju dato u neslobodi; potpuno otvaranje te slobode da se uporediti, prirodno, sa izbijanjem bujice koja sada teče negde još u formama nalik na vodovodne cevi, koje preštuju mlaz slobode pod raznim formama ropstva.

Mlaz te slobode u prošlosti i sadašnjosti ne da se videti u jasnim zakonima; zakoni sadašnje jasnosti su zakoni starog buržoaskog sveta; nejasna u njima, sloboda je za razum napipavanje u mraku; ime opipavanja je — ritam.

Pod gradacijom hijerarhijski raspoređenih razumskih kategorija, koje jasno odražavaju hijerarhiju klasnih formi, mutno se osećaju drugačije forme: iz formi statike — forme dinamike.

I te su forme — ritmovi, pulsacije, nastajanja; u čemu su one, u čemu postoje i u čemu su postojale do danas? U veoma čudnim, reklo bi se potpuno nekategorisanim omotačima, koji se ne daju primeniti na uslove zakonitostne stvarnosti; te su forme — umetnosti; zakon izražavanja u umetnosti je ritam; njegov formalni odraz nije u saznanju: samo u stilistici; pri razumskom saznanju — mi razlažemo komplekse pojava na elemente; i objašnjavamo komplekse elementima koji ih tvore; obratno: pri stilističkom usvajanju, mi ujedinjujemo pojedine elemente karakterom njihove međusobne veze. Stil je uzidizanje do celine koja prelama elemente jedne u drugima; apstraktna predstava o ritmu — radja predstavu o sredstvima i cilju, gde su sredstva delovi, a cilja — cilj; prilagođavanje cilju je apstrakcija celovitosti.

Podrštvljenje proizvodnji, pošto je odbacilo kulturu statičkih formi, otkriva kulturu rada ili snaga koje grade forme; izjednačujući proces rada sa vrednošću, mi smo još u sferi stare kulture; preneti znake vrednosti koje proizvoda na proces ne znači još uništiti formu, već znači: smeniti formu formom; rad još uvek očekuje celovit sistem radova; rad je uvek samo simbol neotkrivenog

ritma kao stvaralaštva: čega? Formi? Ne — samog ljudskog života, svog i tuđeg; menjanje ljudskih odnosa u načinu života, navikama, instinktima, čak i zakonima.

I ritam je nejasno u jasnom; on je slabi zametak u utrobi koja ga nije rodila; tako je osećanje pulsacije carstva slobode u utrobi sadašnjeg života — ritam savremenosti, ritam revolucije.

Herbert Spencer je rekao za muziku: ona ima horizont neofornjenih odnosa; muzika je bezoblična; i o njoj se ne može pisati jasno; suština melodije se ne može objasniti; svaki program melodije je očigledna obmana koja zamračuje jezik ritma; on je za razum mračan uz svu svoju unutrašnju jasnost.

Carstvo slobode treba da spajna: heraklitiski muzički mrak s trezvenom Aristotelovom jasnošću; u Aristotelu, u jasnosti, budi se nanovo Heraklit „mračni”; ritam; Heraklitovu sferu nejasnog, haotičnog, prvi put preseca pruga svetle logike; i trezveni rad treba uskoro da postane stvaralački ritam; ali ritam se neće u zvuke, već u život, gde će se simfonija, muzika objasniti — u materiji socijalnog stvaralaštva; ili obratno: čitav zbir radova pretvoriti se u sazdanje novog organizma, gde će „Mi” svih ljudi formirati „Ja” čovečanstva koje se radja; o ovaploćenom ritmu mi mislimo kao o otvaranju, prelamanju, umnožavanju, nicanju svakog „Ja” — u svakom „Ja”, koje prenosi kucanje zajedničkog srca po čitavoj beskonačnosti kapilara.

Sadašnji ritam, ili seme nejasnog, pod omotačem jasnih presuđenih formi — niči će davši cveće novoj jasnosti.

Mutno osećanje ritma slobode nalazi se u odvadžnostima katastrofe koja se dogodila nedavnoju treznoj, dotučenoj jasnosti; sposobnost da se sasvim jasno postavi granica između jasnog i mračnog, sposobnost da se sačeka profajšnjavanje ritma koji odjekuje i koji se zavukao u breše problematičnih pojmova — eto stila savremenosti.

Od statike groblja ka dinamičnu, od forme koja stoji ka formi u pokretu, od besprekidne funkcije ka prekidu, skoku, ka revoluciji u samim pojmovima revolucije, od pojma ka muzici, od zakonitosti ka ritmu zakona — eto puta savremenosti; aristotelovski jasnost koja se izrodila zahvatio je Heraklitov plamen; i u upravo prošlom obliku je — ogroman bezdan; tamo je Mrtvo more koje se podiglo na Sodomu!

9.

Polazeći od veličine prelomne epohe, očekujemo u bliskoj budućnosti odgovarajuće odraze u umetnosti; novo stvaralaštvo kovitila vazduhom; revolucija u sferi umetnosti — davno je počela;

u drugoj polovini prošloga veka dela najvećih umetnika ponekad su nam izgledala kao seizmografi koji su pokazali: zemljotres se javio; revolucija u sferi umetnosti trajeće godinama.

U delima budućnosti ovaplotiče se crte ritma vremena: biće slomljena statika sadašnjih formi; biće otkrivena forma u kretanju; neće biti romana, poema, poezije ili drama u našem smislu; pojavice se sinkretične groteske; iščežnuće, sigurno, realan, svakodnevan život u našem smislu; svakodnevan život je statika; on je ravnateža smirenog života; do novoga načina života — dug je put; decenije, možda nas i stoleća odvajaju od njega. Dela novih svakodnevničara literature nisu odraz vremena; ona su vezana za davno prošlu epohu, jer nema revolucionarnog situosvakodnevnog života; nema umetnosti zasnovane na fabrikovanom životu; dobro se znači sa svojom svakodnevnošću u stihiji antisvakodnevne znači: u letu gde sve teži vrisnima ne zaboraviti svoje pokušstvo; to znači: smestiti se na letećem čilimu sa samovarom; i srkuckati čaj sa šećerom prelećući nad Etnom; svakodnevničari revolucije su veoma zanimljivi fotografi, skupljači materijala iz života prošlosti, života koji još nije sagorela revolucija; njihovi literarni zapisi su memoari o prošlosti; ali... ali: jesu li savremeni svakodnevničari — revolucioniari u umetnosti?

Postoji inercija koja proizlazi iz mirovanja svih atoma; i inercija uslovljena njihovim paralelnim i ravnomernim kretanjem; svakodnevnic mirnoga vremena su — prva inercija; revolucionarni svakodnevnic je inercija drugoga tipa.

Potiskav, uzlet, eksplozija, rušenje statike svakodnevnic, izmedju ostalog i revolucionarne svakodnevnic, — to je revolucija; svakodnevničari revolucije u literaturi danas dokazuju: da kod njih revolucije nema — jer su se previše udobno smestili u vagonu prikačenom za parnu lokomotivu (za revoluciju) koja se ne loži ugljem, već vatrom svesti, kojoj nije do sigurne svakodnevnic. Psihologija svakodnevničara revolucije može se uporediti sa sadešnjom u kafani koje ironično potvrđuje let života prema savezčuju Herkula (sa zemljom i čitavim sistemom planeta); organizovati svoj komfor u trenutku „sagorevanja”, postarati se da sagorinje komforno, to je paradija. Kod svakodnevničara revolucije nehoće se otkriva — stil paradije.

Svakodnevničari revolucije ueno se trezvene principe pseudoklasičnog realizma u vreme kome je Einstein taj realizam oduzeo; pljućka polagan čaj sa šećerom, piše o „životu revolucije” ograničavajući polje svoga posmatranja na mali komadić nekadašnje sfere starinskog života, koji se sada naziva Smolenska pijaca ili Suharevka; devetnaeste godine, prolazeći Smolenskom pijacom, video sam na jednom dućanu ovakav natpis: „Sve za stomak”; pošao sam da vidim šta je to „sve” (stomak mi je bio prazan); video sam — prazne flaše sa nalepljenim etiketama „supstanci” koje su u njima nekada bile — ali bez „supstanci”; knjževna platna koja u revoluciji slikaju „život”; delimično me posećaju na prazne flaše s pretencioznim etiketama: *Spekulanti Smolenske pijace, Ivani Izvanti, Ivanov koji je čitio klozete a sad radi u Narkomprosu*; itd.; da — malo gradjanin se u revoluciji javlja na etiketi flaše koja je davno izgubila supstancu; obojena supstanka svakodnevnog života nije revolucija, već futrola bez supstance, ili — prazna flaša koja se u sferi stvarne revolucije razbija, koja se razbija još pre rata; razbijali su je i Nietzsche, i Ibsen, i simbolisti, i Gorki; nisu je razbijali Potopenki i Čirikovi; a sada svakodnevničari izvlače iz svog potpuno nerazbijene flaše i lepe etikete obojene bojama „najnovije novih umetnika”, s natpisom „Revolucionarni život Sovjetske Rusije”.

Tako „svakodnevničari” revolucije pokušavaju često da iskoriste dinamiku revolucije za stvaranje „statike” u sferi gde statike nema.

Postoji jedan pravac koji pokušava da stvori iluziju o formi

u kretanju. Najavio se kao revolucija formi; forma starog vremena je slomljena; nova forma, koja će biti slomljena isto tako, smenila ju je. U stvari: tradicije utopističkog realizma davno su iscrpile sebe; slomio ih je simbolizam; simbolizam je zbio futurizam; a futurizam je prekinula oktobarska revolucija koja je dala proleterske pesnike; ali — dalje: proletersko stvaralaštvo epohe 1918—1920. formiralo se još uvek u znaku doproleterske epohe; sad se tek radja pravo proletersko stvaralaštvo, koje se nije još oblikovalo; i već se sumnja da će ono odraziti stil kulture koja nam ide u susret; uih — zbilja revolucija formi dobija u ruskoj revoluciji sve bešnji tempo, podižući u jednoj revoluciji stotine njih; novu revolucionarnu formu loml novu revolucionarnu formu, koja u njoj sazreva; enta količina revolucionarnih pravaca koji se svadjaju međusobno; već je Lef učinio da se posumnja u stvaralaštvo proletara, a i sam Lef — podleže sumnji; pomislilo bi čovek: „revolucije“ u sferi u-metniosti toliko su pretekle zaostalu rusku revoluciju da bi ih zaista bilo dovoljno ne samo da ispune eksplozija budućnošću do „svršetka“ naše planete već i da izvrše revoluciju na planetama sazvedaja Herkula, prema kome brzo letimo predvodjeni... biokosmičarima...

Umetnici koji radikalno kidaju s prošlosti, koji izmđuju sebe i umetnosti jučešnjice dižu revoluciju, razdvojeni su istom takvom granicom od umetnika u kolevci; umetnici koji sisaju sisaljku danas proglašice umetnik Lefa zaostalima: takvi su došli na svet pre revolucije, nije ih ona othranila.

Tako se revolucija vezuje za tačku u vremenu; ne za Oktobar, već za zauzete Zraskog dvorca po astronomskom vremenu; sekundu ranije — bilo je staro; sekundu kasnije — sve je novo; odmah! Za revolucionarnu umetnost proglašava se ne rušenje same forme, već kino-projekcija formi: svakog trenutka radja se nova forma — sve ranije nastaja; u svodjenju revolucije na trenutak, ti umetnici sami sebe svode samo na tačku, odričući se forme u kretanju; tako postaju formalisti; sve je samo metod, samo manir, samo maska...

Sadašnje grupacije umetnika po pravcima su slučajne; i kontrarevolucionari po formi ponekad opipavaju revoluciju; a izuzetno revolucionarni Ibsen je toliko puta proglašavan za kontrarevolucionara; prisustvo ritmova buduće kulture ili njihovo odsustvo nema određene veze s bazalnom podelom na škole; rusička i umetnosti bilo je i juče; kontrarevolucionari se kriju pod maskom „najrevolucionarnijih“ pa rla. Demarkaciona linija se nikako ne da povući prema grupama i školama — već prema pojedinim trenucima u stvaralaštvu pojedinih umetnika.

U budućnosti će se vezati sve pojedinačne revolucionarne boje u gamu boja; zaista: spuštanje kontinenta kulture, pozivanje novih ne obavlja je po štukinju zapovesti; tako naša revolucija upija u sebe prevratne svih sfera: ekonomike, društvenih odnosa, nauka, proizvodnje, ukusa, osećanja, volje: da bi se mogle odraziti krize, treba učiti: ne samo plameti i vikati optužujući druge.

Najveći defekt je ograničenost vidokruga; da bi se bilo drski novator, nije dovoljno plameti, treba pokrenuti um, ritmički se kretati; pomisliti u brzom ritmu nosorožju stopu prepotopskog života ne znači još odražavati revoluciju. Svakodnevni revolucije vraćaju revoluciju u glečerske periode, a sejači nasilnih formalnih metoda odavno su uveli veličnu revoluciju grimasa revolucionarnog majmuna sa „naočarima“.

Za njih je dalji razvoj revolucije metod topljenja, a taj je metod u stvari — huljenje. Revolucija je operacija skidanja katarakte sa umetnikovog oka; u protivnom on je prinuđen da pribegava simuliranju vida: spajanjem katarakte sa kvalifikovanim revolucionarnim naočarima.

S ruskoj prevela
MILICA NIKOLIĆ

OBLICI I IDEJE

MLADI FRANCUSKI CINEASTI (3)

1.

Već u mom prvom napisu o mladim francuskim cineastima („Polja“ 41 i 42) nastojao sam izbegavati upotrebu izraza *novi val*, koji je od početka imao žurnalistički karakter, zamjenjujući ga izrazom *mlada francuska filmska škola*. Koliko god je danas i ovaj drugi izraz neadekvatan, izraz *novi val* treba potpuno apstrahirati, eliminirati iz svijesti ako želimo učiti estetsku problematiku i razvojnu liniju mladog francuskog filma. Kroz ove dvije godine, uspjeh filmova Mallea, Chabrola, Truffautova izazvao je konjunkturnu, poplavu mladih „genija“ od kojih je jedan, upitan što misli o filmu općenito, odgovorio: „Prezirem ga“. Uz tamburne zvukove bulevarskog tiska, uz pekurnarne romanse već odeljanih mladića-režisera i budućih repatica, novi val je narastao u takvu kvantitativnu bujicu, da je slijediti ga postalo ne samo finansijski skliško nego i rizično po osnovni smisao orijentacije. Od 1959. do danas pojavilo se ili najavilo bar četrdeset filmova koje se stavilo pod novovalsku egidu. Budući da je nakon Mallea postalo neoriginalno napraviti dobar film sa dvadeset pet godina, dob otkrivenih stvaralaca rapidno se spuštala, da se zaustavi negdje oko dvadeset. I odjednom, val se rasplinuo, dobar dio najavljениh otkrivanja je završilo u montažnim komorama, jer se pokazao neizvediv, a dobar dio izvedenih doživio je tužnu sudbinu filma o kojem se više piše prije nego poslije prikazivanja.

Srećom da vrijednosti ipak same isplivaju. Ostala su na površini tri nova imena koja znače stvarnu mladost francuskog filma, imena ljudi koji se, iako mladi po dobi, već godinama bave filmom, bilo kao kritičari bilo kao tehničari: Jean-Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroze i Jacques Demy. Pojavio se još pokoji rijetki mladi stvaralac koji obećava ili koji usprkos uspjeha na serioznom nivou, ne obećava, jer se uklapa u staru, izvljenu tradiciju francuskog ekrana — kao Henry Colpi i njegovo „Dugo odsustvo“. (Une si longue absence — 1961).

2.

Ali prije nego pristupimo djelima, prije nego pokušam ocrtni one elemente koji povezuju novu trojicu sa hitijenjima Astruca, Mallea, Resnaisa, Chabrola i Truffautova, kao i njihovu evoluciju, izgleda zgodno da se uoči opća atmosfera francuske, posebno mlade kinematografije, u najširem smislu, uključujući i filmsku esejistiku i kritičku misao.

Jer, mladi se francuski film doslovno rodio iz obraranja starog. Dok stvaralački početak prvog moramo povezati sa samotničkim Astrucovim srednjemetražom *Le Rideau cromoisi* („Kramoazni zastor“ — 1952.), njegov stvarni uspon, kao jednog estetski kompaktnog hitijanja, afirmirao se najprije kroz negaciju drugog, kroz stranice *Cahiers du Cinema* i *Arts-a*, kroz sukcesivne krahove Carnea, Claude Autant-Lare, Clouzota i Cayatta, dakle urpavo onih koji su još pred decenij silovali kao egida francuskog ekrana, kao zavidljivo vrhunac evropske kinematografije. Iz oglašavanja onog što se odbija razvijala se kristalizacija pozitivnih hitijanja. Počelo se s demunciranjem filmova s problemom (problem je ishodišna tačka a ne premisa umjetničkog djela) „psihologizirajućih“ filmova, pokušaja da se nova tematika donosi u izražajnim okvirima koji nose neizbježiv pečat estetike „između dva rata“, žig jednog ružnog, crnog, brbljavog, mudrijaskog filma (zašto u kinoteci Carneov *Le jour se leve* („Dan se radja“) djeluje onako izlzano a Langov *Der Mabuze* živo i svježe?), koji i onda kad je „najnapredniji“, nosi u sebi sve ograničenosti jednog društva čiji su hramovi bili sudnica i bursa. Negirajući jedan nijeliji film, ZAHTJEVAJUČI

DA KAMERA BUDE OKO PJEŠNIKA A NE TIRADA ADVOKATA, ujedno se negiralo i jedno umjetnički neistinito interpretiranje našeg vremena.

Lažnost, priljava kompleksantnosti donekadno uvažavanog filma najbolje se razotkriva kroz draškave sujete. Autant-Lara je datelja koji je jednom napravio dobar film (*Le Diable au corps* — 1938.) i zato još i danas pretendira da ga se ozbiljno shvati, kad se njegovo „stvaralaštvo“ reduciralo na dobru tehniku i draškave sujete. Autant-Lara je napravio 1938. i 1959. dva filma, posebno zanimljiva i simptomatična. Najprije se pojavio *La fumette verte* („Zelena kobila“) po tekstu Marcela Ayméa u kojem je od poznate Ayméove golozerije, njegovog pomalo ruralnog, plebajnog humora, ostala samo lacičvoga anegdota, ostala samo lacičvoga humor, ostala naduvana i potencirana do neukusa, sa jasno željenim efektom. Slijedio je u kratkom razmaku drugi film, pret hodjan sa nekoliko afera — *Les regates de Saint-François* na di-

3.

Rezimirajući ovu pravu, borbenu fazu na području teorije, briljantno potvrđenu na terenu stvaranja sa tri Astrucova, po dva Malleova i Chabrolova filma i prvencima Resnaisa i Truffautova, autor *Les 400 coups* je pokušao odrediti mjesto hitijanja mladih u povijesti kinematografije: „Sumarno, možemo reći da je film upoznao tri faze: nijemu, doba Griffitha i Forda u kojoj je dateljel nosio na svojim leđima čitav teret filma. Pojavom govora film se intelektualizirao, postao je jedan nusproizvod romana i naročito kazalista. Bio je prepun politointelektualcima. Ovu epohu karakteriziraju na domem kraju kvalitete tandem Feyder-Garné. Sada ulazimo u treći stadij: stadij intelektualaca, tj. film danas dolazi u ruke ljudi koji bi u drugim okolnostima mogli pisati romane ili kazališne komade, što bi pred desetak godina sigurno i uradili iz straha pred tehnikom. Mi smo u dobu

čin postizavanja efekta, takav nemisao za umjetničku transpoziciju stvarnosti morao je biti odbacjen kao nešto u svojoj osnovi antiestetsko, kao izrazita prepreka hitijanju za totalnom umjetničkom integracijom filma.

Bilo bi pogrešno (a to se donekle i meni dogodilo za prvih susreta sa mladim francuskim filmom) pridavati ovim inovacijama suviše univerzalni značaj. Sigurno postoje aspekti govora kamere u kojima su mladi Francuzi donijeli stvarne novosti (o čim kasnije), ali prvenstveni značaj njihovog hitijanja je *raščlavanje terena u francuskoj kinematografiji*. A time je, tim rušenjem jednog lažnog mita u francuskom filmu, prihvaćanjem univerzalnih filmskih kvaliteta i u-nošenjem u njihov tok autentičnih elemenata francuske kulture, duhovnog naslijeđa Rimbauda i Lautreamonta, stvarno obogaćena filmska umjetnost i filmska estetika.

4.

Alexandre Astruc je šutio gotovo četiri godine. Period izmđuju *Une vie* („Jedan život“ — 1957.) i *La Proie pour l'ombre* („Plijen za sjenu“ — 1961.) znači ne samo stanku pred novu etapu jedne evolucije već u izvjesnom smislu i sazrijevanje samoneigranja, skretanja ne od finalnog cilja već od puta koji do njega vodi. Krenuo od naglašenog plastičnog estetizma u *Le Rideau cromoisi* („Kramoazni zastor“ — 1952.), naglašenog kao reakcija na literarni film, još uvijek prisutnog u *Les Mauvais Rencontres* („Zlosretni susreti“ — 1955.), svojim posljednjim djelom Astruc je stigao do jedne nove estetske koncepcije, označene primatom *mise en scene*, srodne na određeni način relacijama, sa gledanjima stvaralaca velikog američkog filma. Svoja odstupanja od prvotnog likovnog gledanja na film Astruc je proveo smišljeno, možda čak i protiv težnji svoje intimitivne umjetničke prirode: „Započinjem s voljom da se ne osvrćem ni na što osim na likove, osim na sadržaj, da nikad ne gledam da li je jedna soba dobro ili loše dekorirana, da nikad ne pribjegavam fotografskim efektima. Počeo sam film i priznajem, patio sam dok sam snimao; nikad nisam dobio dekor koji sam želio. Znam da bih u doba mojih prvih filmova ocajavao, odbio bih da snimam, tražio bih da se dekor izmjeni. Sada sam uradio suprotno, ništa nisam rekao, ne zato što ne bih imao mogućnosti, već zato što sam prvi put imao puno povjerenje u odnose likova, što sam osjećao da ih mogu učiniti u bilo kakav dekor, u bilo kom trenutku, bilo kako obučeno, i da će za mene scena biti potpuno ista u određenom trenutku filma“. Nakon ovog ne možemo izbjeći pitanje da li je ovo zapravo povratak na stare formule realističko-priprevedajčkog filma, stavljanje u dvojbu jedne od poanti prvih koraka mladih, koraka koje je upravo Astruc povio. Gledajući *La Proie pour l'ombre* postaje jasno da se ne radi o napuštanju i vraćanju, već o traženju sinteze elemenata, marker i na uštrb dramatične totalnosti početaka. Napuštajući dominantni plastični estetizam svoja prva dva filma, Astruc se nije ni za milimetar vratio prama priljavoju „realističkoj“ fotografiji Clouzota, već je lijeptio sveo na zračenja iz ljudi, iz ljudi koje je vrijedno pokazati, gledati okom koje samim svojim prisustvom determinira jedan svijet estetskog postojanja. „Pokušavam u jednoj sceni fotografirati bitno, u trenutku je to jedna realistična gesta, u trenutku nešto drugo. Postoji samo jedna stvar koja me vodi u izboru tih trenutaka. Treba da u njima bude... neću reći jedna iskrenost ali u izvjesnom smislu osjećam apsolutnu potrebu da ono što pokazujem bude ne što lijepo. To lijepo sam u početku suviše poistovjećivao sa likovnim ili muzikalnim...“ (Cahiers du Cinéma 116).

Sa *La Proie pour l'ombre* Astruc je, gledajući postojanje žene (Annie Girardot) koja zbog potpune, beznačne slobode napušta muža, usprkos volji da sadržaju dade apsolutni primat, nije uspio negirati sebe. Selektivna intuicija njegove kamere ostala je u os-



mreža za likove
astruc: „la proie pour l'ombre“, 1961.

jalog Aurencha i Bosta, za kojeg je ovaj tvrdio da će predstaviti ljuti lekciju mladima feirajući sujet u njihovom stilu neuzoredivo većim režijskim virtuozitetom. Od lekcije, međutim, nije bilo ništa, a kritika, i mlada i stara, je bila jednolaska u konstataciji totalnog neuspjeha. Ono što se dešavalo na platnu izrazilo je pobjeđalo na oko startička koji sa sitnim užitkom iz prikrajka gleda kako osamnaestogodišnj dječak deflorira petnaestogodišnju djevojčicu. Film je na stranicama *Artsa* i *Expressa* posebno optužen kao priljava, anti-umjetničko zloupotrebljavanje izražajne slobode za kojom teže mladi cineasti. I sada, taj isti go splošitranjem jedne teme dana — erotike nije uspio da ga se ozbiljno shvati (*Regate* su bile čak i totalni finansijski krah), pravi saltomortale, okreće se na drugi kraj preokupacija današnjice, postaje pacifista i snima *Ne ubij*, (a usput budi rečeno finansieru za taj film ne nalazi nigdje nego u Jugoslaviji!) Budući da je Autant-Lara već davno dokazao da u sebi ne nosi pjesnika, koga može zanimati njegova tirada o miru?

Značaj kritičkoj i esejističkoj istupanja Truffautova, Godarda, Romera, Cortada, Doniol-Valcroze i njihovih drugova je prvostičeno u tome što je njime raščišćen osnovni teren u francuskom filmu, što je POETSKI FILM definitivno istupio kao jedini pretendent na status umjetnosti, pokazavši put PROBLEM-SKOM FILMU I ZANATSKOM FILMU tamo gdje i spadaju — u područje sociologije ili varijeta. Jer slutaž Autant-Lara iako najdruštveniji, najodvratniji nije slučajno već i simptomatičan, go tovo karakterističan za stanje starog francuskog filma, apstrahiramo li olimpijce Clairea i Renoira. Pa ako danas filmovi kao koji je Clouzotova *La Vérité* („Istina“ — 1960.) još pune dvorane, je zbog konvencija usvone široke publike, a svakom je iskrenom cinefilu jasno na čijoj je strani umjetnička istina.