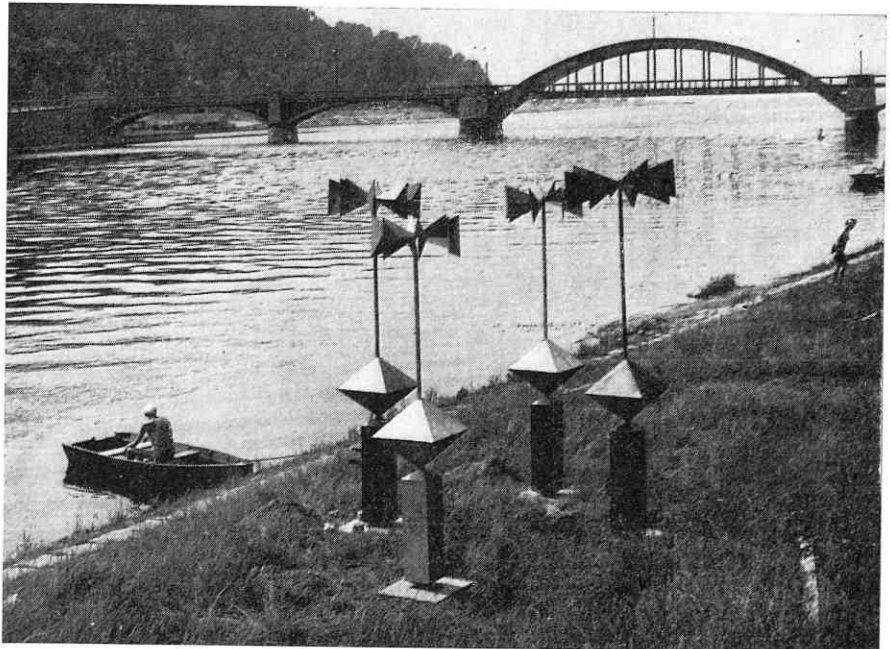


68

susreti
i
situacije



**suvremena
češka
i
slovačka
avangarda**

vladimir
maleković

U sadašnjem trenutku¹ češka i slovačka avangarda postavlja neka od najvažnijih pitanja budućnosti moderne umjetnosti. Mada prvi dojam² navodi na zaključak da se krajnje revolucioniranje forme nadaže izvan svake filozofske motivacije, jednostavno kao takvo, naknadno razmišljanje učvršćuje nas u uvjerenju da se, u cjelini pojava, radi zapravo o novoj velikoj ofenzivi znanstvenog pogleda na svijet koji umjetnost prihvaća po objektivnosti svog odnosa prema realnosti.

Među umjetnicima koji su se i poslije 1968. opredijelili za radikalne novine, nasuprot anakronističkom uskršavanju preživjelih oblika slikarstva i kiparstva, postoje suprotstavljajuće razlike (koje se u normalnim povijesnim uvjetima nazivaju: *razno-likost* umjetničke prakse): na jednoj strani nalazimo nonkonformizam koji se *osjeća* čak i u tradicionalnoj formi (to je onaj »pozitivni moralni stil« o kojem govori Susan Sontag), dok na drugoj strani postoji avangarda koja objektivno, kronologijski otvara puteve budućnosti.

Češka i slovačka likovna umjetnost nastupala je posljednjih godina na širokom frontu koristeći svestrano nesumnjive pogodnosti, društvene, materijalne i psihološke, koje su bile stvorene deprecimiziranjem čehoslovačkog kulturnog života. Ta uzlazna dijagramska linija nakon 1968.³ nije se bitno

¹ Opažanja o suvremenoj češkoj i slovačkoj avangardi odnose se na ličnosti stvaralački aktivne u ČSSR poslije 1968. godine i nemaju pretenzije da budu smatrana općenito valjanom obavijesti o modernoj čehoslovačkoj umjetnosti. Godina 1968. uzeta je ne iz nekih političko-kroničarskih motiva nego naprosto zbog činjenice da su se poslije tog datuma promijenili uvjeti djelovanja umjetnika. Autora je privlačio odgovor na pitanje: u kojoj se mjeri u novonastalim prilikama izmijenio i način razmišljanja o umjetnosti.

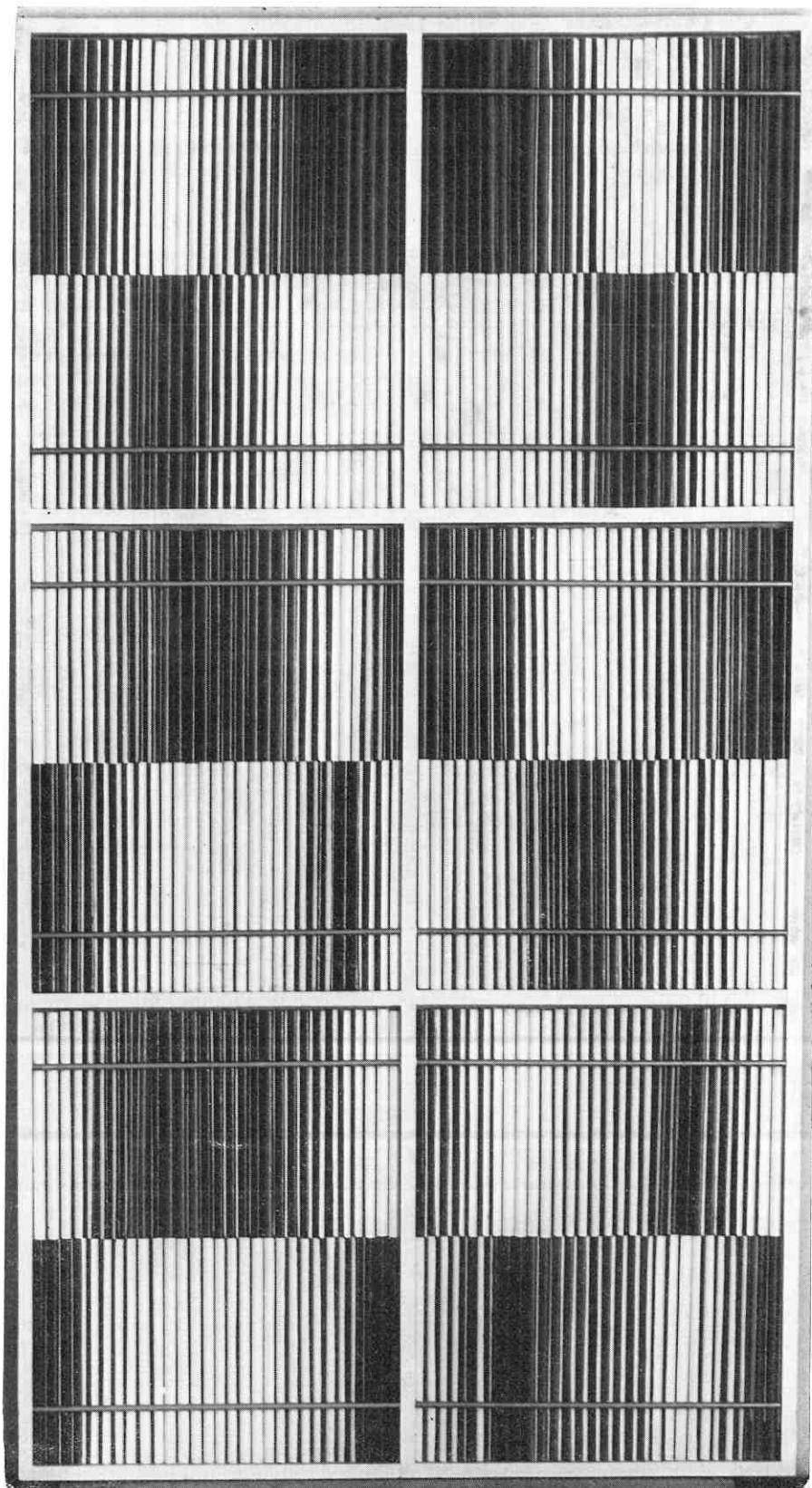
² Tekst nema pretenzija da bude oslobođen spoznajnih zabuna. Njegova višestruka uvjetovanost, poglavito prostorom, nije dozvoljavala da se osvijetli uloga moderne češke umjetnosti (postimpresionizam, fovizam, kubizam, nadrealizam, apstrakcija) na mladu češku i slovačku umjetnost. Ako se izizmu František Kupka i O. Gutfreund, čije smo retrospektive nedavno imali prilike vidjeti, djelo »povijesne« češke i slovačke avangarde (O. Kubin, F. Bilek, O. Španiel, itd.) nedovoljno je poznato u južnoslavenskom kulturnom prostoru; u svakom slučaju nerazmjerno utjecajima koji su ovamo dolazili i vezama koje su bile svestrane (Bukovac je, primjerice, bio na praškoj Akademiji »profesor« Vaclavu Špali, Antoninu Prohaski, Emilu Fili, Bohumilu Kubišti i Vencencu Benešu, dakle gotovo cijeloj generaciji češkog kubizma!).

³ Sudovi ovdje izneseni izgrađeni su na osobnom uvidu u događaje u čehoslovačkom likovnom životu, i morao sam ustanoviti, na kraju, da se moja iskustva ne slažu s opažanjima velikog dijela inozemnog tiska, čak i onog kojemu se ne bi mogla odreći ozbiljnost i dobronamjernost. Princip da pišem samo o onom što sam neposredno vidio na izložbama i u ateljeima u ČSSR išao je na štetu nekih zanimljivih ličnosti kao što su Kubečik, Demartini ili Sykora koji nisu ovdje tretirani prema svom značenju za nove tendencije slovačke i češke umjetnosti.

mijenjala, makar se broj sudjelujućih i obim manifestacija smanjio. Avangarda je nastavila aktivnost u intelektualno skiciranom okviru, ali u zatvorenim duhovnim zajednicama, na prvi pogled odvojena od politike. Država pomaže tradicionalne »angažirane« umjetnike, ali na one druge ne gleda kao na »tajnu manjinu«. Bitka se nastavlja za organizacijske forme javnih nastupa. Tu prije svega mislim na kritičke izložbe, većinom internacionalnog karaktera, koje su potpomogle da nastojanja češke i slovačke avangarde izađu iz uskog kruga upućenih. U listopadu i studenom 1968. u Bratislavi je organizirana prva međunarodna izložba mladih umjetnika DANUVIUS '68 usmjerena na novu umjetnost⁴ i stvaralačku suradnju s drugim umjetničkim disciplinama kao što su poezija, muzika, film i pantomima. Među ciljevima bratislavskog bijenala mladih njegov ideator Lubor Kára isticao je poticanje aktivnosti čehoslovačke kulture i pozitivne međunarodne suradnje. Iako je stekao internacionalni ugled, DANUVIUS nije doživio svoju drugu »predstavu«. Ali Lubor Kára uspio je 1969. ostvariti još smioniju ideju — Međunarodnu izložbu plastika, skulptura i objekata pod naslovom »Socha piešťanských parkov« (Skulptura pještankih parkova). To je bila ljetna plenerska manifestacija, organizirana u vrlo kratkom roku u složenim čehoslovačkim prilikama, na kojoj je sudjelovalo četrdesetak umjetnika iz Austrije, Belgije, Engleske, Francuske, Jugoslavije, Nizozemske, Italije, SR Njemačke i Švicarske, a među sudionicima našlo se afirmiranih imena internacionalne umjetnosti: Getulio Alviani, Pol Bury, Alexander Calder, Cesar Baldaccini, Etienne-Martin, Phillip King, Marcello Mascherini, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Nicolas Schöffer, Alina Szapocznikowa i Günther Uecker. Od naših umjetnika u Piešťanyma izlagali su Olga Jančić i Branko Ružić.

Ova međunarodna izložba skulpture uslijedila je poslije izložbi slovačke a potom češke plastike i trebala je dobiti trijenalni karakter. Ta je nakana, izgleda, bila dovedena u pitanje, i Lubor Kára je uložio mnogo napora i umješnosti da ovu jedinstvenu manifestaciju na otvorenom prostoru održi u životu i na odgovarajućoj umjetničkoj razini. Po završetku Međunarodne izložbe skulpture 1969. on je na poziv komiteta manifestacije »Skulptura pještanskih parkova« sačinio nacrt nove koncepcije priredbe. Kára je ponudio trogodišnji program: go-

⁴ Miroslav Šutej dobio je na toj internacionalnoj manifestaciji Veliku nagradu za grafiku.



dine 1970. održala bi se izložba pod nazivom »Skulptura-objekt-svjetlo-muzika« na kojoj bi bile predstavljene suvremene tendencije u prostornoj plastici i pokušaj sinteze različitih umjetničkih disciplina izabranih slovačkih autora; 1971. organizator bi na istu temu pozvao najistaknutije umjetnike iz inozemstva, dok je 1972. trebala biti priređena konfrontacija domaćih i stranih autora.

Iako je prva od predviđene tri manifestacije organizirana (lipanj—rujan 1970) pod naslovom »Polymúzický priestor« (poliartistički prostor) naišla na povoljan prijem u čehoslovačkim kulturnim krugovima, predviđeni sadržaj manifestacije »Skulptura pještanskih parkova« nije bilo moguće realizirati već slijedeće, 1971. godine.

Radek Kratina i praški konkretisti

Među čehoslovačkim avangardnim grupama koje još uvijek nastupaju kolektivno i sa manifestnim platformama posebno mjesto pripada praškom »Klubu konkretista«. Nastupili su prvi put zajedno 1968. u Jihlavi, a u posljednje vrijeme priredili su i nekoliko izložbi u inozemstvu.⁵

Ne bi se moglo tvrditi da grupa gradi svoj program na jedinstvenom spoznajnoteoretskom stajalištu. Uz kritičke korekture oni prihvaćaju poetiku suprematizma, konstruktivizma, Bauhauasa, De Stijla, interpretirajući sve te obrasce suvremeno i istovremeno individualno. Takva kulturna »tradicija«, ipak, omogućava stvaranje duhovne klime u kojoj prevladavaju zajednički zahtjevi i ciljevi. Spomenimo, na prvom mjestu, povjerenje konkretista u *tehnički napredak kao podnicu novog humanizma*. Oni su, načelno, protiv romantičnog shvaćanja iracionalnog u umjetničkom stvaranju u koje oni žele uvesti egzaktne, naučne metode. Konstruktivisti nemaju povjerenja u postojeći svijet, koji tretiraju kao manipulirani objekt, nego se uzdaju u novi, udjelotvoren. Ljepota može biti nanovo osmišljena samo kroz racionalno usavršen svijet, koji bi bio s onu stranu besmislenih ratova, strahova, agresija, šovinizma i drugih iracionalnosti. Budući da je nemoguće — i suvišno — prenositi stvarnost kao artefakt, govori Karel Trinkewitz, jedan od članova

praškog »Kluba konkretista«, pokušavam stvoriti jednu novu stvarnost. Da bi stvorili što savršeniji »model svijeta« konkretisti zovu u pomoć Norberta Wienera i kibernetiku.⁶

Stvaralački primijeniti sintetičku metodologiju moderne nauke na estetske pojmove i postupke nije ni lako ni jednostavno. Konkretna analiza pojedinih ostvarenja konkretista otkriva ne samo ogromne poteškoće kibernetizacije umjetničkog stvaralaštva nego i nejednodušnost i nedosljednost filozofske interpretacije toga problema. Na razini stvaralaštva, naime, dominiraju stvaralački uvjeti i događaji, pa se tu ne mogu, kad se i želi, isključiti prodori slučajnosti. Upravo na primjeru Radeka Kratina⁷ tendencija racionaliteta ograničena je — u njegovim varijabilima — aleatoričkim principom samoga djela!

Radek Kratina dolazi iz područja dizajna. Stvarajući osnove za tekstil (dessin) on je neposredno provjeravao sustav multipliciteta, serije i strukture. Međutim, prije nego što je došao do vlastitih aksiomatskih likovnih sistema Kratina je prevalio dugi put od informela do konkretizma. Njegove kreativne realizacije informelnog karaktera (visoke strukture materije, reljefni dekolaži, reljefi od sitnih predmeta, teksturalne grafičke kompozicije) imaju onaj metafizički, upitni podtekst u kojem se mogla »očitati valna dužina češke apstraktne umjetnosti« Jiří Valoch).

Kratina početkom sedamdesetih godina napušta informel prijelazom od tekstura ka tekstu (organizacija znakova). Postupno je prevladavala linearna organizacija kompozicije, a djelo je počelo sve više zavisiti od estetskih vrijednosti korištenih materijala. Njegovi geometrijski organizirani reljefi postaju likovni modeli Wittgensteinove ideje o slici koja »predstavlja moguću situaciju u logičnom okviru«. Kratinu sve više počinje zanimati pokret. Najprije: iluzija pokreta. Zatim: mehanički pokret (kinetizam). I konačno: aktivni pokret promatrača, sustvaralaštvo gledaoca.

6

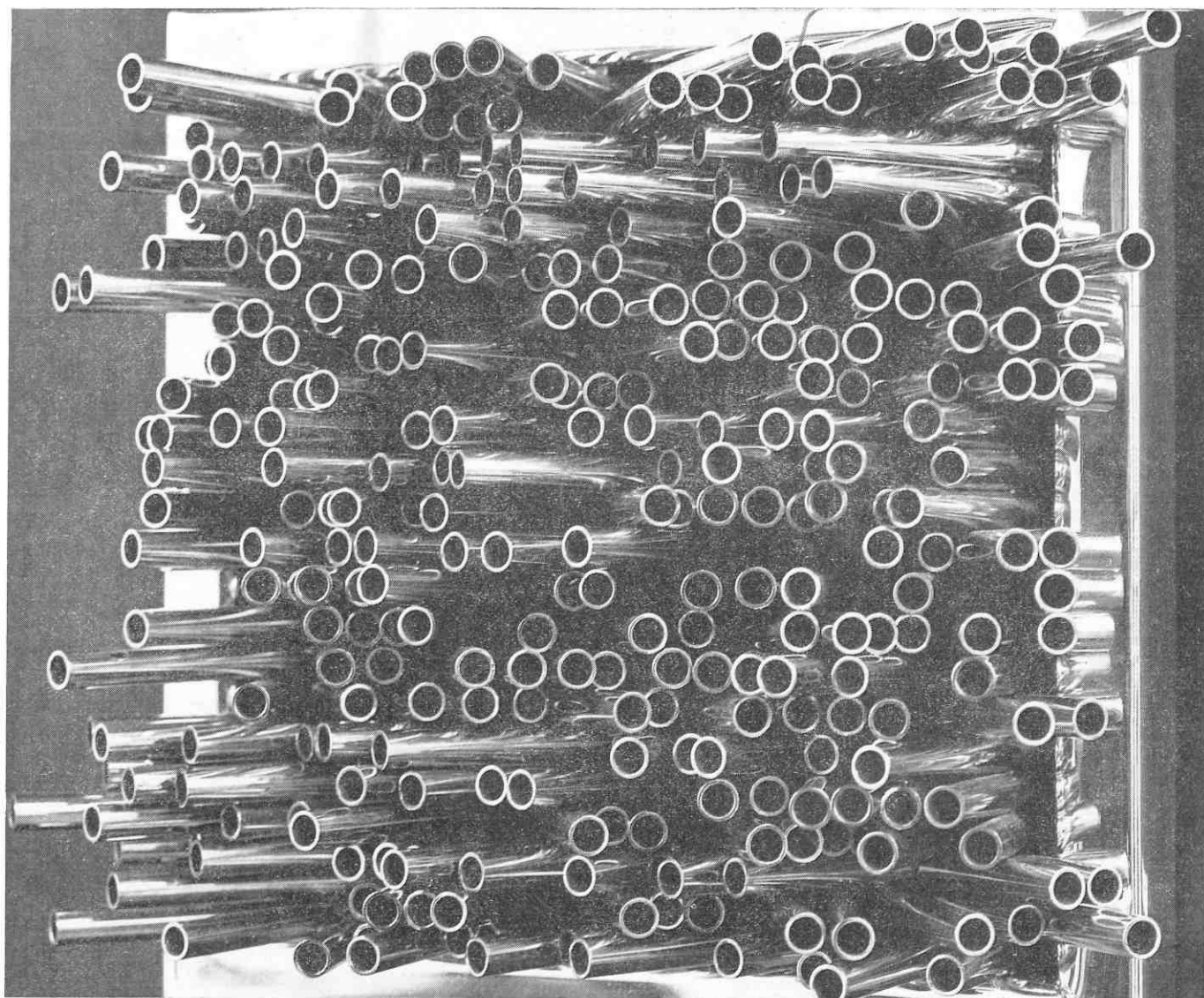
Trenutačno interes za kibernetiku u estetici iznimno je velik u ČSSR; o tome se raspravlja među stvarateljima, a i piše, s osloncem na autore kao što su M. Bense, H. Frank, W. Eppler-Meyer, A. A. Moles, R. H. Zaripov i A. Beid.

7

Radek Kratina rođen je 1928. u Brnu. Umjetnoobratna škola u Brnu, Akademija primijenjenih umjetnosti u Pragu. Živi u Pragu.

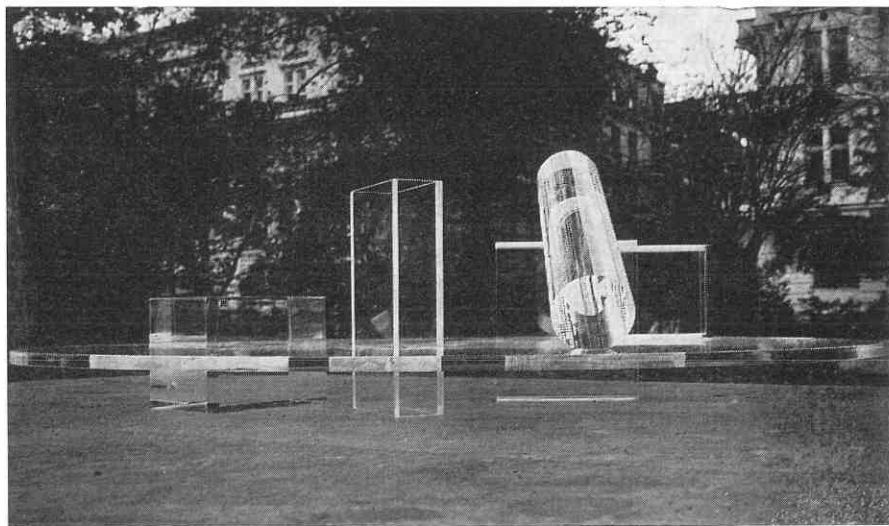
5

Erich Witz predstavio ih je u srpnju 1969. u Beču.



Prvi Kratinin varijabil (*»Mobil«*, 1964), već je imao sve uvjete za interakciju gledaoca i objekta. U posljednje vrijeme Kratina sve veću pozornost pridaje problemima permutacione umjetnosti, i tako njegovi naponi ulaze u internacionalni kontekst. Naglasak njegovih novijih istraživanja je na igri, na ludičkom sadržaju. Njegovi varijabili nastali u posljednje tri godine organizirani su tako da svaki promatrač koji se odluči na suradnju i sudjelovanje može s umjetnikom podijeliti užitak permanentne promjene estetske strukture.

Ostali pripadnici praškog *»Kluba konkretista«* različito se odnose prema magistralnim problemima koje postavlja Radek Kratina, uglavnom nastojeći na već spomenutom odnosu prema stvarnosti izgraditi nove principe i zakone forme. U *Jaroslave Kurandove* prevladava bauhausovski racionalistički duh organizacije slike. *Karel Trinkewitz* u svojim *»estetičkim informacijama«*, stabilnim slikama-reljefima sastavljenim od geometrijskih formi, ispovijeda svojevrsni apstraktni purizam. *»Slikarstvo električne struje«* *Zdeneka Rybke* primjer je kon-



kretnog eksploriranja bezličnih svojstava mehanike u cilju dobivanja optimuma estetskih informacija, i vjerojatno je to najadekvatniji odgovor na zahtjeve konkretističke filozofije umjetnosti. Tehnika Rybkinih »elektrografija« zasniva se na osjetljivosti jednog srebrnog spoja koji je podvrgnut plavim i ultravioletnim električnim zračenjima.

U praškom krugu konkretista Zdenek Rybka najviše se približio problemima luminokinetike, što dovoljno govori o tome koliko je poetika te grupe otvorena. On je, zajedno s *Jiřijem Hilmarom* sudjelovao 1969. na zagrebačkoj manifestaciji »Nova tendencija 4«. Hilmarovi objekti, međutim, pripadaju op-artu; kinetika njegovih optičkih reljefa aktivira se u perceptibilitetu gledaoca. *Tomáš Rajlich* u objektima od metala i pleksiglasa razvija interes za euklidovsku, čistu formu koju reflektirajuća svjetlost otkriva oku u savršenstvu simetrije ili harmoniji dosljedno provedene multiplikacije.

Karel Malich ili tendencija neokonstruktivizma

Iako je po svom interesu za objektivnu formu blizak problematici konkretista, Karel Malich⁸ ne djeluje unutar njihove grupe. Kao ličnost i kao stvaralac, napokon, on je zanimljiva inačica suvremene

češke avangarde. Malich nastavlja neposredno tradiciju konstruktivizma. Njegovi plastični prostorni objekti kao da su zakašnjele posljedice razmišljanja Tatlina, Gaboa, Pevsnera ili Lisickog, pa bi se moglo u njegovom slučaju govoriti o »akademizmu avangarde« da mu djela nisu svjedočanstva izražajne potrebe jednog samosvojnog, ipak, i strogog duha. Silovitost energetske napetosti suvremenog svijeta Malich prevodi u definitivne forme u kojima vlada mjera i proporcija i savršena organizacija ritmičkih zakonitosti. Svi njegovi reljefi i objekti prožeti su permanentnim dinamičkim silama bez obzira da li se radi o trodimenzionalnoj konfiguraciji plohe ili o turbulenciji grafičke linije. Njegov neokonstruktivizam upravo zbog te unutarnje motiviranosti nije moguće degradirati na razinu novog konformizma koji je samo etiketiran avangardnošću.

Radikalizam Milana Grygara

Sredinom šezdesetih godina Pražanin Milan Grygar⁹ započeo je istraživanja odnosa slika—zvuk. Tada su nastali prvi »akustički crteži« informelnog karaktera (na magnetofonsku traku zabilježeni su zvukovi materijala od kojih je izgrađena »slika«). Bile su to dvojne, akustičko-vizuelne strukture, ponekad vrlo impresivne improvizacije. Kasnije je

⁸ Karel Malich, rođen je 1924. Studije na Pedagoškom fakultetu Univerziteta Karla IV u Pragu i na Akademiji likovnih umjetnosti u Pragu. Član grupe UB (Umelečka Beseda) i »Križovatka« (Raskršće).

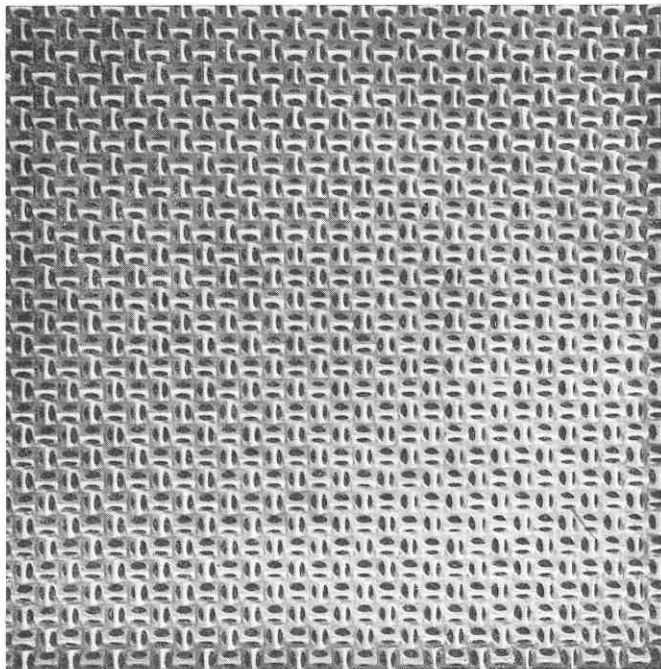
⁹

Milan Grygar, rođen 1926. u Zvolenu. Školovanje u Brnu i Pragu. Pored samostalnih izložbi priredio više muzičkih produkcija s Ensemble Neue Musik (Stuttgart, Berlin, Stockholm, Aarhus) i samostalno (Brno, Prag, Frankfurt am Main, Leverkusen).

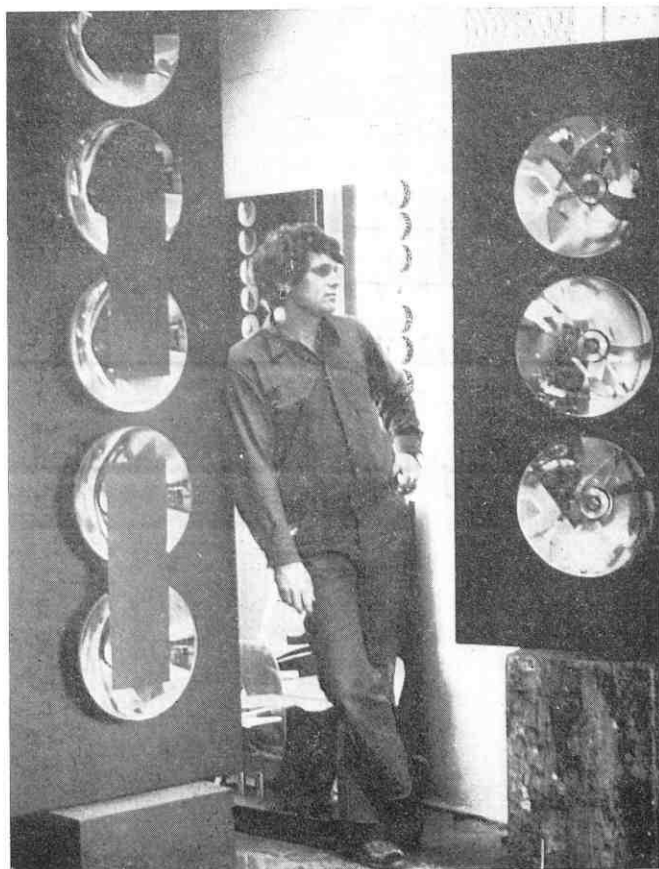
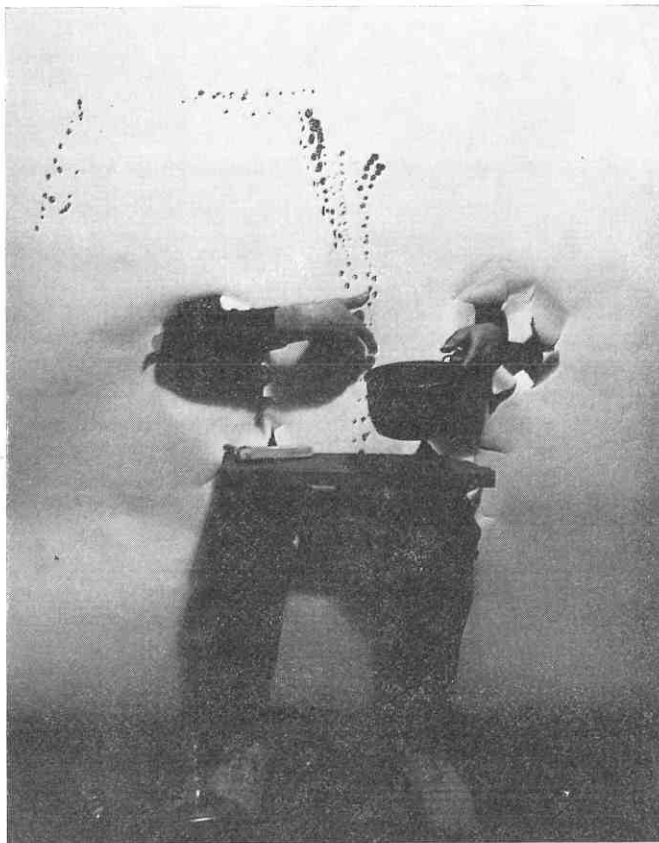
jiří hilmar
optički reljef, 1968,

milan dobeš
uz svoje svjetlosne mobile, 1969

74

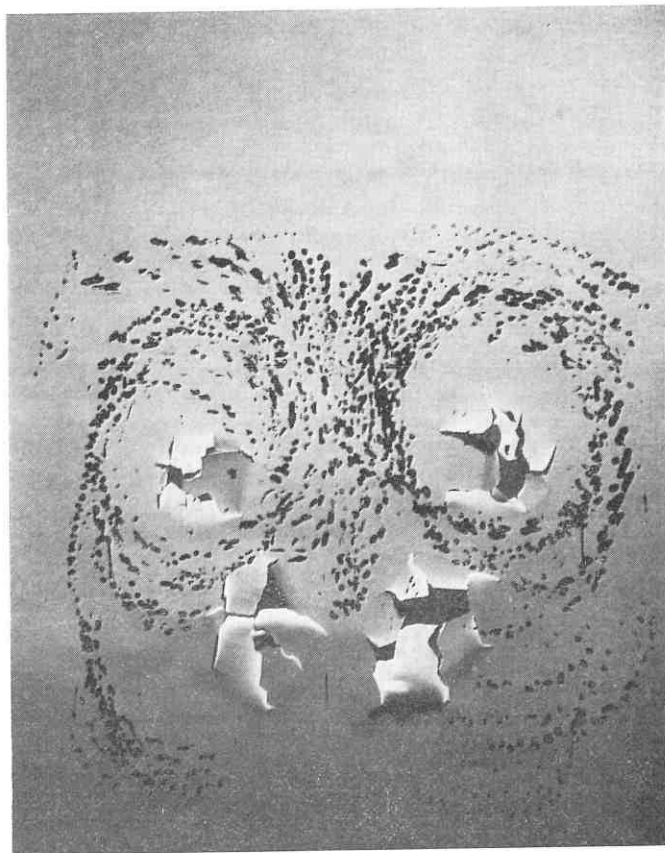
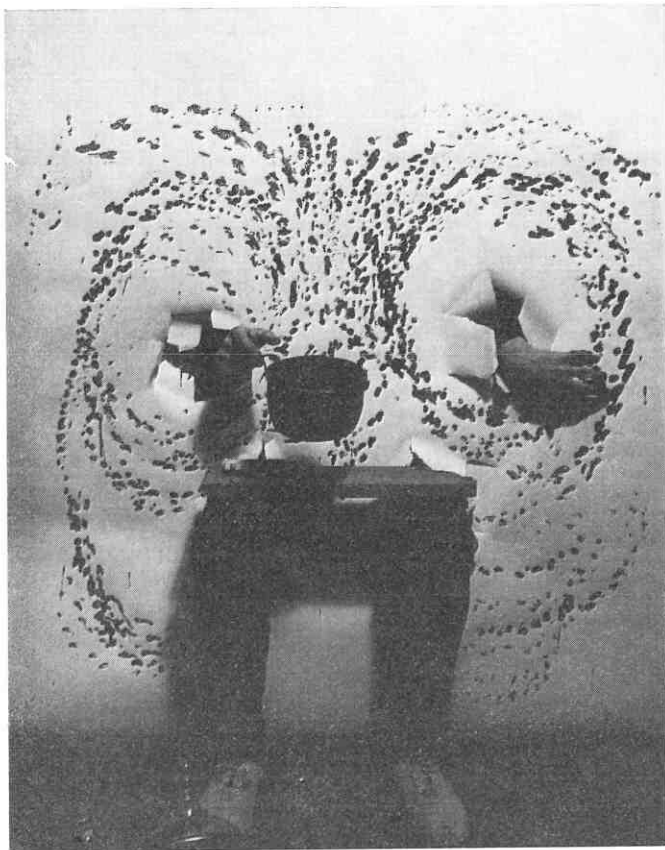


milan grygar
slikanje dodirrom — realizacija, 1970



Grygar više pažnje posvetio konstrukciji vizuelne (grafičke) »partiture«, a i akustička je postupno preuzimala principe »komponiranja«. Akustički crteži postali su suvisli makar je aleatorika, kao i u produkcijama Cagea, igrala i dalje važnu ulogu.

U posljednje vrijeme Milan Grygar bavio se haptičkim slikanjem: rukama bi probio obješeni papir, namočio prste u boju i zatim bez vizuelne kontrole pravio »crtež«. Cijeli taj čin bilježio bi, opet, na magnetofonsku vrpcu. Ova »pipajuća ostvarenja« izazivaju prispodobu s happeningom. Ali problematika Grygarovih pokusa složenija je od danas već tradicionalnih »zapanjujućih zbivanja« i dodiruje granične zone vizuelne i fonetske poezije ili grafičke muzike (»Musik zum lesen«, po Dieteru Schnebelu). Grygarova vizuelno-akustička organizacija prostora, konačno, najbolji je primjer radikalizma češke avangarde, koja nije bila daleko od toga da umre u ljepoti svoje vlastite »tradicije«.



Luminokinetizam Milana Dobeša

Uz Schöffera i Srneca, Slovak Milan Dobeš ide među najistaknutije luminokinetičare. Njegov kinetički objekt u sastavu čehoslovačke izložbe na EXPO 70 u Osaki privukao je svojevremeno opću pozornost. Već svojim »vanjskim« oblikom (Dobeš je varirao heksagonalnu temu služeći se jednostavnim geometrijskim elementima na način hardedge-apstrakcije) taj je objekt bio sretno integriran u urbani ambijent izložbe. Optičko-kinetički sadržaj je situiran unutar objekta, a estetički efekti dobiveni su interakcijama svjetla kroz kolor-filtre i pokretnih metalnih ploha kombiniranih sa konkavnim i konveksnim zrcalima.

Individualni kreativni karakter takvog objekta, pričao mi je Milan Dobeš u proljeće 1971. u svom ateljeu na tavanu jedne bratislavske višekatnice, određen je ritmom kontinuirane slike, intenzitetom umjetnog svjetla, kompozicijom kolor-filtra i promjenljivim emotivnim efektima koje kombinacije svih tih elemenata sugeriraju, kao što su lirizam, optimizam ili melankolija.

Dobeš je pjesnik stroja. On strpljivo razrađuje kreativne metode da mašinu osposobi za istraživanje novih predjela emotivnosti. Njegovi kinetički objekti organski se uklapaju u modernu arhitekturu dajući novu dimenziju artificijelnoj ljudskoj okolini. Ova nova koncepcija krajobraza budućnosti prodire brže od duhovnog zagađivanja prostora od strane tradicionalnih »romantičnih« kreatora koji još uvijek i posvuda ostavljaju toteme jedne mrtve religije.¹⁰

¹⁰

Milan Dobeš rođen je 1929. u Přerovu. Akademija likovnih umjetnosti u Bratislavi (1951—1956). Izveo je velik broj objekata u suradnji sa čehoslovačkim arhitektima.

Miloš Urbasek i geometrijska apstrakcija

Miloš Urbasek¹¹ afirmirao se signifikantnom grafikom, varirajući vrlo originalno i slobodno tipografske elemente. Poslije 1967. on sistematizira oblike težeći prema statičkom znaku i što autonomnijoj likovnoj formi. Od individualnog rukopisa Urbasek je, strogom redukcijom, postupno došao do krajnje pojednostavnjenih plošnih oblika, do ikonike minimal-arta. U ožujku 1971. godine u Wildeshausenu tiskana je Urbasekova mapa serigrafija »Bogenvariationen« koja dozvoljava gotovo neiscrpne mogućnosti variranja kompozicije od strane gledaoca.

Ponovno, dakle, imamo slučaj navraćanja avangarde na problem umjetnosti kao igre. Igre kao ispunjenja optimalne slobode; igre koja ukida sve barijere: intelektualne, emotivne i druge i vraća promatraču izgubljene svjetove intuicije i spontanosti.

Jozef Jankovič ili jedna druga mogućnost angažiranja

Opus Jozefa Jankoviča¹² najpotpunije izražava tendenciju suvremene slovačke umjetnosti figurativnom izražavanju, njen interes za neka društvena i filozofska pitanja. Jankovič polazi od tradicije ekspresionističke forme i kreće se prema »novoj figuraciji«. U njegovim grafikama i skulpturama ima, međutim, i nadrealističkih elemenata. Jankovičeve figure, dezintegrirane i porazmještene po »kazetama« kompozicije, svjedoče o subjektivnom tumačenju stvarnosti ali i figurativnog oblika. Ta je umjetnost bitno obilježena znakovima protesta ali i asocijacijama na skrivene duševne procese koji ovladavaju psihom čovjeka, njegovim društvenim i moralnim postupcima. Osnovna tema njegove umjetnosti ipak ostaje čovjek. Čovjek u besmislenoj žurbi, rastavljen na svoje dijelove, manipuliran u cjelini.

Nema sumnje da Jozef Jankovič svoju zasebnu viziju ljudske sudbine gradi najprvo u psihološkoj sferi da bi potom izborom najekspresivnijih elemenata forme poruku doveo u stanje čitke realističnosti.

¹¹ Miloš Urbasek rođen je 1932. u Ostravi. Studirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Bratislavi.

¹² Jozef Jankovič rođen je 1937. u Bratislavi. Studij na Višoj školi umjetnog obrta, potom na Visokoj školi likovnih umjetnosti u Bratislavi. Izveo više arhitekturnih plastika i memorijalnih monumenata. 1971. sudjelovao na internacionalnom kiparskom simpoziju »Forma viva« u Seči kraj Portoroža.

jozef jankovič
objekt, 1970

dušan kralik
bolest I, 1970



Pored Jozefa Jankoviča češka i slovačka avangarda u ovom trenutku, posebno u grafici, ima još nekoliko ličnosti koje izražavaju karakteristični interes za otvorena pitanja ljudske egzistencije, a uklapaju se u obnovljenu tendenciju umjetnosti svijesti.

Izložba 1970. kao paradigma slovačke avangarde

Već sam nekoliko puta spominjao angažiranje. Ta riječ, naravno, pripada jeziku avangarde, ona je njen jedinstveni zahtjev, ali ja je shvaćam dvojako, alternativno. Postoji naime angažiranost umjetnika u sadašnjosti, u konkretnom trenutku, i angažiranost koja će biti »korisna« u budućnosti. Ona prva je hrabri izraz ljudske slobode, emocionalnija je i, ako hoćete, histeričnija ali puna entuzijazma; ona druga predstavlja otuđenje osjećaja, ona ljubav i mržnju pretvara u predmet a ljudsku nadu prenosi u jedno mitsko doba. Postoji, dakle, angažiranost kao obnova osjećaja i angažiranost kao obnova oblika.

I jedna i druga tendencija zastupana je u suvremenoj slovačkoj umjetničkoj praksi; u tom smislu manifestacija »Polymúzický priestor« (Piešťany, 1970) bila je upravo paradigmatična. Težište je bilo na skulpturi i plastici, ali su problemi bili interpretirani daleko od svih tradicionalnih zasada. Antropomorfna skulptura (Olga Bartošíkova, Mira Habermannova, Alexander Ilečko, Jozef Jankovič, Dušan Kralík) ne samo da je progovorila u novim postupcima i materijalima nego i u novim temama i simbolima. Ništa manje smionima ne smatram da su bile one »netendenciozne« intervencije u prostoru Juraja Bartuza, Jarmile Čihankove, Milana Dobša, Juliana File, Stanislava Filka, Andreja Goliša, Juliusa Kollera, Theodora Lugsa, Aleksandera Mlynarčika, Vladimira Popoviča, Jane Želíbske-Shejbalove, Jozefa Sušienka, Ivana Štepana i Vincenta Trnkusa.

Pještanski parkovi su u ljeto 1970. pokazali široku skalu problema kojima se bavi slovačka avangarda, od minimal-arta i konceptualne umjetnosti do novog realizma, luminokinetike i prostornih intervencija. Bio je to otvoren, human i obećavajući prostor koji je čovjeka ispunjavao nadama. Slovačka avangarda izvršila je tu ne samo estetsku nego i moralnu opciju, mnogo suptilniju nego što to izgleda u ovakvom kratkom prepričavanju.

