



Лесковац • Број 2, година I, Април-Мај 2004.

Цветко Лаиновић
САВЕЗ СА НЕСРЕЋОМ

Коначно знам: Умјетност говори једино о броју људи.

Увјерен сам да линија, коју налазим, осјети бол.

Само је сјећање на умјетничку слику љепше од љубави.

Боје су поништени простори, што значи да не размишљају.

Побожне су усклађене линије.

Кривци воле сликарство.

Одувијек је било одвише људи. Доказ је човјекова потреба да ствара.

Љепота се угледа на нестанак.

Добра слика објасни појаве и људе, али та објашњења задржи за себе.

Ништа нисам учинио створивши безброј слика и неколико књига.

Али баш због тог "ништа" стварам и даље.

Насликана линија поништи све ријечи.

Мислити значи себе напуштати. Отуд умјетност.

Ремек-дјело доказује да се небо није спасило.

Опстојиш ако праведност рашириш по читавом платну.

Ријечи штите небо од нас.

Ријечи су привикавање на крај.

Ријечи граде исјецкану линију.

Умјетност је стварање само једног гријеха.

У умјетности и најранија прошлост постане претходни тренутак.

Једини начин да човјека уразумим јесте да га насликам густом бојом.

Дјело се само обликује уколико је супротно било каквој садржини.

Умјетност учини да празнине мање страдају.

Сликарство је створено на принципу: Заборав зрачи.

Прихватање умјетности учини да се према недаћама односимо исто као према људима.

Драге особе су разлог што ствари губе боју.

Ријечи заузимају моје мјесто.

Мој мото: Лагано постајем не-ријеч.

Умјетност: У овом свијету исправљамо грешке из оног свијета.

Или: Умјетност настоји да изједначи овај са оним свијетом.

Њежност не потиче из љепоте.

Једино је умјетничко дјело изнад љубави према себи.

Умјетност: Све што није промјенљиво – захтијева да га промијениш.

Једино не дирај у страх готовог дјела.

Све зависи од боје Христових очију.

Мисао те гледа – док је не запишеш.

Најприје се сликани приказ усредсриједи на себе, а потом се слика шири.

Моју судбину чине добро одабране и насликана па затим премазане површине.

Постојала је могућност да нико никада није битисао, али... Овим "али" бави се умјетност.

Умјетност и жена представљају изузетак за сваку истину.

У доброј слици лежи све оно што није за сјећање.

Свака бијела слика личи на ускрснуће.

Линије и боје нису друго до злочини.

Склад је повезаност ријечи и несреће.

Уз помоћ умјетности свој јад враћамо Небу.

Свака идеја има коријена у првој слици.

Видјети истину значи видјети само линије.

Љепота је мјесто између више сјећања.

Изглед слике јесте њен живот.

Љепота је најчешће сукоб са савјешћу. Или: Љепота је савез са несрећом.

Линије и боје себе боље осјећају него што их ми осјећамо.

Поред неке слике осјетим своје присуство. (Своје присуство јесте наговјештај Бога).

Стварање је питање: Може ли се заблуда обликовати?

Стварајући тражим од Неба да ме постиди. Тако се Небу примичем.

Умјетност значи: Наслути свој облик.

Инспирација је бојазан да си, ипак, у праву.

Стварање: Око мене нема ничега, а ја ипак тражим празнину.

Умјетност је способност да се суштина открије тек толико да одгоди нашу потребу за нестанком.

Због естетике, ствари крећу према промашености. Или: изгледа да је естетика – обнављање промашености.

Умјетност значи: присвајање свог изгледа и одбацивање својих увјерења.

Слика је увијек у близини особе која блиједи.

Идеја је своја изопаченост.

Свијет се зачне у тренутку одласка идеје.

Кад се ради о умјетности, исправно је говорити о недоласку идеје и о њеном неодласку.

На слици премазане грешке поприме људске особине. Или: Просторност слике настаје премазивањем живих ликова.

Ближњи су особе којима су све идеје једнаке.

Повезаност умјетности и судбине: стварајући глупости помажемо судбини.

Зло чини слику бесмртном.

Умјетност: у присуству ближњег наћи трајне цртице.

Слика се створи на мјесту гдје сам заборавио своју мисао.

Умјетност: најважнији је онај разлог који појаве тјера у ништавило.

Принцип умјетности: Обликована идеја супротна је себи. Стварање је узалудна борба против овог принципа.

Присуство блиске особе одведе у грешку. Отуда умјетност.

Истинитост умјетности јесте што се њоме обични, разумљиви предмети претварају у несхватљиве појаве.

Франц Цурк О ЈЕФИМИЈИНОЈ ЗАВЕСИ

Стари српски црквени уметнички везови, као што су плаштанице, ваздуси, епитрахили, омофори, фелони ... врло су ретки, па су стога ови сачувани утолико драгоценији. Сачувани су углавном у ризницама српских манастира и црквама. То су црквени предмети, прављени од тканине или свиле. Производња свилених атласних тканина у Византији била је на високом уметничком и технолошком степену. Српски црквени уметнички вез рађен је углавном на свили. Србима најближи извори свиле за вез у то време биле су царске радионице у Цариграду и Италија (Лука, Палермо и Венеција).

Посетилац, док корача кроз манастир и разгледа пребогату ризницу, уобичајено не добије утисак да је Хиландар највећа

ризница српског средњеveковног текстила. Заставе и делови црквене одеће очувани су у већем броју до средине XV века, што је и разумљиво с обзиром на историјске околности које су се одразиле и на израду текстилних предмета за црквене потребе у средњеveковној Србији, па и манастиру Хиландару.



Meђу предметима starog srpskog crkvenog umetничkog vеза, у ризници манастира Хиландара, сачувана је Јефимијина катепетасма. То је ручни рад монахиње Јефимије из 1399. године, жене деспота Угљеше.

Као на другим сачуваним примерцима српскога црквенога уметничкога веза, на Јефимијиној завеси за царске двери Хиландарског иконостаса удружују се орнаментални и иконографски вез.

Целокупна композиција представља историјски документ. Спаситељ, који благосиља на стари начин са два прста, приказан је у архијерејском богослужном оделу XIV века, које се састоји од сакоа украшеног византиским орнаментима, са широким и врло кратким рукавима, омофора, старих великих наруквица, епитрахиља у две поле пребачене једна преко друге и стихара са рекама на рукавима и код ногу. Св. Јован Златоусти и св. Василије Велики су такође обучени у архијерејске одежде. Препознатљиви су стари облици полиставриона, омофора, епитрахиља у две поле, стихара са рекама и набедренице. Анђели су обучени у ђаконски стихар украшен старим византиским орнаментом око врата и на рукама, у којима држе стару кратку четвртасту рипиду са трипут извезеним написом *agios*.

Првобитна композиција би могла имати у горњем делу још две мање фигуре анђела или пута. Ту претпоставку посредно потврђује чињеница да горња ивица формата додирује, чак сече ореоле леве и десне фигуре.

У на око богатом везу Јефимијине завесе коришћен је изненађујуће узан избор из ионако узане палете начина веза. За контуру, односно за оивичавање мотива рађених неким од бодова за попуњавање, коришћен је "вез по писму" (бод за иглу, овијенац). Други бод, који се користи за раздвајање различито везених поља је "ланчанац". Исти бод је коришћен за попуњавање

ликова и исцртавање праменова косе. Трећи вез је комбинација "равног бода" (посни бод, насип, прави бод) и "златовеза". Равни бод од ланеног конца, који прати цртеж на подлози, служи као јастуче, да би златовез био рељефнији.

На пољима већих димензија, металне нити су, појединачно или у снопу, кратким бодовима причвршћене на подлогу у правилним размацима (бројем), да предуги бодови не олабаве. Причвршћене су танким свиленим концем примерене боје. Променом правца металних нити, дистанце кратких бодова и броја, добијена је разноликост појединачних поља веза.

На већим обојеним пољима коришћена је комбинација "равног бода" и "решеткастог бода". Основу веза творе паралелно положене нити од бојене свиле пружене у хоризонталном или вертикалном правцу. Преко испружених нити доњег слоја веза се на једнаким растојањима пружају паралелне нити исте боје под углом од око осамдесет степени. У следећој фази укрштене нити су причвршћене кратким косим бодом бројем.

Јефимијина завеса, односно то што је од ње остало после претходних захвата и захвата г. Teachera, налази се изложено у витрини у згради Нове библиотеке манастира Хиландара.

Извезени ликови са лица завесе су већ пре Тачеровог захвата заједно са носачем – белом памучном тканином, исечени из целине по контурама. Овакав захват је без обзира на разлог са становишта конзерваторске праксе и етике неприхватљив. Г. Тачер је исечене ликове пренео шивењем на ново ретко ткано памучно платно енглеско црквене боје. Новонастала целина је разапета на дрвени рам.

За исечене делове Јефимијине завесе знало се и по предању старијих монаха. По њиховом сећању ти делови су том приликом стављени у картонску кутију и сачувани, али нису знали где се у манастиру налазе. Кад су пронађени, показало се да међу њима нема оригиналне свилене тканине. Натпис на кутији, који је г. Тачер написао, потврђује да су пронађени остали саставни делови Јефимијине завесе.

Поједини комади текстила нису обележени. Саставни делови су очито скинути са намером да се касније не враћају, што потврђује и чињеница да нису очишћени. Пронађени делови завесе су неочишћени и на више места механички оштећени. Документоване су форме и димензије пронађених делова завесе. На атласној тканини боје златног окера се виде трагови фигуралне композиције због мање стопе деградације бојила због дејства светлости на деловима које је прекривао непрозирни вез. Тканина је на полеђини повоштена, што доказује да је дуже време служила као полеђина фигуралној композицији. Остаци те тканине по димензији одговарају величини досадашње композиције Јефимијине завесе.

Намеће се питање зашто нигде нема остатака оригиналне свилене тканине са завесе. Остаци те тканине виде се на појединим деловима ивица исечених везених ликова и у ситним затвореним облицима ћириличних слова, који су сувише мали, да би била могућа реконструкција оригиналног веза. Микроскопска истраживања остатака, као и анализе бојила, показала су да је основна тканина била тамнобраон боје.

Стање срме на везеним деловима завесе тешко је проценити, јер није познат степен деструкције жице језгра срме. Приметна су механичка општећења по целој површини веза. Бојени свилени

конци веза оштећени су светлошћу, а вероватно и дејством хемикалија. Присутност других нечистоћа, сем прашине, на изложеном делу завесе није примећена.

Најделикатнију фазу у процесу конзервације представља неутрализација хемикалија и продуката распада који су довели до садашњег стања оригиналне тканине и једра срме. Истраживања која ће дати одговор на то питање још су у току, па би свако навођење поступака било прејудуцирање ситуације.

У даљој фази требало би, на основу текстилотехнолошких анализа, исткати копију оригиналне тканине и договорити се о евентуалној реконструкцији првобитног стања завесе у даљој фази конзерваторског захвата, као и о начину коначне презентације Јефимијине завесе. Под овим се подразумева да ли ће се вратити сви или само појединачни слојеви пронађених тканина, обзиром на то да је првобитно стање највероватније немогуће реконструисати. Истовремено, треба решити и питање презентације преосталих скинутих комада текстила.

Коначно решење презентације урадиће конзерваторска екипа у сарадњи са стручњацима из подручја историје, историје уметности и примењене уметности на основу нових налаза.

Ивана Савић **ПОЗОРИШНО И ТЕЛЕВИЗИЈСКО ВИЂЕЊЕ** **АРИСТОФАНОВОГ ДЕЛА "МИР"**

Античка драма кроз савремени уметнички поступак

Каква је личност био Аристофан – на то нам може дати одговор само његово дело. Сачувани антички подаци (две биографије у рукопису и једна компилација Томаса Магистра, чланак у Суде-у, једна кратка анонимна белешка О комедији, схолија за Платона, Одбрана Сократова), крајње су оскудни. Не зна се тачно година његове смрти, ни како му се звао отац (Филип?), ни из које је деме (Пандиона?)... Поуздано се зна да је његов син Арарос приказао на сцени неке његове комедије (Плутарх, Хупарх и Хунија). Изгледа да није узимао директно учешће у политици; био је вероватно један од 500 саветника у периоду од годину дана 90-тих година III века п.н.е, али се радило о послу који је било тешко избећи. Због његових комедија два пута је био изведен пред суд.

Из Платоновог симпозијума које је написан одмах иза Аристофанове смрти закључује се да је био човек хедониста, наизглед раскалашан, а у ствари озбиљан – помало налик на његове хероје. По својој слободи духа, савршеном образовању, настојању на правичности и жигосању свих видова лажности, Аристофан је изданак софистике у најбољем смислу.

На писању комедија Аристофан је радио у периоду од 427. до 386. године п.н.е. Научници у периоду антике су познавали 44 комедије (од којих је сачувано 11, од неколико постоје само фрагменти, од 30 само наслови, док је 14 нестало без трага). Сачувана дела су: Ахарњани (425), Витезови (424), Облаци (делимично обновљена верзија овог комада изведена је 423), Осе (422), Мир (421), Птице (414), Лизистрата (411), Жабе (405), Тесмофоријазусе или Жене у скупштини (вероватно 391), Еклесијазусе и Плутус (388).

Нешто из схолија, нешто из непотпуне државне евиденције, углавном тачно се зна када је која његова комедија изведена, колико пута је добио прву награду, колико другу и трећу.

Када данас читамо Аристофанове комедије, оне општељудском садржајношћу и духовитошћу одмах занесу да помислимо како има страсни комедиографски циљ да се стави у службу искључиво високоетичких начела и да уздиже само људске врлине, и тек што смо то помислили, отпочне да нас изненађује маштовитим комедиографским преокретима износећи – исто тако надахнуто и маштовито – узавреле људске пороке и разне друштвено-политичке изопачености, и то тако страсно и ангажовано да нам се може учинити као да се њима одушевљава или као да се за њих – залаже и бори.

Аристофан уочава и осветљава апсурдност свога доба откривајући у демократији као бриз о народу – демагогију или искоришћавање народа. Такође, осветљавао је и демаскирао обмане помоћу демагошки смишљених и запаљивих речи усмерених против народних циљева: зато је разобличавао све оно чиме власт одувек, до данас, може да манипулише.

Аристофан је непрестано будио опрезност и неповерење сељака према разним демагошким говорницима, зато је нападао и деструктивни агностицизам и скептицизам софиста. Док су софисти били опседнути развијањем својих утицаја и слободе свога мишљења, Аристофан је био опседнут опстанком или судбином ратом угрожене Атине. Он је заступао идеју мира не само за своју отаџбину, већ и за цео грчки свет; грчки – јер је мир услов напретка за просвећени свет.

Тако је у процењивању људи, одвајао човека од политике коју заступа, као што је политику сагледао и одвојено од људи: оваква аналитичка усмереност омогућавала је Аристофану илузију да је непристрасан, и онда кад то није могао бити, јер је увек у много већој мери успевао да буде актуелан.

Аристофаново дело је поучно. И данас у свету постоје многобројни грлати борци за слободу, увек пуни великих речи о победи, о слободи, о демократији и као стари демагози позивају масе на отпор и рат, на нове жртве које ће само њима донети корист. А права демократија зна да народ напредује само у миру.

О Миру

Аристофанова комедија Мир (421) написана је поводом мира који је Никија, вођа крупних робовласника и земљопоседника, склопио са Спартом на 50 година (на основи status quo ante). У свом пацифистичком заносу Аристофан – чини се у први мах – превиђа право стање ствари, исто колико и народ које се радује овом миру и слави Никију као спасиоца, верујући да ће најзад моћи на миру да обрађује своја имања. И више него остале Аристофанове комедије, Мир представља документ о томе колико је антички сељак-грађанин, који је у време рата морао ићи под оружје у одбрану своје земље, жудео да се врати својим пословима и свом пасторалном животу и колико му је идеалан изгледао тај живот.

Аристофан, борац за мир, осећа нестварност и безизгледност Никијиног мира и пише утопистичку, носталгичну комедију Мир пуну црног хумора и песимистичке симболике. Још 17 година потрајаће овај рат, али се у овој комедији већ назире две његове најстрашније последице: пољуљаност оне социјалне равнотеже која је омогућила Атини 5 века да доминира егејским светом и пад сељака у коначну и стравичну беду. Аристофан слика сељаке, уморне од рата и осиромашене, како се уједињују у напорима да ослободе богињу мира.

Главна личност у Миру је сељак, виноградар Тригеј. Он одгаја огромног говноваља на коме одлети од Зевса (пародија Еурипидовог мотива о Белерофонту који на Пегазу лети међу богове). Узгред, на сцени је ту први пут примењена нека врста летеће машине. Тригеј жели да на земљу доведе Мир (Eirene – богиња мира), јер га на земљи нема. Горе је на жалост слична ситуација: бежећи од вечних окршаја које изазива Полемос (рат) богови су се разбежали у више регионе етера. Полемос је зато сада неограничени господар, а Eirene – Мир је затворио у неку пећину и управо намерава да једним огромним маљем смрска све грчке градове. Срећом, слуга Полемоса Кидоимос (страх од рата) не може да створи маљ за свога господара (јер Клеон и Брасида су мртви), па се Полемос повлачи у своју кућу да прави нови маљ. Тригеј придобија плашљивог Хермеса за свој план да ослободи Мир-Eirene, па је ужетом извлаче из пећине. Истовремено се појављују и Опора (богиња плодности) и Теорија (богиња празничне радости). После једног гротескног подсећања на бесмисленост ратовања сви се враћају на земљу, сада не на говноваљу, већ низ један благ обронак који Хермес показује Тригеју.



Ивана Савић
Професор цртања и сликања
Уметничка школа у Нишу

Сценски простори у Аристофановој комедији Мир

На сцени владају посебни закони. Ма какав да је сценографски прилаз, он у суштини није ништа друго до условности. Простор не би требало описивати, него му наћи суштину, претворити га у емоцију или идеју представе.

Требало би исконструисати сценски простор који сугерише реалне димензије. Дакле, ваља наћи што тешњу сарадњу између речи и материје, открити њихов ритмички однос.
(Миленко Шербан)

Питање које се на почетку намеће: како саопштити причу?

Какав простор одабрати и претворити га у боју, облик или симбол који носи у себи онај скривени смисао и значај?

После разговора и анализе текста са редитељем, сценограф одговарајућим средствима (линијом, површином, перспективом, бојом, светлошћу и сенком), приступа решавању сценског простора. Али...Како распоредити, како разместити сваку форму и боју, свако светло и сенку, како се послужити елементима којима

се исто тако могу пренети одређене поруке и жеље као што се то постиже писаном речју и говором?

Као сликар-сценограф сцену сам доживела као слику. Али за добро сценографско решење није довољна само ликовност и да сцена лепо изгледа, већ да се пре свега тачно протумачи сценска поставка и да оптимално служи делу. На тај начин настаје целовита сценска слика, у којој су три саставна елемента: текст, глума и простор, нераздвојиво повезани. Да би се пронашла најважнија карактеристика једног дела, да би се за остварење сценографске идеје нашла одговарајућа локација и извео уметнички преображај сценског простора, потребно је дубоко проникнути у грађу дела, испитати и утврдити његова основна карактерна обележја.

У раду на Аристофановом Миру, хтела сам да остварим уметничку равнотежу, чистоту, јасноћу - пре свега ликовну – како би сценски простор и креативни костими у тим просторима постигли и донели собом и у себи праву вредност значења.

Опредељење за овакву сценографску концепцију произилази из времена у коме живимо и набоја који се дешава у људском мозгу. Зато је и мој прилаз делу сагледан кроз реални људски мозак, кроз свест и подсвест. Током решавања проблема самог текста и времена, и сценски и простор ће се развијати од сурове реалности до апстрактне илузије хармоније и мира на земљи. Сценографија за позориште рађена је према стварним димензијама нишког Народног позоришта.

Цела сценографија смештена је на ротацији бине, јер ми ротација омогућава брзе промене и могућност да гледалац брже прихвати, усвоји и разуме промене на сцени. На тај начин гледалац постаје саговорник представе или, у најмању руку, активни учесник, јер то је неопходност нове концепције и нових захтева у позоршту, условљених захтевима и потребама савременог гледаоца.

Главни елемент сценографије је велика конструкција мозга (од жице различитих дебљина, синтетичких лепкова, пластике и конопца). Мозак је састављен из четири дела који се, из сцене у сцену, лагано отварају и губе (цугови их вуку горе). Најбитнији део сценографије је дрво, дрво живота, једино присутно на сцени од почетка до краја. На почетку је без живота, суво и чворновато, а на крају животно, олистало и цветно. Прича креће од тоталног кошмара до потпуног прочишћења.

Сценографију сам покушала да направим тако да у својој на изглед статичности и привидном мировању живи прави, садржајни заједнички живот, да би се тако постигла суштинска експресија сцене.

Четири сценографске слике

Представа има четири чина, односно четири играјућа простора са одабраним сценским елементима, које сам поделила на следеће слике:

- I слика – Тригеј на земљи,
- II слика – Пут до богова (Лет),
- III слика – Међу боговима,
- IV слика – Мир на земљи (Повратак).

Дводимензионална слика, односно скица или нацрт за сценографију, сасвим је нешто друго: она је доживљена посредством ока, па су, при томе, сви други чулни догађаји томе подређени. Сценографска идеја (скица, слика или друго) сама је

по себи догађај. Боја, линија и форма говоре сопственим језиком. Основна сврха ових слика које следе је да нагесте и дочарају бојом и линијом, као и распоредом предмета и симбола, добар и колико је то могуће жељени утисак на основу којег ће права сценографија бити остварена.

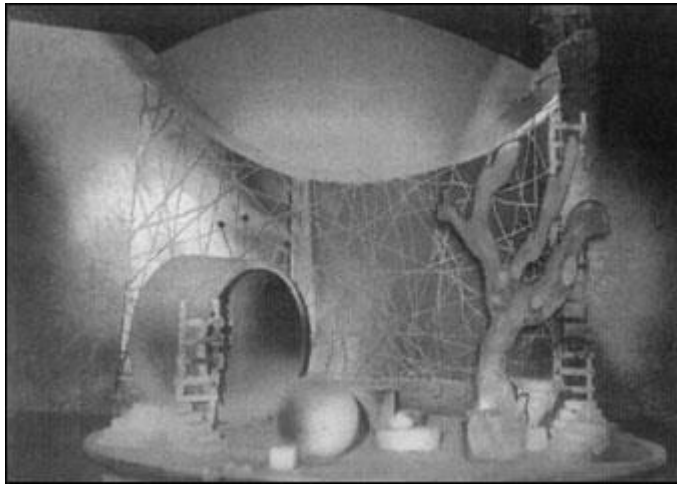
I слика – Тригеј на земљи

Црне завесе на позорници су део простора који траје. Некада црна суфита означава ноћ, али некада и дан. Црне завесе су некада обележје смрти, али одмах затим постају перспектива живота – будућности. Црном бојом постижемо просторни мир или просторну тишину. Црна боја код доброг сликара је боја као и свака друга. Добрим коришћењем црног на позорници постиже се: недоглед, бескрај, недокучивост. Црно на позорници постаје саставни елемент простора – значи игра.
(Владимир Маренић)

Сцена се одиграва на земљи, Тригеј заједно са слугом храни огромног говноваља и спрема се на пут до богова.

Простор на сцени је у тоталном хаосу, преовлађују тамни тонови (црна, палета сивих), са неким црвеним светлосним ефектом.

Црна боја овде је боја рата, боја несреће, као што ће касније бела боја бити боја мира и спокојства. Оваквим решавањем сценског простора желела сам да нагестим количину несреће и незадовољства људи лишених мира и унутрашње слободе. Такође, хтела сам да нагестим историју, епоху или време дешавања драме. Али на овај начин ипак оставила сам гледаоцу простор за машту, јер не рећи све – јесте аутентичан циљ позоришне уметности.



Ивана Савић
Професор цртања и сликања
Уметничка школа у Нишу

II – Пут до богова

Сцена је кошмарно плава са елементима сиве. У позадини остаје друга половина конструкције мозга преко које светлосни ефекти и бекпројекције појачавају историјско-просторну димензију, дајући занимљиву и, пре свега, ликовну игру светлосног плана.

Сцена Тригејевог лета до богова "иде" као жива пројекција преко хоризонта. Пројекције и слајдови мењају се од неба, облака преко звезданих простора блиских боговима. За време трајања пројекције

ротација се помера и дрво се сада налази на супротној страни, и остаје у дубини сцене, чиме оставља простор за нове сцене, сцене код богова.

Циљ ове сцене лета јесте да публика осети бескрај небеских, божанских и недокучивих простора; истовремено и скученост, не само физичку већ и психичку.

Гледалац добро зна да му није приказана истинска слика света и живота, већ да се под овом илузијом крије одређени замишљени однос према свету и животу, да га наведе на размишљање.

III – Међу боговима

Код богова простор је мало прочишћенији; мање хаоса, ипак кошмарно. То није она слика идиличног света богова, јер су се разбежали, осим плашљивог Хермеса. Тригеј га придобија и уз његову помоћ извлачи богињу мира из пећине у коју је затворио Полемос (рат).

На сцени поред дрвета, и даље на истој страни сцене, остаје задњи, четврти део мозга (да сугерише подсвест). У задњој, четвртој сцени и он нестаје и сцена остаје чиста, али не и празна, јер тај испражњени простор биће пун електрицитета и напетости.

Овде, за разлику од претходних сцена претежно у тамној тами, почиње да се појављује светлост. Најпре лагано, ненаметљиво, па све јаче и више. Светлост публици доводи мир и дочарава белину и чистоту спокојства и живота у миру.

IV – Мир на земљи

Шта свакодневним сликама даје оно јединство, које морамо да запазимо?

Светло!

Без ове снаге наше би очи, додуше, схватиле значење ствари, али никад и њихов израз. Оно што је партитури музика, то је представи светло, елемент израза; насупрот елементу знака-објашњења. Светло попут музике може изразити само оно што припада суштини свих појава...

(Adolf Appia)

На почетку четврте слике сценски простор је чист и светао. На позорници остаје само дрво, али метафорички враћено на позицију са почетка драме. Све је у хармоничној равнотежи и складу. Преко дрвета спушта се цветна суфита која одражава поновно буђење живота.

Сценски простор је ослобођен, чист, лишен конкурентских предмета, али испуњен садржајем инспиративним за садржајнију глумачку креацију.

На крају, цугови спуштају на сцену велико и реално пластично око, осветљено бочним светлима ради појачавања драматичности завршетка представе.

Око као знак, као упозорење – око које све нас гледа.

Телевизијско виђење Мира

Основна разлика између позоришне и телевизијске и филмске сценографије је у томе што је прва просторна, а друга

дводимензионална сценографија. Зато телевизијско, односно студијско снимање захтева другачији приступ делу. На филму и телевизији веома је битан значај камере. Сниматељски трик и монтажа некада могу сценографији одузети основну идеју, оно најлепше, али исто тако могу јој омогућити другачију ликовну естетику.

Позоришни редитељ пажњу гледаоца усмерава сценским простором, елементима и светлом, али нема могућност телевизијског редитеља да пажњу гледаоца усредсреди на одређено (нпр. крупни план, детаљ). Редитељ за тв-филмско снимање кадром може да усмери пажњу гледаоца само на оно што жели, односно што мисли да је битно. Зато сценограф за тв-филм мора да омогући приступ камерама свему што се налази у објекту, чак и са свих страна ако је потребно, да би редитељ могао да добије све од тотала до детаља.

За тв-студијско снимање Мира задржала сам постојеће елементе (из позоришне сценографије) и исту основу, у овом случају димензије ротације. Елементи сценографије обрађени су са свих страна, а око објекта постоји 4 до 6 метара простора за циркулацију, покрет камера око целог објекта и у кругу на удаљености од 10 метара налазе се црне студијске завесе и црно бојени под до објекта.

Ако је потребно, на камере се могу монтирати црне маске само са отвором за објектив. Пошто се камере налазе на црном поду, иза је црна завеса, имају маску, неосветљене су и практично невидљиве.

Оваквим приступом, редитељ добија могућност да догађај снима са свих страна а дистанца камера омогућава променом објектива или зумом улажење у детаљ.

Приликом снимања на овај начин неопходно је да се обрати пажња на такозвани прелазак рампе, да не би дошло до тога да се лева и десна страна непотребно преклапају, односно да се не би догодило да, уколико се пређе рампа, неко ко је био лево одједанпут буде десно. Данашњи гледалац већ је навикао на скокове лево-десно, али то се не сме злоупотребљавати, нарочито не у једном реалистичком виђењу драме. Ради појачавања динамичности радње постоји и могућност снимања контра планова, тако да је друга камера директно у оси прве камере.

Оваква поставка сценографије омогућава потпуно тв-филмски приступ објекту и решавање свих сцена кадрирањем по сценографовим и редитељевим жељама.

Радослав Војводић **БЕТОВЕН И БЕС**

У многим тренуцима можда се и не разуме одакле нам стиже та неочекивана помоћ, чиме нас засењује или ослобађа терета и како нас обујми. Тај дар као да је ходочаснички а обасјава усамљеничке душе. Свеједно је ли то тон, боја или слика, или реч: и иза њих, иза тишине која настаје потом, ево и Избављења! Потом је могућа и чистота, такође изненада, јер се помисли како има неко, има нешто, има и тајна – која ме чека! Па и та утеха опет, и као симбол и као нова стаза, отвара друкчија врата сваке куће у којој смо, и помисао је тада без оптерећења свакидашњих: Лепо је бити жив.

Колико је уметност, у односу на све оно друго што чини човек, а посебно у поређењу са религијом или науком, увек имала ту

предност: могла је и усред пустиње, и у болном сучељавању са злом да, одједном, покаже пламен. И кад јутрос, на радију, слушам Бетовена – ту чувену грмљавину, како се популистички вели за најважније му симфонијске изласке из таме, а мени је и у мени, ево, леп јунски дан, али мисао греди некуд даље: ум хоће да делује кроз идеје. Зашто је Бетовен тако силовито, и уз тако неодољиву потребу, умео да буде бесан, или – зашто је толико подрхтавао? Друга је страна, она, којом се или осокољавају или муче извођачи – или уживајући се у те генијеве неравнине и пукотине, или, уз страст их смирујући. Али тај већ чувени бес Бетовенов: одакле је, како ли је излазио на пут, којом се то силом ослобађао и себе, и каквом је снагом могао да постане велика уметност?

Ево, и тај талас музике – слио се негде, као да пада из бескрајности и у неизмер, или чак и у акт. Али ја помислих на Њега, уметника, како – несрећан у свакидашњици, закинут многим – "невољама" тако неопходним Појединцу али има сам тај излаз, и ту опијеност – да слави, чак и не разумевајући тај порив, оно чиме је сам неприлагодљив. Има једна позната реченица у Хесеа: "Патња је највеличанственија музика – уколико је слушаш". Да ли би ми данас, и толике генерације пре нас, и после, имали то задовољство и ту радост, тако често, а да Бетовен није и превише patio? Наиме, колика се енергија његове патње транспоновала у ове величанствене валове хармоније, буне, па и нарицања, које ће, помишљам, узалуд покушавати да оправда или појасни и Томас Ман у великом роману Доктор Фаустус. Или, да није у животу славнога композитора било толико пукотина, како психолози воле да тумаче, толико и неспоразума, и страдања – зар би могло бити и оних помало урнебесних, па и помамних таласа музике, тога застрашујућег, смелог, неустрашивог – крика, који се једино тако и ослобађа себе и празнине свакидашњице, и опште голотиње и досаде, и бездомности у којој творац бди и очајава.



Двадесети век, увелико помишљам, наговестио је и извесне путеве ка јаснијем приказивању судбине и живота великих уметника, а што су могле да покажу многи ставови и коначна одредишта, на примеру Марсела Пруста, који се обрачунавао са Сент Бевом. Ране које цуре, а што их је исписивао творац чувених повести. У трагању за изгубљеним временом – ево, као да су посве опселе мисао, духовност и целокупност онога што би се могло назвати Погледом на свет. Како ум, наравно, делује кроз идеје, али је и етичка раван неизбежна – многа ће уметничка дела, музичка, сликарска, књижевна, бити проглашавана за изузетна: управо настала из саме мржње на бол, на оно чиме се одређена индивидуа не уклапа у општи ток кретања, као и на начин транспонована оне негативне енергије коју ни друштво, ни свеколика заједница, не прихватају на лак начин. Пруст је изабрао чаролију: ране које непрестано цуре он је умео да преобликује у мирисе без којих му нема опстанка, или и у знаке лепоте, која не само да је варљива него је посве вештачка, или лажна. На крају

овога века, верујем, да постоје и то невероватно јасно: не може се ни једно велико дело, постало ризница данашње цивилизације, никако прихватити без остатка ако нису, и у заједништву и у неминовном сродству, познати ауторови свеукупни часови издвојености а што је учествовала у обликовању. Сент Бев је, ево, и неопходан Марселу Прусту.

Као што и нарицања, или баш и грмљавину Бетовенову можемо разумети и на прави начин – јер је постало познато све оно што је великог композитора мучило, прогонило и унесређавало у свакидашњици. Не могу живот и дело бити раздвојени. Немир, бес, крик Бетовенов – тако се приближава тишини и ћутању потом, тако не може ни да предахне, нити већ ослобођен бола, умине и преточи се у чист тон, у уздрхталост која затрепери – јер је тако близу, или већ у њему: у светлосном зраку којим одише музика. Док се боре таласи, док удар траје: као да и мржња букти, а чим се издвоји пут ка било којем светлосном знаку – одахнуће започиње. Гнев у уметности исто је што и беда, или у границама нискости је. Само та беда ствара човекову патњу, из које "цуре ране", а већ транспонована, ослобођена, она је и знак вишега, као молитва која буди.

Данко Стојић **АМБИЈЕНТ У ХИЧКОВИМ ФИЛМОВИМА**

У филмовима великих редитеља амбијент у коме се одиграва радња може да поседује снажан симболички елемент. Амбијент је тада раван глумачкој игри.

У историји филма можемо наћи много таквих примера, а нарочито код таквих величина као што су Антониони. Бергман, Тарковски, Петровић или Кубрик.

Хичкок је жанровски редитељ за кога ово такође важи. Сећајући се многих његових филмова и посматрајући фотографије, можемо да кажемо да амерички редитељ суверено влада филмским простором. И то и у служби елементарне нарације и симболичког смисла који се на крају извлачи из елементарног и постаје легендарно.

На пример, степенице. Хичкок је од степеница у Психу направио једну борхесовску метафизику. Упадљив је клаустрофобични карактер амбијента у овом филму, а нарочито у сцени убиства под тушем. Занимљиво је да Психо почиње широким тоталом велеграда, да би се дедуктивном методом преселио у хотелску собу у којој спавају сексуални партнери. Почиње наративни склоп који у психопатологији Ентони Перкинса води до крајњих граница иреалног.

Хичкок је варирао ентеријер и екстеријер. У филму Север-северозапад он већи део радње даје у возу, завршава филм уласком воза у тунел, даје такве затворене просторе као што су лифт или аутомобил. Међутим, најатрактивнија сцена овог филма дешава се у екстеријеру, када авион покушава да убије Керија Гранта. У возу се одиграва радња филма Дама која нестаје. Воз даје романтику и мистику. Лепо је возити се возом и сусретати занимљиве људе. (Живојин Павловић је обожавао возове и давао им место у својим филмовима. Један од чешких оскароваца је филм Строго контролисани возови Јиржи Менцела. Постоји филм Рене Клемана Битка за пругу.).

У Дами која нестаје Хичкок је дао веома занимљиве ликове који могу да вуку у гротеску, а опет су у служби мистичног трилера.

Што се ентеријера тиче, "школски" пример за овог уметника је Конопац. Филм је тако режиран да се има утисак као да се дешава у једном кадру. Вештом монтажом десетоминутних кадрова створен је илузионистички утисак. Да је реч о веома компликованом захвату говори чињеница да камера стално следи зналачки мизансцениране глумце, баратајући са свим плановима, од детаља до тотала велике просторије.

Оваква "позоришна" режија занимала је Хичкока у још неколико филмова, као што су, рецимо, Прозор у двориште или Позови М за убиство. (Историја филма у овом контексту помиње и филм У знаку јарца, али на жалост нисмо успели да га погледамо, јер је ретко приказиван.)

Прозор у двориште је јединствен експеримент у историји кинематографије (на други начин него Конопац). Цео филм представља тачку гледишта инвалида који шпијунира суседе. Зато су суседи дати у полутоталу, тек толико да можемо да их идентификујемо. Када убица баца инвалида кроз прозор драстично је промењена његова тачка гледишта, па Хичкок мења стил режије у неколико кратких, крупно снимљених кадрова.

Иако шармантан за гледање, Прозор у двориште мрачна је слика малограђанског брака. На неки начин, то важи за шпијунирање (било да су у браку или не), а важи и за главног јунака који не жели брак, мада му га његова девојка намеће. (Џејмс Стјуарт – Грејс Кели).

Хичкоково стваралаштво богатије је него овај сажети преглед амбијента. Његов амбијент увек је функционалан, али током филма добија на магичном и иреалном. Као што Драјер гради пејсаж лица Јованке Орлеанке (у филму Страдање Јованке Орлеанке), користећи претежно крупне планове; као што Тарковски гради метафизички пејсаж у безмало сваком свом филму, тако Хичкок, полазећи од реалног, и драстично не одступајући од реалног, гради иреално и аутомобилом или возом води гледаоце и јунаке у свет чаролије. Његови филмови се гледају годинама, а суштинске лекције о животу сазнају се много касније. Хичкоков филм – то је путовање које кроз тобоже реалистичке призоре гради фантазмагоричне менталне слике.

Хичкок и каже поводом свог филма Север-северозапад (у књизи Питера Богдановича Разговори с Хичкоком; издање Прометеј, Нови Сад – Југословенска кинотека, Београд, 1994): "...Север-северозапад је фантазија. Цео филм садржан је у наслову – на компасу не постоји страна света која се зове север-северозапад. Област у којој се и у филмском стваралаштву приближавамо потупној слободи изражавања је област у којој неорганизовано можемо да користимо машту, и у тој области ја радим. Никада се не бавим реалитичким исечцима из живота".

Такође, поводом овог филма Хичкок каже Трифоу (у књизи Франсоа Трифоа Хичкок, Институт за филм, Београд, 1987): "Хтео сам да реагујем против једног старог клишеа: човек који одлази на извесно место где ће по свој прилици бити убијен. Сад, шта се обично практикује? Мркла ноћ на уској раскрсници града. Жртва чека стојећи под уличном светиљком. Плочник је још влажан од недавне кише. Крупни план црне мачке која кришом трчи дуж зида. Кадар прозора са кога, кришом, неко лице провирује иза завесе. Споро приближавање црне лимузине, итд. Питао сам се: шта би била супротност овој сцени? Пуста равница, обасјана

сунцем, ни музике, ни црне мачке, ни тајанственог лица иза прозора!"

Трифо с правом каже Хичкоку: "...видели смо да неки Ваши филмови, као Озлоглашена, Вртоглавица, Психо, личе на снове..." Трифо га даље пита: "Прихватате ли да заиста постоји цела једна ониричка страна у Вашим филмовима?"

Хичкокови филмови, груписани у циклусе или не, веома често се приказују, а ту је и врт. Млада и образована особа која је прочитала овај есеј о амбијенту у филмовима великог редитеља може да се заинтересује, да почне да анализира, да у биоскопу сања и за неколико година упозна већи део Хичкоковог опуса. Овај есеј је мали напор годинама занетог филмофила и есејисте да пренесе део своје љубави према Хичкоковом генију.

Милош Петровић **ИГРАЧКЕ МИЛИМИРА ДРАШКОВИЋА**

Каже се:, "Деца су мали људи". Да ли тачније рећи: "Деца су људи у малом". Чини се да је други исказ тачнији, неоспорнији; волан камиона, само једна управљачка полуга локомотиве, точак булдожера, чак и најмања врата у најмањем стану – све су то застрашујући производи Историје "великих и одраслих". Заиста: застрашују својом величином, тежином, звуцима којима се оглашавају. А, опет, каже се и ово: "Машине се израђују по мери човека и његових осетила". Биће да је обратно.

Шта су дечије играчке? Одговор је кажу, једноставан: играчке су објекти којима се "мали" уводе у свет "великих". Минијатурни трактори, аутомобилчићи, булдожерчићи, авиончићи, малецки путници на мајушним железничким станицама, а за девојчице? Лутке и луткице изливене по хибридним аршинима: витко тело, дуге ноге, оштре груди, крушколика задњица и предуга коса. Са утиснутим (а невидљивим) жигом: "Једно и само једном – најбоље је заувек!? Лутке опремљене синтетичком имитацијом косе, оним влакнима која остају по јастучницама и чаршавима дечијих кревета и изазивају алергију по нежним телима девојчица. Каменчићи, згрудвано блато са голубљим изметом, кокошије перо, зовина фрулица – нису више играчке. Истини за вољу, прављење кула од блата и песка на морској обали чини се и надан: архетипска игра ограничена иметком родитеља.

Види се (као на длану): играчке су нешто друго, играчке нису објекти којима се "мали" уводе у свет великих"

Сећам се (и признајем), као петогодишњак био сам опседнут аутобусима. Оним црвеним, напред затупастим, лошег (димљивог) сагоревања, аутобусима који су повезивали Земун и Београд. Отац је то приметио. Купио ми је скупоцену играчку-аутобус, црвени, онај лондонски, на спрат. Узео сам га у руке, провозао по паркету и склонио у картонску кутију у којој су, уредно послогане, лежале угланцане играчке: аутомобили, бродићи и возић са пругом. Нисам се играо са њима. Чувао сам их да не повредим оца. Потајице, пре подне, када су ми родитељи били на послу, а мене чувала тетка Анђа, играо сам се играчком-аутобусом, коју сам направио од кутије за ципеле. Ова играчка, толико једноставна, рекло би се примитивна (просечени прозори, точкови од калемова за конач, унутра некакве столице од картона, канап којим сам по тротоару вукао ову, по многим одвратну скаламерију), нервирала је мога оца. Говорио је: "Ми нисмо сиромашни!"

Нисам примећивао цинична добацавање нешто старијих дечака, оних на бициклима, или оних који су за собом вукли црвене и жуте шлеперчиће пуне песка и камења. Вукао сам своју картонску кутију препун мистичног задовољства: то је био мој аутобус. Нисам имитирао звук замишљеног мотора, свест ми је била прикована на седиште, на сточицу која се крила у кутији. Могла се видети само из једног положаја: знатижељник (а то сам увек био) морао се спустити на колена, прислонити образ на тло и шкиљећи управити поглед кроз рупу-прозор на кутији. Тамо, унутра, осветљена вермеровским светлом пресијавала се прашина: зрнца су чудесном брзином мењала положај – из тмине на светлост. Можда је то била варка: можда су се зрнца песка окретала око себе, излажући се светлости неравномерно, по мени непознатим законима. Остајући у овом положају, неудобном и смешном, минутима и минутима загладан у унутрашњост чаробне кутије, осећао сам језу од нечега што својом сликом заробљава пажњу посматрача: нисам могао знати, али сам осећао – унутра се скривао Универзум, она најчистија слика устројства заснована, ко зна, можда на Питагориним законима, или квантој механици.

Једном (децембра 1992. године), поново сам осетио описану језу. Није се то догодило први пут после детињства, али, тада, у Берлинској дворани Ballhaus, први пут сам свирао обузет осећањем да заиста седим у оном картонском аутобусу, на картонској сточици, загладан у зрнца прашине. Већ и због осветљења сцене, које је извођача и његов инструмент одвајала од публике, због, могуће, сударених снопова светлости, зрнца прашине лебдела су између дирки чембала и мога погледа. Изводио сам неколицину Драшковићевих композиција (из циклуса Мала историја музике). После десетак минута, помислио сам: "Па да! То је музика коју би слушали путници картонског аутобуса!". Прсти, омеђени страхом од грешке, од погрешно одсвираног тона, цурили су знојем који се бљескао на диркама. Зна се: најтеже је свирати дела репетативно – минималистичке структуре (из којих су Драшковићеве композиције и проистекле). Већ први сегменти композиције, обично једноставни, на нивоу декларативности, слушаоцу предочавају процесуалност која ће уследити. Слушалац тако, већ на почетку, памти музичке параметре, спреман да жучно реагује на "грешку", на погрешно изведен тон, на нарушавање аутоматизма у току процесуалности. Када извођач приликом свирања неког дела из, рецимо, периода романтизма, одсвира погрешан тон, кажу да је то "музичка (музикална) грешка", али, када се то догоди приликом извођења минималистичког дела, онда је то грешка за који није могуће наћи "више" оправдање (извођач не сме да се "занесе").

Дужина ових композиција и рационализована неумитност музичког догађања изазвала је низ циничних примедба: најчешће – "Када чујем први низ тонова, чуо сам и композицију до краја (у целини)." Најсаркастичнију критику изречену на рачун минималне (и репетативне) музике, пласирао је Владан Радовановић: "Минимум музике – максимум трајања."

Једноставност минималистичког концепта обично се прикрива мултипликацијом композиционих поступака (имитација, канони, инверзије и толики други, као код С.Рајха и Ф. Гласа), што је одувек, бар у мени изазивало мучне, гротескне слике: лав у кавезу зоо- врта нервозно шета, или још гору слику – птичје одељење у истом врту, на стотине кавеза поређаних у ширину и висину (као савремени видео-бимови), из којих се чују узнемирени певачи, онемогућени да у свеопштој буци упуте љубавни позив, па чак спречени и да разазнају своје оглашавање. Баш такав галиматијас порука аналоган је скупим дечијим играчкама. Јер, и музика је играчка која, по лошој процени многих, има само једну (или

главну) намену: уводи (преводи) у свет "великих", у свет рационалних идеја, у свет морала и сврховите историје.

Ипак, по нечему, а понегде и у свему, Драшковићева се дела издвајају од стила у којем је његово музичко мишљење формирано. Сужавајући музику на концептуалне, најједноставније идеје које реализује најједноставнијим композиционим поступцима (или чак и не користећи ни један од тих поступака), Драшковић следи основни принцип зен будизма: чин неће бити остварен, ако онај који се спрема да га учини размишља о томе како ће да га учини. Овај поступак мишљења-делања најдоследније је спроведен у првој композицији из циклуса Мала историја музике (HPSCHD бр. 1). Базирана на правом примеру концептуалне идеје, која би, баш зато, по многим морала остати без концертне (звучне) реализације, ова композиција поставља пред извођача захтеве сличне онима који се, кроз цео њихов живот, постављају пред самураје, мајсторе мачевања. Извођење модела тритонуса који се мора протегнути од најспоријег до најбржег темпа, од средишње тачке до супротних полова клавијатуре, уопште и не поставља извођачу уобичајене "музикалне" захтеве, чак и превише виртуозне. Зато је примаран само један: како ову идеју распоредити у простор времена. У тренуцима (оним последњим секундрама) пред почетак извођења овог дела, морао заборавити на све оне законе музичког извођаштва. Шарм музикалитета, кокетирање са публиком, све се то (и много више од наведеног) мора заборавити. Публика, већ после првих минута слушања ове композиције, почиње да схвата своје присуство на начин посматрача егзибиције каратисте које се спрема да једним ударцем шаке разбије наслагане цигле. Крај дела очекује се као дуго и напорно ишчекивани прасак, као неопозиво испуњење кинетичких закона. Ово и није музичко догађање, не може се посматрати кроз призму естетике западне цивилизације, и зато сам се, после извођења, питао: зашто публика аплаудира? Сада, записујући ова размишљања, откривам да је грешка у мени, лагано бих се поклонили публици, желећи тиме да прекинем тишину у дворани. Некако сам несвесно разумевао да после ове композиције не треба свикати ништа друго, да заправо све ово и није концерт (а ја сам плаћен за концерт!). Извођење Драшковићевих композиција из овог циклуса је у ствари зен-медитација намењена самом извођачу, вежба да би се постигло "чињење – не чињење". Ко ово не схвати, а критичари су понајмање разумевали суштину ових вежби, остаје у широком пољу наклапања о уметности и не-уметности.

Други Драшковићев циклус (Осам недеља) трансформише мотиве из Осмогласника у музику која нас окружује. Византијско појање, европски музички стилови, амерички jazz заједно граде Вавилонску кулу, али не од камена, већ од честица времена. Ако циклус Мала историја музике може бити поређен са оним што видимо у унутрашњости картонског аутобуса-играчке, онда је Осам недеља дворац, играчка, сачињен од картона, металних отпадака и свега што би детету могло бити при руци. Такав замак никада нисам направио, али га замишљам: линија повучена штапом у прашини, заправо је високи зид који дели високу кулу од коњушнице. Кула је пободена зарђала жица, коњушница – крхотина цигле. Из ње се чује рзање коња.

Цитати из Осмогласника само су зрнце имагинације које композитор предаје извођачима. Осам недеља би могла бити импровизирана музика, чије би се ауторство могло поклонити извођачима. Али, омеђена композиторовим "наређењима", она опстаје у строгој форми "омеђена" ауторским потписом. Ово је заправо звук – позориште. Извођачи се играју својим сећањима, присећањима на све оно што је стечено образовањем. И када импровизују користе више принципе на којима се заснива глума, него музичко проживљавање: лоше је кад се глумац смеје играјући

комедију, публика је та која треба да се смеје. Музичар види линију повучену штапом у прашини, али публика треба уистину да примети (доживи) високи зид који дели високу кулу од коњушнице.

На крају, шта се догодило са мојом играчком?

Једног дана, можда је то била среда, мајка је узела "боловање" и није отишла на посао. Прикупила је снагу за "велико спремање", а то је подразумевало детаљно чишћење стана и избацивање ствари које време наталожи испод кревета или иза ормана. Већ у зору мајка ме је пробудила. "Диг се и покажи свој крш! – рече. Затекла ме је. Годину дана, па и више, крио сам од овог великог налета картонски аутобус. Нисам успео да га склоним. Већ после пар минута, мајка га је победоносно држала у руци. Повика: "Поред толиких играчака... ти чуваш ово?!"

Не умиру све ствари овог света. Људи умиру сви, иако научници обећавају да ће и тај проблем бити решен. У муљу реке случајем се може пронаћи ципела из прошлог века, ланац и ко зна шта још. Погледамо их, опипамо и вратимо тамо где су лежале. Њихово трајање се наставља, иако нису никоме потребни. Довољни су сами себи. Звук Драшковићевих дела не тражи признање и славу. Једном пронађен трајаће у самодовољности. Као хелија Универзума.

Никада нисам носио часовник. Ни ручни, ни џепни. Часовник је ствар која ружно опомиње да време истиче. Али, ужелео сам се играчке. Купио сам џепни сат "на ланац", од масивног сребра. Не одвајам се од њега. Сваки час проверавам да ли ће његов пулс усвојити овај мој, који мало жури – мало касни. Још увек је тачан тај часовник, и такав ми је бескорисан. Ваљда ће се привићи на мој пулс и куцкати га бар још мало после моје смрти.

Неке ствари су вечне. Кажу да ће пластичне кесе надживети нашу цивилизацију. Претерују.

Радован Бели Марковић

ЈАШТ

Милораду Павићу

Јашт је жива урутка створена замишљањем, а помаже да човек не умре у времену за које зна Господ баш.

Јаштом се, кажу, можеш опити држећи га у руци, као што има оних који век проведу са белутком у стиснутој шаци, чекајући да из њега нешто се излеже, али све је то из празних прича које се замећу око општинског кантара, где нема никог коме око главе лептири летају а из душе рожмарин мирише. Замишљајући јашта (сам, или са својом раном с којом ћеш умрети, али без које не можеш ни да живиш), пренућеш се у кући без крова, понад натруле књиге, за асталом прекривеним снегом, а онда ће се и твоја рана пренути, иако ни она сама, пред светом и вилајетом, ничим није доказана. Напустио те је, за времена, рођени штап, одлетела из твоје у туђу несаницу и крупна из оцака сова, а јашт ти није постао сутрпезник – ни колико је то био твој швајцарски сат, у којем се одавно утишало време, ни колико сланик који се сам с твог астала изоставио, кад си у натрулој књизи стигао до оног места где разлило се твоје душе црнило, што у коректури није уочено. Грабовим су гранама већ избрисани твоји по прашини овог света трагови, с тим што ни Божије слушкиње им неки већи значај придавале нису, из растопа твоје душе удара по куповној ракији, истекло јемство и оним нерукотвореним сокоћалима за претакање досаде, а јашт се није, у теби, извадо ни за калфу јашта, па ће ти,

све су прилике, у чекању опадати власи, све док се не рашчује да на овом свету више не трошиш дуван и док с напуштене пушкарнице ноћна птица не јави да си, у натрулој књизи свих књига, живот свој и прикљученија дочитао до оног места на којем се опширно описује глоговог конца шиљење. Ни сам не знаш како ти се јашт веснуо: да ли као болестан зуб, да ли као нека мушка трудноћа, или као нека из недоума сен која је очас преиграла таваницом, али, кад си јашта осетио уживо, казало ти си да црни неки одбор преиспитује право твоје значење и познао си да урасташ у сопствену чамотињу, као у коровачи с искошеним крстом гроб који одавно нико не походи. Ниси знао да и само замишљање јашта казниво је дело, немоли да ни Вишеградска ћуприја и да се велике грађевине не свршавају док се у њих жив иксан не узида – о чему се вавек заповедају разговори, с онима којима се тако штогод, у саблажњивим грозницама, већ причињавало. Уто ће се јашт некима огласити, већ у својству станодавца, а теби ће синуги да се испрва не може све разумети, као ни оно кад непознатом си се човеку бацио у загрљај, мамећи га од пропалог друштва, а овај зајаукао као да се нашао усред пожара. Само наивни поистовећују јашта с некаквим против чирева записом или с грамотом уз сабљу, за граброст исказану у боју против врзла и аветила с овога и онога света. Највећу грешку чине они, зарад јашта, саставе ревену, надајући се да ће, у друштву, брже доћи до јашта, а, у стварности новијег доба, јашт се можда у самом сети и не скрива више.

Ни литерате не треба да распредају о јашту, нити у књигама да га помињу, почем због јашта може доћи до оружане побуне читалаца који ће, меште старих, нове књиге воздигнути – да по њима зелен бостан беру.

Жилбер Сесборн НУНГЕСЕНОВА ТЕОРИЈА

Он закуца на врата повереникове кабине и одмах каза:

- Господине поверениче, био сам слободан да дођем како бих сазнао за којим столом сте ми одредили место...

- Али, господине, рече повереник смешкајући се, није прошло ни пет минута како смо заједно претресли то питање!

- Грешите, господине поверениче: ја сад први пут имам задовољство да вас сретнем на броду!

Осмех службеног лица поста помало кисео. Он погледа спискове:

- Доктор Переиро са Кубе, зар не?

- Не! Ово је без сумње неки неспоразум... Ја сам адвокат Штајнбах, из Базела.

- Адвокат, ја... То није могуће... Е, па лепо, господине, ви на броду имате двојника, правог близанца! Ја никад не бих... Желите ли да вас упознам с њим?

- Да рече адвокат смешећи се, јер је приметио колико је његов саговорник збуњен: суочите ме са доктором... Како сте рекли да се зове? Переиро?

* * *

Лицем у лице, они занемеше. Од запрепашћења им се укочила уста, раширило десно око док су левим жмиркали на потпуно исти начин. У истом тренутку праснуше у исти смех и један другом пружише руку уз исти покрет. Да није било њихове одеће која се мало разликовала, не би се могло установити ко је ко. Доктор Переиро је говорио француски. Могли су да разговарају: имали су исту боју гласа, исте интелектуалне ставове, разумели су се у пола речи, хитро су измењивали мисли, били су једно!

- То је дакле Нунгесенова теорија, каза доктор Переиро из осмех.

- Теорија...?

- Нунгесенова, никад доказана – бар до данашњег дана. Не знате за њу?

Ево у чему је ствар: Нунгесен тврди да свако људско биће има свог двојника. Они заједно не постоје ни у времену ни у простору. Тако, не само да једно може живети... рецимо у Базелу а друго на Куби, него, уз то, једно може живети у време Шарла Петога а друго у данашње доба. Нунгесен верује у "ближњењу душа" – познат вам је говор филозофа. Али он никад није могао да докаже своју теорију и ми смо несимњиво први...

- Чекајте! Да ли ваши "близанци из времена и простора" личе један на другог само физички?

- Не, већ и интелектуално, морално, у сваком погледу! За обичне близанце довољно је то што истоветно изгледају, што имају исти карактер, понекад сличну судбину, баштину, астрологију и ... афективни живот. Али, признаћете – кад два човека, приспела с два краја света и из бескраја времена, који имају истоветне укусе, истоветне жеље и, неизбежно, истоветну судбину...

- И кад се при том нађу заробљени девет дана на истом броду, у друштву истих лица, без могућности да икуд побегну...

- Морају се догодити чуда!

- ... Или катастрофе, докторе.

* * *

Сатима су говорили о себи, и заиста ни један више није знао да ли је у питању он или онај други. Испостави се да су обојица нежење са истим ставовима о љубави, о женама; обојица плаховити, страствени, али углађени; обојица... – но, никад не би било краја у њиховом описивању, у његовом описивању, јер су они представљали једну личност.

Постадоше присни као браћа. Њима је била блиска строга заповест: "Воли ближњега свога као самога себе". Дуго су разговарали постранице; затим, не желећи да привуку пажњу, разилазили су се да би се касније појављивали пред свима.

* * *

Али, као да је било потребно да Нунгесенова теорија буде у свему потврђена, два човека се заљубише у једну младу Енглескињу која се налазила на броду. Исти укус, иста страст: то није била

пролазна љубав, то је за обојицу било питање живота и целе његове будућности. А опет, како је ова жена могла да изабере?

Доктор на неколико дана паде у постељу. У прво време, онај други га је неговао, правио му друштво. Затим престаде да долази.

- Помислио сам; "Докторе, излечи се сам", каза он у знак извињења.

- Ви заборављате да ја у вама видим јасно, као у себи самоме, рече тихо доктор. Ви сте све време док сам био одсутан проводили с њом, зар не?

- Да, и ја вам се извињавам због тога. Али ради се о мом бити или не бити: ова жена је створена за мене...

- За мене такође, ви то добро знате!

- Онда, прихвати онај други после дугог ћутања, пошто она сама признаје како јој је немогуће да се определи за једног од нас двојице, постоје, зар не, само два излаза: да нестанемо или ја или ви...

- Само два излаза, ката доктор пружајући му руку.

* * *

Први пут су заборавили на Нунгесенову теорију: она је узимала у обзир и треће решење које ће је једном за свагда потврдити. Јер два се кавалера жртвоваше један за другога, и море у својим безданима убрзо прогута упокојена тела двојице првих близанаца из времена и простора.

С француског превео Ристо Лаиновић

Николај Тимченко

NON FINITO

Црњански и Микеланђело – једна дубока духовна веза

Милош Црњански је о Микеланђелу размишљао и с њим у духу и дослуху живео близу шездесет година; текст који је требало да буде књига писао је, како сам каже, осам година а оно што је испод његова пера проишло објављивао десетак година, почев од 1964. у периодичним публикацијама; најзад, али после пишчеве смрти, појавила се у издању Нолита лепо опремљена Књига о Микеланђелу, коју је брижљиво и са пијететом приредио Никола Бертолино, да би се у оквиру критичког издања Целокупниг дела Милоша Црњанског појавило поново 1998. године. Приређивач је такође изврсни познавалац Црњансковог дела и приређивачког посла Никола Бертолино. Међутим, као све оно што се пише не превенствено зато да постане књига и да се оформи као завршено дело, и овај подухват остао је на завршен (non finito), јер је то у ствари била духовна авантура свог писца, његова дубока потреба да остави неку врсту духовног тестаментa и сведочанство о својој прожетости стваралачким чином као основном свог живота. У свом првом издању, Књига о Микеланђелу, захваљујући промишљеном и спретном поступку приређивача, оставља утисак романа оствареног кроз дијалог писца и његових саговорника, које он представља као зналце Микеланђеловог дела; у оквиру критичког издања, пак, добија се права слика о рукопису који је оставио писац: то је један величанствени торзо који сведочи о литерарном

умећу пищевом и његовом познавању факата из живота уметничког, као и величини и значају највећег ствараоца Ренесансе каквим је Црњански сматрао Микеланђела. По многим суштинским и формалним одликама, па и по чињеници да није завршено иако је Микеланђело био готово шездесет година у центру његове пажње, ово дело Милоша Црњанског подсећа на спис Станислава Винавера о Лази Костићу под насловом Заноси и пркоси Лазе Костића; можда би овај наслов пристајао и књизи о стваралачком примеру Микеланђеловом и пищевом односу према том делу.

Књига о Микеланђелу је и својеручна аутобиографија Милоша Црњанског о другом, да парафразирам духовити наслов књиге Б. Михајловића Михиза. За Црњанског Микеланђело није само уметник чија дела представљају највиши естетски резултат и домет већ и пример протагонисте стваралачког процеса који доводи до тих врхунских плодова у уметности. Сједињавање са Микеланђелом је заправо узвишени покушај нашег великог писца да увек буде ако не у естетским врхунцима а оно бар у највишим сферама у којима се, у срећним тренуцима, долази до тих врхунаца. Тако је, несумњиво, било све до оног тренутка када је Црњански одлучио да пише о Микеланђелу. Само писање, наравно, поставило је пред њега, као аутора, нове задатке. Ваља нагласити да је Црњански имао, поред духовне сродности и љубави према великом уметнику ренесансе, и формалне квалификације да пише о једном ликовном уметнику. Наиме, у најранијој младости Црњански се бавио цртањем, и као ученик учествовао на ликовним изложбама: остао је и један његов аутопортрет који својим ликовним одликама заслужује пажњу. Сем тога, Црњански је писао о сликарима и ликовној уметности; његови есеји и прикази о Диреру, Добровићу, Бјелићу, Голубовићу итд. И данас се могу са задовољством читати као критички текстови зналаца. Али, оно што је суштинско, пред Црњанског се поставило задатак да ту грандиозну личност и то велико дело објасни на нов начин и учини прихватљивим новим тумачењима за читаоца који познаје обимну литературу о уметнику.

Своје дело о Микеланђелу Црњански, што се тиче методолошког приступа, пише као књижевник који ће пуну пажњу посветити уметничкој личности. Када се тумачи једно уметничко дело, каже Црњански, треба поћи од самог тог дела и у њему пронаћи основне карактеристике које оно садржи; али, додаје, све те уметничке особине и карактеристике једног уметничког дела могу се и морају боље разумети и проучавати ако се познају факта из живота уметничког; право разумевање Микеланђела могућно је ако се зна да је он био радник, каменорезац а не потомак грофова; такође, ако се зна да је, нарочито пред крај живота, показао да је дубок песник и сложена природа која сем снаге и стваралачке енергије која избија из његових скулптура и личи на вулкан показује суптилност и нежност, истанчан смисао и пријемчивост за свакодневну лепоту, посебно за лепоту жене, и познавање женске психе. Црњански веома успешно показује да Микеланђело није само сликар Сикстинске капеле или вајар гробнице Медичијевих, он на нови начин тумачи смисао Давида и веома суптилно анализира женске ликове са многобројних представа Оплакивање (Pietà); монументални Микеланђело се показује, у том приказу, и као мајсторски вајар детаља, нежности, лепоте, нијанси. За Црњанског Сикстина није врхунац Микеланђелове уметности, али неколико портрета жена, пре свега Јеврејке, значе један врхунац који Микеланђела представља као уметника коме ни једна страна људске природе није непозната.

* * *

Црњански је познавао сва Микеланђелова дела, укључујући и цртеже које упоређује са Леонардовим и о њима расправља. У

својој књизи пише о њима; ако следимо Црњанског и његову особиту форму приказивања и анализирања тих дела кроз замишљени дијалог са зналцима и професорима, морали бисмо да потрошимо много простора. Као пример Микеланђелове уметности и Црњансковог приказа, узећемо само две његове скулптуре – Давида и Мадону са дететом у крилу из Брижа. Прва је позната свима који су прошли кроз школу; друга већ то није а обе су врхунске вредности.



Кип Давида настао је из двоструког порива свога творца; наиме, Микеланђело је најпре желео да изваја свога Давида, различитог од оних који су у његово време ренесансе настали, а затим, Микеланђело је хтео да покаже, у такмичењу са својим савременицима, своју вајарску, тачније техничку моћ и снагу. Према Библији, Давид је мали чобанин који је праћком убио Голијата; Микеланђелов Давид није мали већ – монументалан по свом волумену. По томе се разликује од уобичајених ренесансних представа овог библијског лика, па и оног који је сачинио Верокио. Идеја је, каже Црњански, нова, необична и – барокна; нема у њему страха, њему помоћ није потребна, он је сам – Голијат. Није ни чудно што су га већ савременици назвали – Гиганте. Ту је уопште узев – Микеланђело нов, свој, надмоћан као стваралац који искорачује из ренесансе и ступа у барок. Наравно, Црњански не улази у стилску анализу скулптуре на којој нема ничек барокног, већ апсолутно доминира ренесансни склад: и израз лица, и пропорције тела и руку, и покрет и поглед – све је усаглашено и нимало необично; Давид је апсолутно хармонична, и типична ренесансна фигура – необична је само идеја да Давида, библијског пастира и дечака, представи као зрелог младића који одише не само снагом, одлучношћу погледа и карактера јер у овом лику има и љупкости, изразите питомости, нечег што плени и снагом и суптилношћу. То је мио младић свестан своје моћи али истовремено и младић који је оличење физичке и духовне лепоте.

Давидом је Микеланђело хтео да покаже и своју техничку моћ и умеће и он је узео оно исто парче мермера који неки други вајари нису успели да искористе за своје кипове; тако начет и у извесном смислу покварен комад мермера Микеланђело је претворио у величанствени кип који се сматра ремек-делом. Нема у Микеланђела ни присенка тежње за допадањем, нема оне отужне сентименталности, сладуњавости и "вишка емоција"; он се не служи украсима и додацима који слику или скулптуру чине "прихватљивијом" сентименталном оку гледаоца, чему је склон, и један Рафаел који, упркос мишљењу многих стручњака, не може стати уз бок Микеланђелу а камоли предњачити у кораку са њим; пример за то је и једно ремек дело названо Мадона са дететом у крилу, продато 1506. године ваз земље; Црњански је путовао у Бриж да га види и о томе испричао занимљиву причу. "Од свих вароши које су, у ствари, музеји Бриж ми је био, каже Црњански, највеће изненађење. Видео сам Тоди, Ното, Равену, Ротенбург, Толедо, али ни једна, међу њима, није тако кад сумрачје пада, један други свет, прошлост, привиђење"; међу многобројним изненађењима и снажним доживљајима који су га у Брижу

окекивали (Бриж називају фламанском Венецијом, био је некад метропола западне Европе, испуњен је црквама са високим торњевима, препун мостова и некадашњих утврђења) Црњански издваја неупоредив утисак који пружа "она тишина која настаје у тој вароши кад сунца нема" и незабораван тренутак када је угледао, далеко од Фиренце, Микеланђелову Мадону." Та Мадона је намештена у цркви у Нишу, тако да је и у полумраку, видна. Чувена је по ванредној скулптури покрета голог малог детета, које је у вези с матером, дирљиво, држећи је за руку. После оне леве руке дигнуте са лица, са леша Христовог, на скулптури Pieta, у Риму, ово је, опет, Микеланђело, зачетник барока. Фантастична је та римска осетљивост тог, тобоже простог, каменоресца, за позу очаја, љубави и сна. Да би дете могао да постави, стојећи, међу коленима матере, Микеланђело је матер посадио да седи, али тако да јој је једна нога мало подигнута на камен, на ком дете сторји." Мадона је, наставља своје тумачење Црњански, млада жена и њена младост је "природна, чаробна" а дете поред ње је очевидно дете које је она родила. У свом делу Црњански непрекидно поставља питање Микеланђелове мајке коју он никад не помиње, али је за Црњанског јасно да је на његовим скулптурама увек лик мајке – како је Микеланђело замишља. Она, стварна жена, држи у наручју Христа, на безбројним представама Оплакивања; и ова Мадона је, видели смо, заправо мајка. И овај кип, каже Микеланђело, повод је за многа питања а међу њима и за оно суштинско и за ствараоца пресудно: "Има ли уопште у животу људском неки смисао и од чега зависи тај смисао?" Поводом свог пута у Бриж, и поводом питања која произилазе из сваког поступка људског, не само оног у стваралачком поступку, Црњански се пита: шта сам нашао? И одговара: "Матер Микеланђелову... о којој ништа незнамо. Судбину која почиње у матери већ пре рођења. Камен Сизифов који после гура узбрдо и низбрдо, целог века, до смрти, на крају." Матер – рађање као почетак постојања; Сизифов камен – као људску судбину, престано, увек, до краја живота. Смисао – као тражење поп finito. Овде препознајемо и самог Црњанског који је, према тачним речима Борислава Михајловића Михиза, у делу и личности великана ренесансе "тражио параметре своје судбине" и "њиме мерио времена и људе, самоћу стварања и хук епохе."

* * *

Кад се одлучио да са доживљавања Микеланђелове личности и дела и размишљања о њиховим особинама, значењу, волумену, дOMETИМА и суштини – пређе на писање о томе како и у чему он види величину овог генијалног уметника и напаћеног и, добрим делом, од својих савременика несхваћеног па и одбаченог човека, Милош Црњански се одлучио на – креацију. У овом случају, креација пре свега обухвата настајање нечег новог, дотад неисказаног и оригиналним средствима изражавања оствареног дела. То ће бити мој Микеланђело, неколико пута понавља Црњански, и под тим подразумева не само оригиналност рукописа (исказивање сопствених налаза, утисака и судова а пренебрегавање већ познатих) већ пре свега природу креације као процеса који почиње идејом а остварује се употребом адекватних изражајних средстава која воде ка коначном циљу – уобличавању духовне грађевине од речи, боја, мрамора, нота – зависно од тога да ли је креатор књижевник, сликар, вајар или музичар; у овом случају, у стваралачком процесу, од идеје до уобличавања, нашли су се књижевник, као креатор, и сликар, вајар и песник као повод и предмет креације. Али, то није све када је у питању креатор и предмет креације.

"Радим свој тежак посао, преко дана, а читам, увече, до дубоко у ноћ, каже Црњански. Кроз Микеланђела пратим пут једног човека, у прошлости – његову младост, његове љубави, његов рад, његова разочарања, старост и смрт. На тај начин, видим прошлост и

тражим у њој, као и у људском животу, смисла. На тај начин проучавам и Рим, време ренесансе, папа, величине Италије. А што сам изабрао таквог гиганта у уметности, то је зато, што, на тај начин, видим прошлост, јасније, увеличано, као кад се увеличавајуће стакло спусти, на географској карти, на неко мање место, па се увелича. Рим се, за мене, прошири, чак до поларних крајева." И још, у том путовању кроз историју цивилизације, и историју уметности (реч прошлост у овом контексту за Црњанског означава баш то) и на том трагању за облицима и суштинама испољавања и бивствовања једног генија, Црњански налази нешто што је у Микеланђелу велико и значајно а непримећено у досадашњој литетатури о њему : "Мени се чини, наглашава писац, да је Микеланђело, при крају живота, мање сликар, мање скулптор, а највише песник... Ја сам, тек после његових стихова, стао да постављам нова питања о њему, и као сликару, и као скулптору... и као човеку који више не живи у средњем веку..."

Песник у Микеланђелу је писао сонете и мадригале али досад није по томе био изузетно цењен. Према Црњанском, у песничком умећу Микеланђеловом је можда кључ за разумевање праве суштине овог генија. Он је марљиво радио, стремио је монументалности и монументалност остваривао али у основи био је суптилан, нежан, рањив, жељан љубави и живота; то је био горостас са меком, напаћеном душом – то је ново у Микеланђелу Милоша Црњанског. Ту мекоту, ту рањивост, тај нијансирани смисао за лепо треба открити у свим Микеланђеловим делима, јер такав песник посматра гледаоца са свих његових фигура и слика – има га у Давиду, као у свим Мадонама, у свим приказима Оплакивања, у Јеврејки и, најзад, и у фигурама из Сикстине које, у већини, ипак пре свега одишу снагом и масивношћу људског тела.

Књига о Микеланђелу Милоша Црњанског није завршена. Non finito. Јер, питањима о стваралаштву, о једном генију, о једном загонетном животу – никад краја.

Горан Станковић **МУЛТИМЕДИЈАЛНИ ПРОЈЕКТИ**

Електронска монографија Миће Поповића

Метастаза технологије у науко недодирљиве уметничке области су уобичајене појаве, које увек у новом руху исказује старо правило: о међузависности духовности и технологије и преплитању њихових узајамних утицаја. Помало измиче увид у појаве да свака нова технологија не окончава постојање претходних, већ их смешта у друге оквире. Сви медији и облици јавног изражавања постоје упоредо; радио није укинуо јавне концерте, телевизија није укинула радио или штампу, нити је филм укинуо сликарство, те тако ни CD-ROM-ови неће укинути представљање уметности (ликовне, рецимо) у монографијама или класичним естетичким студијама.

Реч је, по мишљењу једних, о маштовитости и неминовном прожимању разних облика људских прегнућа, а по другима, о подвргавању стваралачког духа немилосрдној и "нељудској" логици технологије.

По страни од нагађања, редовно погрешних, о ономе што ће донети лик ствари које долазе, наиме, о неминовном и снажном прожимању технологије и људске маште, суочени смо са новим облицима духовних виђења посредованих технологијом. У овом случају, виђења сликарства, филма и литературе Миће Поповића,

једног од најзначајнијих и најсвестранијих наших уметника двадесетог века.

Оваква пионирска издања, мултимедијални пројекти на CD-ROM-у, почетни нивои прожимања компјутерске технологије и људске креативности, сада се појављују и код нас. CD-ROM "Мића Поповић" је веома прегледан и технолошки култивисан мултимедијални приказ живота и дела овог сликара, писца и режисера.

Богати и узбудљиви лични и уметнички живот садржан је у три целине, Уметничком животу, Јавном животу и Сликарству, а у свакој су подцелини које уведе хипер-посматрача у стваралачки свет и лични живот Миће Поповића.

Овај CD-ROM садржи богати индекс слика по почетним словима њихових наслова, са могућностима увећања и фокусирања, као и прегледа слика, кратке одломке из Поповићевих филмова и књига, видео записе, као и неопходне биографске податке. Наравно, реч је о сликару, пре свега, и највише задовољства причињава управо та могућност лаког и детаљног разгледања слика, поготову детаљима.

Графичка суптилност, прегледност пружених података, естетске заокружености целог CD-а – омогућавају брзо и лако коришћење, правоваљани увид у Поповићево стваралаштво. Захтевнијем кориснику може да смета извесна непотпуност података, поготову о филмовима, затим штурост одломака из књига (када већ CD-ROM омогућава смештање читаве библиотеке, а не само пар Поповићевих књига у целини), као и непостојање података о изворима и даљим упућивањима.

Наравно, не треба имати илузија. Овакве спреге маште и технологије, као и увек када се отпочне са новим облицима вођења посредованим технологијом, изгледају, најмање, поједностављено. Корисник је ускраћен за богатство утисака или комплексност целине дела, на шта су навикли посетиоци класичних ретроспектива, читаоци монографија или гледаоци филмова. Али извесну сведеност пре ствар захтева особеност новог медија, а не креативна (не) моћ аутора. Мултимедијалне радионице Радионица душе. У CD облику, оваква "електронска монографија", нужно мора бити сведена и приступачна својим адресантима, оном слоју технолошки образоване интелигенције, који типично постмодернистичким стратегијама, наиме, редукацијом, брзином увида и мултимедијалношћу, може доћи у посед знања о уметности и уметнику Мићи Поповићу.

И ту се решава питање са почетка, о односу маште и технологије. Реч је више о "контексту" него о "тексту". Већ постојећа репрезентативна монографија Миће Поповића је неупоредива са CD-ROM-ом, јер припада другом, различитом менталном склопу, намењена за онај круг љубитеља и познавалаца уметности којима је тананост виђења све а информација (скоро) ништа. Међутим, технолошки условљеним људима убрзаних синапси може и те како значити огромна количина ваљаних информација са овог CD-ROM-а, чак и тако комплексном и изузетном уметнику, какав је Мића Поповић.

ХИПЕР ИЗЛОЖБА САВЕ СТОЈКОВА

Морамо признати: контрасти узбуђују. И нагоне нас да трагамо дубље и искреније за истином скритом негде у полутами позадине.

Тако, узбуђујући је spoj технологије која својом позом алудира на вечност (CD-ROM, као вечни, или "вечни", запис) и "наивне" визије чисте лепоте трајања сликара Саве Стојкова. На први поглед, тешко спојиви феномени.

Ипак, суптилан и надахнут, храбар и промишљен пројекат "хиперизложбе" Саве Стојкова, још једна од "електронских монографија" мултимедијалне Радионице душе, идеално представља сликарство овог мајстора панонске, равничарске метафизике. Неоптерећена сувишним подацима, сва преточена у слику и тон, ова "хипер-изложба" нас на лежеран и узбудљив начин води кроз универзум Саве Стојкова.

И кад ишчитавамо уметникову аутобиографију, и када листамо прегледни и опсежни албум његових слика, и када посматрамо и ослушкујемо речи критичара, пријатеља и познатих личности (Слободан Селенић, Ђорђе Кадиевић и други), постајемо свесни искренности визије овог уметника, овога пута пропуштене кроз медиј који нас још опчињава својим недодирнутим вртоглавим могућностима. Једноставно и елегантно кретање посматрача електронске слике овог CD-ROM омогућава и прегледна, суптилна графика и визуелно обликовање, што ваљда подразумева представљање једне ликовне дисциплине. Посматрач може изабрати аутоматски преглед слика или сам тражити у палети Стојковљевих слика груписаних по словима, може прочитати сликареву аутобиографију или изабрати један од десетак видео или телевизијских записа, снимака са изложби и из емисија посвећених Сави Стојкову, или размишљања сликаревих пријатеља и поштовалаца. Пред нашим очима су слике, личности, лик и речи самог Саве Стојкова, његови поштоваоци и пријатељи (Милорад Павић, Љубивоје Ршумовић и други), видео и телевизијски записи, документи и информације, и кроз ту чаробну електронску шуму крећемо се вођени осећајем да присуствујемо манифестацијама једног заокруженог и потпуног уметничког живота, "виртуелног" у смислу да нам као такав постаје доступнији у свој својој потпуности. Наравно ништа не може у потпуности да замени непосредни визуелни додир слике и њеног посматрача. Али, технологија ствара нове визије. Управо стога, овај CD-ROM није намењен само љубитељима сликарства Саве Стојкова, већ и технолошки образованим људима новог духа, који информацију схватају и као естетску категорију. Како се данас појам информације везује пре свега за технолошку сферу, појављује се противречан и провокативан појам технолошке естетике. Њихови спојеви се појављују на најнеочекиванијим местима, у "електронским монографијама" попут ове.

CD диск овог уметника нам директно, спонтано, исказује драматичну истину о дубини и елементарној једноставности овог уметника. Ново технолошко средство, скоро девичански чисто, тако, идеално одговара изворној чистоти сликара Саве Стојкова.

ЕЛЕКТРОНСКИ САН МОМЕ АНТОНОВИЋА

"Сви ми сањамо само једну слику", речи су Моме Антоновића са новог пројекта Радионице душе, коју у својој едицији Савремени југословенски сликари објављује CD-ROM овог значајног сликара, илустратора, професора и, најпосле, аутентичног уметника.

А како је сан компјутерске технологије да апсорбује све друге облике сањања, и овај CD-ROM је део високо софистицираних напора аутора "Радионице душе" да "вечни компјутерски запис", у

злату диска забележи сву слојевитост, дубину и лепоту, али и драматичност и снагу уметниче визије Моме Антоновића.

После неколико објављених "електронских монографија" већ се може наслутити намера Радионице душе да сваком CD-ROM-у пронађу визуелно-графички израз у сазвучју са поетиком сликара о коме је реч.

Тако, цео CD-ROM Моме Антоновића је у духу драматичног, колористички снажног и слојевитог сликарства овог сликара. Он успешно преноси материјалну засићеност и пуноћу како структуре слика Моме Антоновића, тако и његовог личног живота. И као да нам овај CD говори да нема дела ван аутора и да не смемо олако одбацити биографски увид, јер би тиме одбацили унутрашњу тајну уметничког бића.

После уводног текста Срете Бошњака, који посматрача/учесника директно уводи у сликарски свет Моме Антоновића, проматрач CD-а може да из менија бира биографију, разговоре и фото албум, или да листа албум слика, организованих како по словима, тако и по појединачним фазама или циклусима уметничког рада, или, пак, да прелиста списак изложби, награда или библиографију текстова о сликару.

Албум слика који је проткан видео записима и изјавама самог уметника, и богато илустрована биографија, са фотографијама уметника и породичним фото-албумом доноси зачуђујуће, помало и парадоксално сазнање: доживљај сликара и његовог дела је можда јединственији, дубљи и слојевитији, уколико је "упакован" у оквиру технолошки новог медија (CD-ROM), него што би то био у стању да донесе појединачни, изоловани контакт са сликама, монографијама или самим уметником, лицем у лице. Виртуелна изложба и исто таква биографија, изгледа, могу да пруже исто онолико естетског доживљаја и чињеница, колико и класичнији модели перцепције сликарства. Требало би само бити отворен за додире нове технологије.

Рецимо само ово: могућност увеличавања слика пружа драгоцену прилику да у самом ткиву слике тежимо и налазимо смисао снажне Антоновићеве сликарске вехементности или драматичне поруке његовог колорита.

Могућност лаког кретања између делова менија (зашто не: садржај, ако је већ уместо exit постоји излаз?), умерено и пригодно коришћење хипер-текста, без претеривања у коришћењу могућности, укрштања слике, звука, видео-записа и текста, омогућава проматрач, оном пажљивијем и спремнијем на укидање предрасуда, да се приближи ако не баш утопијској слици из сликарских речи, а оно бар сликару који жели да наслика такву бајкословну слику, ако не делу, дакле, а оно поетици могућег творца таквог незамисливог дела.

Добривоје Јевтић ПЛАНИНЕ И ОБЛИЦИ

Скулптура би овде била нешто неприлично.
Њен облик се овде не би држао ни једно годишње доба.
Једини скулптурални облици који опстају овде, то су воћке на грани.
Али, гледајући их, ми дочаравамо себи њихову сочност и у сочности видимо њихову потрошну трајност, а не у облику.
Дрво има један мирис споља, други изнутра.
О унутрашњим мирисима дрвећа највише могу рећи дрвосече.
Дуго нисам схватао шта ме то овде, чим дођем, доводи у најбољу

моју духовну форму. А онда ми се разјаснило: Хармонија.
Ових дана сам потврду нашао код Хамваша, који каже:
"Хармонично је оно што је велико и једноставно, велико као планина, и тако једноставно као влат траве."
Велико и једноставно. Кад је ведро, са терасе видим Копаоник. А травке и бубе су ми свакодневно друштво.
Ето.
Влажно и хладњикаво време.
Диреров Велики бусен на корицама Хамвашовим Зачела изгледа ми зеленији него обично.
Редослед боја у овом пределу: зелена, жута, сива, бела.
Преливи се подразумевају.
Волим да читам док се хвата и згушњује мрак. Слова тада постепено постају невидљива и подсећају ме на камење, које урања у земљу.
Следеће читање тада се чини неизвесним, као што је неизвесно да ће камење уроњено у земљу икад бити откопано и осмотрено.
Волим и да пишем док плима мрака стиже на моју терасу.
Да ли тада парам мрак и издвајам тамну пређу рукописа или свој рукопис слажем у густу тканицу мрака?
Чини ми се да чиним једно и друго.
Када опада обојеност, јача сјај.
И не само сјај, него унутрашње зрачење.
С опадањем боје постајем свестан запремине на рачун површине.
Запремина зрачи своје присуство, а не сјај.
Опадање боје је знак упростањивања.
Дрво усред дворишта служи као вага за мерење ветрова.
Посећи ћу дрво – чему да их мерим кад за њих нема купаца.
Најтврђи камен користи се за обележавање средишта света.
Шта је у средишту света? Најтврђи камен или празнина, и она непробојна као камен?
Народ камења је један уређен народ.
Ни у чему другом хијерархија није тако одређена као међу камењем.
Неки су племенитог рода и њихове функције су пробране, а неки служе тек да се подупре точак да кола не крену низа страну.
Најежио сам се од хладноће. Браним се писањем. Исписујем најежене, накомстрешене мисли.
Која поседничка нескромност се одаје речима "моје дрво".
Џабе је у пределу жута кад не греје.
Авет боја.
Све у пределу боју позајмљује од камена и камену је враћа.
Каква је чудовишна појава летња хладноћа. Као болест. Не одаје космички мир, ред и поредак, него злоћудну настраност.
Од ње се не може побећи. Промено сам чарапе – није помогло.
Држао сам ноге у врућој води – мала фајда. Завукао сам се у постелину и чекао промену боље – није било побољшања.
Шта да радим и куда да се денем да бих се склонии са њеног правца?
Довољно је да се растопи један камичак, па да читав дан постане прозрано плаветан.
Камење има више боја него цвеће.
Цветови своје боје раздају бубама, а боје камена не разнесу ни ветрови ни векови.
Боје које садрже биљке у својим соковима не откривају се на истоветан начин; неке се одају свили, неке памуку, неке вуни. Оне које ти обоје прсте кад смрвиш латицу, лист или стабљику, најчешће су привремене. Покажу се као жуте или црвене, а онда постану смеђе или поцрне.
Кад те биљка обоји, осећаш се као биљка-ковек, биће из мита или погодно за мит.
Можда су баш тим путем, са доста претеривања, што је својствено митотворној фантазији, људи дошли до сирена, силена, кентаура и минотаура.
Комбинација биљке и човека није се међутим одржала у миту, јер

је статична заслугом биљног елемента, а без динамике нема добре приче, па ни мита.

Непокретни облици. Читав дан иста слика на прозору. Али таква дубина и тако деликатан склад боја да то не би досадило и да заувек остане тако.

Уосталом, зар иједно дело може икад да досади.

Јуче сам одавде, из Пролома, видео положене беле праменове облака испред силуете Копанника.

Изгледало је као да је неко на брзину кречом поништио слику те планине.

Кад затворим прозор, пресахне ми "инспирација".

Затварање прозора делује на моја чула као реостат – смањује им перцептивност, стварну и фантазмагоричну.

Кад је хладно, брзо гладним и халапљиво једем.

Насртљива хладноћа. Дође ми да је ошамарим.

Волас Стивенс каже:

"У мојој соби, свијет је изван мог поимања:

Али, кад изађем, видим да се он састоји

Од три-четири бријега и једнога облака".

Шта ли ме је навело да се машим Стивенса тек што сам својим рукописом поништио белину претходне странице у овој бележници?

Ја заиста волим овог песника, али га не читам чешће него једном годишње.

Овога пута као да сам није издржао у неутралном поретку собе (у зиду од књига) и обратио ми се да ме поучи.

Колико год мисао и констатација мисли биле занимљиве, вредност није у њима самима, него у суптилности и још више у материјализацији исказа, које далеко надилазе повод, као у овој његовој мини /ја/ тури.

Прочишћавањем своје боје камен стиче тврдину.

Стврђујући се, камен прочишћује своју боју.

Тврдину стиче непрекидно, а тврдоћу – ноћу.

Ја сам овде писац у дијаспори. Нико ме не зна, а и не желим да ме неко зна. Свеједно, радим своје послове како умем, у слободи и задовољству. О свом трошку и на свој ризик. Усред океана од лишћа – фаталист.

Што је камен мањи, то је тврђи. Кост камена са које је отпало иструнуло месо камена.

Гле, Ел Грекова слика на мом прозору. А ноћ је растура и разложену односи у своје ризнице.

Порекло Ел Грекових боја:

Облачно небо када се мешају дан и ноћ.

Видљива, скоро опипљивља нематеријалност, свеци с облацима и међу облацима, од облика облака – Ел Греко.

И Толедо му је више небески него земаљски град.

Мора бити да му је било облачно у глави и у очима.

А био је и религиозно неуротичан.

А био је још и у туђем свету, одвојен од родног тла, као да је на небу или негде на немирној пучини.

Па, кад се све сабере, и није могао да буде друкчији.

Не приземни, него неки неземаљски, небески, чак космички, или из дубина мита и религије ветрови, покрећу, повијају, усмеравају или само клате његове фигуре као биљке, дроњке или заставе.

Да, и од биљног има код Грка.

Биљка је својим невидљивим делом укоренења, а читавим својим видљивим бићем је предата неизменом, простору ли, времену ли, комосу ли.

И баш та дијалектика одређеног, временски и просторно лоцираног, а невидљивог, и оног другог, бескрајног и зато представљеног само у облику флуида – то је Греков начин.

Лелујају му се фигуре да би му се слагала, таложила, приближавала равнотежи и миру композиција.

Видљиви немир, за вртоглавицу и из вртоглавице, и невидљиви мир, који је трансценденција видљивог немира – Греко.

Византијска симболична геометрија (византијски симболички

геометризам) и искорењеност из тога зарад безмернијег културног и психичког амбијента.

Земаљско смо по причи, легенди, миту. По осталом, онострано.

А да би било аутентично онострано, морало је бити настрано.

Зар је могуће не видети сличности између Грека и Далија.

Та контролисана, сублимисана и сублимна параноја, зар им није заједничка.

И колико је то уопште шпанско, а колико само људско.

Може бити да нису од утицаја на њих биле само небеске климатске појаве – специфична динамика прозирности и непрозирности (и симболичка изражајност тога), него и клима духа поднебља из кога су се нападали и у коме су деловали.

Дали је само даље и искључивије отишао у надреално, у Надреализам.

Није му био довољан чак ни сан, него је прибегао нечему што је за који степен даље од сна – параноји.

Али, зар Греко није протонадреалан, протонадреалиста.

Време у коме је деловао Дали било је попустљивије, необузданије; знатижељно, фаустовскије, упознатије са силама немерљивим и склоније сарадњи са њима, па су због тога различити степени надреалног код Грека и њега.

Што је Греко чинио нагонски, то је Дали чинио намерно.

Код Далија, као код сваког правога надреалисте, на делу је (делује) аутоматизам, али нема репетитивности. Аутоматизам је то који је (и у човеку) изванљудски.

Па ипак, његова је дисциплина класицистичка.

Флуид на њиховим сликама, делирантно развијање и множење, постављање и супротстављање форме, све то се доводи у везу и са флуидношћу музике.

Треба заиста проникнути колико музички начин, музички патос и ритам, учествује у њиховим делима.

Виртуозност им иде до надреалног, до кончетизма и кончета.

Необуздано бујање постаје манир, па треба видети колико је повратно, маниризам упливисао на њихово дело.

Бebroј у броју. Луда страст и ледена прибраност духа.

Савитљиви часовници.

Оксиморонска фигуративност.

Усковитлане облачне масе.

Облачне масе, које витла, оформљује и учвршћује људска рука.

(мај – јун 2001)

ОДАНОСТ СТВАРАЊУ

У нашој посусталој и осиромашеној периодици, свака нова публикација је добродошла, да не кажемо и драгоцена, поготово ако је из тзв. унутрашњости. Легат – нови је озбиљан и целовитији израз естетичке генезе уметничких континената и стваралачких поднебесја.

Латили смо се заиста тешког посла у намери да уредимо, концепцијски фундирамо и објавимо један од несумњиво најзначајнијих феномена у историји цивилизације – уметност свих уметности.

Идејна и тематска подручја Легата оцртана су стваралачки, распонем од Улаза (у часопис) до Излаза (из броја), прилозима коресподентних жанровским обликовањем записа, мисли и бележака о уметности и уметничком стварању (сликара Цветка Лаиновића и песника Добривоја Јевтића).

Већ рубрика Осветљења афирмише иновантне интерпретације класичних и савремених дела и ауторских личности у областима

позорја, музике, филмологије (Аристофана, Бетовена, Хичкока, М. Драшковића).

Естетичке концепте из којих израстају ликовни светови уметника осветљавају на својим књижевним премисама – писци. Отуда рубрика Писци о сликарима, било да пишу песници или, пак, књижевни критичар и есејист (Тимченко) о књижевним аспектима Црњанског о делу Микеланђела.

Поетичку слојевитост испитује и рубрика Књижевни атеље, указујући на континуитете и метаморфозе књижевног писма, посебно у развоју појединих аутора и повезаности наше књижевности са европском и светском (необичан текст Радована Белог Марковића и загонетност прозе француског романијера, приповедача, драмског писца Жилбера Сесброна, рођеног у Паризу 1913. (умро пре неколико година), тим пре што у својим делима обрађује савремене теме попут насиља (У сумрак), еутаназије (Касније је него што мислиш), положај жене у друштву (Пчела на стаклу), успон обојених раса (Лоше ми је у твојој кожи), итд: наравно, у изврсном преводу професора Филозофског факултета у Нишу, др Риста Лаиновића.

Легат је, иначе, на правом путу када испитује вишезначност и технолошку слојевитост "медијатизације света" (из пера врсног нишког филмофила Бранислава Милтојевића, новинара Народних новина), као и када указује на предности представљања уметничких дела на CD-ROM-у као мултимедијалном пројекту прожимања компјутерске технологије и људске креативности.

Наглашено отворен савременим аспектима уметности и културе колико и традиционалним облицима стваралачког изражавања. Легат, излазећи у Лесковцу, почетком новог века и миленијума, својим присуством подржава егзистенцију креативности уметника и човека уопште. Чинимо то са страхћу, љубављу и захвалношћу према Аутору и Делу за задовољства која нам дарују.

**Оснивач
Народна библиотека "Радоје Домановић"**

**уређује
Саша Хаџи Танчић**

**Компјутерска Обрада
Милош Дедић
Иван Цветковић**

**Секретар уредништва
Катарина Станковић**

Лесковац, 2004 година

ISSN 1820-7022 (online)