



ALOJZ GRADNIK 18 8 2 - 1967

elegija

Sad se sve oprašta: sunce, trave,
leptiri, lisje i bištanje rose,
posteljna pesma sad je pesma kose,
mirisne ruže pootjaju glave.

Bilo je proleće, onda leto minu,
dugo je zrelo i dozrelo klasje,
sedelo je, posedelo vltasje,
skoro će zima, nadi zavetrinu.

Je li pehar prazan, ostavi ga sada!
Morateš sam samcat, ako nema vina,
puniti ga samo suzama i snima.
O neka je blažen onaj ko se nada!

Više od sedamdeset godina trajao je stvaralački napor Alojza Gradnika, od 1896, kada je u daskom listu Vrtnice objavio prvu pesmu, pa do leta ove, 1967. godine.
Gradnik je, za naše prilike, bio plodan pesnik. Prvu svoju zbirku, *Podajete zvezde*, objavio je u trideset četvrtoj godini, 1916. Iza nje slede: *Pot bolesti 1922*, *De Profundis 1928*, izbor iz ove tri knjige dopunjen novim pesmama *Svetle samotne 1932*, *Večni studenci 1938*, *Zlate letnje 1940*, *Pezmi o Vrtji 1944*, *Pojčoka kri 1944*, *Narobe svet in druge pesmi za mladino 1953*, novim pesmama dopunjen izbor iz dotadašnjeg dela *Fratri v vetru 1954*. Sem toga, Gradnikove pesme su štampane u više izbora po sadržaju i raznim multimedijalnim i bibliotičkim izdanjima. Veliki broj njegovih pesama preveden na mnoge jezike objavljen je u raznim inostranim časopisima i antologijama, a jedan

izbor iz Gradnikove lirike štampao je na engleskom jeziku. Alojz Gradnik je veoma značajan književni prevodilac, njegova Kinška lirika nalazi se u samom vrhu pesničkog prevodištva u Sloveniji. Bio je član Slovenske akademije nauka i umetnosti.
Gradnikovo književno delo obuhvata uglavnom tri tematska područja: ljubavnu, zavlačnu i misaonu liriku.
„Svako opštije razmišljanje o Gradniku — napisao je Kajetan Kovič — najpre se mora zaustaviti na njegovoj erotskoj lirici, koja predstavlja najkarakterističniji pa i umetnički najcelovitiji deo njegovog stvaralačkog opusa. U zbirci *Pot bolesti* pesnik je na uvodnom mestu objavio pesmu *Eros* — žanros koja još i danas znači ključ za razumevanje njegove ljubavne poezije. Nad njom, u tesnoj povezanosti, sledi *Eros, bog ljubavi*, i *Tanatos, božanstvo smrti*. Slovenska ljubavna pesma

večni studenci

Napolju već tihne deava nemir,
ruke i reči više se ne spore,
čuj sada s neba šumne izvore,
jer svake zvezde otvara se vir.

U žedna srca lije njihov pljusak,
svako ga srce preliva u drugo,
kruži prepunjen slušću ili tugom
blaženi vrč od usta do usta.

Od večnih struja, te beskrajne žice,
nevidljive umu optiču se mreže,
smrt se sa životom a dah s dahom veže,
nikom nije strano moje, tvoje lice.

Pogni se u muku, pij i moli,
u svetloj omari i blaženoj veri
sebe i večnosti granice premeri,
jer strah više neće oči da ti skoli.

Videće one kud se cesta penje,
a ti znati: pravim drumom žuriš,
jer kad se skazajka ustavi na uri,
svake će postaja biti za noćenje.

poslednji gost

O srce, kome još otvaraš vrata?
Drumovi su pusti, na zimu miriše,
eno, pred pragom, gladnih vrana jata,
ni žive duše neće minut više.

Kud ode sve što si bez ikakve mere
rasipalo, nudilo bez cene,
gde je vrela šira slatke vere,
gde je sok njen, a gde njene pene?

Zidovi su goli, skinuti okviri,
čase ispijene, okna se razbila,
nijedna lampa u tamu ne žmiri,
debla prašina stolove pokрила.

O srce, ti si pusta gostiona,
bez kapije vina i bez kore kruha;
kad li se gostiju lica mnogobrojna
izgubiše nekud bez sluha i duha!

No, gost jedan još mora da svrati.
Al u koje doba nilcom ne poveri,
ni jela ni pila neće zahtevati,
on će samo tih da zaključa dveri.

Prepevao Gojko JANJUŠEVIĆ

Je od Prešernovih vremena pa do Gradnikovog nastupa imala za sobom prilično razveden put, a ipak je Alojzu Gradniku pošlo za rukom da joj da izrazito samosvojne odlike. Neispunjena ljubavna čežnja je i kod njega osnovni pokretač erotske poezije, ali za razliku od pesnika koji su je stvarali pre njega, on je težio da čežnje pomerio, da se izrazimo donekle pojednostavljenom, iz domena duše u domen tela. Ova ljubav i ova čežnja voljeno biće ne postavljaju na uzvišene pijadestale, ne dvore mu, nego ga žele očajnom gladno samotnog čoveka koji hoće živo prisustvo i stvarnu bliskost, da bi tako, možda više nego svoju strast u predlago svoja samoca. Gradnik je i kao čovek i kao pesnik svestan da ispunjenje čežnje nije konačno rešenje, no u njemu ipak vidi bar mogućnost, koje nam, ako već ne može da bude trajno, ostavlja bar bol i

uspomene što je, po njemu, najstvarniji sadržaj ljudskog života.
U Gradnikovim zavlačnim pesmama osobito mesto pripada onima sa istorijskom pozadinom, posebno pesmama o seljačkim bunama sa karakterističnim ciklusom *Podobe tolmara*, stoga puna otkrće je i pesma *Smrt Joana Gradnika*, koja je, svakako jedna od najpotrebnijih balada u čitavoj slovenačkoj književnosti.
Misaona lirika pripada uglavnom zrelijoj i poznatijim Gradnikovim stvaralačkim razdobljima. Sa zbirkom *De Profundis* u svet njegovih lirskih vizija ulazi izrazita misaona nota, koja u donjim ispovedima zauzima sve više prostora. „Pesnikova misao prodire u prirodni stvar, pokušava da odredi vrednost čovekovog postojanja i tragiku njegove prolaznosti.“

Svako želi da razume slikarstvo. Međutim, zašto se nije pokušalo da razume pesma pica? Zbog čega se voli noć, cvet, sve ono što okružava, čoveka, a da ipak ne tražimo da ih razumemo? (Picasso)

ONTOLOGIJA I MODERNA UMETNOST

sreten petrovic

Savremena umetnost se oslobodila veza realnog sveta, „izgubila je moć“ neposrednog predstavljanja prirodne i društvene realnosti, ali nije time prestala biti umetnost. Ponovo je aktuelno pitanje ontologije u modernoj umetnosti. Od vremena kada je Litvanac Tcherlianus počeo da slika u nefigurativnom duhu (1906—1907), zapazamo snažnu revoluciju u slikarstvu dvadesetog stoleća, a s njom je i estetička refleksija bila usmerena novim tokovima, novim traženjima smisla umetnosti.

Hoćemo li se složiti s Maxom Lora u o m „da postoji jedna ontologija u osnovi savremenog slikarstva i da ono neposrednije dopire do bivstvovanja nego figurativno slikarstvo, do onog bivstvovanja, naime, kakvo nam danas prezentuju u isti mah i fizičari i filozofi?“, ili ćemo prihvatiti te Mauricea Giurea da se u svojoj biti „apstraktno slikarstvo svodi na jednu čistu „kolonističku ritmičku formu ili diskurzivnih linija, plastičnih vrednosti bez ikakve veze s realnošću“? (La peinture moderne, p. 82)

Problem je gotovo nerešiv. Mogućnost odgovora zavisi pre svega od objašnjenja prirode estetičkog iskustva.

I

I danas je, u savremenoj estetici, karakteristična pojava subjektivizma i objektivizma u tumačenju prirode estetičkog iskustva.

(a) Oni koji i danas poput Fichtea smatraju da je estetičko iskustvo unutrašnje, subjektivno, najčešće su na pozicijama, nominalizma. Takav je slučaj, na primer, sa Jeanom Lameereom, koji u eseju *L'expérience esthétique* dokazuje da u estetičkom iskustvu, osim subjekta, nema druge realnosti. „Pejzaž je lep, kaže Lameere, stoga što mu ja pripisujem Lepotu“. Pejzaž za koji tvrdim da je lep, jeste lep samo u vezi sa mnom. Društvene rečenice: posmatrani objekat postaje estetički objekat samo u aktu kontemplacije. (L'expérience esthétique, par Jean Lameere, dans: *Revue de synthese*, Paris, 1963.)

Opravdavanjem ove teze dokazuje se vrednost apstraktnosti umetnosti koja nema za cilj da imitira — estetički prikazuje — spoljašnju realnost. Obraćajući pažnju na subjekat (ličnost) — koji je tvorca i izvor onog estetskog, ova koncepcija ne priznaje kao uzoran ideal lepote u momentu stvaranja i prosudivanja dela. „Ideal lepog, ili lepote, jeste samo apstraktna ideja koja se ne odnosi ni prema čemu realnom, hoću reći — ne postoji lepo po sebi“ (ibid, pp. 281—282).

Izvršno zapazao Lameere da se tesko može suditi o nefigurativnoj umetnosti prema antičkom kanonu lepote. Antičku lepotu, kao što je poznato, nalazimo predstavljenu u perceptibilnom obliku — objektu. Moderna umetnost, naprotiv, javlja se kao negacija predmeta, odnosno kao negacija Lepote. U tom smislu Lameere osuđuje pokušaje estetičara na kongresu u Atini — 1960 (koji je prebio kongres protiv-umetnosti nefigurativ-

vista), koji su savremenoj umetnosti u ime idealne lepote protivstavili umetnost antičke Grčke. Njegov je zaključak da traženje bivstvovanja nije specifičan zadatak umetnosti. Doduše, „moćuje je“, kaže Lameere, „da se umetnik nalazi u tranjanju za bivstvovanjem, ipak, on to čini kao čovek koji je uvek pomalo metafizičar, nikako kao umetnik“ (ib, p. 283). Čak da i ima istine u ovome što se tvrdi: da je bivstvovanje žele prisutno u savremenoj umetnosti nego u umetnosti ranijih epoha, ne mora značiti, misli Lameere, da je ova savremena superiorija nad onom prošlom umetnošću. Ontološko nije bitno u umetnosti.

Ovome gledanju odgovara i Ducasossa estetička koncepcija. Ducasossa insistira na distinkciji između onoga što je estetički relativno i estetički irelevantno. Zadovoljstvo koje želimo da doživimo na lepom predmetu nema nikakve veze sa istorijskim karakterom, tehnikom, psihologijom ili filozofijom (ontologijom) ovog predmeta. „Lepota je izraz emocija“, dodaje Collingwood.

Negacijom ontološkog horizonta u umetnosti u ime nominalizma i subjektivizma, i težnjom da očiste polje estetskog od svih drugih iskustava, ovi estetičari su, govoreći šta umetničko iskustvo nije, očitali — makar i u negativnom smislu konture jedne estetičke ontologije ili ontologije estetičkog iskustva.

(b) Estetičari koji smatraju da u savremenoj umetnosti i umetnosti uopšte mora biti kumulirano istorijsko, filozofsko, objektivno iskustvo čovečanstva — kome umetnik uz pomoć svoje genijalne intuicije daje estetički dignitet, predstavljaju drugu orijentaciju.

Za C. F. M. Joada lepota je objektivna, apsolutna, jedinstvena, upravo stoga što je vrednost. Kada sudim o kvalitetu jedne slike ili jednog muzičkog dela, kaže Joad, to znači da na osnovu onog čistog kvaliteta, slika ili muzičko delo integrira jedan prostor koji ima za cilj da se u njemu određuje opšta hijerarhija estetičkih vrednosti. Međutim, kako je ova druga, objektivistička tendencija više naklonjena teoriji imitacije, od koje implicitno polazi, to su i stavovi koji slede iz takve koncepcije nepovoljni po apstraktnu umetnost, budući da je ona subjektivno u modernoj umetnosti izrazito prisutna. Predstavnicima sociološke estetike najbolje reprezentuju ova drugu

orijentaciju. Stoga ne čudi da je za većinu ovih predstavnika moderna umetnost krize, dekadencije. Insistiranje na realizmu u umetnosti, — što se u tendenciji oseća u tvrdnjama ovih autora, jeste rezultat primene teorije imitacije u umetnosti. Mada objektivizam, materijalistički ili idealistički intoniran, lakše uspeva da objasni problem komunikacije u estetici, nego subjektivizam, ipak on ne uspeva da sa uspehom reši i pitanje estetičke vrednosti, njeno poreklo i smisla.

Malraux je upozorio: „da bi delo bilo rođeno, treba da veza između predmeta predstavljanja i tvorca bude potpuno druge prirode od one koja se sreće u svetu“. Što se, pak, tiče onog senzibilnog u umetnosti, primećuje da umetniku nije potrebno više senzibilnosti nego amateru, a još manje nego nekoj mlađoj devojci. U umetnosti je društvo. „Biti romantičar ne znači biti i romansirer, voljeti kontemplaciju ne znači isto što i biti pesnik, a najveći umetnici ipak nisu žene.“ Kao što jedan muzičar voli muziku a ne slavlje, a pesnik istinu a ne zalaske sunca, i slikar nije čovek koji voli figure i pejzaže: on je čovek koji pre svega voli platno. (La creation artistique, p. 110)

Malrauxovo stanovište se čini prihvatljivim. On je ukazao na potrebu prisustva: realnosti i subjekta u delu, ali je isto tako skrenuo pažnju na meru toga prisustva i vezu koja mora da postoji. Emocije su date u delu, međutim, nisu jedino što ga čini estetički vrednim. Prirodna realnost ulazi u sklop estetičke organizacije, ali kao elementat, grada, nikako kao celina. Celina, estetički totalitet, jeste subjekt i objekat prirode. Lameere nam tesko može objasniti kako to da se upravo delo umetnika, koje konkretno egzistira, može dopadati intersubjektivno. Pitanje korespondencije: autor — priroda (ili društvo) — gledalac, ili subjekt — objekat — subjekt, u subjektivizam nikada nije mogao uspešno objasniti. Najčešće je pomoć tražena odozgo, na način kako je to ranije Berkley učinio, spasavši se sigurnog solipsizma. Na drugoj strani, objektivizmu tesko polazi za rukom da objasni razlike u umetničkim tvorenjima raznih umetnika iste epohe, mada su oni objektivni, društveni uzroci podjednako uslovljavali njihove tvoračke napore. Iz ove perspektive je lako osponiti

vrednost apstraktnoj umetnosti u kojoj se stvarnost, društvena i prirodna, ne pokazuje u onim opažajnim sintezama kao što ih vidi oko.

II

Ipak se stiče utisak da je savremena umetnost više povezana sa ontologijom a manje se gnoseologijom nego umetnost ranijih stoleća. Nije reč o tome što je čulima (od kojih počinje saznavanje) razgoveštija ona minula umetnost koja je koristila formu realističkog prikazivanja. Savremena umetnost je ekspresivnija, racionalnija, subjektivnija. Kao takva, ona manje govori (pripoveda) o svetu — teže ju je pojmiti. Ali, ona više izražava biće (jer je sama to biće) — lakše ju je osetiti, a preko nje i sam univerzum s kojim je toliko rasla da s njim čini jedno — u ontološkom smislu.

Već iz ovog dubljeg odnosa savremene umetnosti i metafizike nema mnogo izgleda na uspeh on razdvajanje estetičke i metafizike, umetnosti i ontologije što se danas sve više zapazao. Pored ostalih i Murr o insistira na ovom odvajanju. Raymond Baver je, ozbiljno upozorio da „jednom otrgnuta od metafizike, ova nauka ne bi možda mogla više niti uspevati niti istrajati!“ (L'esthétique mondiale au XX siècle).

Dubije povezana sa metafizikom i mistikom, apstraktna umetnost nije „privilegija“ pojedinih nacija, njihov osobeni izraz duhovnog temperamenta. Maurice Giure nema prava kada uverava da „apstraktno slikarstvo nije i neće nikada biti svojstveno obeležje romanskog duha“. Romanski temperament je, prema njemu, realističan, objektivan, klasičan, tradicionalistički i logičan, kartezijanski. „Apstraktna umetnost je jedna slovenska koncepcija“, budući da predlaže jednu apsolutnu mistiku (La peinture moderne, p. 83).

Nepotrebno je navoditi, u cilju opovrgavanja ove teze predstavnik nefigurativnog slikarstva koji postoje danas u čitavom svetu. Umetničko delo je odveć izražavalo one iste — večne probleme čoveka, na način koji mu je garantovao univerzalnost trajanja. Mada sa drugih pozicija, Dewy je tačno zapazio da „osećanje u jednom umetničkom delu nije izraz ličnog iskustva, ono treba da ima jedan univerzalni karakter“ (Art as experience, p. 68).

Možemo reći na kraju da savremena umetnost međa dublje dopire do bivstvovanja, čini to ipak u drugom smislu nego savremena fizika. Učinjena analogija između savremene fizike i umetnosti danas, da im je, naime, zajedničko to što se u obema precizno ne pokazuje bivstvovanje u perceptibilnom obliku, — u umetnosti ne opažamo predmete realnog sveta, a u nauci protone i neutrone, nije duboka. Veći prodor u bivstvovanje, koji čini savremena umetnost, manje dolazi kao rezultat naučne samosvesti umetnika. Koreni leže u dramati savremenog čoveka, na kraju je doduše uticala, čak presudno, moderna fizika, ali u negativnom smislu. Možda se umetnost još nije „oslobodila“ predrasuda da u biti nauke leži samo njena okrenutost ka razaranju sveta.