

ПОЕЗИЈА И СЛИКА



СОПОКАНСКА ВРЕЏБА

ПОЕЗИЈА И СЛИКА

ПОЕЗИЈА И СЛИКА

Марко Погачник
Уметност новопазарског простора

Војислав Максимовић
Фреске као поетско надахнуће

Слободан Ракитић
Укрштање симбола

Миодраг Радовић
Похвала лепоти и лудости

Драган Недељковић
Књижевност и друге уметности

Љиљана Шоп
Уметност и хијерархија

Синан Гуцевић
Групни портрет бога и времена

Исток Осојник
О лонцу и о неким односима

Слободан Зубановић
Слика у Кракову

Тиодор Росић
Песнички и ликовни предмет

ЛИКОВНИ ТРЕНУТАК ДАНАС

Душан Ђокић
Поетика пре уметности и уметност после поетике
у ситуацији преласка

Драган Мојовић
Освајање времена

Коста Крсмановић
Настанак савремене примењене уметности

Света Лукић
Поезија у интелектуалном сликарству М. Б. Протића

ПРОМОЦИЈА ИЗАБРАНИХ ДЕЛА Ћ. СИЈАРИЋА

Рајко Петров Ного
Све је некад зборило

Драгољуб Јекнић
Љепота и слојевитост прозног казивања
Два романа Ћамила Сијарића

ПРИЛОЗИ

Стеван Раичковић
Разговор с иловачом

УМЕТНОСТ НОВОПАЗАРСКОГ ПРОСТОРА

УВОД

Необично је што значајни споменици уметности нису непосредно везани за регионални центар овог дела јужне Србије, за Нови Пазар. Најугледнији међу њима, манастир Сопоћани, повезан је с извором реке Рашке прилично удаљеним од Новог Пазара. Други, Ђурђеви ступови, смештен је на врх брда. Петрова црква има неугледан положај на ивици града... Више него с формалним центром повезани су с природним елементима простора: са земљом, водом, енергијом и временом, како их симболично називамо.

Управо због те органске повезаности уметности и живота новопазарске споменике доживљавамо као јединствени културни простор. С истим правом говоримо о новопазарском културном простору античке Атине или ренесансне Венеције. Тако можемо да схватимо одлуку UNESCO који је уврстио Сопоћане у листу најзначајнијих споменика културно-уметничке баштине човечанства — али не саме него заједно са Ђурђевим ступовима, Петровом црквом и рушевинама српске средњовековне престонице Раса. Који стваралац је био тако снажан да различите природне и цивилизацијске компоненте током векова преобрази у хармоничну целину?

У кратким цртама скицираћемо историју средишњег ствараоца, *Рашке уметничке школе*. Раскол римске цивилизације на источну и западну половину дубоко се урезао у свест човека — његове последице на изванредан начин још и данас осећамо у подели света на Исток и Запад. Тада је новопазарски простор припадао источној половини света, владавини Византије. Ипак је некадашњи византијски вазал, Стеван Немања, извојевао у XII веку самосталну српску краљевину Рашку са центром, управо, овде у новопазарском простору. У овој средини, заједно са својим наследницима из династије Немањића, градио је престоницу Рас и поменуте манастире.

Политичка слобода могла је да се избори оружјем, културна самосталност дала се остварити само мудрошћу, дипломатијом и равнотежом. Рашка се отворила утицајима западне „романске“ уметности — притицали су из Италије преко далматинских градова — и тако неутрализовала премоћ византијских уметничких узора. Карактеристично је да суптилно уравнотежење Истока са Западом у историји Рашке персонификују жене; жене рашких вла-

дара биле су: унука венецијанског дужда, анжујска принцеза, угарска краљевна...

Шаљива народна пословица вели: „Где се двоје свађају, трећи се користи.“ Тако се догодило у случају Рашке уметничке школе. Византијске и Романске стилске догме међусобно су се неутрализовале, никнула је самостална уметност треће врсте која нас својом животношћу подсећа на каснију ренесансу.

Би-поларност рашке историје и уметности паралелна је венецијанској цивилизацији. И Млетачка република је више векова ловила осетљиву равнотежу између Византије на истоку и Римско-немачког царства на западу. У Венецији се на основу исте равнотеже развила посебна грана ренесансе коју називамо *Венецијанска школа*. Када упоређујемо Рашку и Венецијанску школу у њиховим највишим достигнућима, као што су сопоћанско сликарство и сликарство Паола Веронезеа, унутрашње осећање води нас изворном надахнућу обе школе, античкој грчкој уметности. У жилама византијске уметности, чији су наследник биле обе школе, не кола, наравно, римски него грчки уметнички импулс. Векови у којима су цветале обе школе су додуше различити, али надахнуће уметности не познаје временске лимите.

Тако смо у нашем тражењу извора стигли до архетипа уметности која је ослобођена везаности за верске и обликоване стереотипе. Такав архетип прва је отелотворила античка уметност Атинског акропоља, где је била остварена потпуна равнотежа између духа и материје, садржаја и форме, неба и земље — *уметности живота*. Тиме је за човека утрла пут којим је у средњем веку поново корачала Рашка уметничка школа, а у ренесанси Венецијска школа. Управо је симболично што се Нови Пазар налази на средини ваздушне линије између Атине и Венеције!

Али не гледајмо у прошлост. Зар није и самосталност и међународно стваралаштво социјалистичке Југославије засновано на сличној деликатној равнотежи између Истока и Запада? Из уравнотежења две крајности настаје политика несврстаности која истрајно штити мир и заједничко живљење у свету. Није ли такође и сада очигледна иста инспирација о којој смо говорили у вези с Рашком, Венецијом и Атином?

Занимљиво је да и савремена ситуација у светској уметности има иманентан однос према линији Атина — Рашка — Венеција. На Истоку данас влада уметност догматског соц-реализма, на Западу преовлађује ликовни формализам пост-модерне уметности. Зар нас инспирација коју смо открили не подстиче да поново потражимо равнотежу између крајности, створимо синтезу, нову *уметности живота*?

Процват Рашке школе у XIII веку убрзо је засенила турска опасност. Земљу су после косовске битке (1389) узели Турци. У новопазарском простору израсли су споменици исламске културе, град Нови Пазар са џамијама, минаретима, Хамамом, чаршијом, хановима итд. Турци су владали до почетка XX века.

Али упоредо су на истом простору на својим повученим положајима и даље живели православни манастири нестале Рашке. Тако је у новопазарском простору опет постојала тешка равнотежа између Истока, који сада представља ислам и Запада који представљају хришћански манастири. Рашка уметност равнотеже појављује се сада реинкарнирана у новим околностима.

Наша истраживања новопазарског простора такође су заснована на истој школи равнотеже и синтезе. На овакав начин желимо да покажемо осетљиве односе између уметничких споменика и елемената природе. Пуке научне чињенице покушаћемо да уравнотежимо са врењем наших осећања у непосредном сусрету са живим уметничким делима. Оштрину речи да ублажимо светлошћу фотографских слика.

Први елементи новопазарског простора:

ЗЕМЉА

Земља са свих страна обзнањује своје тешко присуство у облику купастих планинских маса које окружују Новопазарско поље. Планине Голија на западу и Рогозна на истоку, те Пештерска висораван на југу обликују затворен географски простор, чија једина уска врата воде кроз клисуру реке Рашке према северу.

У овом обезбеђеном гнезду средњовековна Србија је нашла све услове за развој свог заметка, Рашке државе и уметничке школе. Испуњен је био, наиме, и други услов раста: дотицање животних снага. Постојали су прастари путеви преко планинских прелаза који су повезивали новопазарски простор на југу са Јадранским морем, на истоку са Византијом и западу са Босном.

Новопазарска земља је затворена у себе и истовремено комуницира са све четири стране света, као централна раскрсница Балкана.

Ђурђеви ступови

Новопазарска земља има и свој уметнички израз. Врх једног од високих брда који опасују планину Голију крунише манастир Ђурђеви ступови. Где год се кретали по новопазарском простору, на северо-западном хоризонту нам се појављују Ђурђеви ступови. Кад год их угледамо у нама се обликује осећање духовне дубине новопазарског простора.

Осећање се може изразити метафором. Ђурђеви ступови су постављени на највишу тачку до које се дигла Земља да би се сјединила с Небом. Ђурђеви ступови су дете рођено из тог сједињења, *лолос простора*. Они новопазарском простору дају јединствени идентитет, какав има само један простор на свету.

Обзидан манастир са црквом у центру дао је да се сагради оснивач династије Немањића, Стеван Немања 1170—71. године, као израз захвалности за избављење из тамнице у коју је био бачен за време династичких борби.

Манастир је живео до XVII века, када је изгорео у аустријско-турском рату. Данас је обновљен до те мере да његова архитектонска љуштура опет обавља описану улогу доминантног знака у простору.

Лево од улаза у манастирски комплекс може да се препозна уздужни простор манастирске ручаонице. Следи капела краља Драгутина, укључена у зидине. Уз његову западну ивицу нижу се манастирске ћелије. Од капеле краља Драгутина дијагонално води пут до улаза у цркву. Пред улазом у њу стоје остаци две велике куле (ступе) по којима је манастир добио свој атрибут: Ђурђеви ступови.

Поред пута између капеле краља Драгутина и цркве и уздуж зида манастирске ручаонице, леже необично монолитни камени стубови обликом слични човеку мањег раста. То су чувени *стећци*, културно-уметнички феномен који у свету налазимо само на подручју Југославије. У Босни, Херцеговини, Црној Гори, Далмацији и јужној Србији сачувано је око 66000 ових стећака које приписујемо традицији средњовековног покрета Богумила.

Стећак није обичан надгробни споменик, јер не означаје само место где је сахрањен покојник. Стећак својом каменом масом и ликовном симболичком представља покојника на посредан начин и после смрти присутног у свету живих људи. Не постоји граница између живота и смрти, стећак је везни члан између „заједнице умрлих“ и „заједнице живих“.

У том смислу је нарочито речита половина разбијеног стећка који лежи уз ивицу поменутог пута. У њу је угравиран *крст преображен у дрво живота*, симбол који значи управо то: да нема смрти, да постоји само живот као дрво које сваког пролећа поново озелени, мада му се претходне јесени осушило лишће.

Други елемент новопазарског простора:

ЕНЕРГИЈА

Елемент земље даје простору облик, а ко га напаја енергијом? Енергетске линије теку кроз земаљски и ваздушни простор као део електромагнетног дејства наше планете. Мерења су показала да се њихови токови не мењају током векова и тако оне представљају стална језгра око којих је човек градио своје цивилизације. С енергетског становишта најзначајнија су она места где се маса електромагнетних линија међусобно укршта. Ту настаје извор енергија које је човек увек покушавао да захвати и уведе у живот своје заједнице. На таква места постављао је своје богомоље, ту се сакупљао, изводио ритуале и удубљивао у тишину.

Пример таквог места је Петрова црква која стоји на ниском брегу на северозападној ивици Новог Пазара. Карактеристично је да су на том истом месту своје богомоље подигле све три цивилизације које су током 2500 година једна за другом насељавале новопазарски простор: илирска, римска и хришћанска.

Ако желимо да продremo до изворне слике Петрове цркве, прво треба апстраховати касније доградње и видети шестоугаоно језгро грађевине које се диже изнад архитектонске масе. Језгро је израсло на основама ранохришћанске крстионице-ротонде коју је, по предању, на овом месту подигао Тит, ученик апостола Павла. У VIII веку ротонда је била допуњена с четири апсиде. Пред крај миленијума била је реконструисана у свом горњем делу. Купола је била подигнута за један спрат у облику галерије, на коју се може попети и доживљавати архитектонски простор у медијалној тачки између неба и земље.

Петрова црква је несумњиво најстарија црквена грађевина на тлу Србије. Сва дрхти од вибрација значајних историјских догађаја који су се одвијали унутар њених зидова. Била је седиште српске епископије, коју је основао свети Сава 1219. године, позорница првих сабора и великих одлука рашких владара. Црквени зидови носе у слојевима ликовне записе богате историје. Најстарији орнаменти су утиснути у свеж малтер. Старе фреске су светлих тонова, које су се очувале у поткуполи. Млађе фреске су снажних потеза и густих боја. Петрова црква је досегла најнижу тачку своје егзистенције крајем XIX века када је била понижена, претворена у турски војни магацин. Поновни успон је почео пре две деценије с обимним ископавањима и конзервацијама. Тада је испод црквеног пода откривено јединствено *Илирско благо*. Из коморе обложене каменим плочама на видело је избило шест златних сунчаних дискова (пекторала) и других златних делова; три свечане хаљине илирске кнегиње. А уз то бронзане и керамичке посуде *античког грчког извора* које су Илирима доносили трговци из Грчке и јужне Италије. Дионис са два сатира који плешу, с једне од керамичких посуда из V века пре наше ере, фактички повезује брег Петрове цркве с баштином античке Атине, о чему је било речи у уводу. Налази се чувају у Народном музеју у Београду.

Додајмо још антички римски жртвеник узидан у унутрашњи зид цркве лево од улазног лука. Натпис на њему допушта да се мисли да је на истом месту била и римска богомоља. Слика живота који се најмање 2500 година збивао око енергетског центра на брећу Петрове цркве, заокружена је. Илирска, римска и хришћанска култура које су, додуше, једна другу искључивале и уништавале, ипак, су бирале исти брег као локацију за своју богомољу. Ту је, наиме, стварни центар новопазарског простора, вибрирајући извор енергија земље и космоса.

Подигнута у „центру света“ Петрова црква представља архетипски облик који су наставиле и касније грађевине *Рашке школе*. Доњи део грађевине увек је угластог (кубичног) облика, горњем делу купола даје сферичну садржину. Укратко: доле *квадра*, а изнад њега *кру*. Савременим језиком речено: доњи део црквене грађевине представља *материјалну базу*, изнад ње се шири *духовна наградња* (купола). Посебан проблем при том представља

прелаз од квадрата ка кругу, који је у Петровој цркви решен на најстарији начин, с кадастим медијалним облицима званим „тромпе“.

Однос између материјалне базе и духовне надградње у Петровој цркви јасно је изражен као однос између два пола живота. На средини цркве, на тлу, у монолитни камен угравирана је розета која представља *сунчани диск са 14 зрака*. Розета на тлу значи *свећлост земље*. На врху, на своду куполе насликана је слична розета: у облику сунчаног диска у центру је насликан Христос. Окружен је са 14 ликова светаца и анђела. Розета високо на врху куполе значи *свећлост космоса*. Симетрија између Неба и Земље је више него очигледна. Кад човек уђе у црквени простор *ноће су му на земљи*, а с погледом *се диже према своду куполе* и тако представља везу између оба пола живота.

Невероватна, а ипак логична је веза између розета на златним плочама илирског блага и розета Петрове цркве. Иако њихови ствараоци нису знали један за другог, ипак су направили исти цртеж (разлика је само у броју зрака) као очигледни приказ енергетског центра на брегу Петрове цркве, који су обојица интуитивно означавали. Чак је и плетиво које окружује розету на илирским плочама једнако плетиву које фрагментарно окружује црквени простор у облику каменог рељефа приближно два метра изнад тла.

Трећи елемент новопазарског простора:

ВОДА

Елемент воде доноси у простор *животи*. Новопазарски простор посебно је богат водом. У близини манастира Сопоћани извире река Рашка. По тој реци добили су име првобитна српска држава Рашка и њена престоница Рас. Извор се чини као чудо природе: планина се распукла и из шупљине дере кристална вода.

Кад Рашка после 16 километара брзака дотекне у равницу поља, догоди се права провала плодности: у њу се звездасто улива пет свежих и бистрих река (Себечевска, Људска, Јошаница, Дежевска и Бањска река).

Бујно присуство елемента воде у новопазарском простору манифестује се у облику термалних врела која на више места избијају из дубина земље. Нарочито је позната Новопазарска бања, где се још увек користи турско купатило (хамам) из XV века, поред савремених уређаја Републичког центра за лечење мишићних болести.

Сопоћани

У близини извора реке Рашке краљ Урош I дао је да се између 1263. и 1268. године подигне манастир Сопоћани. Зашто је дао да се он подигне на том месту, које је удаљено више од два сата хода од престоног града Раса?

Треба замислити да Петрова црква, Ђурђеви ступови и Сопоћани чине заједно *проспирни троугао*. Свако од њих игра друкчију улогу у простору и има положај аде-

кватан томе. *Петрова црква* постављена је у жижу земаљско-космичких енергија. Представља енергетски набој простора. *Ђурђеви стубови* дигнути су на врх „највишег“ брда. Представљају идентитет простора. *Сопоћани* су загњурени у чудесни природни амбијент близу речног извора. Представљају *извор живота* у простору.

Да бисмо дошли до средишта црквене грађевине морамо кроз остатке спољног трема, кроз унутрашњи трем и нартекс. Сада смо у средишту простора испод куполе. Изграђен је адекватно архетипу који смо упознали у Петровој цркви. Доле квадрат материје, изнад њега се шири духовна сфера. Али однос између оба пола живота у Сопоћанима више није схематичан. Имамо утисак да дотиче управо нас, живе људе. И облик нашег тела у основи је сачињен од правоуглог торза и округлине главе. (Овакав шематични цртеж можемо да видимо на стећцима узиданим у плочник Петрове цркве.) Из тела у ужем смислу произлазе *физичке активности* човека, као што су дисање, кретање, рад. Из главе произлазе *духовне активности*: мишљење, осећање. При том *наш врат* игра сличну улогу као централни простор цркава Рашке школе. Повезује „физичко“ тело и „духовну“ главу.

Када је реч о архитектури нас не интересује форма врата, него унутрашњи простор врата: грло. Сад замислите, кад стојите испод куполе у Сопоћанима, да стојите на дну свог грла, где почиње душник (у цркви га представља нартекс). Језиком опипајте „куполу“ неба у устима. Док пипате небо својих уста додирујете заправо врх куполе у Сопоћанима. Готово је невероватан идентитет између архитектуре Рашке школе и човека!

Највећа вредност Сопоћана су фреске које важе за највеће достигнуће европског сликарства у XIII веку. У то време је како на Истоку тако и на Западу постојао само плошно сликарство. Сопоћанско сликарство свесно уводи тро-димензионални концепт простора, какав је више него век касније поново почела да открива ренесанса. За пример погледајмо ликове оваца и коза на десној ивици фреске *Рођења*, на левом зиду црквеног крака. Животиње су као за инат постављене у различите перспективистичке положаје.

Други елемент сопоћанских фресака је музички. Посматрајмо ликове светих људи који се успињу по сводовима нагоре. Измењивање њиховог држања, понављање набора на њиховој одећи, све што представља наслеђе византијске сликарске традиције, даје фрескама *риџам*. А пошто су формуле византијског сликарства увек исте, *риџам* сопоћанских фигура је шематичан.

А кад погледамо лице било које од фигура Сопоћана, *механички риџам* утихне — надгласа га *мелодија лейоше*. Лица са сопоћанских фресака жаре у својој индивидуалности — свако за себе је пуна личност. Жаре у љупкости која је свима заједничка као принцип античке лепоте. Но то није наслеђе византијске традиције, него непосредна баштина античког грчког стваралаштва. *Механички риџам фигура* који увек изнова надгласа *мелодија лица*, таква је музика сопоћанског сликарства.

Трећи квалитет сопоћанских фресака је *животна снага*, којом је уметник превазилазио композиционе шеме, што их је захтевао црквени ред тога времена. Погледајмо за пример најобимнију композицију, насликану преко целог лећног зида нартекса, *Усијење бојородице*. Схема композиције је симетрична и страна животним ситуацијама: зграда лево — зграда десно, група ожалашћених лево — група десно. Крута геометрија.

Али ако осмотримо поједине личности на слици, постајемо свесни да свака живи свој интензивни живот. Изрази лица, покрети руку, таласање масе, све то несређено кретање избија из фигура и преплављује мртву и покретну схему композиције. Тврда схема и мек живот стоје на сваком комадићу фреске једно насупрот другом. Ипак не можемо рећи да у Сопоћанима једна од две крајности побеђује. Понегде схематичност добија превагу над животом, другде живот над мртвилом. Битку која је започета у Сопоћанима тек је три века касније победом животног принципа добојевала ренесанса.

О овом прича детаљ раније поменуте фреске *Рођења*, с левог зида црквеног крака. Мајка држи одојче у крилу. Испред ње је када с водом припремљена за купање детета. Подворкиња из крчага долива врућу воду. Мајка је испружила руку и прстом проба да ли је вода довољно топла за купање. Можемо ли да замислимо приказ који би у себи имао више живота?

У бели чаршав завијен крчаг из кога подворкиња долива врућу воду (бели чаршав зато да се не опече) значи ону високу инспирацију у уметности, коју је касније остварила ренесанса. Опрезни гест мајке значи да можда још нема услова да се човек препороди (ренесанса значи препород). Сопоћани су слични гесту ове мајке. Испитују вредности ренесансе пре него што је европски простор био спреман да човек може да се окупа у новом духу.

Манастир Црна ријека

С оне стране вештачког језера код Рибарића пењемо се до пећина изнад Црне ријеке. Тамо је у касном средњем веку у стеновитој шпиљи био саграђен минијатурни манастир. Четвороспратни организам манастира виси над провалијом прилепљен за стену.

Најнижи ниво заузима ћелија за лечење душевних болесника. Ту се изводио у антици познат начин лечења са спавањем у шупљини испод богомоље. (Болесници су проводили у ћелији два дана и две ноћи.) На другом спрату су ћелије калуђера, а на трећем црквица сва у фрескама. На четвртом спрату је ручаоница с крушницом. Сви простори заједно чине животну целину, где постоје простори за лечење и посвећење, за јело и починак. А све гравитира ка најдубљем углу шпиље, где *извире вода*.

Црноречки манастир отеловљује целовитост природе и цивилизације. Природна стена и човекова грађевина тако тесно су везане једна с другом да се не може рећи где се завршава творевина природе и почиње дело човека. Задњи зид манастира буквално замењује камени зид шпиље.

Четврти елемент новопазарског простора:

ВРЕМЕ

С елементом времена симболизујемо културне слојеве који су се кроз миленијуме таложили у новопазарском простору.

Рашки културни слој

Споменике *Рашке уметничке школе* већ смо посетили. Али где је њихова допуна, првобитни центар државе, престони град Рас?

Крај пута према Сопоћанима, изнад ушћа Себечевске реке у Рашку, на високој литици Градини, настало је почетком овог миленијума тврђавско насеље Рас. С три стране штити га провалија, јужна страна опасана је великим каменим зидом. Зидови су очувани и одлично обновљени. Окружују празан простор где је некад стајао престони град с кућама од дрвета и земље. Град је иструнуо. Само дрвеће посебних облика расте овде као оваплоћена успомена на живот који је протекао.

Исламски културни слој

Турски завојевачи пренели су животни центар простора с високе стене у равницу поља. Ту је војсковођа Иса-бег Исхаковић основао око 1480. године војни и трговачки центар Нови Пазар. На овој значајној раскрсници Балкана сретали су се касније трговачки каравани из Истамбула, Београда, Сарајева и Дубровачке републике. Израсли су споменици исламске културе какве су обликовали сви градови турске империје: џамије (богомолје), хамам (купатило), чаршија (пијаца), ханови (коначишта) и тврђава.

Ови споменици стоје и данас. Концентрисани су око некадашњег караванског пута који је водио према Истамбулу. Пут који је водио према центру државе био је истовремено и градска магистрала. Његов очувани део почиње с рестораном — ханом у центру данашњег града, а завршава се с Алтун-Алем (златном) џамијом. Десно од осе је Тврђава, лево Хамам. Сама магистрала и данас живи свој бучни живот чаршије. Музејска збирка постављена у кући некадашњег турског великаша допуњује утиске с улице. У свој својој источњачкој колоритности налазе се овде обновљени амбијенти турских кућа из Новог Пазара.

Између архитектуре *Рашке школе* и исламске архитектуре постоји битна разлика. Рашки споменици постављени су у односу према домаћем простору. Било да означавају доминантну тачку у пределу (Ђурђеви ступови), енергетски центар простора (Петрова црква) или осетљиву тачку природе (Сопоћани). А исламски споменици нису укорени на земљи на којој стоје, него у имагинарном центру читавог ислама, у далекој Меки. Оса џамије увек је усмерена према Меки без обзира на то како теку осе конкретног простора. Тако настаје огроман апстрактни простор у којем сви исламски споменици заједно имају удела.

И уједно у конкретном простору, какав је новопазарски простор, остају странци, мада су већ више векова његови гости.

И однос исламског културног слоја према другим елементима простора је посебан. Највеће значење има *елементи воде* који ислам схвата као елемент унутрашњег очишћења човека. Бујно присуство воде у новопазарском простору је зато подстакло раст тако јаког града, какав је у турско време био Нови Пазар. Причају да су у тадашњем граду токови река који се стичу на новопазарском пољу били тако разведени уз ивице улица, да је Нови Пазар био прави правцати „водени град“. Друкчији је и однос према *елементима времена*. Човек има утисак да има више простора у времену. Време тече спорије и смиреније него у европској свести. Зато се човек осећа емоционално ослобођен, што је у нашем добу велика вредност.

Нововековни културни слој

После ослобођења 1945. године кроз новопазарски простор поново је заструјао живот. Почело је ново раздобље културног успона. Препорођени Нови Пазар је 70-тих година добио свој изворни архитектонски израз у делима архитекте Томе Миловановића и његових колега. Урбанистички план предвиђа да се сачува исламско језгро града, а нови град се гради у облику лука који ће у коначној фази да обухвата језгро и штити га и уједно да нуди животу савремене услове развоја.

Најинтересантнији израз нове архитектуре је хотел Врбак. Постављен је у живом односу према околини и тако превазилази стереотипност модерне архитектуре. Као код споменика рашке архитектуре, тако и код ове архитектуре поново доживљавамо *однос према природи*. Пример је улаз у хотелску кафану. Одвија се тако што у хотел долазимо мостом изнад реке. Али не прелазимо реку, него извесно време ходамо заједно с током реке. Доживљавамо сусрет између наших корака и упоредног ритма реке.

Још је очигледнији однос грађевине према културним слојевима новопазарског простора. Хотелски хол је обликован као исламски амбијент с бујним извором воде у облику фонтане у средини. Простор је тако тачно усклађен са суштином исламске културе да овде можемо да осетимо њену емоционалну смиреност, боље него на бучној чаршији. Ипак амбијент хола није копија исламске архитектуре. О овоме сведочи јако увећана розета са „сунчаног диска“ из илирског блага нађеног код Петрове цркве, која затвара куполу. Да ли смо на нашем путовању кроз новопазарски простор опет стигли до хоризонта који ништа не раздваја, него сједињује и повезује? Бар на почетку јесмо.

Превео са словеначког Дејан Познановић

ФРЕСКЕ КАО ПОЕТСКО НАДАХНУЋЕ

Не треба много доказа о томе да опште односе између било кога инспиративног чворишта и остварене поетске форме није нимало једноставно утврђивати ни тумачити. Ипак ми се чини да нема превелике потребе за ширим претходним напоменама о повезаности поезије са фрескама, као непосредним надахнућем, па према томе нема ни сумње у оправданост разматрања њихових односа. Велики број лирских пјесама у књижевностима наше земље, које су подстакнуте истим кругом мотива, даје и довољно оправдања за тему овог мога разматрања. Ако би се у обзир узеле и друге умјетности, које су надахњивале наше пјеснике, онда би се од онога што нуде југословенске књижевности могла саставити врло значајна и обимна антологија пјесама. Мислим на оне пјесме чије су основно или чак једино надахнуће биле слике и скулптуре или неки други умјетнички облици (музика, архитектура итд.).

У додирима између поезије и сликарства запретано је ипак много несазнајних, недокучивих, понекад магловитих или чак невидљивих односа, који остају као трајна загонетка, смјештена у оним предјелима које додирује само стваралачка уобразиља неког истинског умјетника. Остаће, поред осталог, стално двоумљење о томе шта на некој слици најприје и највише подстиче поетско надахнуће: боја или облик? Одговори би заиста морали бити различити, што зависи од превладавајућег елемента у појединачној, личној перцепцији свакога пјесника. Свјесно или несвјесно (чини ми се да то није ни битно) пјесник у одређеном дјелу најчешће сâм даје посредан или директан одговор на ово питање, уступајући предност конкретном елементу на некој слици који му је дао и главни инспиративни набој.

О ликовном изразу као поетском (а неријетко и прозном) надахнућу могло би се и дуже уопштено говорити, без навођења очитијих доказа. Ипак, чини ми се да је прихватљивије оно настојање у коме се односи између ликовног стваралаштва и пјесничке инспирације покушавају да што јаче конкретизују и да се виде на аутентичним поетским примјерима. Свакако, не само да није лако издвојити најбоља и најприкладнија поетска дјела, него је исто тако тешко дати правичну интерпретацију тога односа, не крњећи при томе аутентичност ни једне од ових умјетности. Исто тако, мислим да не би требало давати предност ни сликарској, боље речено фигуративној или ликовној

умјетности као инспиративној основи, а ни књижевности као медијуму који је на свој начин преточио онај одређени чулни доживљај или виђење онога што представља неки животни детаљ, а већ је био сликарски обликован (на примјер на некој фрески).

Мада није могуће постићи и цјеловитије систематизовање, може се ипак уочити које су ликовне форме најчешће инспирисале књижевне ствараоце. На првом мјесту су наше старе фреске и иконе, а онда стећци, затим крајпуташи, па идилични или пасторални пејсажи, скулптуре и на крају колоритно композиционо тумачење неких важних историјских датости. У овом покушају успостављања става према односима слике и пјесме, сводим се искључиво на један ликовни израз — на фреске, додајући и иконе као веома сродан облик у служби сликарског опредмећења одређеног религијског мотива.

Иако то на први поглед може изгледати и недовољно увјерљиво, ипак се — са довољно разлога — може рећи да у досадашњим оцјењивањима није посвећена и одговарајућа пажња тумачењу додире фресака и икона са нашом поезијом. Изузимајући појединачне оцјене неких пјесника који су јаче захватили инспирацију из оних врела које су благотворно нудиле фреске и стећци, не постоје прави, синтетизовани и цјеловити радови.

У свему овоме мислим на надахнућа која је примала наша умјетничка поезија. Не треба ни овом приликом занемарити народну или усмену пјесму, која је такође сублимирала у себи и неке подстицаје који су преточени из нашег средњовековног фреско сликарства. Једини савремени есејистички текст, колико ми је познато, који је имао ову тему налази се у књизи Светозара Радојчића *Текстови и фреске*, а његов наслов гласи: *О неким заједничким мотивима наше народне пјесме и нашег старог сликарства*.

Суштину овог Радојчићевог есеја, чини ми се, најбоље изражавају ове ријечи: „Лако уочљиве везе старе уметности са садржином народне песме ограничавају се претежно на архитектуру. Испитивање утицаја старог сликарства на народну песму много је компликованије. Мотиви из сликарства не показују се у песмама у неким већим целинама. Мотив са слике често се умеће само као испомоћ, или као реминисценција, да опише личност или кратку ситуацију. У ређим случајевима слика даје материјал за већи део радње, или за целу фабулу песме. Сем тога, однос песме према слици утолико је компликованији што се увек може рачунати са реципрочним утицајима.“¹⁾

Након што је навео неколико особених примјера у којима се уочавају везе народне поезије и старог сликарства, односно фресака, Радојчић је изложио и овај занимљив став: „Све наведене заједничке црте између фресака, икона и легенди, с једне стране, и народних песама, са друге, могле су прећи у стихове кроз слику, или преко текста. Мени се чини вероватније да је у том процесу преношења мотива слика имала важнију улогу. Али постоје детаљи у

1) Светозар Радојчић: *Текстови и фреске*, Матица српска, Нови Сад, 5. г., стр. 99.

народним песмама који су — без сваке сумње — директно узети из ликовне уметности“.²⁾

Радојчић, као илустрацију овим наводима, помиње више пјесама из збирки Вука Караџића (*Урош и Мрњавчевићи*, *Женидба краља Вукашина* и друге). Да је на уму имао и збирке других сакупљача, Вукових настављача и епигона, вјероватно би Радојчић нашао и нове занимљиве примјере. Ипак, он износи и једну интересантну претпоставку: „Извесна фрапантна поклапања између фресака портрета и описа личности у народној песми наводе на помисао да су и верни портрети неких јунака у песмама сачували свежину и историјску тачност највише захваљујући сликарству“.³⁾

Инспиративне и тематске везе између фресака и наше народне јуначке поезије нијесу ни данас добиле озбиљније интерпретаторе, па се Радојчићев покушај мора са пуно респекта издвојити. Извјесна уздржаност у његовом захватању односа између инспиративног медијума и поетског опредмећења може бити знак недовољног истраживања или недостатка неопходне пријемчивости за поезију. И поред несумњивог присуства заједничких мотива у старом сликарству и у нашој народној поезији, ипак се може говорити о скромној, чак посредној повезаности ова два умјетничка облика, чије је утврђивање отежано великим обимом непознаница.

Одмах и са пуно оправданости се може рећи да такве закључке не можемо извести из обимног материјала које нуди наша старија и новија умјетничка поезија. Велик је број примјера гдје је инспирација са фресака непосредно преточена у пјесму и гдје се везе и додири сликарског и поетског израза и формално исказују (најчешће и самим насловом пјесме или поименичним назначивањем аутентичне фреске или иконе).

Милан Ракић није био наш први пјесник који је испјевао пјесму загледајући се у једну нашу фреску, али се ипак може рећи да је његова *Симонида* и до данас остала најпознатија домаћа поетска творевина непосредно потекла из старог, али врло јаког сликарског извора. Зато је то за мене и најпречи примјер који треба да наведемо у овом огледу. Може се рећи да је ова Ракићева пјесма могла подстаћи и неке наше пјеснике да у манастирском сликарству (а врло често и у манастирској архитектури) пронађу врло снажне поетске мотиве.

Полазећи од непосредног и очигледног повода, Ракић је створио патриотску пјесму, прејакe идејне тенденције, која је испољена у једном елементарном и патетичном родољубивом заносу. Сликарска љепота је овдје била више подстицај него и прави разлог за настанак ове пјесме о Симониди, владарици о чијем привлачном изгледу и младалаштву није било двоумљења, али је о њеној стварној историјској улози остало доста различитих тврдњи међу нашим старим писцима (Григорије Цамблак и архиепископ Данило II, на примјер) као и правих спорења међу потоњим историчарима.

2) Исто, стр. 100-101

3) Исто, стр. 103.

Многе су асоцијације које изазива Ракићева *Симонида*. Поред оних најочитијих помисли које подстиче њена историјска ослојеност, треба посебно рећи да из ове пјесме одише и надахнуће које долази од свеопште бјелине, од звјездане свјетлости и од праисконског виђела које сјаји чак из угаслих очних дупља:

И као звезде угашене, које
Човеку ипак шаљу светлост своју,
И човек види сјај, облик и боју
Далеких звезда што већ не постоје,

Тако на мене са мраморног зида,
На почађалој и старинској плочи,
Сјају сада, тужна Симонида,
Твоје већ давно ископане очи.

У тексту *Симонидине очи*, објављеном најприје у београдском листу „Политика“ од 15. фебруара 1959. године, а затим и у књизи *Древник* (Београд, 1975) Светислав Мандић, у чији сликарски и поетски дар не сумњајм, написао је и ове ријечи, које наводим не залажући се и за њихово једнострано прихватање: „Осећање песника, који своју уметност гради на туђој уметности, секундарног су карактера. Ма како његова песма била лепа, она ће увек остати у сенци оног уметничког дела које је проузроковало њено постојање. Па ипак, има песама које су инспирисане уметношћу другог рода, а садрже у себи аутентичне и примарне стваралачке вредности.“⁴⁾

Напомињући само узгредне примјере „из италијанске ренесансне и новије француске поезије, које су често одушевљено и врло успешно резоновале на велике, а пре свега сликарске догађаје“.⁵⁾ Мандић овдје наводи и два наша успјешна примјера — *Santa Maria della Salute* Лазе Костића и већ поменуто *Симониду* Милана Ракића, о којима је доста писано и говорено, најчешће изван праве везе са основним предметом инспирације. Осјећајући у *Симониди* неко умјетничко јединство, праву симбиозу слике и пјесме, Мандић је закључио: „Као и фреска којом је надахнута, Ракићева песма одолева времену и многим пролазним искушењима због колебања историјских и естетских схватања“.⁶⁾

Мада сам Ракићевој *Симониди* дао — из неколико елементарних вредносних разлога — челно мјесто, не треба заборавити ни занемарити знатно раније наше поетске примјере бар узгредног присуства инспирације са фреска и икона. Њих налазимо у балади *Ђурђеви сћујови* Лазе Костића (настала између 1862. и 1864) и пјесми *Ђуре Јакшића Јан Хус* (први пут објављена 1877. године).

Лаза Костић се непосредно инспирисао сликовном визијом о светом Ђорђу, као врло присутном умјетничком надахнућу на фрескама, а и честом мотиву у свјетској лите-

4) Светислав Мандић: *Древник*, „Слово љубве“, Београд, 1975. стр. 159.

5) Исто.

6) Исто.

ратури. Да је Костић подстакнут иконом а не текстом ле-
вог

1955. године, као да се може помишљати да је први, још рудиментарни али недвосмислено слутљиви извор једног искуства које смо, обично, склони да зовемо надреалистичким, био управо на овим теренима када је, изнад медијевалних манастира, изнад борова, изнад клисура и мостова извијених у празно, *лебдела линија у нијдини*.⁷⁾

Међу нашим писцима мало је онаких заљубљеника у наше старине као што је био Миодраг Панић-Суреп.⁸⁾ Истраживач и пјесник, који је прошлости проиступао као живом и моћном дијелу националног организма, створио је — да то најприје поменем — необичну књигу *Кад су живи завидели мртвима* (Београд, 1960). Суреп је био од оних ненаметљивих стваралаца које на пјевање подстичу јака емоција и љубав према оном што види и интимно носи у души. Љубав према старим здањима и фрескама распламсавала је и његов поетски активитет. То посебно потврђују Сурепове пјесме *Писмо о бесмртности*, *Фреска* и *Река* (из збирке *Тридесет лети*, Београд, 1965).

Пред визијом градитеља иза којих су остајали мостови и храмови, Суреп назире и оне који су сликали фреске. Они му се јављају као стари знанци и сродници, јер су вјечни и неуништиви, без обзира на вријеме и предјеле. Њима упућује своје *Писмо о бесмртности* и ове ријечи:

И оног у Сопоћанима знам

.....
Род смо, па дугу причу немушти испредамо
у океру,
све лист по лист, до мркла мрака.

Сопоћани су присутни и у још неким Суреповим стиховима, као што је *Триптихон VII*:

Мој сабеседник Месец
већ с друге поле неба поздрав ми шаље,
а ја од Сопоћана
Ни мисли ни стопе једне даље!

Најбољу поетску структуру међу овим Суреповим стиховима има пјесма *Фреска*, са поднасловом *Пећка џамија*. Подстакнут ликом дјевојке која носи крчаг у рукама, Суреп пјева:

С крчагом, да ли се с извора враћаш млада,
лепотице!
Над Руговом запада сунце,
кобалт стена прекрива стазе дана,
а твоја хаљина лака мрешка се од ишчекивања.

Пред чијим очима заста за часак,
само за тренут неки снолако-драг?
Не палите, о не палите ни луч ни сијалице,
шест сто година тек је —
Бојим се да не настави пут.

7) Драшко Ређей: *Данас и овде, и још јонелге*, Нови Сад, 1973. стр. 125.

8) Емотиван некролошки текст о Суреку написао је његов пријатељ и сарадник Светислав Мандић (в. *Древник*, Београд, 1975. стр. 171-174).

Као прелијетање птице пред очима у пјесниковој свијести, се слажу чаллавина прошлости. А ријка Бистрица је она нејасна мјера та трајност, за свевременост и вјечност. И у Сурепову пјесму *Река* упоредо улазе воде и градитељи свијета:

Неимар и сликар (каменом и бојом)
а знојем аргати намргођени
стварати сташе цели један свет
на месту овом.
Сад само споменка нежни цвет
бележи где беху за часак слетели (Свети Арханђели.)

Сопоћани, Манасија и Каленић су три прве пјесме Васке Попе које су настале као поетски доживљај пред српским манастирима и њиховим фрескама. Штампане су у избору Попине поезије у књизи *Песме* (СКЗ, Београд, 1965), са напоменом да потичу из необјављене збирке *Усјавна земља*. Када се ова збирка појавила у Београду 1972, поред три поменуте пјесме, доносила је и још двије (*Хиландар* и *Жича*) сврстане, са још неким, у уводни циклус *Ходочашћа*. Како то сâм Попа означава, пјесме су настајале од 1950. до 1971. године, што би требало да буде идентично и дужини у којој је била активна пјесникова инспирација манастирским здањима, ликовима и бојама.

Попини стихови из пјесме *Каленић* потврдили су пјесникову идентификацију са трајном љепотом, а такође су ставили и знак једнакости између давног и садашњег нашег човјека, између његове психе и духа. Пјесниково чуђење пред том истоветношћу казано је овим врло ефектним узвиком:

Откуда моје очи
На лицу твоме
Анђеле брате.

.....
Откуда твој инат лепи
У углу усана мојих
Анђеле брате.

И Васка Попу заноси вјечност Сопоћана, њихово трајно опирање суровом времену (*„Време је уједало и зубе доломило“*), њихова „млада лепота“ и вјешта градитељска рука; њега пресипа умјетничко обиље. А све је то на дохвату руке и на погледу ока. Поклонство и љубав испољава према „црвеној госпи Жичи“, према њеном пркосу и корачајима који досежу највише љепоте. Истинско охрабрење поприма пјесник од зографа из Манасије, без обзира на црне слутње пред најездом „коњице ноћи“ и пред поклицима освајача. Пјеснику се тврдо усађује и крајња мисао: од свих страхова и од свега што меље и тера човјека од његовог искона једино нас може спасти истинска умјетничка љепота. Отуда се у Попи јављају и ови стихови охрабрења и стамености које он упућује томе далеком али живом зографу, иконописцу и живописцу, чије је дјело угледао у Мансији у неоокрњеном сјају:

Кичица твоја не дрхти
Боје се твоје не плаше.
Ближи се коњица ноћи.

Ништа не може потријети спектар боја у зографовом оку, нико му не може отети „последњи бескрај у оку“, нити ће нестати икада „последња звезда у души“. Проћи ће и та луда „коњица ноћи“, прохујаће сурове освајачеве мисли, а остаће боја и позлата коју је у трајност нанијела вична сликарева рука. И опет ће њихов сјај дражити мисли пјесникове. У такву могућност Попа очито вјерује, као што га не престају да храбре кичица и боје анонимних зографá из Манасије и Каленића.

Зар се не може рећи да је Бранко Миљковић, тежећи да изгради поезију на националним симболима, израженим у народним пјесмама, причама и у народном предању (пјесме из циклуса *Ушва златокрила* у збирци *Вајтра и нишћа*, објављеној 1960) стигао и до манастира и фресака, као још једног правог и националног изворишта. Он је сматрао: „Властити систем симбола може се изградити само на властитој националној машти. Уколико се то не уради, никада се нећемо моћи ослободити туторства хеленско-римске, романске симболике која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета“.⁹⁾

Знатан дио збирке *Вајтра и нишћа* заузимао је низ пјесама под насловом *Ариљски анђео*, а настале су 1957. и 1958. године. Под јаким утиском Попине пјесме *Каленић*, Миљковић је написао лирску прозу *О анђелу на зиду*, у којој су и ове ријечи: „Не постоји тријумф изван несреће. Док смо то сазнали неприметно смо заменили себе. Тако смо стварно претворили у мит, да доцније посумњамо у њега. Али један песник који је дуго стајао испод зида у који је било немогуће посумњати, ваљда због његовог горког укуса и тврдоће, препознао је своје лице безброј пута сељено на једном српском средњовековном анђелу. Онда он стварно постоји између елемената и односа који поравнавају свет, постоји у чистој могућности као чудо и верност силама које су иза зида“.¹⁰⁾

Анђеоски лик добива код Миљковића не само симболичне него и праве спознаје и егзистенцијалне облике. Како друкчије схватити ове његове стихове из *Ариљског анђела*, ако не као једини пут којим може ићи пјесниково сазнање према нејасним животним раскршћима:

О, опија ме ватра тако трезна
Око твоје главе ко пролеће!
Ко тебе није видео тај не зна
Себе, ко тебе не виде тај неће
Никуда стићи, јер бескрајан је пут.

Да фреска анђела из ариљског манастира није била само пролазно Миљковићево одушевљење, него исконска пјесничка понесеност, доказ је — поред осталог — и ду-

9) Бранко Миљковић: *Песме*, „Просвета“, Београд, 1965, стр. 252.

10) Исто, стр. 89.

жина ове његове пјесме, која се обликује као нешто саже-та поема. У честом апострофирању ариљског анђела, Миљковић се све више своди на успостављање неких паралела између подстицајне основе и властитих порива. Он се, попут Попе, братственички обраћа анђелу „празни-не и снаге“, који је само један одсјај наде и магличаста омама нужна за продужавање пута:

Нек ти име чезну острва у плими,
Анђеле, и песме која место мене
Пати, јер пакао и моје срце прими,
Да бела изнутра црним трагом крене.

Ријетки су ствараоци попут Светислава Мандића који су у себи подједнако објединили два драгоцјена талента — сликарски и пјеснички, а поготово су још рјеђи они који су тим својим даровима налазили и исту мотивску основу. (Добар Мандићев претходник у том погледу био је Ђура Јакшић). Наиме, Мандић је велики дио својих сликарских могућности подарио пипавом, спором и мукотрпном враћању сјаја начетим, оштећеним и упрљаним фрескама и иконама, да би истовремено и најбоље пјесме испјевао, управо пред најпробранијим примјерцима старог српског манастирског сликарства.

Такође је мало наших пјесника који су тако очито и потпуно могли да уђу у душу животописаца и иконописаца, као што је то постигао Мандић у пјесми *Рашки сликар*:

Сад, кад све је прах, и све је тако свето,
пред цркву и реку станем, па заћутим,
и мислим
да л умре млад тај човек, ко Ђорђоне,
ил стар и грешан
као Тицијан?

Наративни основ ове Мандићеве пјесме проширује се у кратку али поетизовану и чак идеализовану слику живот-ног круга рашког сликара. Он покушава да наслути не-што што би овог зографа и живописца могло реално предметити и показати пуну мјеру његове људскости. Умјетнички плод није само резултат имагинације, него и стварне, тјелесне љубави. Тако и рашки сликар доживља-ва „дивно слово љубве“ од младе и високе Немањићке, објесне и мудре, попут њених предака, да би своје радости и јаде изразио бојама, линијама и облицима:

И после он преточио њене очи, и руке,
у богородичин лик,
нежан, и помало љубичаст, и као пролећан,
па се једној људској љубави
клањали старовлашки чобани
и часни јереји златних одежди.

Са уздахом који може изазвати само тешка носталгија и са љубављу која значи и занос пред чудесном љепотом једне од најпознатијих наших фресака, Мандић је ство-

рио потресну и веома памтљиву пјесму *Анђео из Милешеве*, која се управо тиме, тим једноставним људским дозивом нечега драгог, светог и недодиривог, уочава у цијелом југословенском пјесништву о фрескама и иконама. Пјесника и сликара Светислава Мандића пратио је на далеким странствовањима благи осмјех бијелог милешевског анђела, који му је увијек пружао руку охрабрења. А он му је враћао своју захвалност и признање у топлом обраћању:

Водиле су ме твоје крупне и мирне рашке очи,
и чега год се дотакох добило је твоју боју
утишану као лимски пејсаж
од жуте оранице, свеле траве, камења
и белог октобарског неба.

Једна од ознака поезије Бранка В. Радичевића јесте нераскидива везаност за родно поднебље, за његову легендарну и стварну прошлост. Она је пјесникова трајна тежња да се докучи смисао живљења од нашег искона на овој људској постојбини, да се понекад све то што је било прими као дуги сан или да се заиста све то још једном мирније одсања. Радичевићева поезија налази неуништиве биљеге нашег постојања и трајања управо у духовним плодовима претходних нараштаја, па се пјесник понаша као човјек који купи снагу из оних неопходних елемената који потичу од земаљске неисцрпне плодности.

То је Бранко В. Радичевић настојао да изрази у збирци *Земљосанске* (Београд, 1978), гдје се налазе и пјесме *Свети Ђорђе* (из 1966. године) и *Св. Дамњан и св. Кузман* (из 1967). Тешко је разграничити колико су фреске, а колико усмене легенде подстицале овог пјесника да створи ове пјесме. Могућа су оба инспиративна извора. Духовита игларија и шеретлук издвајају прву од ове двије пјесме од свих стихова који су имали сличан инспиративни почетак.

Давна легенда о светом Ђорђу, коњанику и крилатом копљанику, добила је у Радичевићевој пјесми инфантилно, чак надреално тумачење. Само визуелно доживљавање легенде своди се на преношење неких детаља и на опис предмета који су готово редовно присутни на фрескама са ликом овог светитеља, али и на повезивање поетичне легендарности са стварним и проживљеним који су карактеристични за наше вријеме.

Неки манастири и њихове фреске били су изразито чести пјеснички објекти. Чини ми се да се бројем пјесама издвајају Сопоћани, о којима су — поред већ поменутих — пјевали и ови пјесници: Вук Крњевић (*Свети ратник из Сопоћана*), Слободан Ракић (*Сопоћански анђео*), Дејан Медаковић (*Сопоћани*). Сопоћанима су се надахњивали и пјесници Исмет Реброња (*Књига раба*) и Драгољуб Јекнић (збирка *Ево ме ојет сејача*).

О манастиру Грачаница, а нарочито о лику Симониде на фресци у том манастиру, поред Ракића, пјевала је Десанка Максимовић (*Грачаница*), Милосав Славко Пешић (*Симонида*) и Радослав Војводић (*Нарцис на фрески и репознаје свој лик*).

У пјесме су ушли Дечани (Душан Матић и Дејан Медаковић), Манасија (Васко Попа, Дејан Медаковић, Драгољуб М. Јевремовић), Света Софија у Охриду (Анте Поповски и Љубомир Симовић), Хопово (Светозар Балтић), Нерези (Рајко Сјеклоћа), Никоље (Слободан Марковић), Пива (Коста Радовић) итд.

Манастирске фреске и иконе присутне су и у поезији Огњена Лакићевића, Велимира Милошевића, Риста Васиљевског, Радована Павловског, Блаже Конеског, Аце Шопова, Богомила Ђузела, Ивана В. Лалића, Наде Шербан, Симона Симоновића, Блажа Шћепановића, Велимира Лукића, Радоње Вешовића, Владимира Предића, Петра Гудеља, Љубомира Матовића и других.

Пред фрескама су пјесници често испољавали своје превелико одушевљење непатвореном љепотом, а понекад су показивали и праву немоћ да савладају надахнуће и да га подреде строгим и једино вриједним умјетничким захтјевима. Знатан број овдје наведених примјера може се наћи у пјесничком зборнику Зорана Глушчевића *У време несигурно* (Београд, без године) гдје су пробране пјесме инспирисане фрескама и иконама. Из Глушчевићевог предговора издвајају се неколике добро срочене мисли које треба навести без коментарисања, да се не би начела или умањила њихова кохерентност:

„Свака генерација оставља запис о себи, али ничим неће повредити хармонију фресака: њихов свет остаје нетакнут било да му песник прилази скрушено поклонички, било махнито нихилистички. Он траје упркос нашим покушајима да га за себе осмислимо. Он се одупире сваком осмишљавању јер је свођење лепоте на одређени смисао њено ограничавање у трајању...

У садашњем песничком обреду понавља се прастара мудрост: гледајући фреске, песник би да делић своје људске пролазности отргне за вечност. Фреска га у томе подстиче и кад пориче или преиначује њену поруку: негирајући један живот другим, коначно ће се сусрести онде где уместо живота највише право има уметност“.¹¹⁾

11) Зоран Глушчевић: нав. дјело, стр. 8—9.

УКРШТАЊЕ СИМБОЛА

У различитим епохама и раздобљима односи између појединих уметности различито су се испољавали. Кад је реч о средствима поезије и сликарства и о њиховом међусобном односу, што је и тема овог скупа, онда се може говорити о извесном паралелизму. Такође, о паралелизму се може говорити кад се има у виду и историјски развој ових двеју уметности, фазе кроз које су пролазиле, судбину коју су имале, мењајући се често у истој мери и у истом смеру. Проблем односа између поезије и сликарства, поезије и музике, поезије и других уметности, далеко је дубљи и сложенији него ако га сведемо само на питање међусобних утицаја и узора, преплитања и укрштања стилских својстава и симбола. У том смислу, каже Рене Велек, „књижевни ствараоци су понекад све оно покушавали да постигну сликарске и музичке ефекте“. Удео визуелних чинилаца у поезији од великог је значаја као што је од непроцењивог значаја удео „сликарске слике“, да се послужим синтагмом Романа Ингардена, у конституисању „песничке слике“. Могућно је говорити о песничкој слици на нивоу једне речи, епитета, метафоре, стиха или строфе, али и на нивоу читаве песме. Није реч само о подударности појединих елемената, о њиховој међусобној замени, већ о једном много сложенијем односу унутар система знакова који творе песничку и ликовну уметност. Не „преузима“ песник ликовне и музичке елементе зато што му недостају сопствени, или што својим уметничким средствима не може најбоље да изрази све оно што жели, већ зато што настоји да његова стваралачка визија буде на неки начин интегралнија. Ипак, каже Рене Велек, „најбоља поезија не тежи музици, нити су највећој музици потребне икакве речи“. То исто важи и за сликарство у односу на поезију. Свака велика уметност је аутономна и остварена је, пре свега, сопственим средствима; она су њена чак и онда кад су „преузета“ из неке друге уметности.

Дакле, без обзира на јединство које постоји између поезије и сликарства, ипак се не може говорити о потпуном паралелизму у развоју појединих уметничких стилова, праваца и школа. Негде те подударности, наравно, има, а негде, што је свакако чешће, нема. Рене Велек је запазио да се поједине уметности „не развијају подједнако брзо“ и да књижевност, на пример, „понекад заостаје за другим уметностима“, као што у неким пак раздобљима за књи-

жевношћу заостају друге уметности. Тако, каже Велек, не можемо „говорити о романтичкој музици пре 1880, мада је добар део романтичке поезије настао раније“. Кад ово каже, Рене Велек очигледно има у виду романтизам у глобалу, у европским оквирима, јер романтизми појединих националних књижевности јављају се различитим ритмом, негде са већим а негде са мањим закашњењем. Дешава се да и у развоју једне исте уметности нема паралелизма. Поезија српског романтизма, посматрана у европском контексту, развија се паралелно са поезијом романтизма других европских народа, она је уосталом њен значајни сегмент, па ипак највећа песма српског романтизма, ако хоћете и европског „Santa Maria della Salute“ Лазе Костића, настала је тек крајем прве деценије двадесетог века, 1909. године, када романтизма давно није било, а већ су своје значајне песме били објавили не само Војислав Илић, Дучић и Ракић него и Дис и Пандуровић.

О односу између поезије и сликарства могућно је дакле говорити на два начина. Прво, о односу између поезије и сликарства посматрано споља, о њиховом прожимању, мешању и преплитању, о извесном јединству њихових структуралних елемената. То би била полазна тачка, она основна претпоставка од које је могућно пратити генезу саме песничке слике, њен пут споља према унутра, њено сложено формирање унутар језика као доминантног чиниоца песничке структуре. Али, то је већ сасвим друга област, јер више није реч о односу између поезије и сликарства, већ о функцији песничке слике унутар језичког и песничког бића, било да се посматра на нивоу епитета, метафоре или симбола. Нас, међутим, овде не занима песничка слика и њена генеза од „сликарске слике“ него само неки видови односа између поезије и сликарства.

Када се говори о природи песничке уметности, онда се најчешће говори о музичким својствима поезије, док се однос између поезије и сликарства ставља у други план и занемарује. Ту музичку страну песништва нарочито је истичала симболистичка поетика, свдећи песму на мелодију, музику. Средњовековни ликовни симболизам, међутим, своју основну идејну подлогу имао је у књижевним делима, пре свега у текстовима *Светлој њисма*, а потом и у другим књижевним жанровима карактеристичним за то доба. У својој знаменитој књизи *Поетика старе руске књижевности* Д. С. Лихачов, приликом реконструкције руске поетике, истакао је као битну чињеницу да сликарство и поезија користе заједничке изворе и да је у том смислу постојало чврсто јединство између средњовековног сликарства и средњовековне књижевности. То исто важи и за српско песничко и ликовно наслеђе. Не бих се зато сложио са мишљењем изнетим на овом скупу да је у време надреализма, те наше велике књижевне мистификације, била постигнута неслућена сагласност између ликовне и песничке уметности. Средњи век је, у том смислу, далеко карактеристичнији. Уз то треба истаћи да је тај однос између сликарства и поезије у средњем веку био сасвим равноправан; сликарство није била пука илустрација библијских мотива. Религијски контекст својствен је и средњовековном сликарству и књижевности.

Лихачов сасвим тачно запажа да је чак и „у основи портретних слика светаца, кнежева и царева, античких философа или старозаветних и новозаветних лица, лежала не само традиција сликарства него и књижевности. Књижевни портрет за уметника није био мање важан од ликовног канона“. У српском средњовековном сликарству читави животописи прављени су на теме из *Светиоџисма* или из црквених песама. „Реч се“, каже Лихачов даље, „налазила у основи многих уметничких дела, била је њихов својеврсни „протограф“ или „архетип“. Због тога су сведочанства ликовне уметности (нарочито илуминираних рукописа и житијних икона) веома важни за утврђивање текста дела“. Колико нам је данас драгоцене српска средњовековна уметност, фреске и иконе, толико су нам важни и сви бројни записи, очувани, полуочувани или у највећој мери оштећени, на зидовима наших сакралних храмова.

Сликарство и поезија се, дакле, много више допуњују него што се искључују. Оно што може да се прикаже или искаже речима, може исто бојама и цртежом. Једно поређење, можда на први поглед и наивно, намеће ми се овде. Ко од нас не памти свој први сусрет са азбуком? Кога од нас првој писмености, срицању слова нису учили помоћу слика? У нашим старим букварима, тим готово светим књигама, уз слова су редовно „ишле“ и слике да би се фигуративно и што упечатљивије изразила њихова значења. Сећам се добро да је уз слово О било насликано око, уз слово У уво, уз Л нацртана је била ластва, а уз И игла. Поред слова Ћ био је ћерам; са својим вертикалним стубом и водоравном цртом у равнотежи („коса танка усправна дебела“), то слово ме заиста подсећа на ћерам. Ја и данас слова доживљавам као неке прастаре слике, као архетипове или пак митске представе. Јер слова имају не само свој карактеристични облик већ и карактер, душу, лик. Не само свој историјски лик већ много више, свој идентитет. Слова имају своју боју. О томе је Рембо написао песму „Самогласници“, која је ушла у све теорије модерног песништва. Није реч само о синестезији, о преплитању значења између речи, музике и боје и њихових различитих својстава већ о трагању за правим суштинама и односима унутар сложене песничке структуре. То јединство слова и слике дубоко је у нашој свести. Структурална својства језика изграђена су, кад је реч о песништву симболизма, на сложене и складне односе између знака (слике) и звука (музике). Имагинативна својства песничке уметности симболизам је не без разлога ставио у први план.

Сликарство и вајарство се баве видљивим светом, поезија углавном невидљивим. Поезија се такође бави оним чега има, али се још више бави оним чега нема. Извесна предност поезије јесте и у томе што она не искључује друге уметности, сликарство и музику, на пример, већ их, напротив, садржи у себи. Ја слово Ћ не видим само као слику већ, чак, као скулптуру. Па и сам ћерам, кад га у пољу видим, више ме подсећа на једну модерну скулптуру него на бунар који има своју корисну сврху. У том смислу ја и песничку метафору увек видим као слику. Оно што је за по-

езију метафора, једна дакле згуснута слика пуна „енергије“, за сликарство је то линија и боја. Песничка метафора може имати своју „унутрашњу“ и, наравно, „спољашњу“ слику. Симболистичка поезија, код које је мелодијска линија доминантна, више је у нијансама и наговештајима него у очигледној стварности, више у сенкама него у предметима, више у привиду него у јасним представама, више у невидљивом него у видљивом. Симболизам је поезију приближио мистици и магији. Он је био тај који је потиснуо песнички предмет — ако се песнички предмет схвати у традиционалном смислу — а не савремена уметност. Поезија као и сликарство увек поседује свој предмет казивања јер се он формира првенствено на нивоу језика, као што се предмет сликарства формира на нивоу боје и линије.

Ако прихватимо сјајну Јакобсонову дефиницију да је поезија „језик у његовој естетској функцији“, чиме смо издвојили основни елеменат у склопу песничког дела, чини ми се да би таква аналогија могла да важи и за сликарство. Не знам колико би била нетачна, на пример, формулација кад бисмо, парафразирајући Јакобсона, рекли да је сликарство боја у њеној естетској функцији, јер језик на једној а боја на другој страни од пресудне су важности унутар сопственог уметничког феномена. Поређење је дакле могућно.

Модерна поезија такође подразумева песничку слику као битан чинилац у формирању песничке структуре. Тако, на пример, у поезији Стевана Раичковића песничка слика има доминантну улогу. Као песник природе, његова песничка слика има спољашње, реално значење. Али, Раичковићев песнички свет изграђен је и на низовима „унутрашњих“ слика. У његовој поеми *Разговор са иловачом* срећемо се са једним новим стваралачким поступком. Док се у својим ранијим песмама Раичковић према песми односио као према свом двојнику, стављајући своје биће не само наспрам песме него у само биће песме, и обрнуто, али најчешће на исти тас судбине, дотле се мотив двојника у поеми *Разговор са иловачом* јавља у сасвим новом облику. Овог пута између песника и песме имамо и треће лице, „посредника“. О каквом је посреднику реч? „Посредник“ између песника и двојника у овој поеми је вајар, дакле творац, који пред лицем песника, као моделом, ваја његов лик, његовог двојника од глине. Уместо песме, пред нама је песник и његов лик од глине или лик у глини, како хоћете. И док пратимо како вајар ваја песников лик, дакле док у песми пратимо генезу једног уметничког дела од безобличне глине до дефинитивног и препознатљивог облика и лика, ми истовремено пратимо и генезу саме песме. Два уметничка дела, песма и скулптура, настају паралелно, чини се, иако је песма очигледно настала накнадно. Мени се у овој поеми песников двојник указује као дволик или, прецизније речено, као да је дошло до раздвајања духовног двојника (песма) и физичког двојника (скулптура). Лик Врховног Мајстора, Творца, у поеми је дат у лику вајара, којег песник и види као поочима свих оних ликова у атељеу. Занимљиво је да се у поеми *Разговор са иловачом*

јавља и крст, као нека врста основе на коју вајар набацује глину. Уметничко дело, дакле лик којег вајар ствара, настаје на основи распећа. Тако се чин распећа на неки начин садржи у чину уметничког стварања. Да ли се, пак, крст у поеми јавља случајно или не, то не знам. Точак за мучење је једно од ретких Раичковићевих дела у којем су присутне извесне религиозне реминисценције. Речи и глина нашле су се у истој служби, готово као такмаци, као да их и сам песник куша која ће боље успети да се приближи (или да га приближи) оном што се зове тајна људског живљења.

ПОХВАЛА ЛЕПОТИ И ЛУДОСТИ

„Милош у Латинима“

Наш епски свет је ситуиран судбински, историјски и естетски између Запада и Истока и тиме је судбоносно одређена и песма и певач; они су окренути према два основним странама које одређују њену суштину: једна је источна, азијска и исламска. Она је битно *конфликтуелна* јер наставља древни хомеровски и виргилијевски проблем сукоба између азијске силе и европске слободе. Друга страна и видик наше епске представе јесте западна, латинска и католичка цивилизација. Песме поникле из односа са тим светом припадају махом старијим временима и женидбеном циклусу, мада не искључиво. За њих се не може рећи да су *конфликтуелне* у оном смислу у коме су источне, чији је основни проблем *слобода* и очување националног и верског идентитета, али је извесно да не говоре ни о складу и хармонији између латинског и словенског света, него им је природа обично *апонска*, и имају махом у средишту свест о неспојивости та два света, ако не и о дијалектици нужног преплитања споразумевања и неспоразума. Тематски, то су бројне женидбе у којима се свезује латинска и словенска крв, али се истовремено одмерава свет латинства и словенства кроз утакмицу која често добија трагичне исходе. Једна таква песма је свакако и *Женидба Максима Црнојевића*, друга је *Женидба Душанова*, да поменемо само две најславније. Њихов млађи антипод, више естетички, а мање трагички, јесте свакако песма *Милош у Латинима* права илустрација односа два света, сасвим изузетне снаге, замисли и склопа. Она мотивски стоји ван женидбеног циклуса, те у извесном смислу није парадигматична, јер је по страни од основног повода који мотивацијски одређује крвним мостовима сусрет два различита и удаљена света.

Експозиција њена и епилог су сасвим необични, иако на први поглед у њима не налазимо ништа мимо конвенционалних, општих места. Почетни стих:

Боже мили, чуда великоја!

формула је која ову необичну песму окружује сасвим необичним прстеном *душевним*: истовременим призивањем божанског и *чуђењем*, тј., првим основом, не само мишљења већ и певања. Јер тамо где постоји чуђење почиње и мишљење и поимање света као *чуда*, као наднаравног и загонетног, достојног дивљења. Ова песма је већ савом *инкантацијом*, која се може сматрати и као нека вр-

ста песничке лиценције, замишљена у знаку чуда и њено време и дела и не припадају у обично историјско протицање, већ *in illo tempore*, у време чуда и саме личности и збивања у њој окружене су ауром чудесног. То значи да не треба по сваку цену тражити у песми историјске идентификације и препознавања предела, хроничног редоследа, мада она једним својим делом чврсто почива на тлу познатог, стварног и препознатљивог.

Није ли чудо сматрано као основа вере и као древнозаветни библијски доказ од Јова па до Паскала? Људској вери је очигледно потребно да се позове и ослони на чудо. Зато се и у духу епске формуле, оно што историјски изгледа невероватно, а просторно неверодостојно, уоквирено духом и временом чуда постаје одједном песнички мотивисано и могућно. Цар-Лазар шаље Милоша Обилића у латинску земљу да прикупи харач? Историјска бесмислица без стварне подлоге, чак и ако претпоставимо да се догађај о коме пева песма одиграо у Котору, и да је Милош био у некој другој далеко скромнијој мисији. Та историјска бесмислица се осмишљава једино у свету чуда, излетом у далеку земљу, изласком из свога света, континенталног и затвореног, у земљу авантура, с ону страну, која је симбол за морски и прекоморски, и повлашћени књижевни простор у којем необични догађаји постају вероватно чудо. Зачудо у тој песми има само експозитивну функцију. Оно је само фиктивни увод и повод за сусрет представника двају светова, чија сврха није више савез преко моста крви и плоти, већ велико естетско поређење латинске и словенске архитектуре.

Заиста је Милош краљевски дочекан у Латинима, добро угошћен и лепо почашћен. Стих *Латини ја дивно дочекаше* је сав у одисању топлином гостопримства и куртоазије. На крају, куртоазни домаћини као врхунац своје цивилизоване уљудности, не без поноса, желе да покажу словенском госту лепоте и знаменитости града. Вечни људски обичај: показати странцу не само себе, своју кућу и трпезу, већ и свој град. Показати му цркву, катедралу, мост, позориште, гробницу, једном речи, неко славно здање. Избор је пао на цркву Димитрију¹, на коју су домаћини посебно горди и поносни, при чему не штеде своје егоцен-тричне похвале за дело својих руку и украс свога града. Љубазни домаћини у похвали својој цркви иду тако далеко да изричу необичан суд: у словенском свету нема равне тој лепоти. Питање је колико се могао такав суд („*Ве неј-маше Шаковијех цркви*“) могао озбиљно узети. Милош је могао, рецимо, да постави сасвим наивно питање колико је цркви у Србији посетила господа Латинска, које од њих зна и шта у њима познаје, тачније, колико је суд изречен *en connaissance de cause*. Тиме би се домаћини вратили на чврсто тле озбиљности и осећања за одговорност речи према факту и искуству.

Но, Милошеви част, понос и пркос, његово витештво, дирнути су у живац. Он је још могао као куртоазан гост и сам да има око за лепоту те архитектуру и да јој се диви, али је одвећ изазван. Његов национални понос је непријатно заголицан и он не може да се уздржи: одлучује да се

спори, пориче лепоту западњачке цркве, католичке архитектуре и спремном беседом изриче похвалу у славу споменика православне цркве, развијајући читав кратак преглед. Његов увод је сасвим углађен обрт племића који зна да нађе прелаз, да се у кутуазној формули (*да, али...*) заузме за своју ствар.

*Ви сће мугри јосџого латинска,
Јесће мугруи, ал' збориће лудо.*

Затим долази као утук на ту лудост латинске мудрости, његов реторски ватромет и понесени излив у коме се ређају српске задужбине средњевековне архитектуре. Милош је поменуо све знатније споменике од *Хиландара* до *Раванице* и тако дао један естетски водич кроз српску средње-вековну архитектуру:

„Да ви знате наше намастире,
наших славних цара задужбине,
какови су и колики ли су!
Да видите *Лавру сџугеничку*
недалеко од Новог Пазара!
Да видите *Ђурђево сџуџове*
код Дежеве, старијех дворова,
задужбине цара Симеуна!
да видите чудо невиђено,
бјел Виленгар усред горе Свете,
задужбину Саве светитеља
и његова оца Симеуна!
Да видите *Жичу* крај Мораве,
и код *Ибра* више Карановца!
Соџоћане Рашки на извору,
задужбине светог Стевана,
српског краља првовјенчаног!
Да видите *Паџраћу* велику
виш' *Зворника*, Спречи на извору,
под високом гором *Бороговом*,
задужбину *Вукана* жупана!
Да видите *Високе Дечане*
код *Призрена*, града бијелога,
задужбину краља *Дечанског*!
Да видите *Рачу* пребијелу
код *Сокола* украј воде *Дрине*!
Да видите лијепу *Троношу*
код *Лознице*, на р'јеци *Троноши*,
задужбину браће *Југовића*!
Да видите славну *Раваницу*
у *Ресави*, ниже *Параћина*,
на студеној р'јеци *Раваници*,
задужбину нашег господара,
господара, славног кнез-*Пазара*!
и остале српске намастире,
да видите, пак да се дивите,
какови су и колики ли су!“

То су десет чуда, невиђених чуда лепоте, како се изражава Милош у наступу одушевљења. Цела песма и јесте

ради тога водича кроз архитектуру — *punctum salians*. Милош није морао да импровизује и смишља беседу, он је већ имао спреман одговор, научен и слушан. Знамо га и из песме *Зидање Раванице* из уста кнегиње-Милице, која евоцира летопис задужбина, да би подстакла владара на нова грађења храмова. Беседа у прилог грађењу у тој песми је *аргументи* да се одржи традиција и континуитет делом и зидањем. Милош је седео за столом и слушао то ређање на гозби. Међутим, оно је знатно старије. Сава Немањић у песми „*Свети Саво*“ већ се позива на летопис задужбина као на оправдање пред народом који тражи рачун: *Куд се деде цар-Немање блато?* Милошев преглед је, дакле, четврти или пети по реду. Он потиче из књижевне и дворске средњовековне традиције и надовезује се на хронике и летописну литературу старијих писаца житија, који су славили име владара и његову задужбину.

У средњовековним списима догађај зидања, одабирања места, опис амбијента и саме грађевине подлежу каноно једне развијене реторике. Обично је сваки хагиограф описивао посебно свако такво дело за себе. Његова функција јесте да се сачува спомен на славу, дело и порекло краљевске лозе, као и што је Демодокова песма у Хомеровим еповима. У једном тренутку, сасвим касном, дошло је до циклизирања и повезивања у целину свих тих епизода. То је подразумевало изванредно образовање и познавање родослова. Милица то и показује. Истина, већ у том тренутку и у тој песми, наш певач је окренут Истоку и источној опасности. То је већ сумрак чуда. Идеја је лепа, нема сумње, али преглед је нешто сумаран и свакако неразвијен. То долази делом од канонског одговора, а делом и отуда што ни сам Милош није довољно познавао своје културно благо. Свака од десет грађевина је ситуирана географски, смештена у лепом пределу, одређена шкрто али снажно јаким епитетом. И то је све. Милош не иде даље од епског набрајања. Похвала је остала нешто неразвијена и кратког даха. Додуше, беседник истиче величину и каквоћу (лепоту), као општи и заједнички именитељ свих тих чудесних грађевина, али то остаје у неодређеној неразвијености. Узрок томе може бити што Милош (а и певач) није имао развијенији укус, тананост и живо познавање свих спољних дивота и унутарњих лепота архитектуре. Не истичу се у похвали ни особитости архитектуре, ни унутарње богатство у фрескама. Хвали се склад амбијента са грађевином и то је све. Милош истиче да је све то достојно *лгедања* и *дивљења*, али више помиње него што развија. У томе очигледно заостаје за старим писцима. То долази отуда што је набрајање имало сасвим другу функцију: да истакне славу династије која се овековечила у задужбинама, а цркве само да помене као симбол славе и израз моћи, а мање као храмове лепоте у које треба умети ући, умети их разгледати и видети за себе. Милош само понавља тај сумарни летописно-сакрални канон као рапсод који не задире и не удубљује се у тумачење. Сумарност, ако не и површност таквог епског ређања без тананијег удубљивања у архитектуру као израз лепоте морала је деловати неуверљиво на нарцисоидне домаћине.

Песник нам не каже да ли су баш сумњичаво вртили главама док је Милош хвалио дивоте своје завичајне збирке од десет чуда, али на тим лицима се читала сумња која се очитује и у стиху:

Ал Латини шо не вероваше

Да би појачао своје речи и поткрепио своју хвалу, Милош је прибегао крајњем средству: желео је да речи потврди снагом мишица и тиме да пружи и крунски витешки доказ. Тиме се он показује као човек који је можда више од дела него од вештог беседења. Једном вековном канону он хоће да да највиши печат својим делом као опипљивим јемством за невиђена чуда. Понесен и одушевљен, изјављује он да ће пребацити високу цркву топузом.

Пала је тешка реч. Изјава је одважна и изазовна. Доманини га хватају за дрску реч, јер она звучи као светогрђе и дрскост. Висина цркве или катедрале је била симбол моћи једног града и читаве заједнице и знамење његовог места међу осталим градовима. Њеном величином се мерила величина целог града и свих грађана. Она је оличавала славу и сјај свих и била не само *imago mundis* већ и место у коме се идентификовало цело заједништво. Милош је починио извештан гаф. С једне стране, изазвао је част грађана, а с друге, огрешио се о светињу цркве. Једном речи, проговорио је из њега паганин који се дрзнуо да стане као *један њрошив свих* и да упуту изазов и самом богу попут хомеровских јунака. Самим тим, он је прекорачио меру и морао бити кажњен. Истина, он тим својим гестом не излази из модела понашања утврђених традицијом и обичајима. Пребацавање цркве за опкладу, дакле, у духу витешке игре, опевано је у бугарштици која је несумњиво старија од народне песме, и на коју је накалемљен преглед немањихких задужбина. Латини су ставили улој, колективно дело и величину, слику свога света. И Милош је ставио сопствени улог: он хоће *снајом мишица* да надвиси висину цркве; јединка се поуздала да ће снагом својих мишица надмашити дело многих руку и мишица.

У томе самопоуздању Милошев лик остаје доследан својој епској слици: један против многих, јединка против свих. Такав је према источном завојевачу, такав је и према Западу. Хвалећи лепоте свога света, он као да је све више падао у ватру и на крају завршио безумним речима. Осећа он то и сам. Зато се у себи покајнички моли цркви Богоматере за опроштај. Међутим, ни тиха молитва не помаже. За своју несмотреност мора бити кажњен. Не само да не познаје довољно далеки латински свет, него не познаје ни границе својих могућности. Не познаје довољно ни себе према другима. У том двоструком одмеравању, он хоће снагом својих мишица да надвиси величину лепоте, јединка се поуздала да ће својим силама надмашити дело многих руку, латинске вештине и моћи која је нарастала временом и покољењима. Истиче снагу против лепоте, јунаштво против уметности. Снага се показује кратком као што се увек показује јединка слабом, недораслом и пораженем према делима колективних и вековних напора за-

једница повезаних чвршћим и трајнијим идеолошким и духовним темељима. Фаталан индивидуализам у суочавању са туђим световима: јер као што натприродни, и нечовечански, ахиловски, подвиг на Косову није донео победу већ пораз, исто се тако и овде индивидуализам завршава поразом.

Из пјесме није јасно да ли је Милош пребацио цркву или није. Песник је то оставио да лебди у неодређености и недовршености, јер то није толико ни важно за основну замисао песничку. То није случајно, јер, чак и да јесте надвисио, та победа би била Пирова и бесмислена. Тиме се хоће рећи да Милош није изабрао најсрећнији начин надметања и да му је подвиг узалудан. У први план избија оно што се догађа *непредвиђено* и што надмашује и цркву и Милошево дело, дајући му сасвим неповољан обрт. Топуз пада на Дуждеве дворе и наноси смрт двојници дуждевића и неколицини адмирала...

Иронија судбине је сасвим јасна. Виша сила, под видом случаја, умешала је прсте. Гаф је непоправљив. Милош који је мудрим Латинима пребацио недостатак мудрости, не само што је говорио неразборито већ је починио и безумно дело. То је знатно теже. У томе као да се на чудан начин уплео прст судбине да би казнио охолост онога који је навикао да се сувише поуздава у себе и су своју снагу. У том свету где је лепо примљен, Милош није у стању да предвиди последице својих речи ни да сагледа кобност својих поступака. Проливена је крв. Ради таштих речи и несмотреног поступања, јунак је и *пао на дно*, у тамницу, што је опет равно губљењу Слободе. Знамо, на његовом лицу је могло да се прочита: „нисам хтео то“, али, није довољно само имати добре намере. Некад добре намере могу уродити пакленим последицама. То је управо овај случај, који поучно ставља до знања да треба умети сагледати последице својих поступака.

Песник је дао објективну песничку мотивацију: и тамница и пад су заслужена казна и коректив за превелику таштину — испаштање због преузношења свога света у неодмереној похвали, због прецењивања своје снаге и неоправданог умањивања вредности дела других, којима наш човек понесен и занесен, није дорастао. Зато је и пао на испиту. Због непознавања себе, јер непознавање себе, чак и кад је човек украшен другим врлинама, никако не може изаћи на добро. Преценивши своје снаге није ли Милош преценио и лепоту својих манастира и споменика? То је сасвим логично питање данашњем читаоцу, који ће се можда наћи у ситуацији да показујући културно благо наше прошлости новим Латинима почини стари милошевски грех. Не може овде дати чадајевски одговор, јер би он својом радикалношћу одударао и од песме и од истине. Крај песме не даје одговор на то питање које ће бити у центру пажње неких водећих руских филозофа 19. века; оно остаје отворено у духу епске објективности. У овом Милошу у Латинима, остаје ипак, нешто трајно и вечно живо: то је наш човек на Западу. Милошево искушење је могуће у свим временима. Није ли се на једном вишем ступњу, естетизованом и философски продубљеном милошевско

искуство порицања Запада поновило у младалачким идејама једног Лазе Костића? Не крије ли се већ у Милошевом пркосу једна црта и клица фаталног романтизма?

Да то, али такође и чињеница да је Милош дао једну трајну мапу која одређује и данас пут и правце кретања многих намерника у нашим просторима и странама. Није ли пут водио том мапом културних топонима и једног Јоакима Вујића својим путешествима по Србији?

Епилог песме поново успоставља везу са временом *чуда*, о коме говори Григорије Цамблак у житију Стефана Дечанскога, описујући све лепоте и зидање Високих Дечана. Ту је реч о „неком чудном делу достојном повести, сазданом по реду и лепоти“, на које прави алузију Милош оним речима: „Да видите чудо невиђено“. Управо присуствујемо једном таквом чуду у епилогу. Само се чудом могло објаснити и поверовати у начин на који је спасен јунак: претњом кнеза Лазара Млецима српском и мађарском силом. Песник није могао да остави свога љубимца у тамници да чами. Како је доспео у латински свет, тако је и враћен из њега — чудом. Оно ту делује као прави *Deus ex machina*. И изасланик бива ослобођен јер га песник није могао оставити да иструне у латинској тамници.

Машта песника није ништа мање наивна него што је Милош наиван у Латинима. Лукавство песничког поступка није баш најприкладније за епилог и не иде сасвим добро из саме песме. Но, он је ослобођен у име историје која му је наменила мисију у важнијим догађајима, да би се узнео до *мита* о хероју, који је истина, почео да тамни. Но, Милош и певач показују једну заједничку особину: наивност, као насушну психолошку потребу за веровање у чуда. Захваљујући тој епској наивности и имамо тај кратак приручник из естетике српске средњевековне архитектуре.

НАПОМЕНА:

1) Црква Димитрија се помиње у овој очигледно млађој верзији песме. У истородној песми „Милош Војиновић и Бан од Котора“, коју је забележио Симо Милутиновић Сарајлија у Бјеловилићима, 1829., помиње се црква св. Тријуна у Котору. Постоје знатне разлике између ове верзије Сарајлије и Вукове верзије. Прва је јасно ситуирана и временски и просторно: њен хронолош је сасвим прецизно описан: радња пада у време Стефана Душана, догађа се у Призрену, Млецима и Котору. Мисија Милошева је уметничке природе: он одлази у Млетке по иконе и украсне предмете за задужбине. Она је много више исторична, а склоп догађаја самим тим логичнији. У песми коју је записао Вук, тематски везаној за Лазарево доба и лик Милоша Обилића, историјски обриси се губе, а прецизност хронолошког постаје неодређенија. Певач је очигледно имао намеру да сјај и силу Душановог царства пренесе на Лазарево време када је српско царство на заласку

КЊИЖЕВНОСТ И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ

Речено је да међу уметностима постоје извесне сродности и аналогиије, кореспонденције и транспозиције. Често се помиње Бодлеров сонет *Correspondences* (код нас преводен *Складношћу, Сагласја, Узајамношћу, Везе*) из збирке *Цвеће зла*; навешћемо тај чувени стих у преводу В. Живојиновића:

Миристи, боје, звуци, све се то одазива
једно другоме, као што се у вир целине,
простране попут ноћи и свемирске светлине
отегнут далек одјек с другим одјеком слива...

Рамбо је поједине самогласнике доживљавао као одређене боје. Симболисти су очекивали да поезија узме од музике своје добро. Овакве аналогиије и траспозиције имају, међутим, дугу историју.

Потреба за сарадњом међу уметностима одувек је била присутна. Антички вајари су оличавали Хомеровог или Вергилијевог Лаокоона; Гистав Доре је илустровао Дантеов *Пакао*; Делакроа је сликао *Оријенталке* Виктора Игоа; Реналдо Хан је у музику преносио Верленове *Пријетње ђе-сме*. Отуд и занимљиви покушаји „музичког сликарства“, у којима је Гистав Бургоњ, сликар, превео на линије и боје *Прве прелудијуме* Шопена, *Мађарски марш* Берлиоза, *Парсифала* Рихарда Вагнера.

Већ је Гете говорио о *оку које осећа, о руци која види*, а Франц Лист је писао, једном приликом, Берлиозу: „Рафаел и Микеланђело ми помаже да биље схватим Моцарта и Бетовена; Ђовани да Пиза, Фра Беато, Франчија ми објашњавају Алегрија, Марчела, Палестрина; Тицијан и Росини чине ми се као две звезде сличног сјаја. Колосеум и Кампо Санто нису тако далеко, као што би се могло помислити, од *Херојске симфоније* и *Реквијема*. Данте је нашао свој сликовити израз у Микеланђелу. Он ће наћи, можда, једнога дана свој музички израз у неком будућем Бетовену.“

Таква преношења или транспозиције јесу природан поступак који се испољава у многим уметничким творевинама. Често се наводи познати Расинов стих:

Ја ћу чући дошлеге за које верујете да су неми...

У самој поезији долазило је до чудесних сагласја; тако нпр. Виктор Иго преноси своје аудитивне доживљаје и ви-

зуелне сензације, као у оној метафори у којој се конкретно прелива у апстрактно:

змија уврнула као бол...

Или други пример: Наполеонова армија, која се повлачи из Русије, појављује се у Игоовој слици на овај начин:

Беше то сан што луђа у магли, нека тајна...

Композитор без музике, Дјук Елингтон, каже: „Покада што се звуци преобразе за мене у боје и ја волим да видим дуге жуте пламенове како се уврћу, искривљују у сенци, затим како колебљиви постају краћи да се ускоро претворе само у дрхтаву првену светлост“. Додаје да му такве слике помажу да komponује.

Ове везе се изражавају и у језику књижевне и уметничке критике; говори и пише се нпр: симфонија боја, која пева у јасном дуру, сиви тоналитет слике, музика боја, хармонија облика, топлина оркестрације, ритам архитектуре и тако даље.

*

*

*

Уметности се разликују међусобно, поред осталог, према чулима која им служе као „канални“. Све што прима човеков дух, све што одабира интелигенција, најпре пролази кроз чула. Из доживљаја или сензација чула интелигенција извлачи идеје.

У књижевности се значај чула мењао у различитим епохама. У доба класицизма, који је свој врхунац доживео у Француској 17. века, језик књижевности је био преваходно интелектуалан, заокупљен више идејама него сликама. Класицисти, опонашаоци древних класика, грчких и римских, описивали су ствари не онако како су их видели, него онакве какве су их читали; често су, дакле, „наметали ћутање својим чулима“. Од пет људских чула повлашћена су била само два „отмена“ чула, а то су чула вида и слуха; она су „отмена“ јер примају оне видове спољашњег света у којима је он у највећој мери растерећен од материје. Остала три чула — мириса, укуса и додира или пипања — означена су као сервилна и мрачна, па су се испољавала само ретко, чак и код таквих писаца као што су Лафонтен и Госпођа де Севиње, настављачи Раблеа и Монтења.

У доба романтизма је дошло до рушења класичне хијерархије способности, превласт су стекле машта или имгинација и осећајност или сензибилност над разумом, докле владајућим. Тада се у стил враћају опажаји свих чула мада чула мириса, укуса и додира неће никад имати онај значај којима је придаван чулима вида и слуха. Видећемо колико ће преимућство чулу вида — оку — дати Леонардо да Винчи. Боје, облици, покрети, звуци, мириси, укус и додирни утисци освојили су књижевни језик, па су се писци 19. века могли разврставати и према томе да ли су више или мање визуелни, аудитивни, кинетички, олфактивни, густативни или тактилни.

Старе класификације уметности везивале су за чуло вида *визуелне* уметности (од грчког *πλάττω* — пластично приказивати, обликовати), а за чуло слуха *фонетичке* уметности (од грчког *φωνή* — глас).

Пластичне уметности су сликарство, вајарство, архитектура, филм, које се изражавају бојама, линијама, облицима, површинама, покретима. Како се оне развијају у простору, називају их и *просторне уметности*. Вајарство и архитектура изражавају се у три димензије, а цртеж, сликарство и филм само у две, с тим што трећу димензију надокнађују употребом перспективе. Како се нуде свести и осећањима преко најживљег чула — ока — уживају свеопште разумевање. Овде не треба заборавити *иру*, која истовремено учествује у облику и покрету. Игра је надahnивала вајарство и сликарство: сведочанство за то постоји у раној грчкој уметности — слике на вазама и барелефи храмова. Игра је „покретно вајарство“, а присно је везана за музику и ритам.

Фонетичке уметности су музика, беседништво и књижевност, које се исказују звуцима, музичким или артикулисаним, а развијају се у времену, па их називају и *временским уметностима*. Каже се да су ове три уметности више *експресивне* него *дескриптивне*.

Најекспресивнија међу уметностима сигурно је музика, која може најдубље да допре у наше осећајно биће. Али музика је понајмање прецизна, те оставља највише простора интерпретацији. Зависна је од извођења: и најлепша симфонија је међу корицама где је забележена — нема; неопходни су јој музичари-извођачи.

Сасвим друкчија је књижевност. Служи се речју, то јест звуковима који имају одређени смисао. Обраћа се разуму у чувствима непосредно, док пластичне уметности привлаче, пре свега, око, а музика — ухо, па тек потом нуде духу интерпретацију линија, боја, звукова. Постојало је уверење, које није општеприхваћено, да књижевност синтезује све остале уметности превазилазећи их, звуком, ритмом, хармонијом слогова — она је налик на музику; композицијом, бојом, рељефом стила — сродна је архитектури, сликарству, скулптури и цртежу. На крилима мисли ослобађа се времена, коме је музика робинја, и простора, који задржава у свом оквиру сликарство, скулптуру, архитектуру. Отуд уверење да је књижевност од свих уметности најпотпунија.

Проблем односа међу уметностима је, међутим, много сложенији. Историју односа уметности и поезије прегледно је обрадио В. Татаркјевич у делу *Шест појмова* (изд. Нолит, Београд); *Односи међу уметностима* назив је дела Етјена Сурио-а (Сарајево, Свјетлост, 1956), као и књиге коју је приредила Бранислава Милијић (Београд, Нолит, 1978), а која има, поред изабраних текстова, и врло информативан предговор. Однос књижевности и других уметности разматра се и у многим теоријама књижевности, такође овде често коришћеним (Велек и Ворен, М. Солар, Ж. Сивервил, и др.).

Историја односа књижевности и других уметности

Антички људи су уметност схватали нешто друкчије него ми данас: свака способност и вештина у произвођењу ствари сматрана је уметношћу. Појам *techne* обухватио је

занат и науку једнако као и уметност, док се *sophia* — идеја мудрости — везивала само за мисао која уобличава неке суштинске истине о животу и о човеку. Неки су наслућивали разлике. Филострат је уочио да између заната, с једне стране, и вајарства и сликарства, с друге, постоји квалитативна разлика; али све способности уједињује *sophia*, то јест мудрост, знање, мисао.

Аристотел, а касније Квинтилијан, одређују уметност као трајну склоност ка произвођењу у складу са правилима. Уметношћу су названа не само дела сликара и вајара него и умења ткача или столара, дакле и заната. И не само занати него и науке засноване на правилима и систему одређених метода као што су геометрија и граматика. Касније је Цицерон одвојио уметности које производе ствари од оних које их обухватају само духом, а то су науке. Укратко, за античког човека појам уметност обухватао је не само „слепе уметности“ него сва умења (са занатима и наукама). *Песничко стваралаштво у Грчкој није се укладало у појам уметности, јер поезија нема неких битних одлика „уметности“*: прво, она није производња у материјалном смислу и, друго, не почива на правилима. Још у Хомера налази се питање:

Зашто забрањујеш певачу драгом
да пева како му срце жели?

У старој Грчкој и Риму је било бар седам значајних класификација уметности. Класификација софиста извршена је на темељу сврхе уметности; Платонова и Аристотелова на основу односа уметности према стварности; Галенова на основу физичког напора, који су уметности изискивале; Квинтилијанова на темељу вредности уметности; прва Цицеронова класификација почивала је на вредности уметности; друга је полазила од улоге језика; Платинова класификација се заснивала на степену продуховљености уметности. У потоњим временима било је још много других класификација.

Софисти су делили уметности на *корисне*, за живот неопходне, и *пријатне*, које су у животу пријатан додатак. Плутарх је, касније, *корисним* и *пријатним* додао трећу групу уметности које карактерише *савршенство*, а савршеним уметностима сматрао је математику и астрономију.

Платон је полазио од чињенице да различите уметности имају различит однос према стварима: архитектура их производи, сликарство их подражава; једне уметности су продуктивне, друге су репродуктивне или имитативне; једне производе реалне ствари, а друге — само слике ствари. Архитектура спада у прву, а сликарство у другу групу уметности.

На *мимесису* или *подражавању* и Аристотел заснива своју поделу уметности: једне уметности допуњавају или довршавају природу, друге је подражавају. Поезији је Аристотел посветио нарочиту пажњу. У *Поезици* је извршио поделу песништва на родове и врсте (епски, драмски, лирски род) која ни до данас није изгубила вредност.

Можда најпопуларнија класификација уметности у антици била је она која је уметности делила на *слободне*

(латински *artes liberales*) и *йросџе* или вулгарне (*urtes pulgares*), вредне и мање вредне, јер прве су више духовне и савршеније, а друге су рукотворне, захтевајући физички рад руку и напор тела. Ту популарну поделу најјасније је артикулисао Гален, славни лекар из II века.

Квинтилијан, римски ретор из I века, поделио је уметности у три групе: у *џеоријске* спадају оне које само истражују, нпр. астрономија; у другој групи су *йпрактичне*, које почивају на делању, на чину (*aetus*) али не остављају производе делатности, нпр. плес; у трећој групи су *йоеџичне* уметности, које производе ставри што трају, иако је уметник престао да дела, нпр. сликарство.

Велики римски говорник, Цицерон (106—43 пре н.е.) извршио је познате систематизације: на *седам слободних уметностџи*, као и разврставање на *највеће* или *више* уметности (политичке и војне), *средње* (чисто духовне, интелектуалне, као наука, говорништво и поезија) и *мање* или *ниже* уметности (то су све остале: музика, сценске уметности, сликарство, вајарство, атлетика). „Лепе уметности“ су се нашле у групи нижих или мањих. У овој подели се најмање цене уметности које су оствариле дела што и данас изазивају дивљење — храмови, скулптуре, трагедије и комедије. По једној другој Цицероновој подели постоје уметности тобоже неме, и уметности речи. Она је и важнија јер је корисна за поделу „лепих“ уметности.

Платон је (205—270) при крају античког доба, разврстао уметности у пет група (у делу *Енеаге*), водећи рачуна о ступњу духовности: архитектура се нашла на најнижем месту, јер је најнедуховнија, јер изграђује физичке предмете; друге сарађују са природом (нпр. медицина и ратарство); треће подражавају природу (сликарство); четврте украшавају људска делања (реторика и политика); пете су чисто духовне, најинтелектуалније, најапстрактније, најближе суштини, а то је — геометрија.

Картагински ретор Капела, с почетка V века, говорио је о седам слободних вештина (као Цицерон у једној од својих класификација), међу којима се науке и уметности не разликују, а то су: граматика, реторика, дијалектика, геометрија, аритметика, музика и астрономија.

Ниједна од ових подела (да не говоримо о варијантама) не разграничава лепе уметности од заната и наука. Лепе уметности су расуте у различитим групама. У антици је вршена класификација свих знања и умења у најширем смислу, а не специјално лепих уметности.

Средњи век је, углавном прихватио старе класификације, али је више ценио неслободне уметности, па је презрив назив *йросџих* уметности замењен именом *механичке* уметности. Унесене су извесне нијансе у преглед тзв. *слободних* уметности; њихов попис и набрајање имали су практични значај и васпитну улогу у тадашњим плановима и програмима наставе. *Седам слободних уметностџи* разврстане су у хуманистичке (три) и природне или реалне (четири). Прве су називане и рационалне или „тривијалне“ (јер их је било три: граматика, реторика, дијалектика); друге су сматране реалним, а називане су и „квадријалне“ (јер их је било четири: аритметика, геометрија, астрономи-

ја, музика). Одмах се примећује да су све, изузев музике, биле науке, а не уметности у каснијем смислу те речи. Музика се нашла међу наукама због хармонијских односа међу звуцима, због акустике и музикологије.

Намеће се питање: зашто у средњем веку међу уметностима нема поезије, сликарства и вајарства, ни у групи слободних уметности ни међу механичким уметностима. На поезију се у средњем веку гледало као на врсту философије или пророковања, молитве или исповести, дакле не као на уметност. Сликарство и вајарство су производи рада руку, па се нису нашли међу слободним уметностима; занемарени су и у групи „механичких“ јер су им практично значење и корист били непознати у поређењу са „уметностима“ које су правиле одећу, храну, лекове, склопишта. Тако се догодило да у средњем веку уметности које данас улазе у најужи избор нису чак ни помињане у класификацијама уметности.

У ренесанси су ојачале античке традиције, али се траже и нове поделе. Бенедето Варки је близак софистима кад дели уметности на корисне и оне што приређују пријатност. Остале су на снази и друге античке поделе. На преласку из 16. у 17. столеће Франсис Бекон је извршио нову поделу свих умења која је значила корак ка издвајању лепих уметности. Истакао је групу која се ослања на машту, а не на разум (као науке) или на памћење (као историја). Тако је Бекон понудио основу за издвајање лепих уметности од наука и заната. Али како је само у поезији видео плод маште, Бекон још није учинио велики заокрет; сликарство и музику је оставио у истој групи са медицином и косметиком, јер су практична умења која служе пријатности, угађајући оку односно уху.

Тек у доба просвећености извршена је подела уметности на *лепе* и *механичке*, а најзаслужнији за тај преврат је Шарл Бате, који је у делу *Лепе уметности сведене на заједнички принцип* (1747) створио модеран систем уметности. Заједнички принцип чини јединство хармоније, психолошког и естетског задовољства. Коначно су издвојене поезија и пластичне уметности у групу *лепих уметности* (коју сачињавају њих пет: музика, поезија, сликарство, вајарство, игра). Одлике лепих уметности су, по Батеу, допадљивост или пријатност и подражавање природе. Њима супротне су *механичке уметности* чија је битна карактеристика корисност. Између лепих и механичких уметности нашле су се архитектура и говорништво које се одликују и пријатношћу и корисношћу. Ова Батеова класификација води рачуна о античким поделама, али доноси и велику новост јер уводи јединствен назив *лепе уметности*, за уметности врло различите као што су ликовне, музика, поезија и игра. Батеова подела је брзо стекла популарност, па се назив лепе уметности из француског језика преселио у друге језике. Група лепих уметности, у коју су укључене и архитектура и говорништво, стекла је повлашћено место које су некад заузимале слободне уметности. Није прошло много времена, а *лепе уметности* су схваћене као једине праве, пошто *механичке* више нису биле сматране уметностима. Бате је извршио и друге, подробни-

је класификације: на визуелне и аудијивне уметности, на уметностима чистој задовољства и уметностима утилитарно-естетске, итд.

У доба просвећености извршен је и један шири подухват, а то је подела целокупне људске производности, у којој су *леје уметности* добиле почасно место. Као исходиште послужила је Аристотелова подела људских делатности на теоријске, практичне и поетичне, из које су се изводиле поделе на сазнање, делање и производњу; на науку, морал, лепе уметности. У том правцу је значајан допринос немачког философа И. Канта (1724—1804). Поред низа других оригиналних замисли, Кант је предложио поделу на онолико врста уметности колико има човеку доступних начина изражавања и преношења мисли и осећања, а има их три: речи (или артикулација), звуци (тонови или модулација), покрети (или гестови); њима одговарају три врсте лепих уметности: поезија и говорништво (говорне уметности); музика, сликарство, вајарство и архитектура.

У оквирима *лејих уметности* било је, међутим, колебања: које место међу њима *припада књижевности*? *Баше* је књижевност укључио у *групу лејих*, док су је други видели у посебној групи немеханичких уметности. Појавило се 1766. Лесингово дело Лаокоон, у коме се расправља о односу песништва и сликарства. Њихови знаци су различити, истиче Лесинг. Знаци сликарства су фигуре и боје у простору, док су знаци поезије — произвољни. Сликарство може представљати предмете који постоје, једни поред других, у простору, а поезија предмете који следе један за другим у времену. Тако је образложена разлика између песничке и ликовне уметности.

У XIX столећу значајну поделу уметности извршио је, поред низа других, немачки философ и естетичар Хегел (1770—1831), који је, у *Предавањима из естетике*, 1818, сву уметност разврстао у три облика: симболичне, класичне и романтичне. Хегел и романтичари су сматрали да су све уметности израз јединствене космичке духа; оне су јединствене, а разлике међу њима су привидне, површинске и пролазне. Поезији и музици је приписана нарочита улога, јер оне најнепосредније изражавају *ошће*, вечне, унутрашње космичке законе који лебде изнад свеколике уметности. Остале уметности *настоје да досегну ту суштину поезије и музике*.

*

Досад је било речи о класификацији и *моделама уметности* у којима је само узредно *помињан однос књижевности и осталих уметности*. Сада ће излагање бити усредсређено на историју тих односа.

Већ се могло заглавити да су скоро сви називи за уметности *грчког порекла* (*поезија, музика, архитектура, сликарство*), међутим, значења тих назива су се током времена мењала. *Поесис*, одакле *поезија*, првобитно је била ознака за свеколику производњу (од *поиесин* = израђивати, производити), а *поетес* је био сваки *произвођач*. — *Мусике* је у вези с покровитељством муза, а *мусикос* је пр-

вобитно био сваки образован човек који се разумевао у уметности. Касније ће се ови називи, одвећ опште садржине, сужавати и прецизирати свој смисао.

Грчки појмови о уметности били су друкчији него наши. Уметност или *techne* била је свака зналачка производња, заснована на правилима и начелима. Ликовни уметници су убрајани у занатлије, као тесари или ткачи, који су уметници зато што је у њиховом раду неопходна не само вештина него и умење и умешност. Песници су сматрани врстом

У области надахнућа поезија се сретала са музиком. У упражњавању такође: поезија је била певана, а музика је била вокална. Истицано је и њихово психолошко јединство. Обе су схватане као акустичка производња. Обе су кадре да управљају душама. Музика са игром, за разлику од вајарства или архитектуре, може да опија, да заноси, да буде извор „лудила“ и зато се говорило да је „манична“, што је приближавало поезији, а удаљавало од ликовних уметности. У ствари, удружене поезија и музика доводе људе у стање маније, опијености, надахнућа. Преовладало је мишљење које је и музици придавало оне моћи што су признаване поезији: побуђујућа и очишћавајућа моћ, морални и метафизички систем. Поезији и музици је признаван неупоредиво виши положај него ликовној уметности. Док је песник био пророк, вајар је, по схватању старих Грка, био исто што и занатлија каменорезац, јер и он и физичким трудом, радом руку зарађује свакодневни хлеб. Стога младићи висока рода нису желели да постану као Фидија и Поликтет; њиховим делима су се дивили, али није им био идеал да следе њихову судбину. Хомер је, међутим, био слављен и окружен култом, сматран је теологом, а његово дело књигом откровења.

Зашто су погледи античких Грка на уметност толико различити од наших? Зашто је њихов систем појмова толико удаљио, раздвојио поезију и уметност? Кад ми данас размишљамо о књижевности и уметности, чинимо то са естетичког становишта и стваралачког гледишта, а и једно и друго приближују дела књижевности и уметности. Појам *лепо* наслеђен је од Грка, али је *лепо* за Грке имало друкчије, односно много шире значење. *Лепо* је било исто што и „достојно признања“, врло блиско „добром“, то јест — „морално лепо“, а тако широк појам *лепо* није могао да представља погодну везу између уметности и књижевности. Говорећи о уметности, антички Грк се служио појмовима пропорција и симетрија, које уметник налази у природи као космичку правилност, а у уметности уколико се ова приближава природи. Симетрија није имала толико естетски колико интелектуални смисао, у вези са математиком и метафизиком.

Поред естетског гледишта, недостајало је у Антици и стваралачко схватање уметности, у данашњем смислу речи. Стога је толико наглашавана *теорија одражавања* или *мимесис*. Уметник, наиме, не ствара своја дела, него их производи подражавајући стварност. Уз то, уметност је зависна од канона, а пронађене каноне прати култ. Цењено је савршенство, а не оригиналност! Савршенство треба опонашати и понављати. Наравно, оригиналност је продирала у дела великих уметника без обзира на теорије и оваква схватања. Ипак, свака новост је схватана као извесна непристојност, а традиционализам је био посвећен. Отуда је тако дуго занемаривана и личност уметника.

Поезија и уметност су се, међутим, сретале у широкој области „знања“ која је обухватала сву материјалну и духовну производњу људи. Али у тој области знања, уметност и поезија су биле два супротна пола, јер уметничко

знање је схватано као техничко, а песниково као пророчанско. Треба, уз све ово, додати да стари Грци нису имали општи појам поезије. Међу девет муза, девет кћери Зевса и Мнемозине, Талија је муза комедије, Мелпомена трагедије, Елато елегије, Полихимнија лирике, Калиопе говорништва и херојске поезије. Додајмо да попунимо број: Клио — музу историје, Еуторпе музике, Терпсихору плеса, Уранију музу астрономије. Одмах се запажа да у овом скупу нема муза сликарства, вајарства и архитектуре, а постоје музе астрономије и историје. Лако је и из тога закључити да је поезија била одвојена од ликовних уметности, а повезана са говорништвом и науком, природно-математичком или историјском. Исто тако музе поезије су у групи с музама музике и игре.

Прво зближење поезије и уметности извршено је у делу Аристотела, друго у доба хеленизма, али је у средњем веку опет дошло до удаљавања поезије и уметности. У ново доба је извршено њихово коначно зближавање. Узроке тим перипетијама треба потражити у историјском развоју

ност, рођену из разума. То је схватање песништва као пророчанства, често у древних Грка. Према томе, једна поезија је рођена из песничког лудила (*маниа*), друга је плод умења (*техне*) као и уметност. Манично песништво спада у ред најузвишенијих људских домета, а техничко је на разини свих других уметности, односно заната, па је њиме слично и својом улогом. Песник може да буде „као било који подражавалац“, сусед занатлије или ратара; али он може да буде и *мусикос*, песник-изабраник муза, што ствара помоћу надахнућа и чије је место почасно, међу философима.

У *Ијону* Платон ће више пута истаћи супротност између поезије и уметности, а божанско надахнуће као услов праве поезије. Песници што пишу добре песме не чине то умењем и уметношћу, него кроз њих говори сам Бог. И у *Гозби* је Платон супротставио песника-пророка, „божјег човека“, ономе ко се разуме у нешто друго, у неку уметност или занат, па је само прост радник. Ликовни уметник је увек у човековој сфери, док се песник може наћи у обе: у божанској ако је песник-пророк, ако кроза њ говори сам Бог, и у људској уколико је подражавалац, као сваки уметник и занатлија. Свака поезија је, ипак, сазнање, с тим што је иначе песништво сазнање вишега реда и о идеалном постојању, док је техничка поезија само подражавање чулне стварности, као и столарство нпр. Према томе, у Платона је наглашено супротстављање поезије и уметности, пророковања и заната.

Аристотел, одбојан према ирационалном, не истиче ову супротност између више и ниже поезије, него прихвата њену подражавалачку суштину и занемарује њен пророчки карактер. Међутим, миметичка поезија је у Аристотела изгубила негативан карактер да би постала одлика све поезије и целокупне уметности. Тиме је створена основа за прво зближење поезије и уметности, до којег не би могло доћи да није одбачен дотадашњи појам песништва као пророчанства. По Аристотелу, песник је подражавалац исто као сликар. Тиме Аристотел не деградира песника, јер појам *мимесис*, средишњи у Аристотеловом схватању поезије и уметности, претрпео је знатне измене. Песништво и уметност подражавају стварност, али оне не репродукују појединачне догађаје, него општа стања ствари; не представљају оно што јесте, него оно што може да буде. Такво подражавање подразумева стваралачку моћ с јаким уделом уобразиље. Уз то, Аристотел је, дефинишући трагедију, истакао *каџхарсис*, што је далеко од обичног, једностраног, натуралистичког подражавања. Истицао је такође, као суштинску одлику уметности, и радост коју подстичу ритам и хармонија.

Ако је Аристотел приближио уметност и поезију, одричући поезији пророчки карактер и намену, у доба хеленизма је дошло до новог зближења поезије и уметности, само на опречан начин. Један део пластике укључен је у пророковање и тиме уздигнут до висина песништва. Аристотел је зближење обавио као трезвен мислилац, као рационалист. До друге унификације је, међутим, дошло из мотива ирационалног реда, у доба које је захтевало прева-

сходно духовне, стваралачке, божанске елементе да би њима заменили ручни рад, технику, рутину. Тако је Дион Хризостом, ретор из I столећа, дао вајару место међу божанским мужевима, у истом реду с песницима, философима и законодавцима. ~~Разлика је између~~ ^{Разлика је између} Фидија или Хомер, мада истиче да су средства песникова савршенија и слободнија, а могућности шире.

Квинтилијан, римски ретор из I века, истакао је моћ сликарства које је кадро да покадшто и надмаши поезију у исказивању најличнијих чувстава. Пausанија, Лукијан, Филострат, Калистрат, сваки на свој начин, не штеде похвале ликовним уметностима, којима није ускраћено божанско надахнуће, као ни мудрост. Плотин ће у величању уметности отићи још даље, а Хорације, већ с природношћу, ставља на исту раван песника и сликара, дајући им једнака права и велике слободе:

За сликаре, песнике, увек
повластице су исте: на све да се осмеле могу.

Али Цицерон је остао веран традиционалном схватању по коме је поезија изнад уметности. Преокрет је, ипак, извршен јер је већина признала уметницима оне атрибуте који су раније давани само песницима: и уметнички рад је духовни, а не само ручни; и то је рад индивидуалан, а не само занатско-рутински; и то је слободно стваралаштво у коме се маштом превазилази проста репродукција стварности; рад божански надахнут; рад који тежи божанској суштини бића, а не само његовим спољашњим и чулним појавама. Машти је приписана велика улога, нпр. у размишљањима Филострата, по коме је машта „мудрија уметница од подражавања“, Псеудо-Лонгина (*Сџис о узвишеном*) Хорација и др. Дион Хризостом је осветљавао разлике између поезије и сликарства и неколико столећа пре Лесинга дао је одговоре сличне онима које налазимо у Лаокоону.

Ако су под крај антике формулисани ставови блиски неким данашњим, средњи век је поново раздвојио поезију од уметности. Имајући непомирљив морални став, хришћански мислиоци су били одбојни према чулној лепоти, па и према многим достигнућима хеленистичке епохе. Њима је више одговарао старогрчки однос према уметности, па је — упрошћено говорећи — дошло до враћања ка полазним ставовима. Било је, дакако, и изузетака, као нпр. Псеудо-Ареопагит, неоплатоничар, који је актуелизовао хеленистичке погледе, али у крајње трансцедентном виду.

Знатне промене су наступиле у доба хуманизма и ренесансе, наравно у правцу коначног зближавања поезије и уметности. Постојале су две тежње. Једни су се надахњивали хеленизмом и неоплатонизмом, дајући преимућства слободном стваралаштву испред канона и традиције, машти испред опсервације, надахнућу испред умења, индивидуалитету испред рутине. Средњевековни интелектуализам је оспорен емоционалним ставом. Лепо је стекло своја права и коначно се прожело са уметношћу, а са лепим је продро и култ генија, надахнућа, ентузијазма, док

ним уметностима". Још се естетски и уметничке појаве нису биле довољно осамосталиле. До издвајања уметности од наука, од других знања, неће доћи све до XVIII века. Тада ће доћи и до првог разграничења поезије и сликарства. Дотле је сликарство сматрано „немом поезијом“, а поезија „сликом која говори“, или је пак сликарству приписивана већа универзалност, тешња повезаност с природом, док је поезији приписивана надмоћна интелектуална и морална снага.

У XVIII столећу се приводи крају дуги процес одређивања места појединих уметности и књижевности. Песничка уметност се коначно нашла у кругу уметности. У свим класификацијама, после Батеа (1747) она ће бити разматрана као једна од уметности. У ствари, појам уметности се темељно изменио. Али и појам поезије доживео је преображаје. Премда су корени свему у грчко-римској антици, нова схватања су значила велики заокрет и испуњавање старих појмова новим садржајима. То не значи да су ствари поједностављене! И даље је било расправа, али сад у оквирима уметности. И Дидро је истицао разлике. Гете као да није пристао на поравнавање песничке уметности с другим уметностима: „Уметност и наука постижу се мишљењем, али не и поезија, која је ствар надахнућа; не треба је називати ни уметношћу, ни науком, него генијем.“ Романтизам се надахњивао идејама о песнику као пророку, магу, натприродном бићу. Тако је Шелинг уметност и поезију видео на две равни, јер песнички дар је урођен, док се уметност као техника остварује свесним радом и вежбањем. Поезија је, према неким гледиштима XIX века, област духа, а уметност област укуса. Оквири саме поезије се час шире час сужавају. За Виктора Игоа „област поезије је неограничена“. За Валерија, песника XX столећа, „поезија је настојање да се помоћу уметничких средстава језика представе оне ствари које се нејасно изражавају сузама, нежностима, пољупцима, уздасима итд... Ствар се не да друкчије одредити.“

Поезији се препоручује да се користи искуствима како сликарства тако и музике, реторике, наука. О том узајамном помагању писао је, додуше, још и Сервантес у *Дон Кихоту*.

Данас мало ко сматра да је поезија више ствар надахнућа него што су то и друге уметности. И за поезију су неопходне вештине, техничка искуства и многа знања.

Уметности се често једна на другу ослањају и угледају. Има покушаја да се све уметности разматрају као једнородна целина. Ипак је очигледно да постоје различите врсте уметности и да свака од њих претпоставља како различита уметничка средства тако и различите реакције слушалаца, гледалаца, читалаца. Књижевност и ликовне уметности данас јесу у заједничкој класи, али су на два опречна краја: једна је ликовна, а друга је уметност речи; једна показује предмете, друга само знакове предмета. Извори и узроци доживљаја су различити у једној и другој. Одлика ликовне уметности је непосредност, што се за поезију не може олако рећи. Једна непосредно приказује видљиви свет, а друга га само знаковима сугерише. Али

та друга, то јест књижевност, лакше продире и у унутарњи свет. Сликарство и вајарство су увек конкретни и сликовни, односно видљиви и опипљиви, док поезија може и често мора да се служи апстракцијама.

Међутим, естетски доживљаји су различити и у истој уметности, како у зависности од сваког индивидуалног ствараоца, тако и од стила епохе, као и онога ко уметност прима. Књижевно дело и слика из епохе реализма, нпр. имаће извесних сродности, које нећемо наћи ни у оквири-ма самог сликарства или саме књижевности, ако на пример супротставимо апстрактну слику фигуративној композицији, или роман и авангардну поезију. Али овим се већ удаљавамо од теме, јер без обзира на стил и структуру, остаје неоспорно да је књижевност уметност речи, сликарство уметност боје, музика уметност звукова и тако даље. Разлике су у самим полазним тачкама, у грађи уметности, у средствима, премда у високим регионима садржине, утиска и естетског доживљаја, може бити знатних сродности.

УПОТРЕБНА ЛИТЕРАТУРА

Поред познатих теорија књижевности, највише су коришћене књиге В. Татаркјевича, *Историја шест ђојмова*, гл. друга и трећа, Београд, Нолит 1980.

Бранислава Милијић, *Односи међу уметностима* (предговор и избор текстова), Београд, Нолит, 1978.

Жан Сибервил, *Теорија књижевне уметности и родова*, Париз, 1951.

Лесинг, *Лаокоон* (предговор Војислава Ђурића), Београд, Култура, 1954.

Велфлин, *Основни ђојмови из историје уметности*, Сарајево, В. Маслеша, 1956.

УМЕТНОСТ И ХИЈЕРАРХИЈА

И најврснији теоретичар може се бавити питањима која се тичу искључиво једне уметности, а да то не умањује вредност његових закључака и не сужава домет релевантности његових судова и теоријских поставки. Заступајући овакво мишљење не желимо порицати могућност или значај компаративне естетике, ни заговарати затварање појединачних уметности у властите изражајне светове; намера нам је, једино, да колико је то у овој прилици могућно, укажемо на извесне заблуде којима је у укупној историји идеја резултирала идеја о поређењу различитих уметности, као и да покушамо размишљати о томе зашто је једна у основи тако природна и логична потреба, као што је напор да се пореде различите уметности, готово по правилу доводила до неодрживих, или фрагментарних, или наивних, каткад површних, некад опет смешно навичких закључака у корист једне а на уштрб друге уметности; зашто је, коначно, у вези са овим питањем изречено од антике до данас много лепих и звучних крилатица које се, брижљивије проанализиране, данас указују као неистине? Није ли управо у просторима компаративне естетике, дабоме много раније но што је овај термин за слична проучавања устоличен, онај хировити прст судбине који вазда прети јаловошћу када је у питању уопштавање, знан свима који су се одлучивали на валике синтезе макар и у оквирима једне уметности, овде још видљивије и енергичније занијекао могућност коначних и безгрешних закључака?

О чему нам може посведочити хитар прелет кроз историју размишљања о нашој данашњој теми, о вези између сликарства и поезије?

Негде на челу размишљања, која ће потом вековима закупљати многе умне и учене главе и многе великане уметности, стоји бриљантно сажето Хорацијево начело *ut pictura poesis*, којим је у минимум речи сјединио оно, истина често, па ипак произвољно осећање јединства између песничког и сликарског чина, оно синкретичко мешање представа изазваних уметничким делом, у чији се ланац с мало маште (или с више знања) лако могу укључити музика, потом архитектура, и онда свеколика људска духовна активност, овисно о нашој склоности да се ангажујемо у једној привлачној игри чула и разумске комбинаторике, и о нашој способности речите аргументације.

У истом ће правцу потећи изреке којима је и данас тешко одолети, као створене за цитирање, попут оне Плу-тархове да је сликарству нема поезија, а поезија слика која говори, коју ће потом Леонардо да Винчи у *Трактату о сликарству* варирати изреком која нас се данас доима као неки леп и успео стих: *Слика је нема ђесма, а ђесма је слепа слика...*

Временом ће ученост ограничавати простор машти; аргументација ће смењивати утиске, али тиме се одговор на првобитно питање неће приближити истини. Логика компарације захтеваће анализе по сличности и, наравно, истраживање разлика, а од тог процеса до хијерархијске класификације појединих уметности корак је лак и наоко безазлен (да је и бесмислен многи теоретичари прошлих времена никада нису увидели).

Чудесан је раскорак између минуциозних, често бес-прекорно изведених појединачних анализа изражајних средстава појединих уметности, њеног дејства, суштине, њене природе и смисла с једне стране, и закључака о примату неке од њих, с друге. Колико се вредних запажања и умних опаски о уметности на крају ипак претворило у реторику којом се образлаже предност сликарства (Леонардо), поезије (Лесинг, Кант, Хегел, Шелинг), музике (Новалис, Валери, Бергсон)!

Зашто је и како до тог раскорака, који данс по мало патетично можемо крстити и трагичним схватимо ли уметност као жртву, заправо дошло? Најпре, чини се, слеђењем једне формалне логике: уметности су анализиране с обзиром на иманентна изражајна средства, потом с обзиром на начин на који дела појединих уметности успостављају комуникацију са публиком и врсту доживљаја који у примаоцу изазивају, онда с обзиром на време неопходно за ту често поједностављено схваћену комуникацију као и за оно, да га назовемо унутрашње време, које појединачне уметничке творевине саме собом имплицитно садрже а затим и експлицитно саопштавају. Развојем науке о уметностима питање се и терминолошки искомпликовало; термини из појединих области неосетно су прелазили у друге, са и без промене својих основних значења, свесно или несвесно употребљавани у новим контекстима, са и без потребе да се теоријски образложи њихова нова примена, порекло или првобитна, елементарна функција.

Данас је неоспорно да компаративна анализа свакако обогаћује могућности разумевања конкретних дела остварених у оквирима појединачних гарана уметности, као и да постоји основ, теоријско оправдање и низ подстицаја за уочавање и објашњавање разноврсних аналогичности међу различитим уметничким изражавањима. Откривање таквих аналогичности чини свеколики свет уметности целивитим; није у питању, дакле, разлучивање формалноизражајних средстава или рангирање естетских доживљаја, који би да ту целивитост оповргне, а квалитет доживљаја хијерархизује. Аналогичности су, чини се, двојачке природе: оне изворне, утемељене у самој природи уметничког изражавања света, и оне секундарне, какве се могу установљавати на конкретном уметничком материјалу када је већ на

први поглед уочљиво да је дело једне уметности инспирисано већ постојећим остварењем друге. Уметност је толико дуговечна, а најрепрезентативнија остварења постала су — између осталог и захваљујући лакој и хитрој комуникацији — општедоступна, да се нова дела готово искључиво могу сматрати дијалогом са историјом уметности, успостављањем нових односа саговорништава са већ постојећим, уметностима предоченим, погледом на свет. Саговорништва у прихватању или отпору, наравно.

Сматрам да је уочавње првог типа аналогииа, када се оне не свде на формалну логику о чијим смо негативним последицама понешто рекли, битно по разумевање *сйваралашйва йо себи*, док истраживање другог типа аналогийских односа обитава у домену аналитичнијег приступа појединачним, конкретним делима и остаје релативно тек за објашњавање датог дела, тачније, једне његове компоненте, и то оне која није пресудна по аутономну вредност дела. Да ли ћемо у једној модерној песми, на пример, препознати песничком сликом опредмећен детаљ са једне фреске, битно је у оквиру разнообразних спољашњих приступа у критичкој анализи; установљавање прецизних аналогииа ове врсте, међутим, остаје неутрално у вредносном смислу, већ и због једноставне чињенице да исти однос може резултирати рђавим или, пак, савршеним стихом. Унутрашњи приступ подразумева откривање аутономних вредности у сфери уметности о којој је реч, и аутономне критеријуме иманентне изражајним средствима дате уметности, те се овај, други тип аналогииа у његовим оквирима указује тек као помоћно срдство, прва и најлакше премостива степеница у правцу једне комплексније и далекосежније анализе, у духу оне узгредне али садржајне опаске Шарла Лалое: ко чује само један глас, не схвата ни једну уметност.

Чини се да данас *чуши само један глас* значи боравити у превазиђеним, школским просторима дефиниција по којима би се поезија изједначавала са речима, сликарство са бојама, музика са тоновима... Склона сам (овде данас већ изреченој) тези да је инсистирање на вези између сликарства и поезије израз једне традиционалистичке свести: навикли да мислимо — када смо у позицији теоретичара или критичара литературе или ликовне уметности — у категоријама поређења, синтеза, дефиниција, склони успостављању властитих, често само на импресији заснованих компарација (којима је сваки текст, са своје вишезначности, богомдани објекат немоћан да се одупре) по инерцији данас трагамо, истина више за сличностима и прожимањима него за разликама, специфичностима и диференцијацијама. Данас, потпомогнути богатом критичком апаратуром и терминолошким финесама, захваљујући афирмацији науке о књижевности и науке о ликовним уметностима, можемо да доказујемо готово све (неко је то једном лепо назвао *критички салто мортале*). На тај се начин, вероватно, у древно питање о односима између различитих уметности уноси само још више збрке, непрецизних и произвољних судова, лажних паралела, па каткад и несувислих, натегнутих конструкција.

Још нешто ми се чини извесним: питања паралелизма истих мотива у поезији и сликарству на пример, питања илустровања поезије или примери песама инспирисаних ликовним делима, примери аутора који су и песници и сликари и томе слично — све су то, ипак, по суштини уметничке креације и њеног естетског бића, маргинална питања, формалне дилеме и бескрвне критичке странпутице.

Како би заправо, по мом виђењу и без претензија да рекнем нешто ново о овој теми вазда на свој начин актуелној, теоретичар или критичар који се бави општим питањима и конкретним уметничким реализацијама у оквиру једне уметности, требало да се односи према феномену саодноса различитих уметности?

Тај саоднос је чињеница; он је, једноставно, дат (или задат) природом свих уметности као јединственог начина да човек изрази себе, свет око себе и свој поглед на свет; он има своје психолошке, историјске, антрополошке и какве све не корене, своју мотивацију и логику. Нужно је, према томе, познавати основне претпоставке и законитости других уметности; нужно је посматрати и промишљати дела једном истанчаном саображеношћу чула. Што се, пак, технике научног испитивања уметничких феномена тиче, термилошке позајмице — као један вид нужних „поштапалица“ — неопходне су, чак нужне, али њихова употребна вредност и те како зависи од теоријске образложености, основаности и прецизности.

Тек тако можемо се надати да ћемо имати науку о књижевности, а не импресионистичке варијације на тему.

ГРУПНИ ПОРТРЕТ БОГА И ВРЕМЕНА

У другом певању Овидијевих *Метаморфоза*, на месту које коментатори и филозофи означавају као *Сусрет Фаеџонџа са Фојбом* (Ајолоном, Сунцем), налази се овај призор:

*...Pupurea velatus veste
sedebat
In solio Phoebus claris
lucente smaragdis.
A dextra laevaue Dies et
Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis
aequalibus Horae
Verque novum stabat cinctum
florete corona,
Stabat nuda Aestas et spicea
serta gerebat,
Stabat et Autumnus calcatis
sordidus uvis
Et glacialis Hiems canos
hirsuta capillos.*

Метрички сурогат српски, могао би овако да звучи:

Сеђаше пресјајни Фојб на
прејеравом смарагдном шрону
Опрнуџ бејаше рухом од
јурјурне шканине јарке.
Лево и десно му беху
Сшолетшија, Година, Месеџ;
Ту су му јошше и Дан и на
истим даљинама Саџи.
Сшајаше Пролеће младо са
расцвалим венцем на лави,
Сшајаше јолцаџо Летш и
снојчиће жиџа држаше,
Сшајаше каљава Јесен, од
злажених проздова мокра,
Најзад мразовиџа Зима, са
расуџим косама седим.

Место је благодетно. Песници хвале лудост Овидијеве маште и узвишену тромост латинскога спондејског ритма,

иконографи грађу за ненасликану слику, а манијаци професори-ајнштајновци *један* простор сред којег седи један бој, а око бога стоје времена.

Сликари, међутим, залуђени величанственошћу и страсом првог у повести саобраћајног удеса, прескакали су ове стихове. Колико ми је познато, само је мирни дух француског класицисте Пусена створио једну слику за коју су му, као модел, послужили стихови о Фаетонтовој посети оцу. Тај рад, на коме је приказана једна врста барокне кафанске гужве зове се „Фаетонт моли Аполона“, чува се у Берлину и до данашњег датума далеко је већу славу уживао од историје уметности него од саме уметности.

Да се у наведеним стиховима налази савршена грађа за једну или више будућих гласовитих слика, нећу да показујем, мада бих могао. Мој задатак јесте да вас обавестим да познајем сликара који је, не знајући за горње стихове, створио двадесетак ликова, по мојем осећању, отеловљених временских мера и годишњих доба. Уметник се зове Радош Стевановић и није без везе са Овидијем: насликао је Еуропу како, слободних руку, насатице седа на бикова леђа. (Митологичари који су докторирали на тему „Којом се руком Еуропа држала за рог, а којом за бичји бок?“ незадовољни су овом сликом.)

Наговарам Радоша да своје надувене, до на границе човеколикости доведене ликове испуни на једно платно-картон и да им у средини измисли Фојба са зраковитим сунчаним венцем. Да сачини групни портрет бога са временима!

Како ова ликовна врста, пуна разноврсних привидности, тражи послушна момка, почећемо од лика пред којим се послушност подразумева. Фојб (Phoebus) је господар, отац је васколиком лекарству, власник најбољег пророчишта и удешаватељ песмовних струна. На портрету треба да је уплахирен и да слугу тугу. Пророк је и зна да ће осиротити за сина. Пред њим је луданко Фаетонт (за њега на платну нема места), неповерљив, двојбен у богово очинство, немилостан у тежњи да се прикључи небној лози и да добије залог (pignera), који ће опрати велике грижње са дечачког срца.

Овидије облачи Фојба у пурпур и гримиз, не само из разлога божанског господства, већ и зато што античка естетика тражи да рухо у зору добије нешто од Аурорина огртача, и хода кроз одаје препуне ружа. Од настанка Овидијева дела до данас протекло је деветнаест стотина и осамдесет година те зато Фојб треба обући у танки хитон боје голуби-малко нагне напред да уметник, примичући се и одмичући од платна, лакше утврди мелодију учињеног посла.

Међу Радошевим ликовима нисам нашао ниједан којем би се могло Аполоново име наденути. Зато, нека му при његову стварању послуже и ове Дирерове речи: „Пагани су највишу лепоту приписивали паганском богу Аблоу и зато ћемо се служити њиме када желимо да представимо господа бога, који је најлепше биће, и баш као што су они представљали Венеру као најлепшу жену тако ћемо и ми

смерно истицати исте особине у лику свете Девике Марије, Исусове мајке“.

Око Бога нека, сваки на својој клупици, заседну Сати (Horae). То су оне смерне наказе са хрбатима налик на људске мозгове. Ренесансна прилика хитрога младића Сата као Згоде (occasio), нека тако буде замењена сликом људскога ума познатом по чувеној балканској питаљници „шта је најбрже на свету?“

Сати окружују Господа према правилу *aequalibus spatiis*. Овидије им не спомиње броја, али се зна да их је дванаест.

Испред њих, ближе Фаетонтовом оку, нека легне Дан (Dies). То је двотелесна прилика, она што се левом руком држи за главу. Није потребно турати му у руке преживела знамења, сапун и цевчицу за мехуриће. Нека двотелесност сподобе буде знак да је Дан чедо Ноћи и Мрака којих, истина, у Овидијевом каталогу нема, али нека сликар свакако мисли на њих: Јер није илустратор, већ сликар.

Лево од Сунца, иза Сати, нека се ускоси Месец (Mensis). Месеца нема на списку са којег Див и Јов врше прозивку тридесет и осам хиљада богова, полубогова и осталих својих поданика. Месец је измишљотина римског песника Носоње и ваља нам разликовати то од речи Luna. У Радоша, то је она окомолена ћелава наказа што се чешка по своје двостепенастом подбратку. Радошев је Месец бубрежни болесник и болест му се види на подочњацима. Искревељио се на Фаетонта, али овај ту гримасу не може видети сасвим, јер га заслепљује очева корона.

Десно од вечнога возара сунчане квадриге, у истој водоравности са Месецом, место је за Годину (Annus). То је оно ступњевито биће, пола змијолико, пола човеколико а цело мозголико. Змијолики језик и рука човеколике половине спуштена на ногу змијолике половине нека уједине симболе трошности и разорености, а пуни трбух снагу и плодност. Одређење пола овог сложеног бића посао је за граматичаре. У латинском је година мушко а у српском женско.

У четири угла, почев од горњег левог, а смером сатне казальке нека се сместе годишња доба, почевши с Пролећем. Венац, снопче, грозд и седу косу распоредити према пениковој машти. Нагласити каљаво стегно Јесени, као једину чињеницу недостојну Аполонова стана. Леђа у леђа нека су Пролеће и Лето (Ver et Aestas), Јесен и Зима (Autumnus et Hiems). Разбити освештале негве Il Ballo della Vita Humana.

Једно Столеће нека стоји испред Дана, али мало удесно, да се Дан види. Saeculum је сподоба сраслих и сапетих стопала. Стоји спрам Фаетонтова лица и десна му је рука дигнута у покрет којим се смирују ствари. Све би да изједначи, сапне и уништи. Да обезбразличи линију и облик. Од других столећа у позадини се виде трбуси, као безлични брегови.

Групни портрет Аполона са добима, Радош Стевановић ће урадити својим послушним крејоном. Вама, поштовани другари сликари, ако икакве сувислости у мојим речима налазите, нека ових осам великих стихова буде наговор да се латите својих нових креда и четки.

(Извадак из већег рада)

О ЛОНЦУ И О НЕКИМ ОДНОСИМА МЕЋУ УМЕТНОСТИМА

Покушај приче о сликарству Сергеја Капуса

Поштовани пријатељи лепих уметности,

Почињем свој наступ, на овом симпозијуму изјавом која гласи: ја сам један провинцијалац. Овим хоћу да кажем да сам ограничен једном географијом до те мере да ни самога себе више не видим, то јест да сам објава једног слегила. Да бих вам ово разјаснио послужићу се једним питањем:

Где се то срећу поезија и уметност? Можда таквих места има више, али да се позабавимо једном афирмацијом која се толико стопила са 20. столећем да само некакав слаб критичар или произвођач песничких текстова могу да се питају постоји ли заиста: мислим на оно место које, због једноставности, идући терминолошком пречицом, можемо назвати каталогом унутар односа слике и „пратеће речи“. Дозволите ми да узгред саопштим неколико идеја за које верујем да нам омогућавају да се извучемо из проклетства тзв. „нео-нешто“ тих злобних трезора трансцендентализма, зубобоље и праха.

Да се још упитамо и нешто што су се многи већ питали: ако је слика покушавала да избегне референцију са оним што постоји изван самога поља слике — одвајање од миметичке уметности — како то да се критика, која на сав глас говори о томе, ипак никада није отресла тог сувишка, те илузије. Како то да модерно сликарство још увек прати миметичка реч? Разлика између песничке и логичке речи постоји — тако барем тврди наука која барата истином као Док Холидеј колтовима. Ако је ова тврдња истинита, поћимо у окршај и покушајмо да разјаснимо однос између слике и речи (писма) тамо-неког-назовимо-га-песника.

Због различитих разлога мој добар пријатељ Сергеј Капус, један одвише презрен и непознат сликар, замолио ме да напишем текст за каталог изложбе његових слика у галерији Медуза у Копру. Може се рећи да је он жртвовао своју жељу за неким мојим будућим текстом, да бих ја преузео на себе оно што Маркс у једном писму назива „говном“ — да једну илузију Сергијеве жеље којом се она (илузија) храни и од које живи претворим на нивоу репродуцирајуће свести у дисатисфакцију.

Ја сам наоштрио свој поглед и бацио га као нож — где то! — у сам поглед такорећи, у оно што сам украо а онда парфразирао (као што брижљивим потезима нанесемо нову

боју на украдени бицикл): видим да се видим, али се не видим.

Слика јесте у логосу поље визуелног, путоказ на путу ка једном дубоком погледу. Али, избегнимо на овом месту проблеме астигматизма. Одмах запажам оно што не могу а да не видим: можда баш Хераклита који је укlesaо у неки камен овај натпис (скоро да те убије ако га читаш иза његових леђа!): Ја сам проучио самога себе. Проблем није у познавању ове лектире, он је у томе што никад не успевамо уистину да избегнемо себе. А у то време ја сам се већ утопио у сопственом тексту. Широко отворених очију, а слеп попут шишмиша упитао сам се: „Која је то песникова „жеља“?

Како немамо много времена да бисмо трошили младост на перонима екскурзија, да кажемо одмах: сасвим смо се изгубили у љубави према словима. А искуство нам каже исто што и овај цитат из семинара друга Жижка: „Реално има два брега: један заувек избегава симболизацију, а други јесте звук (можда и звиждук), слово, број, систем, матем...

Ако је тако (а што ако није?), онда овај поглед који могу да разастрем преко текста као преко равнице (и ето вам ренесансе пејсажа!) губи се у „невидљивом“, у оном што измиче „виду“. А оно „невидљиво“ је управо оно што мој поглед тражи — узалуд ваљда — у тексту. Ако слово у процесу писања не достигне тустопу (као корњача Ахила), ако текст не игра на самој граници „виднога“, ако не продире у „невидљиво“, онда није изговорио властиту истину, а самим тим ни истину „реалног“.

Наиме, ако се систем није попео на врх брда, да ту стегне руку свом Јанусу/преостатку, од ког неке боли зуб а ми бивамо отерани у „пијанство“ (сетимо се оних пијанки када смо поделили вино и крчаг са Омером Хајјамом), онда такав систем не завређује нашу љубав. Али, шта све ово значи за однос између слике и речи, то можемо само да нагађамо — једно истинско писмо о слици јесте само оно које тој слици окреће леђа (а кажу да је то непристојно, подсећа нас у неком говору Антоније, кога већ вребаше љубав и смрт). Највише нам о слици каже, она реч која о тој слици не каже ништа. Ништавило писма напуни наше очи једним дирљивим мирисом. Сложићете се са мном — до сада нисам заправо изустиио ни реч о некој слици, или о уметности. Па ипак, све ово време ја, ево, попут птице, одржавам неку равнотежу и неки однос у том смислу, то барем морате да ми признате!

Допустите ми да прескочим границе Југославије и да вас подсетим на нека друга „леђа“ — „леђа“ која је друг Boddisattva окренуо другу Buddhi, будизму (ако сретнеш Buddhu, убиј га!), а како би омогућио другим друговима да се послуже тим истим будизмом. Није то пропаганда за будизам, већ једно интересовање за структуру геста. За будистичког монаха је Buddha једна апсолутна истина и највиши смисао, а читава дисциплина усмерена је ка тој врхунској верификацији која је непреносива. И види: одједном ту, испред самих врата, један друг окреће леђа и због чисто етичке одлуке одлута натраг међу људе. Ево га већ

на пијаци. Зар то није једна дубока тишина, једна „невиђена слепост“? Али, на лицу онога који није дистанциран дисквалификавањем читаве једне цивилизације на основу неког политичког слогана, зар на том лицу не засја један забезекнут поглед. Зар Buddha иза тих леђа није засјао речитошћу тишине која се угнездила и у нашим отвореним устима? Нема глупих међу паметнима.

Јесам ли успео да упозорим на ту гестовну структуру?

Пребацимо се сада једним хитрим скоком пред слику онога ког називамо Сергеј Капус. Можете ли видети, да ли видите тај сјај којим слика зрачи иза мојих леђа? Каква вера у ту слику! Једна рука се можда зноји на дршки ножа... али не, ја се смејем и дозвољавам себи да вас подсетим на напис са једног стећка из Радимља: Ви ћете бити као ја, а ја не могу бити као ви.

Ја који сам слици окренуо леђа никада нећу видети тај сјај иза себе. Али ви који сте, можда, и подигли поглед, ви једини можете да се окупате у њему у том сјају који видите иза мојих леђа.

И зар текст по себи не сја неким пламеном? Па ту игра љубав према речима!

Завршићу ово излагање речима једног свог доброг пријатеља: у Кордови у љубавном заносу изгара слепи старац, чувени мистик Ел Араби (а знаш ли ти, зналче, шта на арапском значи марципан?), изгара као слама — где год да гледам, нигде га не видим. Ово, опет, сведочи како је поље „невидљивог“ много веће од домета организоване компилације идеја које се као птице бацају у моје очи да би у њима пробудиле бар једну пукотину светлости.

Или, како каже један јапански сликар Меигетсу, ту негде с краја 17. века:

Лонац је користан када се не употребљава.

Слободан Зубановић

СЛИКА У КРАКОВУ

Слика је нема песма, а песма је слаба слика.

Леонардо

Никада нисам био у Кракову. Дама с хермелином или Дама с ласицом, слика за коју се верује да представља извесну Чечилију Галерани и да је Леонардов оригинал, тамо је, у музеју. *Muzeum narodowe w Krakowie*. Тај портрет, за који се, опет, верује да је настао око 1483. године, дакле, када је Леонардо имао преко тридесет година, потиче из првих година његовог доласка у Милано. Он је, свакако, претеча чувене *Тајне вечере* (1497) и још чувеније *Мона Лизе* (1503). Ту, *Даму с хермелином*, опевао је у једном сонету дворски поета Белинчони, настојећи, ваљда, да пред својим господаром Лодовиком Сфорцом, коме је и Леонардо служио, поправи оно што сликар кичицом, тобож, није успео (било би занимљиво, једном, скупити податке о узајамној мржњи добрих песника и још бољих сликара). Било како било, сироти Белинчони, певајући, прославио је један зачуђујући портрет (јер чиђење долази пре задовољства), портрет једне жене и једне животиње, једно име и једно занимање, симбол идентитета, портрет који раздражује и узбуђује, мрзи и воли, портрет који се разликује од осталих портрета тога доба и осталих Леонардових портрета, као и оних приписаних Леонардовом генију. *Дама с хермелином* помиње се и у једном писму Чечилије Галерани — Изабели од Есте, посаном 29. априла 1498. године. „Изабела је од ње захтевала да јој пошаље свој портрет од Леонарда, али Чечилија Галерани одговара да то не би учинила пошто више не личи на њу, не због неке мане уметника, него зато што је рађен још док је била незрела и њен изглед се отада потпуно изменио. Чечилија је постала Лодовикова љубавница 1481. године и, судећи по њеном писму Изабели од Есте, њен портрет је свакако израђен убрзо после тога времена“¹.

Женино лице и рука, глава управљена у супротном правцу од груди, и ласица, у достојанственој пози саме госпођице Галерани, њихове очи, узајамно миловање, заједнички поглед, чине јединствен — одређен покрет (и лице и руке, осим последња два прста, и ласица која је најубедљивија, оригинални су, нетакнути делови портрета; цела

својим колима, препуне су тих увијених линија, полукружних савијања, комешања, утицања и преливања. Као локне на главама фирентинских девица. Са *Благовешћења*.

Шта још можемо сазнати из портрета онаквог какав стоји пред нама; мотив „дружења“ жене и животиње, или птице, маколико био првобитно леп, већ у ренесансној, а нарочито касније, у класицистичкој сликарској традицији, постаје сасвим конвенционалан. *Дама с ласицом*, у сваком случају, то није. Ласица, чији је грчки назив *galei*, очигледно је блиска женама; из породице куна, веома крволочна, разбојничких, али, кажу, и корисних животиња (пртежно се хране мишевима), она их је задужила својим цењеним крзном, достојанством и лисичијом нарави. Миловање таквог крзна, свакако, доноси одређене ужитке. Друго, очигледна је веза између презимена Галерани и оног грчког назива за ласицу — *galei*. И треће, ласица је, на штиту Лодовика, употребљавана као знамење. Она је, зато, симболична за идентитет саме Чечилије Галерани, за њеног љубавника и за сликара. Овом последњем, контраст између животињског изгледа и људског лица чини одређену услугу, у систему симболике. Код Леонарда она је профињена, скривена испод невине позе људског створа и животиње.

И та ласица, у топлем загрљају своје господарице (лепо и ружно изгледају изразитије једно поред другог, једно због другог), привидно опуштена, меких шапица, убедљива је, колико то може да буде: њено се крзно осећа изван слике; и њена лобања и кожа. Змијаста поза и лукава нарав чине онај покрет усаглашеним са покретом жене, покрет због којег композиција слике одудара од других портрета тога доба. У ствари, то је пример о томе како живом бићу које сликар приказује треба дати природан изглед. Дакле: „ако хоћеш да представљено биће изгледа природно, рецимо да се ради о змији, за главу узми главу овчарског или ловачког пса и стави јој мачје очи, уши јежа, њушку хрта, а обрве лава, слепоочнице старог петла, а врат водене корњаче“². Да Винчи је, како тврде његови савременици, према животињама гајио љубав. Говорио је да им човек, захваљујући свом техничком знању, задаје патње.

Мајстор лица и анатомије, Леонардо је дао низ лепих, женских ликова. Чечилија Галерани далеко је од класичног савршенства које представља Мона Лиза. Али, она у себи носи део оне достојанствености, тајанства и осмеха Ђоконде, „који не изазива само телесно-просторни гест већ сугерише и душевно-мисаону дубину“³. Сликара је оставио и један запис о покретима што су у складу са духом онога који их прави. Четири покрета за њега су карактеристична: код покрета духа који нису праћени покретима тела опушта се сваки део тела који показује живот. Код других, покрети духа који су праћени покретима тела дају и телу покрет који је истоветан духу; трећи су у вези са првим и другим, а четврти су изван подела. Они припадају неразумним људима.

Њена шака, која указује на познавање анатомског склопа, овлаш, меко, додирује животињу. Сваки део лица,

очи, нос, услед благе светлости, неосетно, завршава пријатним сенкама, што појави даје драж и облину. Она израња из таме, носећи на својим грудима, живо, љубавничко знамење. Њихове очи, без обрва, гледају исто; њено чело, са безосећајном, црном траком, затегнута је кожа на лобањи ласице. Чечилија Галерани носи саму себе.

У телесној лепоти, ни девојке ни жене, тако рећи девојчице (у ренесанси, жене су већ у двадесетој години изгледале средовечно) назире се неко тајанство, одсуство чулног, помало демонско. Чињеница, зато постоје докази, да су Леонарда савременици сматрали хомосексуалцем, не би морала, никако, да ремети однос између сликаревог идеала лепоте и ликовних визија на путу ка његовом остварењу. *Дама с хермелином* није визија његовог схватања лепоте, па ипак, она носи, некакво отмено самозадовољство, блиско тој визији. Стиснутих усана, она очекује неког, али то није поза чекања. Ветар је донео мирис, нешто је ту; ласица је подигла шапу. Очекивање догађаја, узрока, нечега што се дешава и неће се завршити, лебди између сликара и *Даме с ласицом*. Није ли то предзнак хладног полуосмеха, ироније, који ће доцније у прозирној лазури, у сфумату, окружен стенама и биљем, заувек спојити све грехе и љубави човека: осмех жене фирентинског трговца дел Ђоконде, Леонардо че понети са собом у туђину, у смрт. Као незавршену. *Vita si scias uti longa est*, стоји у потпису једног портрета за који се мисли да је од Леонарда, у Брери: „Кад би ти знао колико је живот дуг.

Неколико стотина година након што је дворски поета Белинчони (умро 1492) прославио, у свом сонету, Леонардово дело *Даму с ласицом*, Милутин Поповић „слика“ своју прву љубавну песму, *Даму с хермелином*⁴. И док је Леонардо, како тврде критичари, за модел имао Чечилију Галерани, могућно је да *Прва љубавна песма* има за модел слику из Кракова — *Даму с ласицом*.

И раније, песници романтизма (Иго, нпр.) писали су песме по одређеним сликама или о одређеним сликама и имали омиљене сликаре и теорије о сликарству, што је било у вези са њиховим књижевним укусом. Тих година, просто преношење мотива из области сликарства у област поезије, које се и данас задржало код минорних песника, није захтевало од песника напор изналажења и тумачења нове *йоеџике*. Њихове месечине, немирни вали, имале су локницу у строфи, тамо где је сликар додао више беле боје — да означи силовитост таласа. Слика и песма налазе се, нема сумње, у сталном узајамном односу и између њих постоје сличности. Остваривањем упоредности са Леонардовом сликом јер, практично, у стиху, ништа се не објашњава, Милутин Петровић нас приморава да „гледамо“, свесно покушавајући да у свакој речи достигне сликарске ефекте; свака реч је важна, одређене намене. Гола — „филмска“ слика, несумњиво најважнији предмет из песникове радионице, тако се појачава и омогућује да, поред гледљивости, повећамо и сноп наших асоцијација.

Обриси лика Чечилије Галерани су јасни: колико се њен портрет састоји из јасно одвојених делова, толико је уочљивија њена присутност у песми. Погледајмо редом:

извајан врат, извијена рука, пуна уста, хладно чело, рамена-крушке, ах очи, грло, грло, чеони ланац — каже песник. То је извештај о појави женског лика — на самом почетку песме, која у свом наслову, осим једнакости са насловом што га је сам сликар дао, носи и ознаку лирске песме у којој се показује осећање љубави у ужем смислу између два различита пола. Ту ознаку: љубавна песма, са утиснутим бројчаним именитељем — прва, морамо да прихватимо као субјективан исказ, нијансу квалитета, боље речено, као тачку у развићу љубави. У књизи *Свраб* иначе постоји неколико исказа љубавног осећања: од првих знакова љубави, среће и заноса, до љубавног бола. Зарез који игра улогу огледала поделио је наслов песме на два, рекло би се, симетрична дела, важна готово колико и сам текст песме. Први део — *Дама с хермелином*, односи се, очигледно, на оригинални, Леонардов, портрет Чечилије Галерини, а други — то је та иста слика из давног доба, мотив *дружења* "жене и животиње стављен у брижљиво одабрани амбијент. У песми, *Дама с хермелином* јавља се у новом свету данашњице, у којем Милутин Петровић бележи стања своје свести и своју мисао везује за одређени догађај.

Снага ове песме и произилази из муњевитог блиц-реаговања на један од тих догађаја, који је изненада у песничковој свести осветлио некад виђену слику из Кракова. У метежу, у вреви булевара или у трамвају бр. 6, вероватно, одиграла се случајна сцена: млада жена, загледана и замишљена, нехајно је поправила крајеве крзна око врата.

Леонардо би рекао: покрет духа праћен покретом тела. Мртво, луксузно тело куне клизнуло је низ песникову мисао о љубавној песми, која ће настати ван устаљених песничких правила и осећајности с којом се рачуна када се пишу стихови о срцу. Ознака — прва — именује почетак таквог певања и почетак везивања за лик о којем ће се певати. Познато је да примена бројева у песништву Милутина Петровића има готово магијско значење. Он често употребљава бројне ознаке, као што су: *седми ђечаш*, *шестии ђрст*, или *двољуб*, *двосек*, *двојран*.⁵ Примећено је да на руци Чечилије Галерини два последња прста не припадају оригиналном портрету. У том случају ознака „двопрст“ могла би да се уврсти у песникову бројаницу. Чеони ланац није проста метафора, замена за траку што је око чела носи Чечилија Галерани; црна трака (коју данас употребљавају девојке широм света) — чеони ланац, симбол је везивања, усмерености мисли, непрестаног освртања према лику, с којим је Милутин Петровић судбински везан судњим ветровима. Подударност између тога лика и лика са слике *Дама с ласицом* случајна је; исти лик појавиће се другачије, у другим песмама. Овде је он као предмет певања доведен у везу са сликарском традицијом и истовремено је наглашена новина његове употребе у модерној поезији.

Уживање у посматрању сцене између љупке даме и тела животињице и у могућностима што му за развијање песме пружа Леонардова *Дама с ласицом* не спутава песника да схвати, у даху милости, драму која се дешава на све-

коликом љубавном пољу и да осети патос оних, унапред осуђених на култ сласти и смрти.

У другом плану песме песник упоређује свакодневицу са њеном, људском драмом, на огњишту, или на улици, с крвавом мрљом на кошуљи. Боје које се употребљавају да би се таква драма описала не морају да буду блештаве и снажне. Њихова усклађеност зависи од низа околности, довољних за прихватање слике која ће развити цео песнички поступак. Леонардо је употребио три боје за основни тон слике: црну, жуту и белу. У Петровићевој књизи *Промена* три боје — црна, жута и бела — имају значајну улогу. Црно се, углавном, појављује у функцији обележавања предмета — „црне тачке“, „црне рупе“, „црно мастило“, док бело сугерише одређену неповредљивост, одређен стварајући контраст црном. Жута се боја везује или уз смрт или уз пламен и пламену светлост.⁶

Ипак, основни, општи тон слике и песме изазван је посебним покретом — жељом да се у нама пробуди духовно стање, у којем су се и сликар и песник у одређено време нашли. Таква жеља натерала је Леонарда да тражи истину о идеалној лепоти, знатно већу од усхићења и уживања што их осећамо посматрајући портрет лепе жене. Жеља да се осигура такво стање духа сједињена је код Милутина Петровића са нечим не мање важним: изрећи врсту истине до које се може доћи само путем наговештаја, само посматрањем и откривањем знања о сопственим унутрашњим струјањима. Није ли чаробна вртешка, посебан покрет, у последњим стиховима песме, покренута животом — судњим ветровима, истоветна увијеном покрету руке, рамена и главе Чечилије Галерани; суштинска веза између слике и песме налази се у таквој замишљености над оним што је ту да би се упознало и објаснило — над тајном и лепотом живота. Непрестаном тражењу, којем је Леонардо био толико веран, приближио се песник. Не да би опевао, већ да би „насликао“ своју „прву љубавну песму“, која је објашњење и задатак, мека душа и драма, песма која се неће и никад се не може завршити. *Vita si scias uti longa est.*

Милутин Петровић

„ДАМА С ХЕРМЕЛИНОМ“, ПРВА ЉУБАВНА ПЕСМА

Извајан врат, извијена рука,
пуна уста, хладно чело,
свеже уши,
рамена-крушке,
дах младости, усмерен, култни, ах очи,
грло,
грло,
вежем се, с тобом, под покровом, у пољу.
Чеони ланац.
Почетак је био добар,
негован стил,
ал где су:

метеж, крвава мрља, на кошуљи,
мека душа,
драма, пробушена вена,
огњиште,
где: луксузно тело животињице,
исте ноге,
поглед,
ах, и моја вртешка, на зиду,
кад дуну ветрови,
судњи,
из грла, грла.

-
- 1) Кенет Кларк: Леонардо да Винчи, СКЗ, Београд 1964, коло LVII, књ. 390., стр. 56
 - 2) Леонардо да Винчи: Трактат о сликарству, Култура, 1964, стр. 162.
 - 3) О. Бихаљи-Мерин: Леонардо и књига о сликарству, Култура, 1964, стр. XIV
 - 4) Милутин Петровић: Свраб, Просвета, Београд 1977, стр. 39.
 - 5) Слободан Ракић: Милутин Петровић или песник суштинског просто-ра (М. Петровић: Промена, СКЗ, 1974, Београд)
 - 6) Миодраг Перишић: Двојство или двојој с врагом, Савременик бр. 10/1977, стр. 253.

ПЕСНИЧКИ И ЛИКОВНИ ПРЕДМЕТ

Када је полиција једном приликом упала у стан Алексеја Ремизова, затекла је овог познатог руског маштара међу бројним ђаволчићима, ђаволима и којекаквим приказама. Са таванице, у његовом стану, окачене о конце висиле су ликовне представе бића која припадају руском фолклору, митологији, или су, пак, плод Рамизовљеве стваралачке уобразиље. За Гогољем је између осталих, како каже Милица Николић, у руску књижевност ушао и *Рамизовљев могри ђаво са шест шайа*, ушле су, „шарене краве људских очију, слоновии од метвице, шкорпије у фракковима, бркати мајмуни, збор голих ђавола, уста на леђима, очи на раменима, мувљи генерал-губернатор и човек у коме се *зайашила њчела*“.¹⁾ Сав тај утварни свет имао је адекватну и ликовну обраду, она је најчешће претходила књижевној. Алексеј Ремизов, који је са великом жестином и подсмехом одбациван и који никада није био прихваћен — бар не у својој земљи — идентично је поступио и након напуштања своје земље — у Паризу. Да је и тамо неке ноћи банула полиција наишла би на сличан приказ.

Овај, веома илустративан догађај није поменут овде први пут — ко год да се студиозније бавио делом Алексеја Ремизова, није пропустио могућност а да га, бар, не помене. Овом приликом осврнули смо се на ову епизоду јер она пружа извесне информације како о *спољашњем* тако и о *унутрашњем* односу између ликовне и књижевне уметности.

Ако је уметност језик који је на посебан начин организован и, ако се може говорити о језику уметности — а знамо да може — Ремизовљево уметничко дело пружа нам непосредан увид у начин обликовања једног те истог предмета приказивања, употребом два знаковна система — ликовног и поетског. Оно омогућује сагледавање извесних односа између ове две различите уметности, што значи, иако је „материјал“ књижевности језик а материјал, на пример, неке скулптуре мермер или бронза, и песничко и вајарско дело, уз све разлике, имају низ заједничких карактеристика.

Уместо спољашњег приступа проблематици односа међу уметностима, односно навођења примера који говоре о прожимању песничке са музичком, ликовне са песничком, а имајући у виду превасходно односе међу ликовном

и песничком уметношћу, овом приликом чини нам се кориснијим унутрашњи приступ — заснован на испитивању уметничких предмета, сликарског, односно, песничког предмета. Такав приступ захтева и анализу одговарајућих језичких елемената песничке и ликовне уметности, што значи да се може говорити о језику визуелних знакова (ликовни текст) и језику језичких знакова (песнички текст), о одговарајућим „правилима“ њиховог комбиновања и функционисања.

Ако се има у виду да језик неког социјума „одражава узајамни однос индивидуалних говорних шема, које су се појавиле као резултат говорне комуникације“, а да притом, „индивидуалне говорне шеме, како је још де Сосир подвлачио, нису апстракција него објективно-постојеће појаве“²⁾ и језик уметничке књижевности, као посебан функционално-стилски слој општенационалног природног језика (неког социјума) иако проистиче из појединачних употреба, и ма колико измицао научном просуђивању, „реално“ је дат. Књижевно дело као вишеслојна творевина, природно, не постоји изван језика. Такву тврдњу нико не доводи под сумњу. Поставља се, међутим, питање његове перцепције током сазнавања књижевно-уметничког дела, где је слој „приказаних предметности које се приказују у инденционалним околностима створеним, путем реченица“,³⁾ засигурно, један од структурних елемената књижевно-уметничког дела, али где приказане предметности нису идентичне песничком предмету.

Међутим, пре него што се осврнемо на конституисање и функционисање песничког, односно сликарског предмета у песничком и ликовном сликарском делу — што подразумева прецизирање употребе термина „предмет“, који је, зависно од књижевних теорија, коришћен за означавање различитих појмова — неопходно је подсетити се на неке ставове о тумачењу стварности у књижевном (ликовном) приказивању или „подражавању“ стварности. Као што то по правилу бива, ни овога пута не можемо а да се претходно, и не улазећи у појединости, не осврнемо на *Х* књигу *Државе*, односно на схватање да су песници и сликари подражаваоци подражавалаца. Наиме, ако занатлије праве столове и столице, бродове или лежајеве, сликари и песници праве слике тих ствари, а узимајући у обзир да не размишљају, они су према Платону неуки и колебљиви. Међутим, за разлику од оваквог тумачења уметности, које својом прагматичком димензијом има и данас не мали број присталица, ваља истаћи да стварност представљена књижевним (ликовним) делима нуди само илузију стварности, илузију реално-постојећих догађаја, људи итд. Не улазећи у аналитичкија разматрања овог комплексног проблема, ваља истаћи да естетски вредна уметничка дела нису фактографска копија стварности већ проистичу из фикције.

И поред могућег уопштавања, а имајући у виду да језички представљени и стварни предмети и појаве нису исти, треба истаћи да се у књижевним делима срећу искази који не подлежу сумњи,⁴⁾ искази чија вероватност делимично подлеже сумњи, искази који мање подлежу сумњи,

искази реално неостварљиви, искази који садрже елементе који упућују на сумњу, искази привидно вероватни, искази привидно невероватни итд.

Представљени предмет у једном сликарском или песничком делу не само што није идентичан стварном предмету и што је илузија стварног предмета већ тај представљени предмет не може ни да буде идентичан сликарском, односно песничком предмету. Песнички предмет је језички предмет и има естетску функцију. Дакле, песнички предмет формира се у језику, материјалу књижевног дела, као што се и ликовни предмет формира у материјалу ликовног дела: мермер, бронза, боја итд.

Ако у језику песничке уметности функционише језички, у језику ликовне уметности функционише визуелни знак. „И фигуративно дело ликовне уметности је знаковни текст иконичког типа (као реченица или текст од многих реченица у природном језику), који предаје информацију“.⁵⁾

Ако су предмет помоћу речи и предмет у речи различити појмови и предмет на слици (представљени предмет) различит је од предмета у слици (сликарски предмет). Али, размотримо највише први случај. Осврнућемо се на најновија песничка струјања. За разлику од поезије која казује о тзв. вечним песничким темама и мотивима (љубав, смрт итд.) срећемо се са постојањем антипоезије; она се испољава у неколико видова: документарна, сигналичка, поезија ироничног концепта итд. Сваки од ових видова књижевног казивања, и на плану израза и на плану садржаја, доноси сасвим уочљиве новине. Документарна поезија: документ као материјал књижевног обликовања; сигнализам — свођење песничког израза на морфем (монем), основни језички знак, на сплет фонема и морфема — одликује се суженим значењским пољем итд. Иронички песнички концепт својствен је, мање-више, свим видовима антипоезије; он инсистира на ироничном односу према традиционалном песништву, према тзв „вечним“ песничким темама.

Премда овај најновији вид песничког казивања доноси значајне новине на нивоу предмета помоћу речи, тј. извесна проширења тематско-мотивског слоја савременог песништва, он, неоспорно, на нивоу предмета у речима, има евидентних слабости. О чеми је, заправо, реч? Навешћемо песму Алека Вукадиновића *Ламџа и ноћ*, која припада поезији супротног концепта.

Кроз празнину, кроз беспуће,
Нигде звука нигде цвета
Успавана око куће
Простире се душа света

У сан дубок тоне јава
Целог света спава моћ
Само тужа госта глава
Одгонета у сну ноћ

Ведра, чиста авет лица
Утишане стазе пламне —
И пас, црна љубичица
Поред прага куће тамне

Још тамнија тама поста
Целог света усну моћ,
Крај нејасне главе госта
Одгонета лампа ноћ

Сваку строфу из ове песме можемо посматрати као један исказ; песма пружа могућност тумачења песме као једног исказа; и, напokon, из појединачних строфа дају се извести тзв. „крњи“ искази. Обратимо пажњу на последња два стиха у првој строфи:

Успавана око куће
Простире се душа света

Овај исказ са позиција свакодневне говорне комуникације, реално је неостварљив. Да би био реално остварљив морали бисмо да извршимо замену одговарајућих монема. Постоји могућност замене свих чланова стиховног низа, али да бисмо бар привидно очували синтетаксички ниво заменићемо монеме *успавана* и *душа* монемима *уоколо* и *мноштво*. Такав исказ гласи:

Уоколо, око куће
Простире се мноштво света

Овако уређен исказ претрпео је извесну ритмичку промену, јер после монема *уоколо* следи пауза, али, он је још увек значењски неостварљив — не може се, наиме, *простирајући* мноштво света. Предстоји, дакле, замена и глагола *простирајући се* евентуално глаголом *налазити се*. Исказ сада гласи:

Уоколо, око куће
Налази се мноштво света

Исказ је реално остварљив. За разлику од овог, исказ који није претрпео одговарајућу замену монема остварљив је у поетском говору. Он садржи тзв. „празне скупове“.⁶⁾

Синтагма „душа света“ није ништа друго до празан скуп. У њој долази до укрштања ознаке и означеног, „два елемента из различитих знакова“.⁷⁾ Као што је већ научно утврђено, управо ти „празни“ скупови представљају песничке предмете. Овакав тип скупова могућ је пре свега у метафоричком језику поезије имагинативног концепта. Међутим, није искључено да се сретну и у поезији већ поменутих видова; али, ако њихов инвентар и није мањи, такви скупови ближи су прозним него ли стиховима песничким предметима, што значи да мање-више имају и њихову функцију, односно да су организовани по правилима прозног исказа.

Премда су, како је речено, „празни“, они се у песничком тексту понашају као „пуни“. Премда означавају реално-

-непостојеће предмете, они су у поетском језику, као посебном функционално-стилском слоју општенационалног, природног језика, значењски остварљиви и имају поетску функцију. Имајући у виду ове одлике песничког предмета, може се рећи да управо они, уз неке остале елементе песничке структуре, практично онемогућују адекватно превођење поезије с једног језика на други.

Ако је песнички предмет један од елемената поетске структуре, један од елемената који поезију и чини „чистом“ поезијом, и природа сликарског предмета у неким новијим сликарским правцима чини одређене сликарске школе школама „чистог“ сликарства.

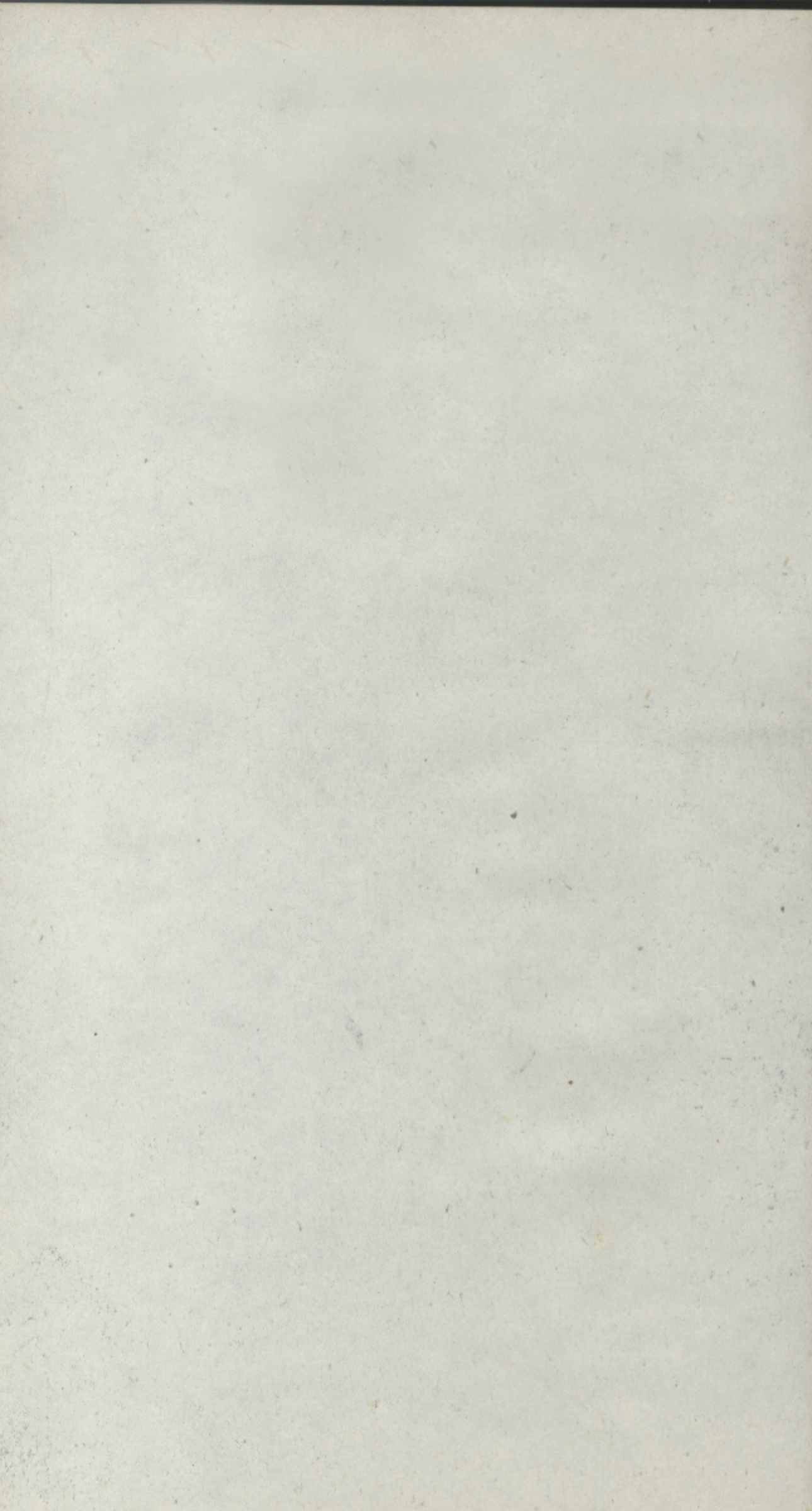
Нова уметност, чији је један од првих представника Василије Кандински, зарад беспредметности одбацује представљени предмет. Као што је у више махова истакнуто, овај сликар није одбацио предмет „због природе већ због уметности“. Боја је не само доминантна, не само што примиче ново значење, већ занемарује предмет. Са апстрактном уметношћу више не може бити речи о предмету на слици, већ о предмету у слици; где, не само што се не срећемо са копијом предмета реално-објективне стварности већ ликовни предмет са том стварношћу нема никакве директне везе.

Као реакција на друштвена и политичка кретања у Русији јавио се и супрематизам, беспредметна уметност, чија је појава везана за Маљевича, односно за форму квадрата. Управо та форма била је основа његовом даљем развоју. Ако је процес „обеспредмећивања“ сликарства, који је започео са Сезаном, а своје значајне представнике имао у Кандинском, Пикасу, Маљевичу, Мондријану итд, добрим делом био условљен жељом већине уметника да не служе религији, било којој и каквој политици, идеологији — управо је беспредметно сликарство, што се бар запада тиче, омогућило максималну контролу уметности од стране естаблишмента. Идентичан случај десио се у поезији, нпр. шездесетих година. Тиме што је модернистичка поезија сузила комуникативно поље, тиме што су се код већине песника стваралачке примесе заснивале на испразном естетизму, изостао је не само друштвени ангажман већ и етичка компонента. Седамдесете године, међутим, упоредо са даљом „деструкцијом“ књижевног израза, доносе низ охрабрујућих новина. Предстоје ли на овоме плану радикални захвати?

НАПОМЕНЕ

- 1) Милица Николић: „Руска стихија сна“ — предговор *Антологији руске фантастике XIX и XX века*, „Нолит“, Београд, 1966, стр. 7.
- 2) Јуриј К. Лекомцев: *О основама ошће семиотике*, Трећи програм, бр. 42, III — 1979, стр. 551-552.
- 3) Роман Ингарден: *О сазнавању књижевне уметничке дела*, Српска књижевна задруга, Београд, 1971, стр. 10.
- 4) Хенрик Маркјевич у поглављу „Фикција у књижевном делу и њена сазнајна садржина“ (у делу *Наука о књижевности*, „Нолит“, Београд, 1974) говори о различитим типовима судова. Куд и камо прикладнији је, међутим, термин исказ.
- 5) Јуриј К. Лекомцев: *О основама ошће семиотике*, Трећи програм, бр. 42, III — 1979, стр. 552.
- 6) Новица Петковић: *Језик у књижевном делу*, „Нолит“, Београд, 1975, стр. 430.
- 7) Исто, стр. 430.

ЛИКОВНИ ТРЕНУТАК ДАНАС



ПОЕТИКА ПРЕ УМЕТНОСТИ И УМЕТНОСТ ПОСЛЕ ПОЕТИКА У СИТУАЦИЈИ „ПРЕЛАСКА“

Уз све трајање и истрајавање дела савремене уметности, руковођене не само ауторитетом личности, обичаја, наслеђених вредности, и многих вануметничких фактора, што је у одређеној констелацији појава тешко или готово немогуће избећи, на сцени догађања у уметности почетком осамдесетих година могућно је уочити процес кристализације и одвајања бар две формације примера везаних за даље померање ситуације, и то би се могло илустровати посредством две одвојено реализоване скупне изложбе. Једна је, под насловом „Нови сада“, или са симболично-ализивним, на незграпном енглеском као *New now*, настала као могући одговор и продужетак праксе претходно инициране код млађих словенацких и хрватских уметника, посебно са изложбом „Нови обрат-скикарство“. Друга је, пак, дата као ауторско виђење антологије *Post modern*, са временски и просторно дислоцираним појавама, захваћеним кроз видокруг поетике свесних дистанцирања од „традиције новог“. Ипак, оно што донекле везује и доводи у могућу, мада нежељену позицију сродства ове две изложбе, јесте издиференцирани осећај транзита, клима дешавања „после авангарде“, кретање ка једном радијалном и дифузном простору плурализма, где су уметничке, временско-просторне координате дате изван линеарног усмерења иновација и једносмерне прогресије „кретања“, озбиљно померене и поремећене, за вољу другачијег односа према саморазвоју оног уметничког у уметности, и где је ранија селективност окренута граничним вредностима, обрнута у корист тоталне не-селективности у односу на претходне дедукцијом оствариване линије деловања и понашања, развијања „комплекса аутентичности“.

У првом примеру је, тако, потврда о спремности на саморазарање претходних искустава манифестована постављањем комплетног инвентаријума „пластичког говора“ изван уметника, на једну могућу „мапу“, или пак пројектовану раван, поље слободно избирљивих дата, флексибилних у своје пермутирању и релативно независних од принципа класично устројеног дела, могућих иконографских позадина и међузависности визуелних елемената, где се одређене позајмице из лексике, рецимо, једног Матиса, или пак експресиониста и фовиста, ваневропских уметности, графита и популарне уметности, тек у фрагментима разазнају, укључене у слободно струјање

лежерно и агресивним шаренилом, прожете „целине“. Међутим, могло би се рећи да је и то производ „са дистанце“, остварен у првом налету мером идентификације са одређеним менталитетом уметничких аспирација, преузет управо зато што је негде „већ преузет“, дакле не као прерушено „откривање Америке“, са замагљивањем извора посредништва и почетних импулса, већ као свесно укључивање у један „маниристички имиџ“, под-алтернативу ширег поднебља разуђене галаксије кретања с „оне стране“: тако је код аутора, као што су, етикетом „Нови сада“ обједињени, поименице Гаврош, Марковић, Микић, Танић, Алавања, Лушић, Николић, и Продановић, уз све посебности геста, рукописа, почетних импулса пластичких мета-језичких ознака, доминантнија тежња за успостављањем ситуације колективне свести понашања и деловања, као практична потврда хтења уласка у простор „изван поетике“, где се, конкретно, још једино нео-фовистичка и нео-експресионистичка платформа узима као поступаоница „преласка“. „Дело“ је изван класичних, или бар традицијом успостављених оквира, дакле не толико као „прозор“, или пројективна раван, већ као могуће поље активитета, нешто што привремено-декларативно бивствује у простору, „мапа“ и „поље трагова“ дејства.

Са друге стране, пак, оно што је дала антологија *Њосџи модерна*, ближе је основном појму отворене, плуралистичке ситуације, упркос наглашеном програмском и историцистичком оквиру, који је изван појединачних поетика аутора, но који кроз наглашену тенденцију анти-модернизма афирмише управо онај модернизам пост-авангарде, хитајући напред и за много копаља испред дела, као да хоће да рашчисти терен, мада је он већ одраније, у концептуалном смислу, примерима старијих аутора (посебно код теоретичара „Медијале“) већ био раскрчен и слободан. Оно што се јавља као „везивно ткиво“ и у једном и у другом случају примера, потхрањено је елементима „масовне културе“, макар као позадина и атрактивна звучна завеса, која врши истородну функцију у социјалном окружју, даје тон делу и покреће реципијента ка средишту збивања.

Међутим, у констелацији *Њосџи-модерне*, снаге су неупоредиво шире трасиране. То није више скуп на један тон зглашених истомишљеника, већ су то формиране, веома диференциране личности, у неку руку отпорније на промене, али и поучене искуствима претходних догађања. И ту је и те како присутна експресија и разуђеност под плаштом нео-класицизма. Њихов распон је од архитектуре и сликарства, до фотографије и музике, покривено је много шире поље дејства, већи радијус кретања, присутна је аналитичка мисао. У садашњој ситуацији то може да личи на трку Ахила и корњаче, јер се, парадоксално, по први пут, тако много генерација сустиче на истом послу, јер једно је Калајић, аниматор и постављач теза, друго Бунушевац, треће Цветковић, четврто Ристић, пето Папић и тако редом. Испада да су аргументи и знања на једној страни, а време и младост, као и импулсивност на другој, што већ може да погодује могућем расколу између два низа ових појава, посебно у погледу заузимања одређених ставова.

како у погледу традиције уопште, тако и традиције „новог“.

Но, ипак, на фону усахле и помало самозадовољне динамике ликовног живота, ове појаве бар дају извесне импулсе виталности и померања већ постојећих структура.

Драган Мојовић

ОСВАЈАЊЕ ВРЕМЕНА

Крашак преглед предузећког изван галерије

I

Наше делање је одређено општим стањем нелагодности у савременој култури. У актуелном поднебљу радикалне релативизације Свеукупности, лако се губи смисао за оријентацију и нагло повећава број човеколиких људи који су збуњени питањем шта је напред а шта назад. То лебдеће стање изазвано измицањем чврстог духовитог стајалишта, схватамо као позив за обнову и развој оних фундаменталних цивилизацијских моћи које су нам познате од Искона, а сада чуче у дубоком забору архетипских наслага.

Настојећи да се томе одазовемо са пуном космичком одговорношћу, четврта је гостина како изграђујемо модел *Првог Светског Ујоришта* двадесетпрвог века, на следећим тачкама ослоња:

1. Прихватити личну одговорност за одржање смисла живота. Осетити се Човеком кроз отпор према преживљавању по сваку цену у непосредно датој актуелности. Стрепњом за будућност учинити напетим чуло смисла. У савезу са ћутањем предузети усамљену авантуру трагања за ведром тачком ослоња, која ће ближњима учинити подношљив опстанак у условима савремене културе.
2. Сасвим дословно схватити упозорење да је уметност спасена само ако је спасено човечанство. Премостити, према друштву освојену аутономију уметности, на начин који није бекство од слободе. Не исцрпљивати се резигнираним затварањем у Уметност, нити хистеријским вануметничким демонстрацијама кратког даха. Прибрано и методично освајати подручја културне пропаганде, непрекидним отварањем видокула духовног пејсажа.
3. Остати верно укоревљен у згаришту нововековних надања о рају на земљи. Исполити урођен пољопривредни смисао за дугорочно истрајавање на муко-трпном послу човекопостања. Заронити дубоко у прошлост Сопства: упутити се повратником Искона уместо неповратником отуђења. Евоцирати ону једноставну и крепку човеколикост, каква је у овом

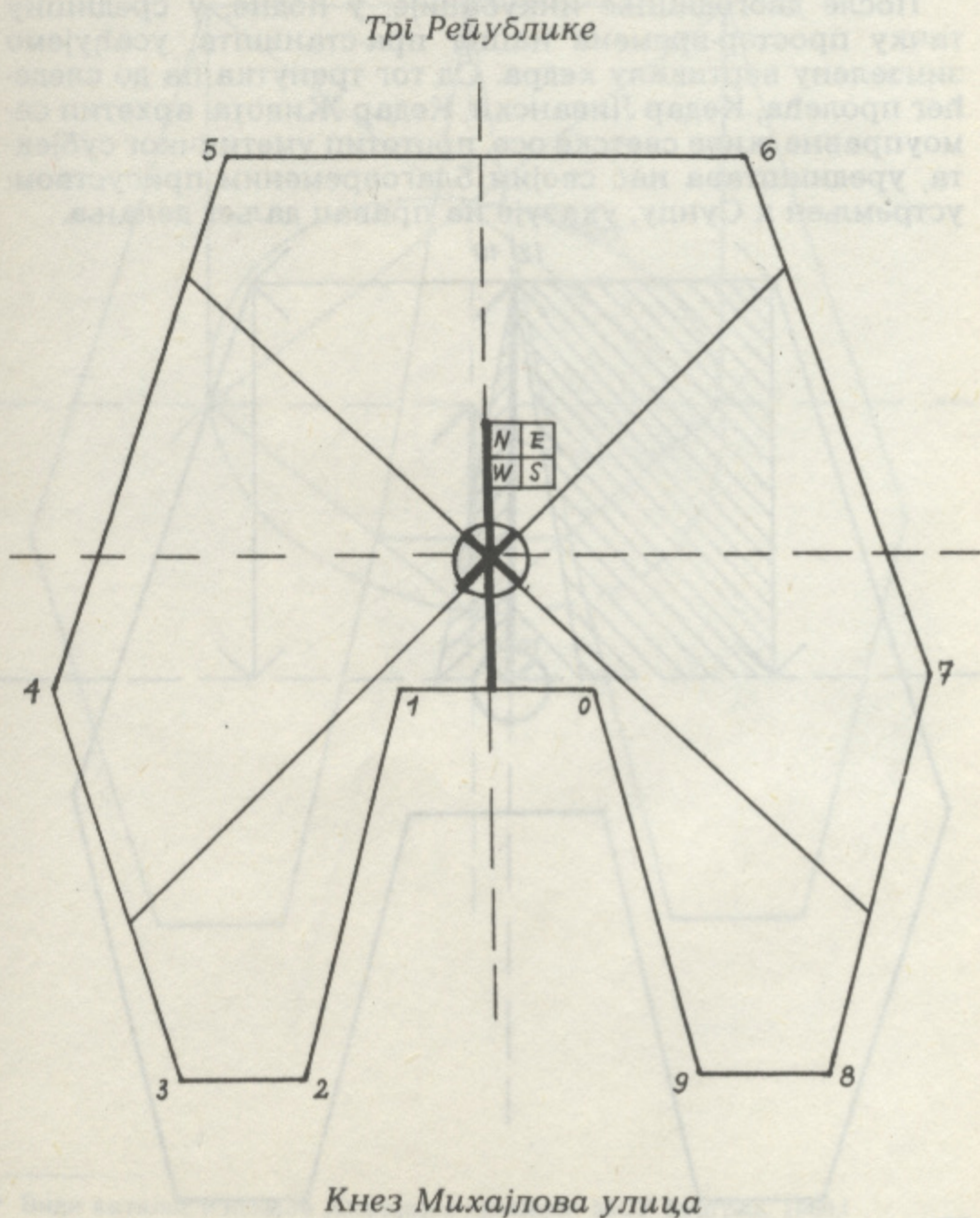
поднебљу позната још од времена подунавског неолита.

II

Место нашег вангалеријског делања је сиромашна зелена површина стешњена у асфалтно-бетонски међупростор Трга Републике и Кнез Михаилове улице у Београду.

Изузетно неповољни вегетациони услови тог јаловог тла без довољно сунца, воде и ваздуха, одговарају општим условима текуће борбе за духовни опстанак, те чине ово место репрезентативним моделом Постојећег.

У том амбијенту сведеном на минималне могућности преживљавања, вршимо пробну производњу Стварности методом релације геометријског и егзистенцијалног простора кедровог дрвета (*Cedrus Libani*), у перманентној метафизичкој акцији обнове стварања света, којом се искушава праосећање Целине и успоставља вечити образац духовног опстанка:



1°: Освајање Средишња

8. 11. 1978. године у 16 часова и 45 минута по локалном времену, на нашем огледном полигону 1234567890, освајамо Средишње Света методом пресека главних светских ортогонала.

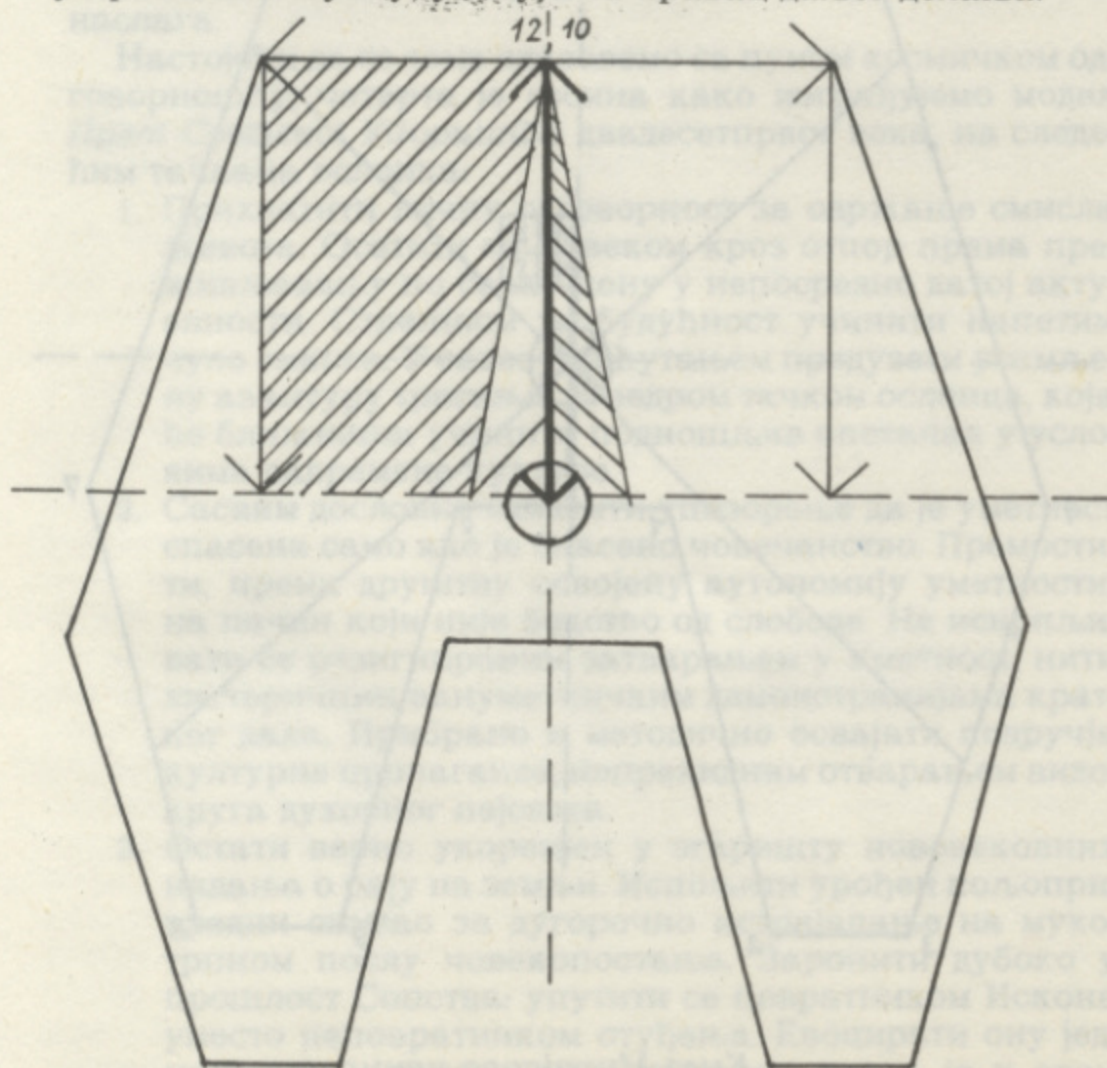
Укрштањем картезијанске мандале: $E \frac{H}{C} W$, Постоје-

ће је дефинисано као геометријско место тачака, подједнако бесмислених у односу на освојену тачку која се назива Центар Света.

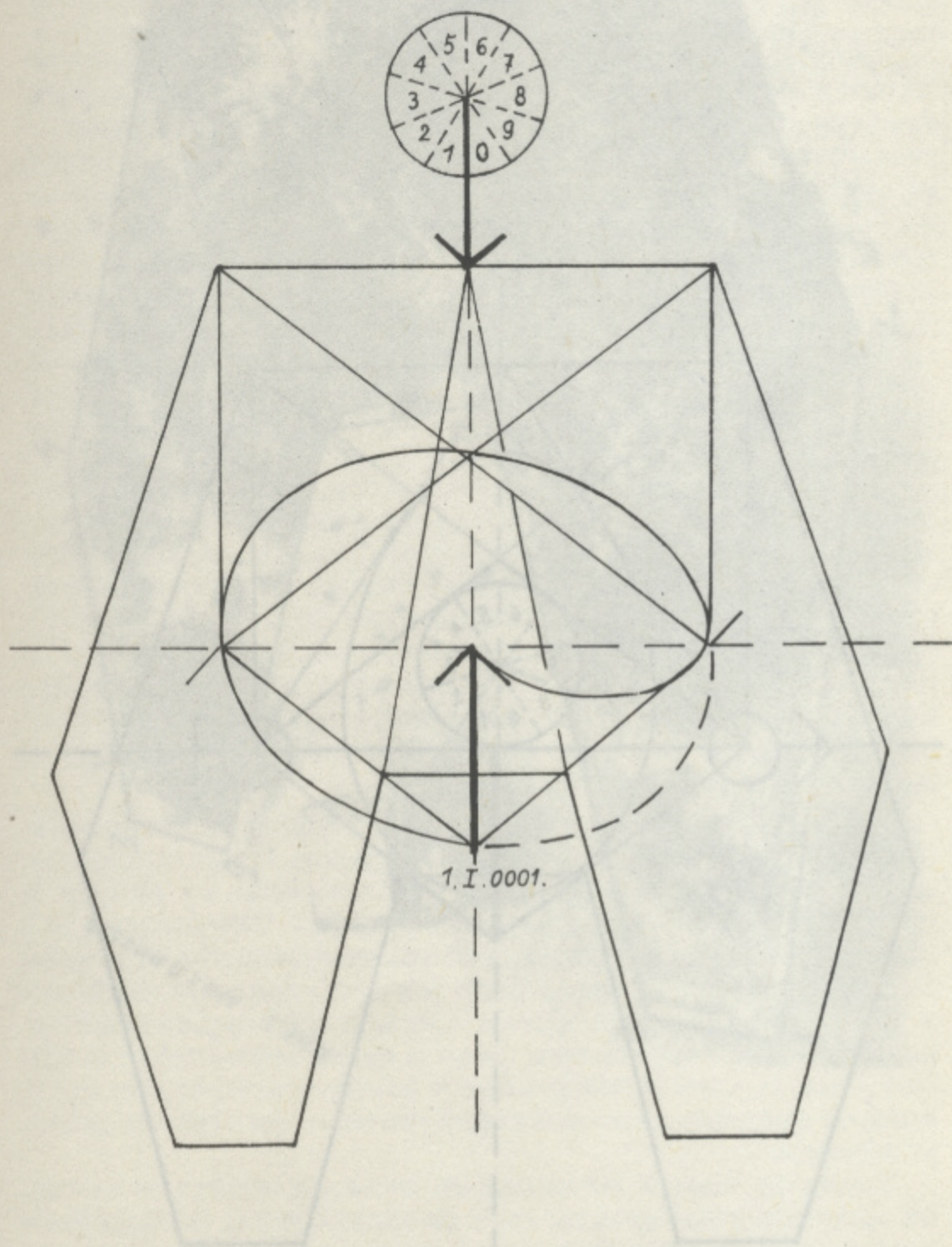
2°: Оилођење Станишња

20. 3. 1980. године у 12 часова и 10 минута по локалном времену, догађа се пролећни екваторијум, равнотежна тачка међу јавом и мед сном дана и ноћи, стрпљиво очекивани тренутак настављања Дела.

После двогодишње инкубације, у подне, у средишњу тачку простор-времена нашег пра-станишта, усађујемо зимзелену вертикалу кедрa. Од тог тренутка па до следећег пролећа, Кедар Ливански, Кедар Живота, архетип самоуправне живе светске осе, прототип уметничког субјекта, уредништава нас својим благовременим присуством: устремљен к Сунцу, указује на правац даљег делања.



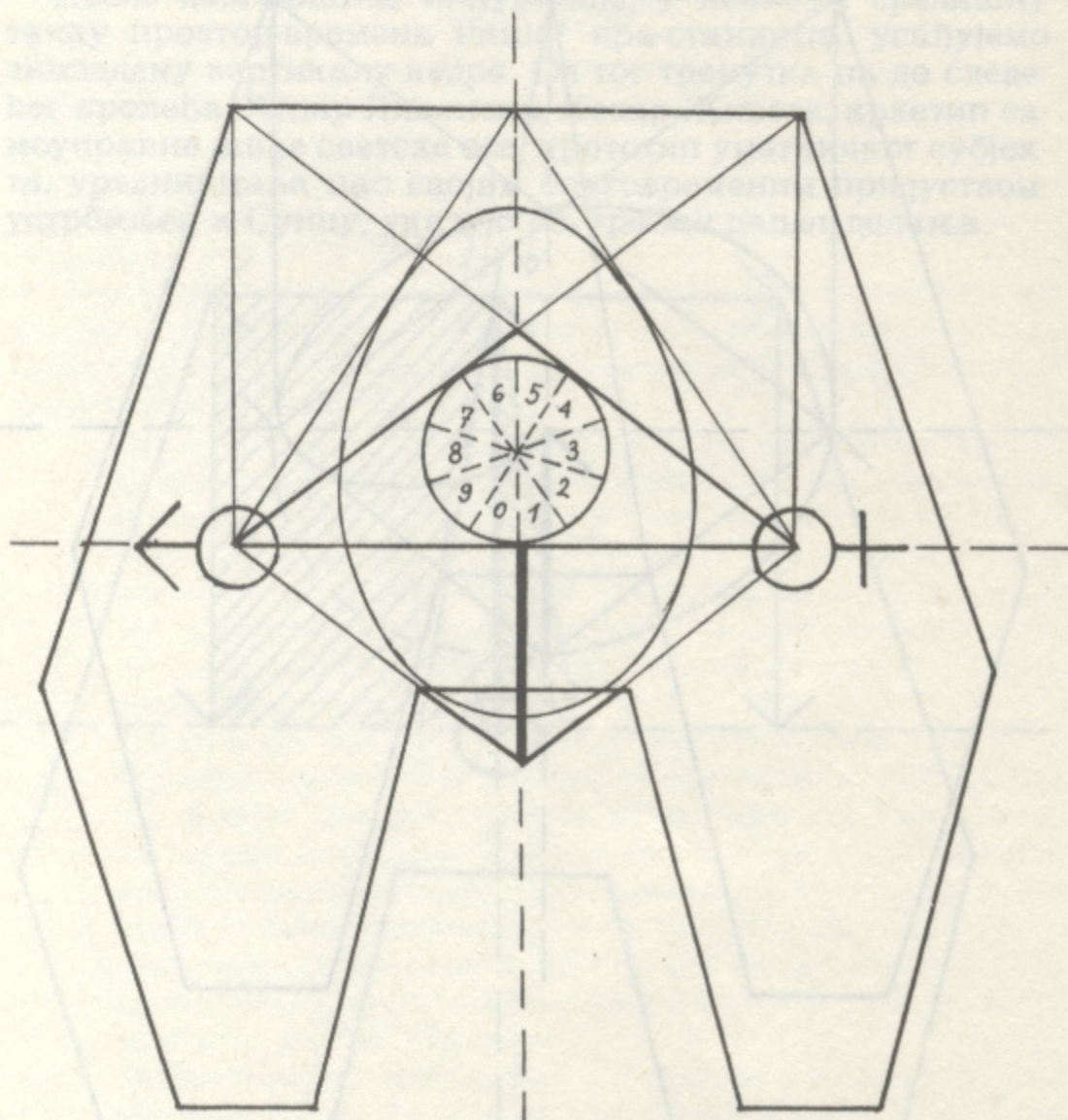
22. 12. 1980. године, у 18 часова и 56 минута по светском времену, на зимски солстицијум, у тренутку најтешње комуникације Нашег Кедрa са Сунцем, палимо огањ ин-спирације нове пра-културе. Започиње ново, спирално увремењавање према декадном календару.* Први монобар прве соларне године над-нове ере (1.1.0001. године), догађа се спокојно: Дунав тече низводно, трава кротко расте, једно дете заплака: све је наизглед обично. Дакле, почело је.

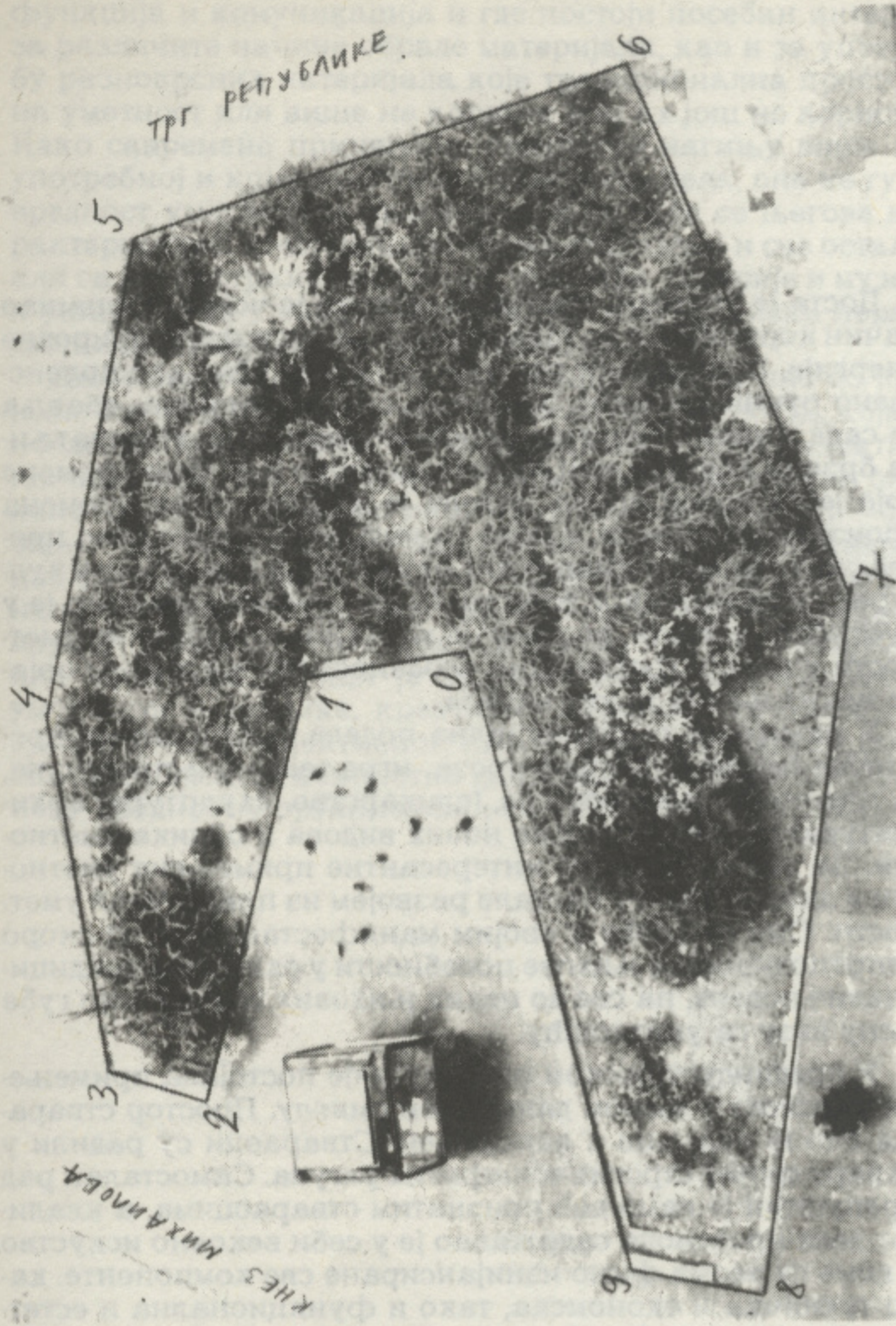


(* Види каталог изложбе „Освајање времена“ МСУ Београд, 1980.)

20. 3. 1981. године (16. триобар 0001 соларне године над-нове ере), тачно у подне, на згаришту надземног дела Огњишта, заснивамо простор Светилишта болним чином *Посвећења Пролећа*. Сунце је затворило једногодишњи круг око нашег пра-кедра, дошао је час жртвовања: старо време мора да умре, да би ново могло да се збива. Наш Кедар порађа два младунца супротног пола и умире на порођају.

Почиње процес развремењавања, труљења остатака старог. Период *Велике Припреме* за обнову је у току:
ЈЕДАН ПОРАЂА ДВА; ИЗ ДВА НАСТАЈЕ ТРИ; ИЗ ТРИ САВ ОСТАЛИ СВЕТ.





НАСТАНАК САВРЕМЕНЕ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

Доста је времена протекло од како је човек пронашао начин коришћења до тада неоткривених извора природне енергије. Производни рад који се дотада обављао првенствено ручним алатом, покретан снагом мишица, обавља се сада помоћу енергије укрожене машином. Несхватљива брзина којом је овај процес настајао и велике промене које је са собом донео, довела је до корених промена производних односа и нове поделе рада. Еруптивни процес свих сазнања имао је битан утицај на све области културног и друштвеног живота. Видне промене изазвао је у уметности уопште, условио је развијање савремене уметности у њеним формалним особеностима и довео до појаве неких њених нових видова.

У оквирима традиционалне поделе уметности на временске (музика, поезија-проза, игра-театар) и просторне, тј. пластичне или ликовне, (сликарство, скулптура, архитектура) долази до појаве нових видова и облика уметности. За нас су посебно интересантне примењене уметности и дизајн, које су настале развојем из пластичних уметности. Оне се крећу у својим манифестацијама од скоро непрепознавања њихове посебности у оквирима традиционалне поделе, па све до неких њихових видова који губе јасну везу са уметношћу.

У преиндустријском периоду није постојала примењена уметност у њеном данашњем смислу. Простор стварања био је недељив и неподељен. Ствараоци су радили у оквиру својих строгих еснафских регула. Самосталан рад препуштен је само већ признатим ствараоцима, а квалитет дела-производа садржавао је у себи вековно искуство у коме су веома фино изнијансиране све компоненте: како техничка и економска, тако и функционална и естетска. Онај за кога је рађено био је такође унапред познат, а били су познати и његови одређени захтеви. Процес је био јединствен.

Током 19. века и почетком 20. века, са почетком масовне индустријске производње, разбијен је тај јединствени стваралачки свет субјекта-ствараоца, те долази до раздвајања уметности и заната. Уметности почињу да се развијају путевима интелектуалног, духовног и емоционалног. Оне, свака у свом медију, изражавају субјективну идеју о свету, али се границе између медија губе. Растаче се традиционална подела на просторне и временске уметности,

а занати препуштају свој примат у производњи употребних предмета новом виду производње — индустрији.

Примењене уметности у данашњем смислу могу да буду посебан облик пластичног изражавања, где се са различитим интензитетом наглашавају ванестетске вредности: функција и комуникација и где постоји посебан интерес за различите начине обраде материјала, као и за употребу разноврсних материјала, које традиционална простор:

ПОЕЗИЈА У ИНТЕЛЕКТУАЛНОМ СЛИКАРСТВУ М. Б. ПРОТИЋА

Постоји један спољњи вид Протићевог сликарста средином педесетих година, у моменту његовог суштинског уобличавања. Најкараће речено, то је она, у критици често помињана *класичношћ* његова, као особина којом се техничке новине, сви хетерогени елементи уравнотежавају:

- *мера* у организацији слика;
- *чиста композиција*, на којој сликар чак и претерано настоји;
- *играње* на дословним *симетријама*;
- *стабилне*, помало незграпне, а *сведене форме*;
- *преливање* свих елемената у један *сироји мир и ред*;
- на тој основи *слободно шаренило*, понекад и *кићеност* (ђинђуве као гроздићи, листићи и чипке у дну слика), итд. итд.

Ако бисмо се зауставили овде, као на безбедној равни где се ликовни доживљај може егзактно проверити, ризикујемо да одбацимо дубински садржај, значење, прави смисао Протићевих слика, или да га скептички не саопштимо. Формалистички критичари, свеједно да ли су старог или новог кова, погрешиле против Протићевог дуготрајног залагања — теоријског и практичног, подједнако у критици и сопственом сликарству — за „хумани допринос“. Пренебрегнуће да, ако код Протића литература, литерарисање, анегдота или поетизација изостају са површине слике, то још не значи да Протићево сликарско дело није, у знатној мери, управо литерарно конципирано, поетски релевантно и чак — петично.

Тачна је констатација (као да ју је, самокритички, Протић сам за себе изрекао) да његова платна фиксирају јединио кристализацију унутрашњег сложеног процеса (расположења, интелектуалних стања). Протић гради слике по кључу односа: споља крајња смиреност — унутра у ткиву, динамика. Ова релација, међутим, није никако једносмислена; она обухвата целу лествицу нијанси.

Не би се могло рећи да је класичне природе тај немир који обузима тог хиперсензибилног Протића на сталној сцени огледања самоће и херметичности, повучености у свој унутрашњи свет. Једна мора, тешка као зидови, пре свега и изнад свега као четири собна зида, међу којима почну да се истичу акваријуми, кавези с папагајима, мртве птице, лампе и чираци са пламеновима „што узалудни трају“. Тегобни зидови увек затварају безљудне улице

правећи их ћорсокацима, напоследку; зидови у морском амбијенту само су мало декоративнији, као да су од стамених, неразрушивих карата. Протићева драма није се разгорела, — напротив, заокружује се нагло, заташкава се. Не жели да се огласи, устручљива, фина, ненаметљива; зашто да се износи шта је унутра, тиха вода брег рони, није суштина пламен него трајно горење. Или драма не верује сама себи у доба великог релативизовања вредности.

Било како било, при прелску у израз доживљава се строго филтрирање, немилосрдно до тог степена да нема ни помена о правом окончању немира; драматика се скоро на силу сабија, скрива у привид ликовних хармонија. А оне, преградама и кочницама, удаљавају се од служења исповести тежећи засебном, сигурно и ведријем кругу лепоте. Макар магла тескобе остане у коначном резултату, а опет као да је по среди бекство у смирење: мир је мир ма како неапсолутан био, макар ведрине испале и идиличне и сентименталне (у поређењу са процепима што су се слутили).

Како се ослободити зачараности? изићи из себе? У великој мртвој природи са једрима, на пример, предмети се сви отржу од своје једва покретне масивности. Судећи и по узнемирењу доле између риба, малог акваријума, драперија и стола, сваки тежи ослобођењу; али се то стремљење најбоље види по једрима која истичу, као да се рађају из тих малих бура на столу. Цео Протићев космос хоће некуд навише, тј. напоље. Не вреди, не може се, и једра делују као крстовите муке и предмети су залепљени попут мува за црну таблу стола, кроћени једноликом, густом безнадежношћу позадине.

Дилема педесетих година — далеко од тога да опседа само Миодрага Б. Протића — дилема је одређеност, дефинисаности и према томе ограничености. Наиме, у формули: *omnis determinatio est negatio*, постоји и друга страна, егзистенцијална. Дечак са зеленим очима, паметан, преосетљив, изгубљен али опет очи у очи са стварима, — зашто је нагло прекинуо да се исповеда? Загрцнуо се негде; његова несуђена лапидарна исказивања, зачета у однос зеленог, масних црних лукова и плавог, утопила се у моћну љубичасту поплаву. Други од сасвим ретких портрета Протићевих (реткост је и сам карактеристичан податак), *Девојка с лошосом*, сувише је накинђурен, несажет у језгро; нешто се одбило од оклопа и задржало споља, развјано на ситнице око цвета и груди, као да отклања пажњу од главног.

Дакле, други, човек је човек-ситуација, човек-предмет; конкретно, емоционално поистовећење с другим не остварује се; можда је и неоствариво? Ако је тако, сваки предмет омеђан застаје унутра, у себи. Можемо их ређати један поред другог, да коегзистирају, да буду комплементарни. Морамо их уређивати тако да се један другом „отварају“ само преко неког „поља релација“ и да зраче, једни на друге и на нас, објективнијим, логичнијим, али чврстим енергијама људскога саобраћаја — не бисмо ли трајно сачували бар оно што је дато.

Предмети располућени, као ножем пресечени, затворени у своја бића, иза дебelih линија, испод глатке маске

штимунга, признају неразрешено двојништво, свесни њега и више но што треба, потенцирајући и сами одозго сопствену осуђеност. Рецимо, стара београдска кућа, насликана у првој верзији, широко је поверавала тајну уседеличке усамљености, и само јој је недостајало да се око дрвећа на тротоару изгребе неколико белих елипса да би „легла“. У другој верзији, у којој је доспела на изложбу 1956, кућа је прецепљена напола заједно са тротоаром, као да се одрекла, забашурила и оно што је хтела и била у стању да ода духу.

Природно је онда што се код Протића раздвојеност и провизорне две димензије, заланчане фаталном детерминисаношћу, без ироније, директно извргавању у суву самопотврду, у потврду самих себе, таквих какве су се стекле померањем из идеалних, интелектуално-романтичарских корита. Спуштајући се под површину, на дну се тек расцвета болесно интензиван живот (у великој зеленој композицији са фотосима). Уздижући се са земље, дакле и у другом смеру, Протићеве слике фиксирају се, залеђују, ни на земљи ни на небу. Ћуте изроњена острва, издвојене варнице у све мање опоре, све самодопадљивије што се више упињу увек у сразмери са губљењем „тла“. Занимљиво је шта се догодило са Протицевом сликом *Вече* (композиција са шлеповима): од прве до друге верзије шлепови су се очували неокрњено дефинисани у својој предметној целини, једино су се попели и у изједначеној атмосфери слубљеној с водом потцртала се њихова усамљеничка лепота.

На овој истој коти изнад воде, земље, стола, утврђује се и стварање, зрелије помирење са положајем човека, увиђање да је нормално зидати у релативности, на водама, на кратерима. Сукоби се губе попут халуцинација, намешта се одскочна даска за синтезе, кристале, за мире, за окончање, уктарко, за фамозну класичност. То је заиста перспектива неких Протићевих слика. Иначе, на обали где треба да доминира ново, „више јединство“, „негација негације“, преовалђују ипак ефектнија решења: контраст озбиљне статике и малих превирања, собног штимунга у потексту. Ватре се запретале, тињају, попустила је напетост. На крају крајева, Има Протићевих слика које су изборније чисте, непосредније поетичне, које откривају дубоку лирску црту његове стваралачке личности. Указујем на ону лампу у црвеном, пуном, заобљеном ваздуху, као под стакленим звоном; такође и мали лотос, амблемски стилизован, упрошћен на рачун интензификације озонске светлости цвета.

„Понекад више кажу они који се одају него они који се исповедају“, напоменуо је једанпут велики француски филмски редитељ Рене Клер. Тако избија и из уздржаног, интелектуалног искуства. Дело Миодрага Б. Протића само је један од многих случајева.

(Огломак из веће оцледа, написаног поводом шездесетогодишњице сликара и есејисте Миодрага Б. Протића)

БАМНД СИЈАРНИ ПРОМОЦИЈА ДЕЛА

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՈՒՄԱՐ
ԲԵՐԻՆԻՍԻՆԻՍ

Рајко Петров Ного

СВЕ ЈЕ НЕКАД ЗБОРИЛО

Ћамил Сијарић је читавог свог дугог и плодног живота остао ђак, причалица, доколичар, путник и занесењак, са оном неизмјерном, стваралачки продуктивном наивношћу која умије сјећањем и легендом — причом, дакле — да дозове првотне слике и облике свијета. Његово ониричко враћање у „жељену примитивност“, у изгубљени ратарски рај, толико је каткад сублимирано и — рецимо без зазора — језички чаробно да слободно можемо повјеровати једном његовом лику кад каже: „Све је — вели — некад зборило: дрво и камен, земља и трава, па ето због нешта данас не збори. Сем воде, да кажем — послушај је “.

„Причама код воде“ почиње и ова књига, јер је с водом и код воде и иначе све започело, па и Сијарићева причалачка пустоловина. Њен лук од усменог народног причалаштва до тзв. високог књижевног стила једно је чудо које ће зацијело објашњавати спремнији од мене. Ја ћу остати код воде — да је послушам.

Природнијег мејеста за његову причу као да није ни могло бити. Извор, сеоска чесма, карј чесме царска цада и он, ђак, с чешљем и огледалом. Вода и камен су одвајкада. Као вијест из древних времена. У води се огледа и небо и дрвеће. У огледалцету се огледа ђак. У очима ђака птице и лептири. И „на путу путници“. Ето тако се *код воде* као средишта Сијарићевог свијета, окупио читав књижевни универзум и — проговорио.

О чему? Код воде се најљепше говори о жеђи, неутољеној и неутољивој. О пролазности, такође. Трагови те пролазности, хијероглифи људске туге, утиснути су у прашину као знаци наше жестоке чежње и њеног осујећења. Затим о дубљој, моралној сагласности природе и човјека, о узајамној упућености и сапатништву свега што живи и мре. И заиста, било да пише о води или камену, о сабљи, о мукињи или бору, о хрту или о човјеку — Сијарићева имажинација увијек ствара неку своју, макар и мајушну митологију, неко своје мајушно божанство. Тај свијет је изнутра оживљен пишчевом снагом антропоморфизације. Једанпут покренуте енергије мита лако и готово непримјетно своју снагу уносе у Сијарићеву приповијетку. Од тих дубинских енергија његова прича живи као запис или параболоа, као иронична бајка, као поема, као источњачки мудра, каткада и реторична арабеска, као сујевјерно простонародно предање, и као балада. У тим причама Сијари-

ћеве митске, анимистичке и фолклорне слике најчешће призивају вријеме када је све зборило и када је *дрвеће* ходило, али и наше, у људској врсти похрањено и заборавом затрпано памћење: „Ми у памћењу имамо микрофилмове који се не могу прочитати све док не падне на њих жива светлост имагинације“ — пише Башлар. И то је тако и у Башларевом Паризу и у Сијарићевом Санџаку. Свијетлост Сијарићеве раскошне имагинације управљена је на наше памћење. Надамо се да данашњем читаоцу још увијек нису побрисани они микрофилмови.

О води, о камену

Ако је истина да смо сви из воде допузали, онда је вода наш први и најтамнији завичај. А воду са ове Сијарићеве чесме свега стотињак корака сунце грије. И то њему, ђаку, једно говори: *да вода одлази а да он остаје*. Ђак, дакако, није само ђак. Више је то метафора или, ако хоћете, симбол сваког невиног и наивног почетка, оних непоновљивих тренутака срицања живота када и изгледа да се смрт догађа само другима: „Остане тако на путу путник“. Многе се тајне таквом ђаку хоће отворити и многи путник-намјерник повјерити. За водом, која ту пред ђаком понире, у њене митски подземне дубине, кренуће, као по своју судбину, неки други Сијарићеве ликови — да копају бунаре и истражују пећине. Враћаће се отуда, као са другог свијета: нештољене жеђи и неизлијечени, тек водом шкропљени. Али кад воду пронађу, кад је, најзад, дозову, они се за том водом не окрећу — баш као што се за „хаиром и љепотом“ не окрећу ни Андрићеве градитељи.

Па, ипак, прије Сијарићевог невеселог пута у дубину, по скривено, подземно благо, у кратким, параболичним „*причама код воде*“, са дискретном библијском основом, он је изазвао неколико арабески гдје је у ситан детаљ увео крупне истине свог доцнијег имажинативног свијета. У детаљима из ових причица, *сликовито говорећи*, огледа се његово позно дјело, баш као што се, у једној причи, у малом огледалу воде огледа велико небо. Ово лирско језгро дејствено је и у Сијарићевим романима. У њима ћемо наћи и овакве реченице: „Сви смо ми у бога сиромаси. Сви смо дошли голи на овај свијет и голи одлазимо!(...) Нема уста која умију казати шта је то свијет, до да је нешто што отиче као Дунав“. Такви лирски искази садржани су већ и у „*причама код воде*“, које и јесу тек назнака једног будућег књижевног простора.

У тим причама, рецимо, Циганка обенђијава путника и крај чесме му прориче судбину, а сама од те исте, ненајављене судбине мре („Путник“). Затим, један усамљеник упорно гледа у једну тачку на небу, ни на шта се на свијету не окреће, и са свијета одлази а да се „ни воде не напи“ („Ни воде се не напи“). Један сиромас — а „боси свијетом нечујно проходе“ — неће да тужи пандуре, већ пијеску и сунцу повјерава своје незаслужене буботке („Кораци“). Добар човјек, мали човјек, пије са мале воде и куца на малу капију, и иде малим, уским путем — јер је све што је мало „према њему“ — да ништа што је бог за људе створио не

остане пусто („Добар човјек“). Други један невољник цијелог живота носи камен на врату на коме је уписана порука из гроба — да се на онај свијет ништа не може однијети („~~Нијесам ништа~~ *ништа* однио“). Као што се види, ове приче и ни су баш тако „ђачке“. Има у свакој по један наук (није ли у параболама научавао још Исус Христ?) који Сијарић дискретно провлачи пуштајући да тај наук, животно а маштовито, сриче његов ђак. Тај се наук, на крају свих крајева, своди на то „да је на овом свијету најважније да имамо један другом нешто да испричамо“. Тако бар, пред смрт, поручује Хасан, син Хусеинов, чувена Сијарићева прича-лица, дозивајући нам у памет овога ђака са Сијарићевог приповједачког почетка. Иначе, вели он, ко не вјерује, нека оде на гробље и види „колико се тамо ћути...!“ Али од свих поука и порука у овим причама је најлепши склад између ђака, чесме и пута, између природе и дјетета, та отвореност и младаљачка радозналост за богату животну шару, за неисцрпну „шуму симбола“. Отуда, ваљда, толика лирска понесеност и духовна ведрина.

Кажу да снови о води обично значе двије, уосталом и не тако супротне ствари: плодност и смрт. Опсесиван, готово манијакалан сан о води Џимшира Туховца у причи „Бунар“ управо је у том оквиру. У безводној Пештери кроз коју води жедну каравану, гдје „на сух пијесак, испечен сунцем, пападају мртви лептирови“, он копа бунаре и тражи сањану воду. А када му се сан најзад оствари, он ће остати „миран и празан“, „тек сада тужан“ и жељан „да опет види те воде у сну“. Желеће, дакле, своје снове који су га и одронили, он умире а да се те воде не напије, ни он ни његова каравана. Но, напиће се други људи и друге караване.

Многозначност ове, иначе, добро знане фабуле, утемељена је на изузетно густом и архетипском симболичном сну којим се прича отвара:

„Вода је сва кренула напријед, заталасала се, бистра, широка, и у њој се заљуљао црвен мјесец, и крај њега звијезде, црвене и оне, дубоке. Вјетар је дувао кроз травуљине, широк и благ, повијао их ту над водом, међу њима један цвијет, бијел, под звијездом. Забодено у тој води, голо и само, и некако страшно у пустој ноћи и тим травама, оно исто дијете које се Џимширу и прије привиђало, овако у сну стајало је и сада са штапом у руци и пријетило: не да оно воду, до само овако, у сну, да је види под том травуљином. Један талас, велик, засукао се право од тог дјетета, испод шипке његове, и сав плав, од звијезда, скочио право Џимширу на прса да га поплави, у тој ноћи пуној травуљине, и воде, над којом се љуљао цвијет — бијел. Он је стигао да чује само смијех дјетета, и да види његове очи — страшне од сјаја, и велике, као да гледају кроз тај смијех и кроз ту воду, дигнуту сву горе — и искочио из сна, сав престрављен и мокар од зноја.“

И овај „црвен мјесец“ који у дивовски пустој и аветињској ноћи диже воду „сву горе“, и благи вјетар што пуше

кроз травуљине, и овај „цвијет, бијел, под звијездом“, и ово у воду „забодено“ дијете, „голо и само“, што са шипком у руци стражари над водом, са смијехом и очима „страшним од сјаја“ — све су то, изгледа, знаци са митске воде Ахерона која се некажњено, без обола, не може прећи. Сиједи и љутити возар Арон овдје је преобраћен у дијете, и том је метаморфозом овај сан постао још језнији. Не кажу слу-

као што је вода пред Чампаром стала, ни Бејто неће да притисне овај шупљи, овај луди камен. Опет је „нешто при њему“, нека тајна која се не отвара човјеку а коју, вели Сијарић, „могу да знају и неке птице, и нешто што није човјек но ситно, но мртво, но нешто тако — а зна!“ У бијелом свијету, бјелосвјетски камен Бејто неће. Њега ће, по повраткуј, лијечити његови сељани обичним врелим камењем: „Ми те хоћемо, Бејто, ти си наш...“ У страху од непознатог, сељаци Бејта каменују као у стара времена, када се тако кажњавало свако издвајање из колектива, то јест из митске свијести. Камен је код Сијарића и иначе биљег и знак, вијест из далеких и чудотворних времена, „жив створ“. Нека овдје као куриозитет буде забиљежена и једна кратка Сијарићева пјесма која би могла носити наслов

Старац и камен

Нађох старца гдје лежи крај камена.
Упитах га зашто ту лежи, зашто је сам.
Одговори ми: Зар не видим да је у друштву,
Да је покрај њега тај кaм.
Кад умрем — вели — кад легнем
Да вјечним сном спавам,
Побошће ми камен над главом,
Па се на њега навикавам.

И Бејта ће, као и старца из ове пјесме, од свих животних мука засигурно излијечити камен. Онај надгробни. Сва је мудрост у навикавању, изгледа.

Ако су кратке приче о води у знаку ведрине сваког почетка, у знаку складне уклопљености у природу, двије дуже приче — „Бунар“ и „Вода Промуклица“ — носе опору зрелост, трагику усамљеничке запитаности, опсесивну мисао, дах смрти. Отуда у њима толико суве страсти, бољести и агоничне наде у оздрављење. (У параболичној краткој причи „Камен“ срећемо још и један, мјестимично хуморан тон, јер је прича казана хорским гласом села, а не гласом приповједача.) Иако мјестимично развучене и на старински, реалистички начин мотивисане, ове двије Сијарићеве приче имају елементарну приповједачку снагу која избија из симболике фрагмента, из непатворене лирске измаглице којом су обавијене.

О сабљи

У својим арабескама и параболама Сијарић је знао да удахне душу и нечем тако аморфном као што је камен. Вода је у тим причама љековит, жив, па и живототворан створ. У приповијести „Сабља“, тој бајци о љубави и прељуби, Сијарић је окрилатио и разиграо и у челик сабље утиснуо ликове звијери, и тиме једну баналну фабулу тако очудио да су се у њој, као и у животу, у неразмрсив завезак свезале „тајне људске и мајмунске“. У умјетничким и љубавним вјештинама и јаловостима, страстима и осујећењима сабљара Каплана и тајанственом, женском бољком начете кадијинице, која благим бојама каћуна шара своја врата и прозоре — а њиховим љубавним јадима нема

помоћи ни од воде по сабљи преливене ни од кадијиног записа — у том љубавном циркусу тајних знакова, скривених шифри и подозрења, као и у рафинираном сензуализму и суптилној, оријентално достојанственој кадијиној уздржаности, раскошан вез ове ироничне бајке прераста у мунициозан, реторички виртуозан сијарићевски кујунцилук, који је, по свему, достојан сјетног кадијиног цинизма да је и у животу и у љубави, баш као и по тим сабљама и нашараним вратима — „све шарено“. Играју у овој причи лавови, тигрови и мајмуни и на сабљама и у људском тијелу и очима. Сијарић је цијелу причу илуминирао неком готово церемонијалном пантомимом у којој се мисли скривају и гдје се ријечима нико не одаје. Нико, сем кадије који у самотним, изгнаничким ноћима — Сијарићевим пером и калемом — пише своју тужну а никад послану, барокну епистолу, из Акова, фојничком кадији, „дајици моје жене“. Бизарни рефрен ове посланице тако је очаравајући да га по пустим махалама, дуго након кадијиног одласка из Акова, у коме су „своју воду попили“, напамет извикују дјеца:

„О, виђени, о учени, о, поштовања достојни, о, међу људима одабрани, у уму бистри, у срцу меки, у језику штедљиви, у књизи учени од свих научених, у добру бољи од свих добрих, у срећи срећнијих од свих сретних — чуј ме, кадијо фојнички, у Фојници, у Босни, дајицо моје жене...

Премда у језику нимало штедљив, кадија своја подозрења и примисли, своју резигнацију, ипак повјеворава само папиру. У том и таквом *одавању* папиру можда је и садржана бајковитост његове ироније, која је искусила стрампутице вјерности и љубави, њене „кланце-јадиковце“, као таксират којим не управљају људи, таксират који је „товар несреће, заједнички“. Отуда и његов уздах — „ко ће знати тајне људске и мајмунске“ — колико ироничан, толико и сапатнички, пун прећутног разумијевања и изједничке туге.

О дрвећу

Три кратке Сијарићеве приче — „Мукиња и брекиња“, „Мириш лишћа орахова“, „Бор, йшице и нишџа“ — заправо су поеме о дрвећу. Митопејска снага једне изразите, словенске, патријархалне душевности извире из прастарог вјеровања да „има тајни при дрвећу“, да дрвеће „има душу“, да је некад „дрвеће ходило“ и зборило и да ће опет проhodати и прозборити. Тако се Сијарићева загледаност у прошлост истовремено окреће и у будућности овом дирљивом вјером „да још на свијету није све срећено“. У овим причама, наиме, узајамно се осјећају људи и дрвеће. Под тим Сијарићевим „небеским“ дрвећем, које је увијек некакав „биљег и знак“, као у старим светилиштима, сустичу се разна времена и врше разни обреди. Његова лирска устрепталост, његов говор из дрвећа, умије обичне и свакодневне призоре уздићи до ритуала. Одмор путника, игра дјечија, женидба, сахрана — све је то ту, испод дрвећа које се радује и тугује с људима. Ипак, најсвечанији је ритуал

саме приче. Прича остаје и кад дрвећа нема — све док на пањ, као на надгробни биљег, слијећу птице: „Јер он (бор) као да је био, тако велик и тако оклопљен, стигао из неког давног и великог времена у њихово мало вријеме и међу њих мале — да им каже: колико су некад била силна дрвета, и колико тек силни људи...“ А кад се такво издвојено и усамљено дрво сруши, дрво које је знало многе приче, пуст видик не пуца само у простору већ и у времену: „Ништа више није стајало на видуку, и било је пусто све до давних, до далеких времена...“

Сијарићева митологија дрвећа почива на безбројним аналогијама у којима је дрво „жив створ и жива душа“. Тако су мукиња и брекиња „усамљене жене уздигнутих скутова“, „одиве“, „тетке, које од себе порода немају, па своја врата — прије него иком отварају дјеци“; орах је „домаћин овога дома“, „један орах, то је као једна кућа“; бор је „старица, оклопник и стражар“; сипац је „живо срце дрвета“; стриц је „велико стабло у шуми“, а умријеће „као кад с ораха опадне лист...“ Ипак, најчешћа аналогија је са људским стаништем. Сијарићево дрво је понајприје дом и кућа. Ако не увијек људи, оно су орао и птице његова чељад. Могло би се рећи да је читав Сијарићев универзум човјеколик. Његове нас мукиње и брекиње безмало маме да одахнемо у њиховом хладу као у каквом храму или породичној кући: „И опет су биле као какав дом, на којем су врата отворена: ући“, У Сијарићевој патријархалној имагинацији дрвећа су кућна чељад која с кућом имају „нешто заједничко и тајно испод темеља“. Кућа је, опет, само једно велико дрво, биљка од дрвета или камена, и она органски израста из земље. У таквој Сијарићевој кући, препуној „уљудне чељади“, „с царским достојанством“ чинодејствује гороста-сна фигура стрица који је „већи и од куће“, па тако укућанима и близу и далеко. Стричева фигура је заправо озарена топлом захвалношћу једног сирочета које пројектује своје сјећање на жељену породичну радост становања под кућним кровом и међу својима, сирочета које понајбоље зна „да је све добро кад смо заједно“. Отуда, ваљда, у туђини осамљено Сијарићево дрвеће и чека вријеме да „по земљи прохода“, па да оде тамо где му је „род и ближњи свој“.

Инвентивност Сијарићевих метафора у кругу патријархалних слика које он нештедимце сије по земљином шару само је други, духовни облик једне ране и рањаве осујећености сирочета што код чесама и под дрвећем тражи свој давно изгубљени дом.

О хршу, коњу и кози

Ако су Сијарићеве приче о води биле пут у земљу и дубину, онда су његове приче о животињама — пут у небо и висину. Три приче из Сијарићевог бестијарија — „Хрш“, „Коњ“, „Коза“ — три су баладе у којима се, на крају, то нрдосегнуто а жељено и сањано небо гаси тако тужно, како зужне, ваљда могу бити само животињске очи.

„Хрт“ је балада о странцу у туђини, о аристократи у дивљини, о племенитом псу „царског држања“, што је сав „за-