

duhom epohe, u kojoj je autor vaspitavan. To je bitno za moja razmatranja, jer je Prac, rođen 1896., vršnjak Bretona (1896), Artoa (1896), Elijara (1895), Aragona (1897), tj. pripada istoj generaciji kojoj i nadrealisti. Za razumevanje tla, na kome je nastao model nadrealističke mašte nije nevažno kako je shvatana nadrealistička mašta van nadrealizma. Ta pojava je fascinantna jer je međunarodna, ali dok francuska sredina nastavlja u umetniškim romantičarsku tradiciju, Italijan iz iste generacije priprema se za najsmeliji pregled ostvarenja romantičarske mašte. Pracov materijal bila je književnost i likovna umetnost Engleske, Francuske i Italije. Da se, međutim, poslužio nemačkom i poljskom književnošću karakter te gigantske obrade neznatno bi se promenio. Za francuske nadrealiste, iako su bili pod uticajem nemačkih romantičara, Pracova vizija je neobično značajna.

Davo, koga Prac prikazuje, stvarajući »prostor davola« u romantičarskoj kulturi, davo koji za sobom povlači ljubav i smrt ili kome ljubav i smrt prethode je iznenađujuće dekadentistički i simbolistički davo, davo na modernistički način. Možda zbog toga što je cela knjiga u znaku Danuncija, možda zbog toga što su citati iz velikih dela romantizma uzeti za potrebe pojedinih motiva: Meduze, Satane, Vampira, fatalne žene, različitih tipova sadizma, ostavljaju utisak parnasizma, dekadentizma. Deluju preteče dekorativno, posebno kada je isticano njihovo barokno, mrtvačko, teško i fascinantno poreklo.

Istorija književnosti tu svakog časa prerasta u istoriju slikarstva i obrnuto. Ne zaboravimo, imamo posla sa razdobljem u kome je slikarstvo namerno postalo veoma književno, a književnost slikarska. Zanimljivo je poredjenje Delakroa i Moroa, čije je stvaralaštvo primer za dva osnovna pravca *Agonije romantizma*. Delakroa je bio vatre i dramatičan slikar; Gistav Moro trudio se da bude hladan i statičan; prvi je slikao figure u pokretu, a drugi — nepokretne. I pored različitih zasluga (jer je Delakroa ipak veliki slikar — bar u svojim najboljim delima) obojica izvršno prikazuju moralnu klimu razdoblja u kojima su stvarali: romantizma, s njegovim oduševljenjem za aktivnošću i dekadentizma, s njegovom jalovom kontemplacijom. Obojica se služe manje više istom gradom — sladostrastnom i krvavom egzotikom. Mada, Delakroa živi u

nim razdobljima češće nego u drugima, pojavljuju se nokti, kopita, repovi ili čak davolovo lepo telo, neodređeno ili nejedinstvenog izgleda, jer su umetnici stvorili mesto davola u kulturi. Mesto, koje je pre toga određivala isključivo religija, a sada ga upila umetnost, uostalom kao i pojmove čula i smrt, koji pre spadaju u »život«, nego u »umetnost«.

Tužna, lepa, crna Sotona, srednjovekovna sotona, sotona tajanstveni monah, sotona vampir — ponavljale su se, menjale i samo je mašta velikog pisca mogla da im nadoknadi dušu. Ti duhovi često su postajali kičasti rekviziti. Slika čoveka slikana u dodiru sa davolom ili bez njega tu je tragična slika. U epohi koja nalaže konvencionalno traženje mučne, uprljane lepote, erotika donosi patnju i smrt, poniženje i usamljenost, zločin i huljenje. Zašto? Za to postoji samo jedan odgovor; sva ta stanja, koja je otkrio romantizam, treba da budu lica tajne. Simbol su silaženja u dubinu svesti i kosmosa, veroispovedanje te tajne, početak i kraj uzora beskonačno velikog i tajanstvenog tepiha, čije smo čvorove sa donje strane u stanju da dokučimo, u šta je mistični Slovacki sumnjao.

Istražujući romantizam Prac je pratio jedan od uzora, koji u poljskom romantizmu ima sasvim drugačiji, manje »crn« karakter. Ali u popularnoj formi masovnijih umetničkih tvorevina dospeo je do kasnijih poljskih pesnika, bez da govorimo o neposrednom uticaju atmosfere dela koja je Prac razmatrao, koja iz vanknjiževnih razloga nije prihvaćena u poljskoj književnosti. Istovremeno naš romantizam nadvisuje poljsku književnost do dana današnjeg, prema tome naš izbor romantizma je malo drugačiji od Pracovog, možda što je manje dekadentistički.

Pracovo delo predstavlja najbolji primer za razumevanje mašte preko njenih tvorevina. To je statično shvatanje, preko završenih ostvarenja, mada nas Prac — prikazujući romantičarska i dekadentistička tematska otkrića — uvodi isto tako u svet »pokrenute mašte«. Jer je nesumnjivo da nam nisu značajne samo konačne tvorevine mašte, iako njihov karakter upravo svedoči o odnosu umetnika prema stvaralačkom procesu. Nije nevažno da li je dominantna slika nečijeg stvaralaštva sotona u različitim vidovima, fatalna žena, Salome, fantastične transformacije pakla ili užasavajući avetinjski zamkovi na zemlji ili se

alhemija tela

karol iżikowski

Čovek ni u jednom odnosu, čak ni u erotskom orgazmu, ne ulazi tako intimno, tako daleko u biće drugog čoveka, kao u okrutnosti. Tu je čak s orgazmom zajednička iz vesna degradacija tela. *Medusobno opštenje ljudi kroz okrutnost* dosad je bilo jače od opštenja kroz samilost. U svim vremenima postojali su majstori koji su uspevali da savladaju bol, tj. snagom volje da održavaju ravnotežu duha narušavanu silinom utisaka. Isprobavati do kojih granica seže ta volja, udubljivati se u tu unutrašnju borbu, posmatrati ono »posmatranje« — moglo je predstavljati posebnu čar za mučene. Umesto žudnje da se bližnjem naškodi tu se sada javlja kao nov motiv *okrutnosti* — *znatiželja*, koja prima oblike demonske privlačnosti ponora postojanja.

S poljskog prevela Biserka Rajčić

Iz: Karol Irzykowski: *Ston wsrod porcelany. Lzejszy kaliber I* izd. 1934, II izd. Kraków, 1976, str. 527.



jasmína kalíč, objekt

njemu, a Moro ga obožava spolja; zbog toga je prvi slikar, a drugi — samo dekorater¹¹.

Prac ovde nije uzeo u obzir Bretonove sudove o Moroa. Nadrealisti su ga poštovali kao velikog slikara, ali Moroa sa svojom Salome, Jelenom i Sfingom, Smrću, Parsifajom koja očekuje bika izrzično uznemiruje Praca. »Slikar — piše on — ne želi da se rastane sa tim svojim svetom, kao dote, kome nikada neće dosaditi tajanstvene priče pune užasa; njegova priviđenja sadrže takode (...) maštu deteta. Iz njega zrači, slično kao i iz Svinberna, dvoznačna i bolesna seksualnost. Veoma smo se udaljili od Delakroovog Sardanapala, koji sa zadovoljstvom gleda pokolj prelepih robinja; ovde se vide izmasakrirani efebi, koji sanjaju o milovanjima Helene, hijeratske fatalne žene.

Delakroa potiče od Bajrona, Moro nagoveštava Materlinka¹². U tim opisima nagoveštaja i nasleđa kultura ocrtava se drugačija slika romantizma od one koju predlažu nadrealisti, mada se u mnogim značajnim tačkama poklapaju.

Naravno, drugačije je istraživanje proučavaoca umetnosti a drugačije je umetnika, mada nije bez razloga što izvesne pojave prošlosti privlače istovremeno pažnju proučavalaca i umetnika. To je i izraz duha vremena, o kome je neprestano reč.

Pracovi opisi osmišljavaju, kako mi se čini, veoma važnu stvar, koja je u toj knjizi, možda čak slučajno, otkrivena. A to je problem odnosa individualne mašte umetnika prema riznici svih svakodnevnih, književnih i slikarskih predstava, kakva je tradicija. Nagomilavanjem motiva i detalja kojima su se služili romantičarski umetnici i koje je sakupio Prac, pokazuje se kako se ti motivi ponavljaju, slažu jedan na drugi, umnožavaju. A to čine neprekidno crpeći iz Biblije, grčke i rimske mitologije i srednjovekovnih legendi. Sad i Restif de la Breton su možda najbliži svome vremenu. Prepoznamo tu na svakom koraku opštedostupne motive, prenošene usmeno ili pisano, kroz propovedi ili bajke. Međutim, tek kad ih pisac, umetnik transformišu, izazivaju užas, strah, odvratnost, narušavaju tabu, koji pre toga niko nije zapazao. To se izrazito vidi na primeru romantičarske Sotone. Čak kada pisci, slikari ili muzičari nisu naslikali njegove portrete u potpunosti, već tu i tamo, u izves-

slike trude da oponašaju stvarnost svakodnevice. Pri tom valja imati u vidu da se stvanost može različito shvatati. Zbog tih razmatranja trebalo bi razlikovati vrstu odnosa prema stvarnosti, jer baš ona uslovljava oblik mašte.

Pracova knjiga omogućuje nalaženje motiva modernističkog erotizma skrivenih u nadrealizmu, koje nadrealisti tretiraju kao nove i sopstvene, krajnje slobodno izostavljajući problem povezanosti tih motiva sa modernizmom. U *Drugom manifestu nadrealizma* Breton ističe svoje i Aragonove zasluge u širenju kulta histerije žena kao forme umetničkog-erotskog izraza: »Neka je slava, rekli smo Aragon i ja, histeriji i sviti žena, mladih i nargih, koje puze po krovovima. Problem žene je ono najčudesnije i najuznemirujućije na svetu«. Ta »svita žena« mogla bi se naći u delu gotovo svakog modernističkog pisca, recimo tipa Psihičeskog. Zamerka koju je uputio Breton ne bi se mogla uputiti na adresu modernizma: »(...) U stvarnosti gotovo niko nema hrabrosti da pogleda otvorenih očiju u ogromno svetlo ljubavi, u kojoj se okupljaju, na najviše čovekovo oduševljenje, opsesivne ideje spasenja i ludila¹³. Upravo su modernisti gledali »otvorenih očiju« ljubav shvajući je veoma slično toj izjavi, a u umetnikim ostvarenjima — bar u pogledu razumevanja »ideje spasenja i ludila« — postupali su veoma dosledno, jer su se pozivali na metafizičke sankcije strane nadrealista, iako su s vremenom na vreme preuzimali bez uestezanja modernističke gestove.

I mit Androgine, »potrebu za povratkom prvobitne Androgine« — kao »žudnje koju nosimo u sebi«, kao »potrebu za njenim otelovljenjem, koju iznad svega želimo i koja je ostvariva¹⁴ — nadrealisti su uzeli od modernista. S tom razlikom što su modernisti pisali, i to dramatično, o nemogućnosti otelovljenja mita Androgine¹⁵. Proučavaoci ukazuju na česta pozivanja nadrealista na temu Androgine. Dirozoa i Lešerbonijer kao primer navode Krevelovo tumačenje Eljarovih stihova, koga je prihvukao mit hermafrodita¹⁶, dok se Ksavijer Gotje poziva na Beginov članak »Androgine«, štampan 1938. godine u »Minotauru¹⁷. Svuda je očigledan poseban filter modernističkih predstava, koje su nadrealisti transformisali, ali kojih se nisu oslobodili i pored najboljih želja.