

Miodrag Stanisavljević
Sabrana dela
III

Epika i drama * Članci

Priredio
Dragan Mišković

RES PUBLICA
Informatika
Beograd 2006.

Izdavači
Zadruga »Res publica«,
Dragoš Ivanović;
»Informatika«,
Slobodan Srećković

Urednik
Nebojša Popov

Grafička obrada i prelom
Nina Popov

Štampa
Vojna štamparija
Resavska 40b
11000 Beograd

ISBN
86-86487-00-9
86-86487-05-X

Tiraž
1000

PREDGOVOR

Dragan Mišković

Analitička i kritička misao

U ovoj knjizi su magistarski rad Miodraga Stanisavljevića i jedan izbor kritičkih tekstova o filmu i politici. Zajedničko im je, prema proceni priređivača, preplitanje analitičkog i kritičkog načina mišljenja.

*

Magistarski rad s temom *Epika i drama* Miša Stanisavljević je odbranio na Fakultetu dramskih umetnosti 1976. godine. Godinu dana kasnije rad je štampan u izdanju fakulteta kao posebna knjiga, ali ne zato što je to bio prvi rad koji je branjen na Grupi za dramaturgiju, već zato što je jedan od najboljih teorijskih radova koji razmatra vezu između epske poezije i drame kod nas.

Epska deseteračka poezija je dugo vremena bila najznačajniji izvor tema i sadržaja iz naše istorije i tradicije. Kasnije, dolaskom modernih vremena, kada su stari mediji počeli da ustupaju mesto novim, bilo je sasvim normalno da jedan nov medij, kao što je drama, u prenošenju tih sadržaja polako preuzme ulogu deseteračke poezije. I tako je praksa preoblikovanja iz epike u dramu postala vrlo aktuelna. Književnoj kritici, koja se tim preoblikovanjem bavila, prirodno se nametalo pitanje odnosa ta dva medija. Ali na tom planu nije bilo učinjeno bogzna šta. To pitanje je vremenom dobijalo na težini, a praznina koja je na tom planu nastala delovala je podsticajno na motive za nastanak radova kao što je ovaj Miše Stanisavljevića.

Kompleksniji dramski medij vezan za scenu i prikazivanje nudio je širi spektar izraza i ispunjavao znatno veći broj zahteva savremene publike nego što je to mogla epska poezija. Zato je nemali broj srpskih pisaca i pesnika, koji su pripadali epskoj tradiciji, smatrao za izazov ukoliko bi se ogledao na polju drame. O tome kakav je rezultat velikog broja takvih pokušaja govori studija *Epika i drama*. A kritika koja se bavila dramama s epskim sadržajima, pokušavajući da utvrdi vezu s izvorima u deseteračkoj poeziji, uglavnom je ostajala pri opštim idejnim strujanjima ili socijalno političkom kontekstu, pripadnosti autora određenoj književnoj orijentaciji itd. Malo ko je pokušavao da se pozabavi prirodom samih medija epske poezije i drame, da odredi elemente koji povezuju ove dve vrste predstavljanja, i da na osnovu zakonitosti koje njima upravljaju ustanovi stvarne, suštinske veze između njih.

Razlog za to je bila, po Miši Stanisavljeviću, jedna pogrešna metodologija koja polazi od toga da se mediji epske poezije i drame, mediji opevanja i prikazivanja, posmatraju samo kao načini iznošenja već stvorenog sveta umetničkog dela. Nasuprot tome, Miša je smatrao da nema nikakvog gotovog sveta umetničkog dela pre njegovog izlaganja, i da su opevanje i prikazivanje dva načina *stvaranja sveta umetničkog dela*. Da bi to pokazao, on polazi od izvora strukturalističke teorije, Vladimira Propa i ruskih formalista, koji kažu da je »sižejnost forma kao i rima«. Tj. da nema nikakve priče, sižea, pre procesa oblikovanja.

Pa, koji su to principi koji određuju ove medije prilikom stvaranja umetničkog dela? Dva načina stvaranja sveta umetničkog dela, opevanje (epska deseteračka poezija) i prikazivanje (drama), imaju svoje specifične načine organizacije sižea, odnosno kompozicijske zakone. U epskoj poeziji narodni pevač se najčešće koristi kompozicionim postupcima – a to su ponavljanje i višechlano gradirano ponavljanje sa preokretom u poslednjem članu. Najčešći primer ovog višechlanog ponavljanja sa preokretom je trojno ponavljanje ili utrojavanje koje je kod našeg naroda imalo poseban značaj zbog simbolike broja tri. Koliko su ti principi, odnosno kompozicioni zakoni, zanemarivani kod naše književne kritike u tumačenju nekih važnih mesta epske tradicije govore brojni primeri. Tako da se u ovoj studiji ukazuje na mesta u epskim pesmama koja su u obimnoj kritičkoj literaturi najčešće pogrešno tumačena. Ta mesta se odnose na nejasna i protivrečna ponašanja likova narodnih pesama: cara Lazara, Banović Strahinje, Hasanage... Pokušavajući da za njih nađu objašnjenje kritičari su ih najčešće tražili u istorijskim, sociološkim ili psihološkim razlozima. To nije donosilo naročito dobre rezultate jer, kako je autor primetio, da su uzimani u obzir formalni, kompozicijski principi koje je narodni pevač koristio rezultati bi bili sasvim drugačiji. Jedan od primera koji se navodi, da bi se videlo kako kompozicioni principi omogućuju da se objasni jedan deo radnje, nalazi se u narodnoj pesmi »Hasanaginica«. To je mesto gde se opisuje nedolazak Hasanaginice u pohode ranjenom mužu. Stihovi *Oblaze ga majka i sestrice / A ljubovca od stida ne mogla* predstavljaju tipičan primer korišćenja principa tročlanog ponavljanja sa preokretom – dva prva člana niza, majka i sestrice se uvode samo zato da bi se pripremio ulazak trećeg, Hasanaginice. Majka i sestra posle toga nemaju nikakvu ulogu u pesmi, što znači da je njihova osnovna funkcija u obezbeđenju konstruktivnog principa, a ne nekog već pripremljenog ili gotovog sižea. Drugi primer je u opisu Kosovskog boja u pesmi »Propast carstva srpskoga«, koju su mnogi autori kvalifikovali kao *ponajslabiju zbog protivrečnosti u pesničkoj logici*. Ti problemi pesničke logike nastajali su iz pogrešnog preslikavanja vladajućih ideja i vrednosti vremena u kojem su te kritike nastajale na ljude i događaje iz doba o kojem narodna pesma govori. Logička premisa Lazarevog izbora za carstvo nebesko, u koje se, kako znamo, ulazi bez borbe, potpuno je protivrečna s njegovom kasnijom odlukom da uđe u boj. Neki su to objašnjavali paganskom tradicijom koja je još bila prisutna kod Srba, koji su, istina, bili hrišćani, ali se tada, u tom vremenu, još nisu otresli slojeva starih verovanja itd. I kad, u pesmi, junaci Jug Bogdan, braća Mrnjavčevići, erceg Stjepan, svi izginu i *nji'ova sva izgibe vojska*, tad vojnici cara Lazara počinju *da razgone po Kosovu Turke* – i kad su silom kompozicijskih zakona nadomak pobede, *tad bi Laza pobedio Turke* – tad nastupa preokret. Taj preokret je nužan da bi se pesma

završila porazom na Kosovu, koji je bio, kao što znamo, nesumnjiv, i zbog toga se uvodi momenat izdaje Vuka Brankovića. Vidi se da narodni pevač ne prikazuje nikakav logički sled, ni događaja, niti postupaka glavnih likova, već se vodi kompozicionim principom višestranog ponavljanja sa preokretom koji je na početku pesme izabrao. Njemu je bitno da ispuni strukturu epske pesme, tj. kompozicione zakone, prema kojima se pesma odvija, a ne neki već poznati i pripremljeni siže ili sled događaja koji mu je u gotovom obliku bio prisutan u glavi.

A kada je drama u pitanju, pre svega treba reći da ona, kao i epska poezija, ima svoje sopstvene kompozicione principe. Znamo da svaka drama ima u svojoj osnovi borbu – tj. konflikt (između razuma i srca ili prijateljstva i ljubavi itd.). Konflikt je važan jer narušava ravnotežu koja se junakovom žrtvom ponovo uspostavlja. To je, drugim rečima, konflikt između radnje i protivradnje koja se završava momentom očišćenja ili katarze. Na osnovu toga je moguće načiniti konstruktivnu shemu koja dramu čini sličnom epskoj poeziji jer i epska poezija u svojim tokovima ponavljanja sa preokretom sadrži isti takav konflikt radnje i protivradnje. Ali ono što je različito to je da sprega radnja–protivradnja u epskoj poeziji počinje uvek iz početka a u drami se ta sprega uvek nastavlja sa prethodne faze tj. sprata. To je stoga što je dramska arhitektonika složenija – drama je podeljena na činove tako da svaki novi član niza radnje i protivradnje kreće ne iz početka već sa novog sprata.

Znači, ono što omogućuje prekodiranje epske poezije u dramu jeste sličnost kompozicionih principa višestranog ponavljanja radnje i protivradnje. Pokazaće se kasnije u ovoj kritičkoj studiji da su one drame koje su na najbolji način osatile tu osnovnu strukturu epske pesme u stvari bile i najuspešnije.

Analizirajući našu književnu tradiciju autor je došao do toga da su kod nas postojala tri osnovna načina prevođenja (prekodiranja) epike u dramu.

Prvi je verno prevođenje ili sistem minimalnih intervencija. Karakterističan je za scenske adaptacije koje su bile doslovne i težile da prenesu što više originalnih replika iz epske pesme. Tako Laza Kostić u svojoj knjizi *Narodne drame* razmišlja kako da se očuva dostojanstvo narodne pesme i kako je treba »opredstaviti« ne narušavajući njenu izvornost. Vidi se da tu medij drame služi samo kao pomoćno sredstvo izražavanja nečeg drugog – u ovom slučaju epske poezije – i da u tome nema mnogo sreće za sam medij drame. Tako da vernost drugom mediju čini dramu slabom (nevernom samoj sebi) i svedenom na scensku adaptaciju.

Drugi slučaj je znatno zanimljiviji – to je nesvesna (strukturna) vernost, kako je Stanisavljević naziva. U njoj dolazi do izražaja, kao što naslov kaže, do nesvesnog poistovećenja sa konstruktivnim principima epske poezije koja pokušava da se prekodira u jezik drame. Preslikavaju se oba konstruktivna postupka epike, ponavljanja i višestranog ponavljanja sa preokretom, nizovi radnja–protivradnja uvek počinju iz početka a ne slede dramsku arhitektoniku spratova. Tako da drama prihvata oskudnost izraza epske poezije ne iskorišćavajući ni približno svu složenost sopstvenih sredstava izražavanja.

Tek treći način prevođenja epske pesme, po zakonima kompozicije drame, daje dobar rezultat. Da bi to postigao, dramski pisac mora da obavi određene pripreme radnje. Prvo će prebaciti akcenat sa materijala koji je podoban za primenu

epskog kompozicionog postupka na materijal koji je podoban za dramsku kompoziciju. Ukoliko takvog materijala nema on će ga sam proizvesti i uneti. Na primeru likova u drami to znači da oni moraju dobiti sasvim nov raspored, odnose i funkcije. Takav tretman likova je neuporedivo složeniji od onog u epskoj poeziji. Tek sa tako ustanovljenim odnosima dramski pisac upravlja kompozicionim shemama od kojih je najčešća ona koja se predstavlja geometrijom prostog trougla. Prema najvažnijim teoretičarima drame, skoro sve dramske situacije, izuzev par izuzetaka, mogu se izraziti baš tom kompozicionom shemom trougla. Na nekoliko primera uspešnih drama nastalih iz epske poezije autor prikazuje primenu ove kompozicijske sheme i tako završava ovu važnu i originalnu studiju.

Imajući u vidu veliki uticaj strukturalizma i popularnost Eka, Barta, Jakobsona, Levi Strosa kod naše publike u godinama kada je nastalo ovo delo, nije čudo što je i naš autor bio u velikoj meri inspirisan njihovim idejama i metodama. Tako da je studija *Epika i drama* pravi primer uspele primene ideja strukturalizma i, što je još važnije, ruskih formalista. I nije značaj samo u tome što se Miša Stanisavljević ozbiljno uhvatio u koštac sa problemom prekodiranja epike u dramu i što je taj problem na efektan način razrešio već, pre svega, u osvetljavanju zatamnjenih mesta naše književne i umetničke tradicije. I ono što se na kraju mora reći to je da najveći značaj ove kritičke studije leži u definisanju jedne nove metodologije koja će poslužiti, kako kaže autor na kraju knjige, »otvaranju uskog puta za izlazak iz slepe ulice u koju se ulazi kad se raspravlja o problemu prevoda jednog umetničkog sistema u drugi«.

*

Početakom šezdesetih godina prošlog veka, još kao vrlo mlad čovek, Stanisavljević je počeo sa pisanjem filmskih kritika u listovima *Student*, *Vidici*, *Polja*, *Književna reč*... Tada su među kritičarima filma bile vrlo izražene polemike između dva različita pristupa – jedni su tražili od filma da bude uverljiv i da verno prikazuje život, a drugi su smatrali da je najvažnija čistota filmskog izraza. Prvi su insistirali da se događaji što vernije prenesu na filmsko platno, ali je to, najčešće, imalo za rezultat drugorazredni film, film kao puko sredstvo prepričavanja nekog događaja – a za to je korišćen ne baš pohvalan izraz, literatura. A drugi su, tražeći što bolji i originalniji izraz, često dolazili do toga da zanemare realan značaj događaja, odnosno filmske priče koja je tim izrazom predstavljena. Ovi drugi su postajali glasniji kako je stega partijskih kontrolora na polju kulture i umetnosti počela da slabi. Mišin pristup je bio poseban i samosvojan – nije se priklanjao grupnim stavovima i mišljenjima već je nastojao da za to, kao i za sve druge pojave i stvari, nađe autentično objašnjenje u skladu sa životom i realnošću. Na jednom mestu, u članku pod nazivom »O filmskoj slici«, on kaže: *Osnova filmskog izražavanja je slika koja se kreće i nemoj imati drugih bogova osim nje*. On je za filmove koji su bili puko preslikavanje pojava u stvarnosti govorio da su oni samo *vid lošeg filmskog izražavanja ili nepismenost*, a za druge, »čiste filmove«, koji se klone priče i sadržaja – *da iako mogu biti puni originalnog i neposrednog izraza i efektnih metafora, najčešće završavaju u konstrukcijama i »nameštajlkama*«. Govoreći o najoriginalnijim domaćim i svetskim rediteljima i njihovim filmovima

Miša se ne libi da dođe u sukob sa vladajućom percepcijom modernog filma i njenim zastupnicima kod nas. Na primeru filmova »Dvoje« i »Dani« Saše Petrovića, koji su bili mnogo hvaljeni od strane tadašnje kritike, on kaže: *Nažalost, umešnost u filmskom kazivanju, za naše prilike gotovo maestralna, koja je bila očita u ovim filmovima, nije mogla da pokrije jedno pomalo lažno, pomodno i lošom literaturom začinjeno shvatanje života... Sve u svemu, filmovi »Dvoje« i »Dani« će ostati kao filmovi s interesantnim metaforama i vizuelnim rešenjima, ali s nedopustivo lošim dijalozima i neuverljivim situacijama.* Isti je slučaj s filmom Dušana Makavejeva »Ljubavni slučaj« koji je, u vreme kada se pojavio, predstavljao za mnoge sinonim za slobodu umetničkog izražavanja. U članku pod naslovom »Seks-kolaž« Miša govori da osnovne elemente kriminalnog zapleta filma Makavejev ne rešava po principima klasične dramaturgije, ni dijalogom ni nemim dijalogom (igrom glumaca) već vizuelnim insertima i metaforama, što slabi i razvodnjava film. Tako isto i kada su u pitanju svetske veličine kao što su Kjubrik, Kopola, Polanski ili Ken Rasel – u članku »Fest 73 – Sajam visoke filmske konfekcije« Miša pokazuje kako su radovi pomenutih autora u funkciji nove politike filmske industrije koju on naziva *režijski komercijalizam*. Ta politika se sastoji od toga da *režija u ovim filmovima nije shvaćena kao način mišljenja, već prevashodno kao postupak aranžiranja efekata koji će opseniti i zbuniti gledaoca. Filmovi se pretvaraju u pakete vizuelnih atrakcija i »impresivno« aranžiranih prizora ali je u osnovi specifična težina tih paketa vrlo mala.* Takav stav ga dovodi u sukob sa »veličinama« u našoj filmskoj kritici i teoriji. Oni za ove filmove, za razliku od pomenutih svetskih autora koji ih ni ne zovu umetnost, već šou-biznis, kako je već to tamo u svetu uobičajeno, ne štede reči hvale. Tako Slobodan Novaković govori *da se ispod spektakularnosti njihovih dela nalaze mnogo dublji artistski i sadržinski slojevi*, a Miša Stanisavljević odgovara na to: *Šteta što nam autor svojom estetičkom arheologijom ne otkriva slojeve tih dubinskih naslaga već mu moramo verovati na reč.* I na kraju članka pita: *Čemu služi ova rogobatna i preskupa manifestacija u doba materijalne agonije domaćeg filma... u Srbiji već godinama nema filmskog časopisa (a samo od sredstava utrošenih na reklamiranje Festa u dnevnoj štampi mogla bi se pokrenuti bar dva).* I za festival u Puli 1974. godine, u članku pod naslovom »Kinematografija koja se rastače«, koji počinje rečenicom da je *Pula 74 pokazala da jugoslovenska kinematografija ne postoji*, kaže da ovaj festival *formira, poslednjih godina naročito, jedno stanje ukusa, jedno shvatanje vrednosti koje bez sumnje razorno deluje na autentična nastojanja, na ostvarene ili nagoveštene vrednosti našeg filma koje bi mogle biti vesnici jedne prave kinematografije.* U prikazivanju pojedinih filmova sa festivala ukazuje na određene, važne procese, neophodne za razumevanje domaćeg filma. Na primeru filma »Partizani« Stoleta Jankovića, koji je imao melodramski zaplet, izvrsno rešen jer je pozvan scenarista sa strane, Hauard Berk, koji je pisao scenario čuvenog ratnog filma »Topovi sa Navarone«, Miša pokazuje na koji način to predstavlja potpuni zaokret u evoluciji ratnog filma kod nas. *Od nevestih, naivnih herojskih drama, u kojima su neprijatelji predstavljani samo kao prazne uniforme sa činovima, preko velikih spektakla u kojima im je ipak pripisivan izvesni duševni život (Hardi Kriger u »Neretvi«, Šerbedžija u »Užičkoj republici«) put je vodio u složenije dramaturške sklopove u kojima, da bi zaplet mogao*

da se odvija sa više neočekivanosti, obe strane valja da imaju izvesne šanse. To je zakon u razvoju žanra. A pošto je u melodramskom žanru najvažnija bizarnost sukoba jer je u njemu prisutno jedno patološko stanje životne činjenice – znači, ne veza sa životom već upravo njeno odsustvo dolazi do paradoksa – ono zbog čega domaći ratni film i postoji, a to je uverljivost i veza sa životom, toga nema. Ali, kako Miša kaže, *tu reditelj nije nimalo kriv jer on taj žanr nije slučajno odabrao, on ga je našao na putu prirodne evolucije jednog filmskog roda – našeg ratnog filma.*

Nažalost, ništa nije bilo drugačije ni u dokumentarnom filmu. Na njegovo odumiranje najviše je uticala televizija koja ga je uvukla u svoj serijski način prikazivanja i mišljenja. Dokumentarni film sve više odstupa od svoje prave prirode koja je u neposrednom kontaktu sa životnim činjenicama i kritičkim suočavanjem s realnošću. Tako da se izvitoperava i postaje jedna režirana tvorevina. *Režijska stilizacija je toliko upadljiva a stvarnosna podloga toliko prearanžirana (ne samo u montaži već i pred kamerom) da je to već igrana stvarnost (bolje reći izigrana stvarnost).*

Tako je to bilo 70-ih godina, a danas, kad gledamo stvari sa distance od skoro pola veka, vidimo da ovako loše ocenjena naša ukupna kinematografska situacija svakako nije bila stvar isterivanja kritičarevog ličnog pristupa i ukusa, već jedna vrlo realna, zrela i odgovorna ocena.

Ali, mora se reći da Miša nikad nije gubio nadu u mogućnost da se razvija autentično filmsko stvaranje, redovno se zanimao za situaciju u amaterskom i eksperimentalnom filmu, uvek se nalazio svuda gde su se nazirale nove izražajne mogućnosti. Tako da on vrlo često govori o širenju filmske kulture, o vaspitnoj i obrazovnoj delatnosti, o ulasku filma u škole radi podizanja nivoa kulture mladih. To je bilo veoma važno jer je kinematografija uvek bila skupa igračka, nikad nije bila dostupna svima. A doba je bilo, kao što znamo, prepuno govora o nastojanju da se filmska umetnost »omasovi«, da se približi običnim ljudima. Tu su, nažalost, bili najglasniji oni koji su se pretvarali da su srcem i dušom za to, a u stvari su najčešće radili za poene i sinekure. Miša je, naravno, uvek imao jak otklon od toga, i njegova borba za očuvanje lepote i dostojanstva filmske umetnosti kroz najraznorsnije forme njenog stvaranja bila je do kraja autentična.

*

Još na samom početku naše ratne katastrofe Miša je prozreo opaku i mračnu stranu vlasti. Tada su se mnogi drugi, čak veoma umni ljudi i dobri znalci naših društvenih prilika uljuljkivali da sve to što se događa možda i nije tako, da je prolazno, da će mu brzo doći kraj i sl. Miša nije gubio vreme, pravio je dubinski snimak. Bio je prilično usamljen jer nije podnosio da u društvu sluša razna pametovanja, toliko omiljena na ovom prostoru. *Nikad se u Srbiji nije toliko masovno umovalo i filosofstvovalo. I nikad u tom filosofstvovanju nije bilo toliko originalnosti. Sreo sam mnogo ljudi koji naprosto žude za što morskijim objašnjenjima najbanalnijih stvari... Duhovnim horizontima ovog naroda ovladala je totalna dramaturgija – u kojoj su sve veze moguće a svi obrti očekivani i uverljivi.*

Odmah je video šta se radi s jezikom. *Pustošenje jezika ima vrlo praktičnu svrhu da se ljudski govor približi onomatopejskom govoru usta topova.* A Mišin jezik je postajao sve oštiji i sve bolje je uspevao da prodre na ona mesta koja je vlast htela po svaku cenu da sakrije. Tako je video da njihovo *srpstvo nikako ne ide bez čekićstva i bez drpstva*, da vlast ljubi skraćenice čiji je tajni smisao: *KP (konfiskacija, pljačka) SK (sisanje krvi) i SPS (smotati pare svima)*. I uglednici, perjani-ce srpstva, dobijaju svoja imena – *Dobrica, vođin brica, zvani komesarska torbica*. I dok je *otac srpstva* zabrinut nad istorijskom sudbinom naroda *drinske turbine se bave meljavom ljudskih telesa a bombe krmače obavljaju nacionalni zadatak*. Nezaobilazan je čitav roj ulizica – *tu je Bečko vođin nešto, a u stvari moćko hoćko ili oštroperac Brana Crnac, od kog te lazi žmarac trnac*. A sam vođa, pošto je ogulio kožu sopstvenom narodu, voli da se predstavlja kao dobrotvor i spasilac. *Gospodar voli da deli milostinju – zato je pre toga svoje podanike pretvorio u prosjake. Gospodar nam, u stvari poručuje: »Evo vam malo sitniša da se okrepite da biste se lakše prisetili gde ste sakrili poslednje dolare i marke«.* Vođa preporučuje da se *sankcije ukidaju samo istrajnim trpljenjem, majstorski operiše s velikim istorijskim ciljem znajući da se u mraku istorijskih ciljeva najbolje krade*. Vođi je, kao i njegovim ljubiteljima smrti, uništenje susednih naroda, a posebno sopstvenog, glavni cilj. *Tiranin već sprema novi spisak za lapot, spisak od novih milion nepodobnika, zatim sledi novi milion da bi na kraju u Veliku Srbiju ponosno zaplovila Nojeva barka odabranih, semenskih Srba*. Nije jednostavno ući u tajne ovih dubinskih ubilačkih poriva i videti njihovu vezu s agrarnim mitologijama koje su, kako kaže Mirča Elijade, svojstvene svim zemljoradničkim kulturama od neolita do danas. Tu su, »kosmički ritmovi kao i ljudsko postojanje objašnjeni izrazima preuzetim iz biljnog života«.

Rat, bolesti, smrt i siromaštvo donose izopačenost koja, naravno, nije svojstvena samo vlasti. *Ali, ima, izgleda, mnogo ljudi koji bi pristali na svaku vrstu neslobode samo ako im ona daje ekskluzivnu slobodu činjenja zla drugima*. Tako je vlast proizvodila *rojeve malih despota, nesrećnike koji su smisao svog postojanja našli u moći da kinje bar tuce većih nesrećnika*.

Miša je imao odličan refleks da prepozna sve kvarne radnje u tehnologiji vlasti – kada potroši stare ona izvodi na scenu nove sluge koji uvode razne inovacije – prave se da napadaju vođu a u stvari ga veličaju. Još 1994. on piše kako to radi *laskavac–kuditelj. Ja lično, veli Tijanić, ne volim zlato, ali g. Milošević je žeženo zlato za ovaj narod, a zlato je zlato, moj bato. Ja lično ne volim moćnike ali g. Milošević je danas u ovom narodu moćniji nego ikad*.

A sve te nepodopštine nije bilo moguće izvesti bez jedne jake anticivilizacijske podloge koja je ovde uvek bila trajno prisutna. *Laž je ovde obljubljen kao i sila. Jer laž na Balkanu ima drugačiju tradiciju nego u preostalom delu sveta. Jedna narodna priča govori o takmičenju u nadlagivanju i izražava očite simpatije za porednika u ovoj disciplini*. Svakome ko se služi zdravim razumom prirodno se nameće pitanje: »Šta može da se desi ljudima, kakva je njihova sudbina, ako veruju da je laž zaista bezazlena, da nije opasna«. *A ratni ludaci veruju samo u smrt i laž. Oni žude za »čistim rešenjima« (ili »konačnim rešenjima«, kako su to zvali nacisti)*. Da čista rešenja ne postoje, to je jasno svakome, jer su u kontradikciji

sa samim životom. Ali je problem u tome što se ovde niko zbog toga previše ne potresa.

Koliko je Mišina pronicljivost duboka i istančana vidi se u opisu svečane akademije u čast Dana pobjede nad fašizmom. *Akademija s obaveznom harfom. Komunisti su zbog nečega uvek voleli harfe. Prerušeni komunisti takođe vole harfe, mada vole i trubače-maršodrinice.*

Tako je Miša pisao pre više od deset godina. U tom najgorem ratnom vremenu njegova satira je oštro i duboko rezala, ali su se dežurni čuvari narodnog duha pobrinuli da to ne ode šire, među obične ljude, kojima oni preko svojih vernih medija suvereno gospodare. I tako su obezbedili da kroz jedan duži period sve ostane isto. Istina, nema više rata i ubijanja, ali tu su izbeglice, siromaštvo i opšte beznade. Iako su time zlo i ljudska pokvarenost obilno nahranjeni, mora se reći da glasovi kao što je Mišin nisu ugušeni i da njihova važnost ostaje za sva vremena.

Epika i drama

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Magistarski radovi
Knjiga 1

Miodrag Stanisavljević

Epika i drama

Neka pitanja »dramskog prevođenja« epskih narodnih pesama

Beograd 1977.

Uvod

Problem preoblikovanja (»transpozicije«, »transkripcije«, »prevoda«, »prekodiranja«) jedne umetničke strukture u drugu veoma je star. Šklovski je, na svome predavanju u Beogradu, naveo primer sa našeg tla: na jednoj makedonskoj rezbariji vide se pop i đakoni kako čitaju Bibliju, a pored njih majstori koji razmišljaju kako da izrezbare pročitano.¹ Pred sličnim problemom nađu se i pisci kad pokušaju da naše narodne epske pesme »pretoče« u dramske tekstove. Takvih pokušaja je u istoriji naše drame bio znatan broj. Njih ima i u našoj savremenoj pozorišnoj, filmskoj i televizijskoj praksi. Dramatizacije epskih pesama sretale su se (i sreću se) i u drugih evropskih, naročito slovenskih naroda. Česi su u više mahova dramatizovali pesme o hajduku Janošiku i svoje »soldatske pesme«. Više sličnih pokušaja ima i u bugarskoj i ukrajinskoj literaturi. Zanimljivo je da se, izgleda, sami narodni stvaraoci nisu bavili »transmisijom epike u dramatiku«. Nikola Bonifačić-Rožin je utvrdio da je na terenu gde je epska pesma opevala niz junaka (i naših i turskih) narodna drama imala sasvim druge preokupacije.² Vsevolodski-Gengros je utvrdio da između ruske narodne drame »Lodka« i epskih pesama koje pevaju o istim događajima i ličnostima ima izvesnih sižejnih sličnosti, ali je neosporno da drama nije »inscenacija pesama«, nego su i pesme i drama nastale nezavisno.³ Ni u poznatim knjigama o narodnoj drami Pjotra Bogatirjova i Tvrтка Čubelića nema obaveštenja da je sličnih dramatizacija bilo.⁴ Ovo nam uskraćuje mogućnost da vidimo kako bi sam narodni pesnik rešio problem transpozicije i koje bi konstruktivne postupke primenio. Ostaju nam, dakle, »pismene, književno-umetničke dramatizacije«, kao što ih naziva Dragutin Kostić.

*

Ovaj rad neće se baviti književnoistorijskim vidom ovoga problema, koji je, mada nema celovitog pregleda svih tih pokušaja, ipak prilično iscrpno opisan (u studijama o pojedinim dramskim piscima ili u studijama o dramatizacijama pojedinih pesama).

U našoj književnoj i pozorišnoj istoriji i kritici osvetljavani su, uglavnom, socijalno-politički razlozi obraćanja narodnim pesmama, iz kojih je, po poznatoj Daničićevoj formuli, kao iz semena, trebalo da nikne naša nova književnost pa, dakle, i nova drama. Istraživano je, takođe, koji su elementi narodne epike privlačili pripadnike pojedinih književnih škola. Istraživano je kako su aktuelni, socijalno-politički momenti uslovljavali neke dramaturške osobenosti drama »po narodnim

¹ Viktor Šklovski, »O vremenu kad su ljudi hodali po žici II«, *Književna reč*, god. II, br. 6, 1972, str. 9.

² Nikola Bonifačić-Rožin, »O narodnoj drami«, *Narodna književnost*, priredio Vladan Nedić, »Nolit«, Beograd 1972, str. 310.

³ V. Vsevolodskij-Gengros, *Russkij teatr ot istokov do serediny XVIII st*, Moskva 1957.

⁴ P. G. Bogatirjov, »Narodnij teatr Čehov i Slovakov« u: *Voprosy teorii narodnogo iskustva*, Moskva 1971 – Tvrtko Čubelić: *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb 1970.

pesmama sačinjenih« i kako su se u njima odražavali programi pojedinih književnih škola.

Smatramo, međutim, da pre svih tih, bez sumnje potrebnih, ispitivanja valja istražiti: a) dejstvo estetskih činilaca koji su uticali na to da se na narodne pesme gleda kao na »seme« za drame, i b) pre ispitivanja i donošenja ocena o vezi socijalno-političkih faktora sa dramaturškom strukturom drama nastalih po epskim pesmama valja ispitati dejstvo postojanih konstruktivnih činilaca. Ispitivanje iz tačke a) valja obaviti stoga što u svim, nažalost, ovlašno skiciranim istraživanjima poetike naših epskih pesama postoji jedno opšte mesto: da su one dramatične (da poseduju »nametnu snagu dramatičnosti«⁵), da imaju »dramatski karakter oblikovanja radnje«,⁶ »izrazito dramske elemente«⁷ i sl. Obeležje »dramatičnosti« ulazi gotovo u svaku školsku definiciju jednog žanra – balade.⁸ Vatroslav Jagić je, svojedobno, smatrao da su »balade najzgodnije vježbanje za prelazak u dramu«⁹. Dragutin Kostić je, ipak, otišao najdalje: on iza sintagme »narodna pesma« u zagradi stavlja reč »drama«¹⁰. Ništa ređe nije ni jedno drugo opšte mesto: da su naše narodne pesme »tragične«. To obeležje se pripisuje čas epici uopšte, a čas se, kao i prethodno, daje samo uz baladu. Tako Vojislav Đurić smatra da je naš narodni pevač »nenadmašan u tragici«,¹¹ Svetozar Koljević smatra da je »Smrt majke Jugovića« »najčistiji primer tragičke strukture«,¹² a po Branku Lazareviću ta pesma prevazilazi »poznate tragičnosti Sofokla, Eshila, Fausta, Šekspira«¹³. V. M. Gacak, pak, nalazi da je »estetika balade pre svega estetika tragičnog«.¹⁴

Koji je to element naše epske pesme što uslovljava da se na njih gleda kao na tragedije u malom? To je očigledno njen »tragični« kraj, smrt, pogibija junaka pesme. Međutim, bitno pitanje je kojim se postupcima dolazi do tragičkog efekta u našoj narodnoj pesmi, a kojim u pravoj tragediji. Podsetimo se da Aristotel, pišući o tragediji, sve vreme izlaže neke *posebne uslove* koje tragički pesnik, gradeći svoje delo, mora da ispuni da bi ono izazvalo tragički efekat. Dakle, sve vreme nas upućuje, implicite, da je tragedija poseban koordinatni sistem, sa specifičnim pravilima igre, da tragedija ostvaruje svoj cilj pomoću ošobnih konstruktivnih postupaka.¹⁵ Ejhenbaum je, prihvatajući način na koji je Šiler pročitao Aristotela, pisao »Gledalac počinje da prati ne toliko samu patnju junakovu koliko proces njenog razvoja« i »cela tragedija treba da motiviše pogibiju«.¹⁶ Videćemo da naša

⁵ Dragutin Kostić, Predgovor knjizi *Narodne drame*, Beograd (b. g.), str. 3.

⁶ Hatidža Krnjević, *Usmene balade Bosne i Hercegovine*, »Svetlost«, Sarajevo 1973, str. 17.

⁷ Vojislav Đurić, »Srpskohrvatska narodna epika«, predgovor *Antologiji junačkih narodnih pesama*, »Prosveta«, Beograd 1969, str. 14.

⁸ Vidi, npr., Mira Sertić, *Forma i funkcija balade*, Rad JAZU, knj. 338, Zagreb 1965.

⁹ Vatroslav Jagić, »Kratka pregled hrvatsko-srpske književnosti poslednjih dvie-tri godine«, *Književnik* III, 1886, str. 374.

¹⁰ Dragutin Kostić, nav. delo, str. 3.

¹¹ Vojislav Đurić, nav. delo, str. 129.

¹² Svetozar Koljević, *Naš junački ep*, »Nolit«, Beograd 1974, str. 174.

¹³ Branko Lazarević, »Narodna pesma«, *Narodna književnost*, str. 157.

¹⁴ V. M. Gacak, »Epos i geroičeskie koljady«, u zb. *Specifika folklornih žanrov*, Moskva 1973.

¹⁵ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod dr Miloš Đurić, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd 1966.

¹⁶ Boris Ejhenbaum, *Književnost*, »Nolit«, Beograd 1972, str. 53 i 55.

epska pesma nekim potpuno drugačijim postupcima priprema (motivise) pogibiju glavnog junaka. Odgovor o »tragičnosti« naših epskih pesama dobićemo, dakle, tek kad ispitamo konstruktivne principe naše epske pesme i uporedimo ih sa konstruktivnim principima tragedije.

Ispitivanje iz tačke b) valja obaviti stoga što je u dramatisacijama narodnih pesama traženo (i nalaženo) dejstvo nekih socijalno-političkih struktura i tamo gde je u pitanju bilo dejstvo imanentnih, postojanih konstruktivnih faktora.

Tako, na primer, Miodrag Popović nalazi da je do drugačije koncepcije likova i njihovih odnosa u »Maksimu Crnojeviću« došlo »pod uticajem žive nacionalno-političke realnosti«. ¹⁷ Videćemo da je drugačije uodnošavanje ličnosti u Kostićevoj tragediji uslovljeno novim kompozicionim principom, novom dramskom shemom (»*triangle eternal*«). Do sličnih grešaka dolazi i prilikom omiljenih ispitivanja uticaja stranih dramatičara (Šilera, Šekspira i dr.) na naše pisce. Videće se da se o tim uticajima može suditi tek posle pažljive i stroge *dramaturške* analize.

Ispostavlja se, dakle, da i na ovom terenu važi onaj princip koji je Prop više puta isticao i branio: »Istorijskom proučavanju treba da prethodi formalno izučavanje. Izučavanje morfologije bajke je prvi stepen, pretpostavka njenog istorijskog izučavanja.« ¹⁸ U našem slučaju, uporedno proučavanje morfologije epske pesme i drame je pretpostavka odgovora o mogućnosti preoblikovanja prve u drugu. Naravno, uvek postoji opasnost – na koju je ukazao Baluhati ¹⁹ – da prilikom ispitivanja »tehnoloških postupaka« pomešamo »organsko« i »istoričko«, tj. da pomešamo postojeće, formoobrazujuće postupke i postupke koji su uslovljeni istorijskim momentima. Ali ta mogućnost je, čini nam se, ipak manja od one da se neki univerzalni konstruktivni postupci proglašavaju karakterističnim za određen istorijski period.

*

Specifika umetničkih rodova i vrsta je problem kojim se estetičari i kritičari bave još od antike. Odnos epskog i dramskog osvetljavan je iz raznih uglova i sa raznih udaljenosti, i ustanovljen je niz opštih distinkcija. Međutim, ta opšta teorijska određenja o prirodi dramskog i prirodi epskog mogu biti koliko korisna toliko i štetna. Iz njih se mogu dedukovati neki vrlo neprirodni stavovi. Evo jednog primera. Milan Jovanović, vođen izvesnim opštim određenjima o »biti tragedije«, dolazi do vrlo iskrivljenog gledišta u svom *Pogledu na dramsku literaturu o Kosovu*: »Sarajlijin 'Obilić' oslanja se na prvenstveni i glavni dramatski zakon po kome u karakteru junaka mora biti uzvišenosti i harmonije, a u delovanju težnje da, ako će i za cenu života, postigne cilj koji je sam sebi istakao«. ²⁰ Činjenica da i pored toga Sarajlija nije napisao dobru dramu, odnosno činjenica da »sceničan ured nije

¹⁷ Miodrag Popović, *Romantizam III*, »Nolit«, Beograd 1972, str. 130 i 150.

¹⁸ V. J. Propp, »Ob istorizme ruskog fol'klora i metodah ego izučenija«, *Russkaja literatura*, Učenie zapiski leningradškogog univerziteta, No. 339, Leningrad 1968, str. 7.

¹⁹ S. Baluhatyj, *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čehov*, Leningrad 1927, München 1969, str. 21–22.

²⁰ Dr Milan Jovanović, *Pogled na dramsku literaturu o Kosovu*, Glas SKA, XVIII, Beograd 1890, str. 15.

po opšte priznatim dramaturgijskim pravilima«, Milana Jovanovića uopšte ne zabrinjava. On se poziva na Mickijevićevo mišljenje o ovoj drami i veli da se on »nije obazirao je li Simina tragedija sceničnim rasporedom svojim skladna za predstavu ili nije nego ju je cenio kao znalac, kao Mickijevič, po onome kako znalci ocenjuju dramu.«²¹ Dakle, oslanjanje na opšte teorijske nalaze o prirodi dramskog i »glavnom dramskom zakonu« dovešće nas u situaciju da budemo »znalci«, ali da u osnovnom promašimo cilj. Stoga se, još jednom, moramo složiti sa Baluhatim: »Ne 'teorija drame' već 'tehnik' drame, posmatrana na različitom materijalu – najvažniji je zadatak dramaturgije...«²²

*

Problemom transpozicije – kao problemom odnosa sistema znakova, kodova, kao problemom »prevoda« (u širem kibernetičkom smislu te reči), prekodiranja – bave se i neki noviji pristupi umetničkim delima, pristupi inspirisani iskustvima strukturalne lingvistike, semiologije, teorije informacija i sl. Ovaj problem ispituje i tzv. kompleksno izučavanje umetnosti, gde se u njegovom rešavanju angažuje »sodružestvo nauk«, pa se u pomoć, pored gorepomenutih nauka, pozivaju i psihologija, fiziologija, statistika, matematička teorija igara...²³

Međutim, i nalazi ovih metoda su često izvođeni na brzu ruku i mehanički. Tako, na primer, Abram Mol u svakom umetničkom delu razlikuje dve vrste informacija, dve vrste »pravila organizacije i strukturnih veza«: »semantičku informaciju«, koja se »potčinjava univerzalnoj logici« i koja je »prevodiva na druge jezike«, i »estetičku informaciju«, koja je neprevodiva jer »estetička informacija je neraskidno vezana s kanalom kojim se predaje, ona se bitno menja pri prelasku iz jednog kanala u drugi. Simfonija ne može da zameni multiplikacioni film, oni se razlikuju suštinski.«²⁴ Primenjeno na pozorište, po Molu, »razmišljanja, radnja, ispričana istorija, predstavljaju semantičku informaciju isto kao gramatičke strukture, logički zaključci dok govor, igra glumaca i režija tvore estetičku informaciju.«²⁵ Molovo izdvajanje »radnje, ispričane istorije« iz »estetičke informacije« protivno je uglu posmatranja »sižejnosti kao forme«, kojeg ćemo se i mi držati. Zato je jedan sovjetski semiolog s pravom kritikovao Mola nalazeći da »sile estetičke aktivnosti nisu spoljašnje u odnosu na strukturu sižejnog razvitka, već prisustvuju u njoj kao njena organizacija.«²⁶ Solomon Markus pristaje uz tezu o opštoj neprevodivosti jednog umetničkog jezika na drugi. Pošto u pesničkom jeziku, nasuprot naučnom jeziku, nema sinonimije, »pesnički jezik je neprevodiv jer nijedno poetsko značenje ne dopušta dva različita izraza.«²⁷ Drugi autori nisu tako isključivi. Tako Lotman veli da »u umetnosti deluju dve tendencije: ka razgraničenju jezika (jezi-

²¹ Isto, str. 16.

²² S. Baluhatij, nav. delo, str. 6.

²³ *Sodružestvo nauk i tajny tvorčestva*, pod redakcijej B. S. Majlaha, Moskva 1968.

²⁴ Abraam Mol', *Teorija informacii i estetičeskoe vosprijatie*, Moskva 1966, str. 201, 204.

²⁵ Isto, str. 207.

²⁶ J. A. Filipjev, *Signalj estetičeskoj informacii*, Moskva 1971, str. 49.

²⁷ Solomon Markus, *Matematička poetika*, »Nolit«, Beograd 1974, str. 34–35 i 41.

ka poezije i jezika proze, jezika pojedinih žanrova itd.) i ka prevazilaženju tih razgraničenja«,²⁸ a Rolan Bart, nakon obavljene analize »jezika priče«, dolazi do zaključka o različitoj prevodivosti, odnosno neprevodivosti, pojedinih strukturnih nivoa.²⁹

Očito je, dakle, da zadaci ove vrste mogu biti dvojako rešeni. Možemo, prihvativši tezu o opštoj neprevodivosti, potpuno odustati od svakog daljeg ispitivanja. S druge strane, ipak nam se čini razboritijim i probitačnijim da odgovor o mogućnosti prekodiranja potražimo u konkretnom ispitivanju »jezika epske pesme« i »jezika drame« i konkretnom istraživanju raznih rezultata dramskih prevoda naših epskih pesama.

Razume se da ne možemo ispitati sve elemente i nivoe epskog i dramskog koordinatnog sistema; zadržaćemo se samo na nivou sižejne organizacije, jer su dramski pisci iz epskih pesama najčešće preuzimali ono što se naziva sižejnim okvirom, pričom.

*

Pre prelaska na konkretno ispitivanje moramo, zbog obimnosti materijala i u cilju boljeg funkcionisanja naše optike, izvršiti neke redukcije i zaseke.

Prvo: ispitivaćemo uglavnom hrišćansku epiku jer, kao što je pokazao Alojz Šmaus, za muslimansku (krajinsku) epiku važe drugi zakoni kompozicije.³⁰ Dvoplanska radnja krajinskih pesama, nastala – po pretpostavci Goleniščeva-Kutuzova – pod uticajem primorskog pozorišta,³¹ nameće potrebu za ispitivanjem iz obratnog smera – od drame ka epici.

I u samoj hrišćanskoj epici moramo napraviti nove zaseke. Bavićemo se, pre svega, pesmama koje imaju čvršću kompoziciju. Tu, uglavnom, dolaze pesme »starijih i srednjih vremena«, jer je u pesmama »novijih vremena« (koje Vido Latković naziva »hroničarskim pesmama«) dejstvo materijala, istorijskog događaja koji služi za povod, snažnije od dejstva »umetničkog uopštavanja« (kao što Vido Latković naziva dejstvo postojanih konstruktivnih sila).³² Prop je došao do sličnog zaključka: »Bajka i epos imaju određene zakone kompozicije. Istorijska pesma se tim zakonima ne potčinjava. Njena kompozicija je slobodna i raznolika kao što je i sam život.«³³

Moramo još nešto reći o razlozima interesovanja za pesme sa čvršćom kompozicijom. To su, prvo, *najbolje* pesme. Šmaus veli: »... među remek-delima guslarske umetnosti nalaze se baš pesme koje se najstrože drže izvesnih epskih stilskih kategorija, npr. trojstva sa gradacijom«. ³⁴ One nam, dakle, pružaju mogućnost lakšeg

²⁸ J. V. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, str. 362.

²⁹ Rolan Bart, »Uvod u strukturalnu analizu priča«, *Letopis Matice srpske*, br. 1, 1971, str. 56–84.

³⁰ Alojz Šmaus, *Studije o krajinskoj epici*, Rad JAZU, knj. 297, Zagreb 1953.

³¹ I. N. Goleniščev-Kutuzov, »Epos narodov Jugoslavii«, *Slavjanske literaturi*, Moskva 1973, str. 273.

³² Vido Latković, »Uopštavanje u junačkoj epici«, *Narodna književnost* (navedeni zbornik), str. 398–399.

³³ V. J. Propp, »Fol'klor i dejstvitel'nost«, *Russkaja literatura*, br. 3, Leningrad 1963, str. 82.

³⁴ Alojz Šmaus, nav. delo, str. 125.

ispitivanja i utvrđivanja najčešćih konstruktivnih postupaka naše epske pesme, što je važna etapa našeg posla.

Drugo, upravo uz te pesme se najčešće stavlja kvalifikativ »tragično«. Vojislav Đurić, na primer, nabroja na jednom mestu pesme koje su »ispevane u gradaciji«,³⁵ a na drugom mestu pesme koje spadaju u one što ih je on nazvao »nenadmašnim u tragiци«. ³⁶ Upoređivanjem oba popisa dolazimo do nalaza da su oni maltene identični, što je još jedan putokaz za utvrđivanje veze »epskih stilskih kategorija« (odnosno epskih konstruktivnih postupaka) i navodne »estetike tragičnog« naših epskih pesama. Jer, upravo su te pesme najčešće i služile za »dramske prevode«, upravo su od njih dramski pisci najčešće i stvarali tragedije.

Jedno od preliminarnih pitanja koje moramo rešiti jeste pitanje pesama koje su »na prelazu između muškije' i ženskije'«, koje neki autori zovu epsko-lirskim, drugi »pripovednim«, ³⁷ »baladičnim« ³⁸ ili baladama. Za ovu priliku usvojićemo mišljenje onih autora koji smatraju da se na planu kompozicije balada i epska pesma jedva razlikuju. To mišljenje deli i Alojz Šmaus, jedan od retkih autora koji se dublje bavio pitanjima kompozicije. ³⁹ To, naravno, ne znači da balade nemaju svojih strukturnih osobenosti. Na jednu, za naše ispitivanje vrlo značajnu, ukazao je Prop. To je pojava psihološke motivacije u sižejnem sklopu balade, što je po ovom autoru novo, mada se »to novo još uvek pojavljuje u starim okvirima«. ⁴⁰

Što se tiče drama, pregledaćemo uglavnom one koje za osnovu uzimaju jednu epsku pesmu, jer se problemi prekodiranja tu najreljefnije ocrtavaju. One drame koje iz epike prenose samo poneki motiv ili koje nastaju kontaminacijom više epskih pesama i raznih drugih (istorijskih) izvora ostavićemo po strani. (Tu spadaju mnogobrojne drame o Vukašinu i Urošu V, o Marku Kraljeviću, Karađorđu i dr.).

³⁵ Vojislav Đurić, nav. delo, str. 124.

³⁶ Isto, str. 129.

³⁷ Vido Latković, »Klasifikacija jugoslovenske usmene književnosti«, *Narodna književnost* (priredili dr Đ. Buturović i dr V. Palavestra), Sarajevo 1974, str. 212.

³⁸ Radoslav Medenica, »Prilog klasifikaciji narodne poezije«, isti zbornik, str. 216.

³⁹ Alojz Šmaus, »Vrsta i stil u narodnom pjesništvu«, *Usmena književnost*, priredila Maja Bošković-Stulli, Školska knjiga, Zagreb 1971, str. 60.

⁴⁰ V. J. Propp, nav. delo, str. 76.

I deo

Kompozicija naše narodne epske pesme i kompozicija drame

Pripovedanje i prikazivanje

Moramo poći od razmatranja one najprimetnije, tako reći »golim okom« uočljive, razlike između epike i drame, razlike koja se uspostavlja između *pripovedanja* i *prikazivanja*. Ova razlika je toliko onespokojavajuće očigledna da se valjda zbog toga često shvata kao spoljašnja, tehnička. Dosledan izvod iz ovakvog načina posmatranja odnosa pripovedanje–prikazivanje jeste gledište da je drama »priča u dijaloškom obliku«, s logičkim akcentom na onom »priča«. Jasno je da bi prihvatanje ove optike učinilo sasvim nesmislenim naše dalje ispitivanje odnosa epike i drame.

Nije teško ustanoviti iskrivljenost ove optike, ali je znatno teže utvrditi grešku koja je uslovljava. Nama se čini da ta greška leži u pogrešnom uspostavljanju veze između pripovedanja ili prikazivanja i prirode sveta umetničkog dela, epskog ili dramskog. Naime, pripovedanje i prikazivanje se tu posmatraju kao *dva načina iznošenja već stvorenog sveta umetničkog dela*, sveta koji još pre nego što je is-pripovedan ili prikazan egzistira negde u tajnim, unutrašnjim umetnikovim radionicama. Mi, međutim, vidimo pripovedanje i prikazivanje ne kao dva načina iznošenja već stvorenog sveta, nego kao *dva načina stvaranja svetova umetničkih dela*, epskih ili dramskih. Po nama, slika sveta neke epske pesme ili neke drame ne postoji nigde unapred pripremljena, čekajući samo da se »ustihuje« ili složi u dijaloge i monologe, izlaske i ulaske junaka. Ona nastaje kao rezultat procesa pripovedanja ili prikazivanja, preciznije: kao rezultat određenih konstruktivnih sila koje su u službi jednog ili drugog načina stvaranja svetova umetničkih dela.

Dramski pisci su u narodnim epskim pesmama, ako ostavimo na stranu banalne dramatizacije, tražili *samo priču*. To, međutim, podrazumeva da priča postoji u nekom apstraktnom estetskom stanju, van sredstava prikazivanja ili opevanja. Nama su takve priče nepoznate. Postoje, naravno, priče u predestetskom stanju, na nivou materijala, stvarnog događaja. (Zato ćemo praviti razliku između *događaja* i *priče*.) Događaji mogu privlačiti stvaraoce, ali oni ih privlače zato što ih ovi već sagledavaju *kao priče*, odnosno već propuštene, ma i delimično, kroz prizmu sopstvenih konstruktivnih postupaka. Puškin je u tom smislu govorio da misao iz glave pesnika izlazi naoružana sa četiri rime i razmerena u određene stope. Slično se može reći i za priču.

U epskoj pesmi se nalazi priča, i ona *deluje, privlači, kao priča*. Međutim, ako na dramskog pisca fabula neke epske pesme deluje kao priča, privuče ga kao gotova

priča, a ne kao materijal (odnosno kao potencijalna nova priča), sigurno je da će taj pisac napraviti lošu dramu. Ne postoji, dakle, unapred data priča koju pisac sredstvima pripovedanja ili opevanja nastoji samo da iznese. Kreacija nije u povinovanju sredstava oblikovanja slici sveta, već u povinovanju slike sveta sredstvima oblikovanja. Sredstvima pripovedanja i sredstvima prikazivanja pričaju se samo na izgled slične priče.

Do nesporazuma dolazi iz dva razloga. Prvo, sama priča se ne posmatra kao teren umetničkog delovanja, već kao nešto spoljašnje, kao neko nejasno nužno zlo. Jedno od svakako najkorisnijih uviđanja ruskog formalizma jeste ono da je »sižejnost forma kao i rima«. Drugi razlog nesporazuma je u nepoznavanju načina na koji umetnički gradivni materijal ulazi u delo. U stvari, predstava o napred stvorenoj slici sveta nameće nužno i predstavu o određenoj, predvidljivoj vrsti i količini materijala, i predstavu o načinu ugrađivanja tog materijala.

Po nama, elementi koji učestvuju u građenju sveta nisu unapred dati niti su predvidljivi, kako u pogledu vrste, tako i u pogledu načina na koji će biti iskorišćeni u toku gradnje. Gradivni elementi ulaze u delo u *određenom, dinamičkom trenutku dejstva konstruktivnih sila* koje su u službi određenog načina stvaranja sveta. Evo jednog primera. Setite se kako je pesnik »Hasanaginice« uveo u delo svoju junakinju: »Oblaze ga majka i sestrice / A ljubovca od stida ne mogla«. U ova dva stiha vide se dve važne stvari. Glavna junakinja, dakle jedan od najvažnijih gradivnih elemenata sveta pesme, *počinje da postoji* tek u tom trenutku, uvedena u delo jednim konstruktivnim postupkom (koji ćemo kasnije pobliže opisati – višestrukim ponavljanjem sa preokretom). »Majka i sestrice« ulaze u svet pesme takođe primenom istog postupka ali one dalje *ne postoje*, jer je njihova funkcija iscrpena; njihova uloga u ovom konstruktivnom postupku bila je samo u tome da oposreduju uvođenje glavne junakinje.

Deseteračko pripovedanje i dramsko prikazivanje mogu se, slikovito i privremeno, uporediti sa dve vrste rastera različite gustine i oblika rešetke: oba primaju, usisavaju, zadržavaju različite količine i vrste materijala. Ovo »vrste materijala« (koje opasno naginje ka starim žanrovskim poetikama, definicijama žanrova po oblastima materijala) ne treba shvatiti doslovno. Mesto materijala u rešetki rastera je presudno. »Majka«, »sestrice« i »ljubovca« očito pripadaju istoj vrsti materijala, ali mesto koje zauzimaju u rešetki rastera daje im različita kvalitativna obeležja.

Jedna priča stvorena u epskom rasteru, pa potom propuštena kroz dramski raster, postaće nešto sasvim drugo. Ovaj drugi raster, primetićemo, pokriće delove prethodne priče i nastaću praznine koje će zahtevati dopunjavanje. No to neće biti sve. Materijal sa prvog rastera (junaci epske pesme) počće da se pomera i preraspoređuje po rešetki drugog rastera i da, preraspoređujući se i stvarajući nove odnose, usisava odnekud spolja nov materijal.

Naravno, ovo je samo privremena i nepotpuna slika jednog složenog procesa koji ćemo tokom ispitivanja nastojati da učinimo jasnijim. Glavni naš cilj za sada se sastojao u tome da pokažemo koliko je ona najočiglednija, i stoga zanemarivana, opozicija pripovedanje–prikazivanje značajna i plodonosna. Ako se sagleda u pravom osvetljenju, ona nam može reći mnogo (a možda i sve) o strukturnim razli-

kama između epske pesme i drame. Da budemo još određeniji: sve bitne razlike između epike i drame proizlaze iz ove osnovne razlike u stvaranju umetničkih svetova pripovedanjem ili prikazivanjem. Ovo određuje i naše dalje zadatke. Jer, iz ideje da pripovedanje i prikazivanje nisu dva načina iznošenja pre-egzistentnih svetova umetničkih dela, već dva načina stvaranja tih svetova, neminovno slede ovi izvodi:

- a) Svi zakoni kompozicije epske pesme proizlaze iz načina stvaranja sveta umetničkog dela putem usmenog pripovedanja u desetercu. (Umesto »usmenog pripovedanja u desetercu« nadalje ćemo upotrebljavati i izraz *opevanje*.)
- b) Svi zakoni dramske kompozicije proizlaze iz načina stvaranja sveta putem prikazivanja (predstavljanja).

Da bismo proverili a) i b) moramo, prirodno, najpre ispitati ponaosob kompoziciju epske pesme i kompoziciju drame. Tek onda možemo videti u kakvoj su vezi konstruktivni postupci epske pesme ili drame s uslovima opevanja ili prikazivanja.

Kompozicija naše narodne epske pesme

Još na početku moramo otkloniti neke uobičajene zablude o kompoziciji epske pesme. Naime, iz površnosti ili iz teorijske potrebe, obično se smatra da epsku kompoziciju karakterišu nekompaktnost, nedostatak čvrste organizacije, samostalnost, neuzglobljenost delova itd. Tako jedan od naših dramskih pisaca koji se problemom »transmisije epike u dramatiku« bavio i praktično i teorijski, Đuro Dimović, epiku poredi s rekom »koja se valja i teče sad sporije sad brže, sad ravnije, a sad praveći veće zavijutke, okuke...« a dramu, kao i mnogi drugi, s organizmom.⁴¹

Staro »stajace mesto« o samostalnosti delova u epskom delu usvaja i Breht, smatrajući da se epsko delo može razdvojiti na komade, pri čemu svaki komad zadržava sposobnost da živi samostalno.⁴² Sovjetski teoretičar drame Karjagin taj stav uzima kao opravdanje za poređenje između epske forme i fuge, na jednoj strani, i sonatne forme i drame, na drugoj.⁴³

Ako je razumljivije da do ove zablude dođe kada se misli na epiku uopšte (pripoved, roman), potpuno je neshvatljivo kada se ona proširi i na našu epsku pesmu. A upravo to čine neki folkloristi. Iz potrebe da definišu razliku između epske pesme i balade, oni prvoj olako pripisuju negativna kompozicijska određenja (»razuđenost«, »raspričanost«, »opširna hronologija«, »samostalnost delova«) da bi drugoj mogli pripisati strogu arhitektoniku.⁴⁴

Nikola Milošević je, poredeći odnos delova u romanu–hronici (*Travničkoj hronici* Ive Andrića) i odnos delova u dramama Miroslava Krleže, vrlo ubedljivo pokazao da delovi u epskoj strukturi uopšte nisu samostalni i nefunkcionalni u odnosu na

⁴¹ Đuro Dimović, »Drama i epika«, *Raskrsnica*, br. 12, 1924, str. 44–45.

⁴² B. Breht, *O teatre*, Moskva 1960, str. 122.

⁴³ A. A. Karjagin, *Drama kak estetičeskaja problema*, Moskva 1971, str. 154.

⁴⁴ Vidi npr. H. Krnjević, nav. delo, str. 87. Vidi takođe T. Čubelić, »Balada u narodnoj književnosti«, i M. Bošković-Stulli, »Neka savremena mišljenja o baladi«, u: *Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958*, Beograd 1960.

celinu, nego su samo funkcionalni na drugi način.⁴⁵ To uviđanje, videćemo, važi i za našu epsku pesmu. Epska kompozicija, dakle, samo se iz potrebe za nespretnim uspostavljanjem distinkcija uzima kao primer slabe, nekoherentne kompozicije.

Za najveći deo ispitivanja arhitektonike naše epske pesme može se reći da stoji u znaku »poetike sižea« Aleksandra Veselovskog. Nezadovoljan rezultatima dotadašnjih ispitivanja, koja su se bavila samo sižeo (kao Polti u ispitivanju dramskih situacija), Veselovski je postavio distinkciju između motiva i sižea kao kompleksa motiva. Pod motivom je podrazumevao »formulu koja je u prvim vremenima društva odgovarala na pitanja koja je priroda svuda postavljala čoveku«. Motiv krađe sunca, na primer, nastao je od pomračenja itd.⁴⁶

Siže je nastao spajanjem motiva po formuli a + b. Svaki deo formule može da se izmeni, poveća, naročito b. Zla starica ne voli lepoticu + zadaje joj težak zadatak. Zadataka može biti više, a najčešće ih je tri. »Tako je motiv izrastao u siže, kao što formula lirskog stila, izgrađena na paralelizmu, može da se proširuje povećanjem ovog ili onog od svojih članova.«⁴⁷

No razlika između strukture lirске pesme i strukture sižea je bitna. Pjesma je, po Veselovskom, »kombinacija stilističkih motiva«, a siže »kombinacija motiva«. ⁴⁸ Veselovski, u stvari, kompoziciju pesme posmatra kao sklop formalnih elemenata, konstruktivnih postupaka, a siže kao sklop elemenata »sadržaja«. Rusi su skloni da prvenstvo u ispitivanju tehnike epskog pevača i postavljanja »improvizacijske osnove« nastanka epskih pesama vežu za Radlova, a zatim za Giljferdinga. Ipak, najpoznatija su nam na tom planu terenska iskustva Matije Murka, koja su nastavili i razvili Peri i Lord. Arhitektoniku naše epske pesme nastojao je da razjasni i Gerhard Gezeman, uvodeći pojam »kompozicijske sheme«. ⁴⁹ U osnovi svih ovih ispitivanja arhitektonike epske pesme leži shvatanje Veselovskog o sižeu kao »kompleksu motiva«. Goleniščev-Kutuzov, koji je bio vodič Perijev na njegovim stranstvovanjima po Jugoslaviji i koji je, iz prve ruke, dao pregled ⁵⁰ svih ovih istraživanja, ističe da je Murko jedno vreme bio učenik kod Veselovskog. No Veselovskovu »poetiku sižea« najbolje možemo pratiti kod Gezemanovog sledbenika Maksimilijana Brauna. ⁵¹ Osnovu pesme, po Braunu, čini »tema, tj. idejna zamisao«. Prelaz od teme ka izgradnji priče ostvaruje se posredstvom kompozicijske sheme. Tako je, po njemu, u pesmi »Predrag i Nenad« tema »tragično ubistvo nepoznatog srodnika«, a kompozicijska shema »traženje izgubljenog brata«. ⁵²

⁴⁵ Nikola Milošević, *Andrić i Krleža kao antipodi* (poglavljje »Teorijske implikacije«), »Slovo ljubve«, Beograd 1974, str. 197–198.

⁴⁶ A. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, Leningrad 1940, str. 494.

⁴⁷ Isto, str. 495.

⁴⁸ Isto, str. 500.

⁴⁹ Gerhard Gesemann, »Kompositionsschema und heroisch epische Stilisierung«, u njegovoj knjizi *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926, str. 65–96.

⁵⁰ I. N. Goleniščev-Kutuzov, nav. delo, str. 220–360.

⁵¹ Maksimilijan Braun, »Kompozicija heroičeskih narodnih pesen (na materijale serbo-horvatskogo eposa)«, *Russkij fol'klor*, V, Moskva-Leningrad 1960, str. 157–166.

⁵² Isto, str. 160.

»Uz pomoć kompozicijske sheme tema se razlaže na niz motiva, tj. posebnih tematskih epizoda koje mogu biti oformljene u sledu...«⁵³ Po Braunu, većina shema stvara svoje lance motiva, koji postepeno srastaju uz nju i postaju njeno karakteristično obeležje. Broj motiva koji tvore pesmu je postojan: svega pet ili šest. Itd., itd... »Kompozicijsku shemu«, dakle osnovni konstruktivni faktor, moguće je kod Brauna razlučiti od teme, tj. plana sadržaja. Tako dolazimo do paradoksalne situacije da se sadržaj oblikuje pomoću sadržaja. Na primer, po Braunu, tema smrti majke Jugovića je »junački odnos prema porazu i smrti«, a kompozicijska shema »smrt u neravnoj bici«.⁵⁴

Braun, izgleda, naslućuje da su kod njega i tema i shema elementi istog nivoa (semantičkog), pa veli: »Tema i kompozicijska shema su dva principijelno različita elementa. Ali to ne isključuje mogućnost korišćenja nekih zamisli i u jednom i u drugom smislu.«⁵⁵ Tako, na primer, u pesmama u kojima junak umesto cara izlazi na megdan tema je, po Braunu, »junak kao spasilac u nevolji«, a kompozicijska shema »megdan«, ali u pesmama gde sin umesto oca izlazi na megdan tema je »uspešan megdan«, a kompozicijska shema »pomoć u nevolji«.⁵⁶

Ovo je vrhunac jednog načina gledanja na kompoziciju epske pesme koji je, nažalost, i danas vladajući. Kod mnogih autora koji se u nas bave narodnom epikom ispitivanje arhitektonike je na poslednjem mestu. Vojislav Đurić smatra da su postojani konstruktivni principi (»planovi izlaganja«) ono što najviše kvari utisak o epskoj pesmi.⁵⁷ Maja Bošković-Stulli je to s pravom kritikovala.⁵⁸ Oni koji su se kod nas predanije bavili kompozicijom epske pesme (časopis *Prilozi ispitivanju narodne poezije*, 1932–1940) uglavnom su imali slično shvatanje kompozicijske sheme kao Gezemen i Braun. U jednoj od poslednjih knjiga posvećenih našoj narodnoj epici⁵⁹ (profesora Svetozara Koljevića) izraz »kompozicijska shema« zamenjen je izrazom »narativna shema«, ali je osnova posmatranja ista kao kod Brauna. Tako, po ovom autoru, pesme o velmožama imaju sledeću narativnu shemu: »slanje poruke (sitna knjiga), odgovor na poruku, putovanje ili odsustvovanje od doma kada se dešava nesreća, poharani dvori, izdaja.«⁶⁰ Nije teško prepoznati braunovski »lanac motiva«.

O ovakvom shvatanju kompozicijske sheme možemo reći sledeće: ono što pomenuti autori nazivaju kompozicijskim ili narativnim shemama samo su realizacije, rezultati dejstva nekih opštijih konstruktivnih postupaka, nekih skrivenijih kompozicijskih shema. Umesto da tragaju za tim opštijim konstruktivnim principima, ispitivači su tragali za nekakvim fantomskim »osnovnim pesmama« kao »samostalnim poetičkim faktorima«, pesmama koje se »nikad ne pevaju, ali ih je

⁵³ Isto, str. 160.

⁵⁴ Isto, str. 166.

⁵⁵ Isto, str. 161.

⁵⁶ Isto, str. 161.

⁵⁷ Vojislav Đurić, nav. delo, str. 102.

⁵⁸ Maja Bošković-Stulli, »Postojanost epskog modela u dvije pjesme iz dubrovačkog kraja«, *Narodna umjetnost*, Godišnjak Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu, knj. 4, Zagreb 1966, str. 16.

⁵⁹ Svetozar Koljević, nav. delo, str. 282.

⁶⁰ Isto, str. 283.

moguće ustanoviti na osnovu dovoljnog broja varijanti«. ⁶¹ Drugi istraživači su bili skromniji: nastojali su da pokažu kako je neka starija pesma poslužila kao »generativni model« za neku novu pesmu. ⁶²

Nema sumnje da je bilo pevača koji su pesme stvarali imajući pred očima *realizovane* kompozicijske sheme, odnosno delove gotovih pesama ili cele dovršene pesme. Postupci zamene imena glavnih junaka, postupci »negativacije fabule« i sl. poznati su i ne bi trebalo da unose zbrku u rešavanje prećih zadataka, iznalaženje onih autentičnih, skrivenih konstruktivnih principa epske pesme.

Postoji, na drugoj strani, niz pesama koje nisu nastale preuzimanjem realizovanih kompozicijskih shema starijih pesama, ali imaju iste ili slične »planove izlaganja«, iste motive i redoslede motiva. Na primer, pesme o raznim ženidbama sadrže: prosidbu, skupljanje svatova, odlazak po devojku, zadatke koje mladoženja i njegov zatočnik treba da reše, povratak kući. Pesme o raznim megdanima takođe imaju slične redoslede motiva: izazov, prihvatanje izazova, oružanje, odlazak na megdan-polje, sam dvoboj, pobeđu ili poraz.

Ali, zadržavanje na ovom nivou sličnosti između pojedinih pesama i nada da će ovom vrstom komparacija biti rešeni problemi kompozicije sasvim su besplodni. Ništa prirodnije nego da, recimo, pesme o megdanima imaju elemente koji su pobrojani; evidentirajući te elemente, ukazujemo samo na sličnost pojedinih segmenata *materijala* kojim se te pesme koriste. A nas ne interesuje sam materijal, nego način njegovog ulaska u delo, način njegovog raspoređivanja oko izvesne skrivene ose, odnosno *način na koji konstruktivne sile privlače*, »*usisavaju*« *segmente materijala*, u tačno određenim trenucima.

Osnovna mana opisanog načina gledanja na kompoziciju epske pesme jeste pretpostavljanje da materijal ulazi u delo jednostavnom operacijom sabiranja. »Lanac motiva« nije drugo do lanac sabiraka (po formuli Veselovskog $a+b$). Pesme razložene po tim lancima sabiraka izgledaju krajnje mrtvo; dinamika ulaska materijala u delo, dinamika odnosa segmenata materijala sasvim se gubi.

Besplodnost ovakvog načina gledanja je i u tome što se ispitivački pogled *zaustavlja* na sličnosti segmenata materijala i sličnosti njihovog redosleda; te sličnosti, po nama zanemarljive, deluju omamljujuće – pogled je nesposoban da prodre dalje. Čim dve pesme nemaju tih sličnosti (čim ne sadrže prosidbu, skupljanje svatova, izazov na megdan itd.), interesovanje za njihovo komparativno proučavanje preporučuje; automatski se isključuje mogućnost da su one sagrađene na istom kompozicionom principu. Postoji, međutim, ogroman broj pesama koje nemaju tih spoljašnjih, materijalnih sličnosti, koje nemaju ni iste »lance motiva« ni iste »planove izlaganja«, a ipak se, pažljivijim ispitivanjem, može utvrditi da su građene po istim kompozicionim shemama. (Mi smo prihvatili izraz »kompoziciona shema«, mada reč »shema« upućuje na izvestan statičan način sagledavanja kompozicionih sila.)

Pokušaćemo – što bolje umemo, jer nam je taj način gledanja sasvim stran – da razložimo po redosledu motiva dve pesme koje pripadaju ovoj poslednjoj pome-

⁶¹ Maksimilijan Braun, nav. studija, str. 158.

⁶² Maja Bošković-Stulli, nav. studija, str. 15–28.

nutoj grupi pesama. To su pesme »Smrt majke Jugovića« (Vuk II, 47) i »Smrt Senjanina Ive« (Vuk III, 31).

»Smrt majke Jugovića«:

fantastičan način odlaska na kosovsko bojište
nalaženje mrtvih srodnika
junačko držanje pred velikim gubitkom
gavranovi donose ruku jednog sina
smrt majke Jugovića od žalosti za izgubljenim srođnicima.

»Smrt Senjanina Ive«:

nepovoljan san junakove majke
dolazak ranjenog junaka i njegova priča (odlazak u pljačkaški pohod, potere, smrt u borbi sa poterom).

Primećujemo da ove dve pesme nemaju ni iste motive ni isti redosled akcija.

Pokazaćemo, kasnije, da su one ipak građene na gotovo istovetnim konstruktivnim principima. Pokazaćemo da su ti principi postojani, stalni, a materijal može biti različit od pesme do pesme.

Kompozicija epske pesme i kompozicija drame

Jedno preuranjeno poređenje

Izgleda da je Viktor Šklovski prvi uspeo da prevaziđe nedoslednost Veselovskog (pesma kao kombinacija stilskih postupaka – siže kao kombinacija semantičkih elemenata, motiva). Ideja kojom je zaključeno naše prethodno poglavlje može se sresti u jednom njegovom tekstu još iz 1919. godine, koji je odavno postao slavan (»Veza konstrukcije sižea s opštim stilskim postupcima«⁶³). »Potertavam uvek«, veli Šklovski, »ne sličnost motiva koju smatram nevažnom, već sličnost shema«.⁶⁴ U istom tekstu on je pokazao da motivi ne nastaju na stvarnosnoj osnovi, već nastaju realizacijom nekih opštih, univerzalnih stilskih postupaka. Neki od njih nastaju razvijanjem neke metafore (na primer, sižei nekih erotskih bajki), nekog kalambura (priče o postanku nekih geografskih realija), a nekima je u osnovi postupak kontrasta (motivi kao boj oca i sina, muž na svadbi svoje žene itd.).

Posmatranje sižea i sižejnosti kao forme (na jednom mestu Šklovski doslovno veli da su »siže i sižejnost forma kao i rima«⁶⁵) spada svakako u najlepše domete ruskog formalizma. (Po Lotmanu, Prop je pod uticajem Šklovskog sačinio svoju *Morfologiju bajke* »ne kao sintagmatiku motiva, već kao sklop postupaka«.⁶⁶)

⁶³ Viktor Šklovskij, »Svjaz priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja«, u: *Texte der russischen Formalisten*, I, München 1969.

⁶⁴ Isto, str. 72.

⁶⁵ Isto, str. 108.

⁶⁶ J. V. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, str. 282.

Međutim, u ispitivanju strukturnih razlika epske pesme i drame neće nam mnogo pomoći to što smo se oprostili od shvatanja kompozicije kao »kompleksa motiva«, »lanca motiva«, i prešli na upoređivanje autentičnih kompozicijskih postupaka i shema, ako se zadržimo samo na uopštenim određenjima tih postupaka.

Tako, recimo, i sam Šklovski kao jedan od postupaka arhitektonike epskih vrsta pominje »stepenastu konstrukciju«. ⁶⁷ Međutim, neki autori, bliski OPOJAZ-u, pominju istu »stepenastu konstrukciju« kao karakterističnu za dramu. Tako Baluhati smatra da, ma koliko bili različiti postupci ekspozicije, organizacije scena i koordinacije postupaka, osnovni kostur, »linija stepenastog dramatizma«, biće u svim dramama ista. ⁶⁸ Sličnog je mišljenja i jedan autor s kojim se Baluhati inače nije slagao – Volkenštajn. Po njemu je »najintenzivnija shema dramske borbe – stepenast uspon«. ⁶⁹

Dakle, na nivou uopštenih obeležja sižejna arhitektonika epskih rodova i drame je istovetna. Stoga moramo sa nivoa opštih obeležja i posmatranja vrlo udaljenih obrisa preći na bliže i detaljnije razmatranje postupaka konstrukcije sižea u epskoj pesmi i drami.

Konstruktivni postupci naše epske pesme

Prelazimo sada na pregled najčešćih kompozicijskih postupaka naše epske pesme. Utvrdili smo da se narodni pevač najčešće koristi dvama osnovnim kompozicijskim postupcima: ponavljanjem i višečlanim (gradiranim) ponavljanjem sa preokretom u poslednjem članu. Pošto se izrazi »ponavljanje« i »višečlano ponavljanje« upotrebljavaju u raznim kontekstima i za razne strukturne nivoe, podsećamo da ih ovde upotrebljavamo u vezi s nivoom kompozicije sižea. Naravno, taj nivo je usko povezan s ostalim nivoima: leksičkim, sintaksičkim, ritmičkim itd., ali mi ćemo ga iz razumljivih razloga posmatrati izolovano.

Ponavljanje a-A

Ovaj kompozicijski postupak ne treba brkati s onim što se neprecizno naziva »epskim ponavljanjem« (u koje se najčešće trpaju ponavljanja raznih nivoa: ritmičkog, leksičkog, sintaksičkog i drugih). Funkciju ovog postupka najbolje je izrazio Alojz Šmaus, čije je shvatanje problema »sheme« dvostruko. On, kao i ostali, na jednoj strani, o nekim realizacijama opštijih postupaka govori kao o »shemama«, a, naporedo s tim, govori o ponavljanju kao opštem principu stilizacije radnje. ⁷⁰ Funkcija ponavljanja, po Šmausu, u tome je što ono »daje epskoj pesmi obeležje čvrstine, neophodnosti, slobode od sporednih slučajnosti«. ⁷¹ Šmaus predlaže sledeću sistematizaciju ponavljanja:

⁶⁷ V. Šklovskij, »Svjaz...«, str. 54; Viktor Šklovski, »Konstrukcija pripovetke i romana«, u zb. *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov, »Prosveta«, Beograd 1970, str. 223–224.

⁶⁸ S. Baluhati, nav. delo, str. 14.

⁶⁹ V. Volkenštajn, *Dramaturgija*, izdanje pjatoe, dopolnennoe, Moskva 1969, str. 41.

⁷⁰ Alojz Šmaus, *Studija o krajinskoj epici*, str. 123.

⁷¹ Isto, str. 123.

- »1. ponavljanje govora kao govor ($G \equiv G$) i
2. pretvaranje govora u radnju ($G > R$)«. ⁷²

Obratni postupak – pretvaranje radnje u govor ($R > G$) – po Šmausu je redak, jer »protivreći opštoj dinamici pesme«, što je, ako se stvar posmatra na sižejnomo nivou, netačno, jer, na primer, »shema gavran glasonoša«, o kojoj piše i sam Šmaus, nije drugo do pretvaranje radnje koja se dogodila u govor ($R > G$).

Pre nego što pređemo na definisanje osnovnog mehanizma ovog postupka, pobrojaćemo nekoliko njegovih realizacija. Tu dolaze sledeće realizacije: san – ispunjenje, predskazanje (recimo, u »knjigama starostavnim«, ili po »nebeskim znacima« itd.) – ispunjenje predskazanja, plan – ispunjenje, molba – ispunjenje molbe, uslov – ispunjenje tog uslova, savet – ispunjenje tog saveta, pitanje – odgovor (u pitanju je uvek sadržan deo odgovora, tako da odgovor postaje ponavljanje pitanja), zagonetka – odgonetka itd.

Opšti mehanizam je sledeći: u drugom članu (A) dolazi do ispunjenja, ponavljanja, »preslikavanja« situacije iz prvog člana (a). Što će reći da se *situacija* predznačena u snu, predskazanju, planu, savetu itd. ostvaruje (ponavlja) u drugom delu pesme. (Pesme koje su cele izgrađene na ovom kompozicionom principu u stvari su dvodelne.) Nadalje ćemo ovu shemu označavati grafički: a-A.

Ono što materijalu koji se iznosi kao siže epske pesme daje koherenciju jeste to ponavljanje. Da li česta primena ovog principa (naročito njegovih realizacija san–ispunjenje i predskazanje–ispunjenje) govori o nekom fatalizmu našeg naroda, ili je u pitanju korišćenje jednog stilskog principa? Ivanov i Todorov su pokazali da verovanje u predodređenost nije svojstveno slovenskim narodima i da su oni, za razliku od Grka, »priznavali mogućnost da se višestruko bira između sreće i nesreće«. ⁷³

Poseban slučaj ovog postupka je *negativno situacijsko ponavljanje* (izbeći ćemo izraze kao antiteza, kontrast i sl., jer su oni vezani za ponavljanja na drugim nivoima), koje se najčešće realizuje kao uslov – neispunjenje, neprihvatanje uslova i sl.

Tipičan primer pesme izgrađene po shemi a-A je »Ženidba Vukašina«. Vukašin u svom pismu Momčilovoj ljubi iznosi opšti plan (a) o izdaji. Vidosava prihvata plan i razrađuje ga u niz manjih planova: a₁ (postavljanje zasede Momčilu kad pođe u lov), a₂ (spaljivanje krila Jabučilu), a₃ (zatopljavanje sablje krvlju). U daljem toku pesme dolazi do ispunjenja svih planova, to jest do njihovog ponavljanja u A₁, A₂, A₃ itd. Pevaču kao da je sve to nedovoljno za postizanje koherencije, pa se još jednom koristi shemom a-A, koja se konkretizuje kao Momčilov proročki san – ispunjenje tog sna.

Negativno situacijsko ponavljanje imamo, nasuprot ovom primeru, u svim onim pesmama u kojima se uslovi iz pesama ne ispunjavaju. Pošto su one svima dobro poznate, primere je nepotrebno navoditi.

Moramo ukazati na još jedan slučaj realizacije ovog postupka (naročito zbog njegove različite primene u epskoj pesmi i drami). Taj slučaj se realizuje tako što se

⁷² Isto, str. 123.

⁷³ V. V. Ivanov, V. N. Todorov, »Ka rekonstrukciji plana sadržaja staroslovenskog sistema«, *Književnost*, knj. LVI, br. 6, 1973, str. 648.

u prvom članu a navodi neki uslov, pogodba, zadatak itd. koji je nemoguće izvršiti. O ovoj »formuli« u nekoliko navrata je pisao Bogatirjov i nazvao je »rasskritie njevozmožnogo«. ⁷⁴ Mehanizam postupka je sledeći: prvim članom se postavlja neki uslov (pogodba, zadatak) koji je neostvarljiv ili je nemoguće izvršiti ga, a drugim članom se ili utvrđuje da je to nemoguće izvršiti ili se ta nemogućnost ipak izvršava. Na ovaj postupak, koji je u stvari samo poseban slučaj postupka ponavljanja, vrat ćemo se još kad bude govora o primeni postupka ponavljanja u drami.

Višečlano (gradirano) ponavljanje sa preokretom u poslednjem situacijskom krugu (A₁, A₂... A_n... B)

Ovo je jedan od najčešćih postupaka pomoću kojeg su ispevane neke od najlepših epskih pesama. On se najčešće pojavljuje kao trojno ponavljanje sa gradacijom i preokretom, i kao takav se uglavnom i pominje u literaturi. (Razni autori ga nazivaju trojnim ponavljanjem, utrojavanjem, trojstvom sa gradacijom, trojnim principom itd.)

Postoji obimna literatura o ulozi broja tri u poetici folklora, jer se njegovo konstruktivno dejstvo ispoljava na raznim nivoima. Mi ćemo se, kao i u slučaju ponavljanja, zadržati samo na situacijsko-kompozicijskom nivou.

Kao i sam deseterac, trojičnost seže u indoevropsku starinu. V. Prop je, analizirajući pojavu trojičnosti u indoevropskom folkloru, ukazao na to da ona dolazi otuda što je tri nekada bio granični broj. »Tri je nekada označavalo 'mnogo', a 'mnogo' je označavalo isto što i 'jako', 'veoma', tj. kroz mnoštvo je označavalo intenzitet. Zato se teškoće poduhvata i pobede, povišavanje interesovanja za priču i oduševljenje izražavaju kroz ponavljanja, ograničena razlozima koje smo napred naveli, brojem tri.« Kod drugih naroda ulogu broja tri igraju neki drugi brojevi (4, 5). ⁷⁵

Šklovski je svoje shvatanje strukture uloge »utrojavanja« izveo iz kritike stare ideje da je zadatak umetnosti da uopšti pojave. »Nasuprot tome«, veli Šklovski, »umetnost je zasnovana na stepenovanju i raščlanjivanju onoga što je dato kao uopšteno i jedinstveno«. ⁷⁶ I dalje: »Na taj način mi vidimo da se ono što bi u životu bilo označeno kao 'a' u umetnosti izražava kroz 'A¹A' (na primer, tautologija) ili kroz AA¹ (psihološki paralelizam). To je *duša svih postupaka*. Shodno tome, ako je za ostvarenje nekog zadatka potrebno pojačavanje jednako A^m, ono se manifestuje u vidu A^{m-2}, A^{m-1}, A^m. Tako, u bilinama na megdan izlazi prvo Aljoša Popović, potom Dobrinja Nikitić, i konačno Ilja. Takva je situacija i pri izlasku junaka bajki. Taj postupak sačuvala je i iskoristio Tenison u 'Kraljevskim idilama'. Takođe je na tri razbijeno priznanje Koščeja gde se nalazi njegova smrt, a u Bibliji – priznanje Samsona o tajni njegove snage«. ⁷⁷ U nas je o ulozi »utrojavanja« na nivou sižejne konstrukcije pisano uglavnom uzgredno i ovlaš. Hatidža Krnjević, koja ga najiscrpnije analizira ne samo kao »stereotipni stajaći broj već kao

⁷⁴ *Epos slavjanskih narodov*, pod obšej redakcij P. G. Bogatirjova, Moskva 1959. Vidi pogovor P. Bogatirjova, str. 380.

⁷⁵ V. J. Propp: »Fol'klor i dejstvitel'nost'«, str. 70.

⁷⁶ V. Šklovskij: »Svjaz priemov sjužetosloženija...«, str. 54.

⁷⁷ Isto, str. 76.

pesnički postupak u strukturi balade«, sklona je da taj postupak pripiše samo baladi. Tako povodom pesme »Čežnja i smrt za rodnom« ona veli: »... naročito po načinu obrazovanja radnje sa trostrukim ponavljanjem ova balada je klasičan oblik balade«. ⁷⁸

Videli smo, međutim, da taj isti postupak Šmaus vezuje za remek-dela guslarske umetnosti uopšte. M. Bošković-Stulli ga takođe analizira u vezi sa baladom. Sugestivnost balada koje analizira, po njoj, »izrasta iz savršene trodijelne kompozicije s paralelno usklađenim izokolonima«. ⁷⁹

H. Krnjević vrlo lepo primećuje obavezni preokret u poslednjem situacijskom krugu: »'Tri' i 'treće' znače završetak jednog stanja, jedne radnje, jedne misli, i trenutak vremena kad se tok oštro prekida i skreće u drugom pravcu«. ⁸⁰ Ali ona je sklona da taj preokret smatra promenom nagore ili »padanjem u nesreću«: »Sve što je u usmenoj poeziji dolazi treći put, sve što je treće sudbonosno je. Tu i tada nastaje odlučujući preokret, u baladama uvek poguban«. ⁸¹ Naše shvatanje ovog kompozicijskog postupka je malo šire. Pre svega, njega, kao što smo već rekli, ne treba vezivati samo za baladu već za epsku poeziju uopšte (i ne samo za poeziju). Drugo, valja odustati od svođenja ovog kompozicijskog principa samo na trojno ponavljanje, jer ima znatan broj pesama u kojima je ono svedeno na samo dva ponavljanja ili je, pak, prošireno na više (četiri, pet itd.) situacijskih krugova. Dalje, ovaj postupak ne treba tražiti samo tamo gde je najvidljiviji, gde je praćen i ponavljanjem na gramatičkom nivou (ono što M. Bošković-Stulli zajedno sa H. Polakom naziva »paralelno usklađenim izokolonima«). Mi ćemo ga pratiti i kada nema istog ili sličnog gramatičkog sklopa, već se ponavlja samo nekoliko sličnih situacija posle kojih dolazi preokret. Mi ga ne vidimo samo onda kada je taj preokret »poguban«, što ne važi čak ni samo za balade. Suština ovog postupka je u preokretu (promeni) u poslednjem situacijskom krugu, a ne u predznaku te promene.

*

Šta uslovljava preokret na kraju niza ponavljanja? Pokušaćemo da damo jedno čisto ritmičko objašnjenje uloge preokreta na kraju niza (višečlanog) ponavljanja. Pogledajmo nekoliko stihova iz jedne crnačke tugovanke Lengstona Hjuza i nekoliko stihova iz jedne naše epske pesme:

*Već ni sunce zalazeće ne mogu da gledam,
već ni sunce zalazeće ne mogu da gledam,
jer moja je draga otišla iz ovog grada.*

*Vala tebe, slavni car Lazare!
Vala tebe na tvojoj zdravici,
na zdravici i na daru tvome,
al' ne vala na takoj besedi!*

⁷⁸ Hatidža Krnjević, nav. delo, str. 171.

⁷⁹ Maja Bošković-Stulli, »Balada o pastiru i tri vještice«, *Usmena književnost*, priredila M. Bošković-Stulli, Zagreb 1971, str. 102.

⁸⁰ H. Krnjević, nav. delo, str. 147.

⁸¹ Isto, str. 147.

Očito je iz ova dva primera da ponavljanje istog ritmičko-gramatičkog sklopa već posle drugog kruga stvara monotoniju i zahteva ritmičku promenu. Slična zakonitost ispoljava se, čini nam se, i na situacijsko-kompozicijskom nivou. Isti ishod nekoliko istih ili sličnih ponovljenih situacijskih krugova stvara monotoniju i traži preokret – promenu ishoda.

*

Valja nešto reći i o gradaciji koja se vezuje za ovaj postupak.

Čime se, u stvari, postiže gradacija?

Neki kvantitativni pokazatelji koji se ponekad interpoliraju u članove niza ponavljanja (na primer, devet, trideset, šezdeset, sedamdeset sedam hiljada vojske u »Propasti carstva srpskoga«) naveli su neke autore da gradaciju vezuju uz »ređanje sve jačih i jačih slika«. Međutim, ima pesama u kojima nema kvantitativnih pokazatelja ređanja sve jačih i jačih slika, a ipak se postiže efekat gradacije i pojačanja tenzije. Sam mehanizam ponavljanja ima dvostruku funkciju: retardacije – usporavanja radnje i pojačavanja. Ponavljanjem se, slično nagomilavanju vode u brani, tenzija ne ukida, već se pojačava. Arčer je, analizirajući »veliki princip napetosti« u drami, lepo primetio da povremeno opuštanje i odlaganje samo pojačava napetost.⁸²

*

Pređimo na kraju na formalizaciju. Višečlano (gradirano) ponavljanje sa preokretom u poslednjem situacijskom krugu grafički ćemo predstavljati ovako:

$$A_1 A_2 \dots A_n \dots B.$$

Članovi A_1 , A_2 , A_n označavaju situacijske krugove, a B promenu (preokret) na kraju niza. U sklop jednog člana situacijskog kruga obično ulaze igra, protivigra i ishod. Ako kompleks igra–protivigra može biti različit od člana do člana, ostaje ipak »najmanji zajednički sadržalac« svih članova, a to je *isti ishod*. Poslednji član B uvek ima *drugačiji (suprotan) ishod*.

*

Kako ove dve sheme učestvuju u arhitektonici pesme?

1. Svaka od njih može biti osnovni, jedinstveni faktor za ostvarenje sivejše koherencije cele pesme.
2. Može (što je najčešće) doći do raznih kombinacija oba postupka.

Pri tom se obično prvi koristi za ekspoziciju, a drugi za razvoj radnje, kulminaciju i rasplet.

Pokazaćemo to na primerima pesama »Smrt majke Jugovića« i »Smrt Senjanina Ive«, koje ćemo sada razložiti malo drugačije, ispunjavajući istovremeno ranije dato obećanje. Prva pesma ima kompozicionu strukturu: a – A + $A_1 A_2 A_3 \dots B$,

⁸² Viljem Arčer, *Stvaranje drame*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1964, str. 103–110.

ili u konkretnoj realizaciji: molba (bogu, da joj dá krila labudova i oči sokolove) – ispunjene molbe + tri situacijska kruga u kojima je ishod suočavanje majke sa prizorima kosovske apokalipse pozitivan, i četvrti (B), u kojem dolazi do »tragične« promene ishoda. Druga pesma izgleda ovako: a – A + A₁ A₂... B, odnosno realizovana: san (Ivine majke da će joj sin poginuti) – ispunjenje sna + dva situacijska kruga u kojima je ishod Ivinih sudara sa poterama pozitivan, da bi u poslednjem situacijskom krugu došlo do preokreta, tj. da bi treća potera odnela pobeđu.

Naravno, ne mogu se svi sižeji epskih pesama svesti samo na ove dve sheme. U narodnoj pesmi dolazi do dejstva dve suprotne sile koje je jedan autor, baveći se problemima dramske kompozicije, slikovito nazvao centrifugalnom i centripetalnom, podrazumevajući pod prvom dejstvo konstruktivnih faktora, a pod drugom »otpor« materijala, događaja koji služi za polazište prilikom stvaranja sižea.⁸³

Opisani konstruktivni postupci, valja reći i to, nisu isključiva svojina naše epske pesme niti folkloru uopšte. Oni se, sa šireg aspekta, mogu posmatrati kao opšti kompozicijski postupci. Višečlano gradirano ponavljanje se u tom smislu može posmatrati samo kao poseban slučaj postupka stepenaste konstrukcije. Mi, ipak, pokušavamo da ustanovimo način na koji se ti opšti postupci primenjuju u arhitektonici raznih umetničkih vrsta (konkretno: naše epske pesme i drame).

Kompozicija i motivacija

Gotovo svaka knjiga o tehnici drame citira Dimu sina: »Drama je umetnost pripreme«.⁸⁴

Kako stoji stvar s epskom pesmom?

Postoji vrlo obimna literatura o psihološkim, sociološkim, filozofskim i drugim motivacijama postupaka pojedinih junaka iz naših epskih pesama, o stidu Hasanaginice, o čudnom praštanju Banović Strahinje nevernoj ljubi, o protivrečnom postupku cara Lazara (u pesmi »Propast carstva srpskoga«) itd.

Svaki ispitivač tih i sličnih pesama i nehotice upada u zamku svojih prethodnika: on pokušava da u njihovim mišljenjima izdvoji ono što mu se čini najbližim istini i njegovom gledanju na stvari i, naravno, ne odoleva iskušenju da dá svoj doprinos pozamašnoj gomili tumačenja i komentara. Ne možemo, i nećemo, čak i letimično, nabrajati ta tumačenja niti izdvajati ona najrazložnija. Sva ona nam se *grosso modo* čine promašenim. Ta psihologiziranja, sociologiziranja i filozofiranja nemaju nikakve veze s tekstovima pesama i pesničkim postupcima. Ona ne polaze od samih tekstova pesama, već od izvesne slike stvarnosti koju ti tekstovi izazivaju. O ličnostima se raspravlja kao o stvarnim, a o postupcima junaka i događajima kao o nečemu što se stvarno dogodilo. Čak i kada se ne misli da se sve *baš tako* dogodilo, ima se na umu da je pesnik oblikovao ličnosti i njihove postupke po

⁸³ E. Holodov, *Kompozicija drame*, Moskva 1957, str. 40.

⁸⁴ Citat po V. Arčeru, *Stvaranje drame*, str. 110.

zakonima »stvarnosti«. Zaboravlja se da narodne pesme predstavljaju jedan osoben koordinatni sistem sa sopstvenim pravilima, da valja ispitivati zakonitosti tog sistema, a ne neke nepouzdana slike stvarnosti koje taj sistem izaziva. Jer, tih slika stvarnosti ima, verovatno, koliko i ispitivača i tumača; otud nužno sva šarolikost tumačenja, ako i odbacimo predumišljaje da se po svaku cenu pruži originalno tumačenje.

Prop je još u *Morfologiji bajke*⁸⁵ i *Istorijskim korenima volšebne bajke*⁸⁶ dokazivao da su racionalne motivacije u bajci mnogo kasnija pojava i da ne pripadaju sistemu. U tekstu »Folklor i stvarnost«, iz kojeg smo već citirali mišljenje o motivaciji u baladi, Prop veli da se folklorna dela upravljaju »po svojoj umetničkoj logici«, »važna je akcija, a ne njen uzrok«. ⁸⁷ Motivacije može biti, ali »pričanje ih ne zahteva i ne traži«. Jedino »u baladi, kao kasnijem žanru, radnje se ponekad motivišu ne zahtevima kanonskog raspleta, već karakterima dejstvujućih lica«. ⁸⁸ To je po Propu novo, ali »to novo se još uvek slika u starim okvirima«. Pjotr Bogatirjov psihologizaciju u eposu vezuje za kasniji period, za početak dvadesetog veka. Po njemu, »pojačavanje psihologizacije nije svojstveno junačkom eposu i vodi ga ili prelasku u novi žanr ili gašenju«. ⁸⁹

Znači li to da u epskoj pesmi nema nikakve pripreme? Naravno da ne znači; znači samo da je ta priprema drugačije vrste. Ona je u tesnoj vezi sa kompozicijskim postupcima kojima se pevač služi pri građenju arhitektonike pesme. Pokušaćemo sada da pokažemo u čemu se sastoji ta veza.

Pogledajmo pesmu »Smrt Senjanina Ive« (Vuk III, 31), jedan od čistijih primera realizacije oba najčešća kompozicijska postupka kojima se narodni pevač služi. Čime je motivisana, uslovljena, pripremljena pogibija Senjanina Ive? Time što je učestvovao u jednom pljačkaškom upadu u kojem je verovatno i ubijao – dakle, ograđenjem o hrišćanski kodeks?

Pevač, pripadnik naroda u kojem se smatralo da »ubiti Turčina nije greh«, svakako nije mogao kazniti Iva smrću za ograđenje o hrišćansku zapoved. Ivina pogibija je, u stvari, dvostruko motivisana, pripremljena; postupkom a-A i postupkom A₁ A₂... B. Postupak ponavljanja priprema Ivinu smrt time što je ona samo preslikavanje, ponavljanje prvog člana, »rđavog sna« Ivine majke. Kako »rđav san« po zakonitosti ove sheme uvek traži ispunjenje, Ivina smrt je neizbežna. Na drugoj strani, njegova pogibija je motivisana i postupkom A₁ A₂... B. Dva situacijska kruga pripremaju treći, koji zahteva promenu, preokret. Dve potere koje Ivo sa družinom pobeđuje pripremaju treću, koja će biti kobna. Očevidno je da u pitanju nije uzročno-posledična veza već čisto kompozicijska veza.

Čime je motivisana protivrečnost postupka cara Lazara u pesmi »Propast carstva srpskoga« (Vuk II, 45)? Ta protivrečnost, koju je zapazio Vojislav Đurić, ⁹⁰ sastoji

⁸⁵ V. J. Propp, *Morfologija skazki*, Leningrad 1928.

⁸⁶ V. J. Propp, *Istoričeskie korny volšebnoj skazki*, Leningrad 1946.

⁸⁷ V. J. Propp, »Fol'klor i dejstvitel'nost'«, str. 72.

⁸⁸ Isto, str. 76.

⁸⁹ P. G. Bogatirjov, »Nekotorye zadači sravnitel'nogo izučeniya eposa slavjanskih narodov«, u zb. *Issledovanija po slavjanskom literaturovedeniju i fol'klore*, Moskva 1969, str. 242.

⁹⁰ Vojislav Đurić, nav. delo, str. 43.

se u tome što car Lazar na početku pesme izabira carstvo nebesko, ali u nastavku pesme stupa u borbu i umal' ne pobeđi Turke. Svetozar Koljević je pesmu okvalifikovao kao »ponajslabiju od svih kosovskih pesama« zbog toga što je »protivrečna u svojoj pesničkoj logici«. ⁹¹ Đurić je protivrečnost objasnio time što je »u pevaču hrišćaninu kucalo borbena pagansko srce; on se rečju opredelio za nebesko carstvo, u koje se ulazi bez borbe, a stvarno je pošao putem koji je Kršna pokazivao Ardžuni – putem rvanja s neprijateljem, putem koji je paganca vodio i u jedno i u drugo carstvo: ako umre, u raj; ako ostane živ, u zemaljske radosti«. ⁹² Ovo objašnjenje nesumnjivo ima određenu »težinu«; ipak, teško je pretpostaviti da u slepici iz Grgurevca »kuca borbena pagansko srce«. Umesto »borbenog paganskog srca« u pevaču valja pretpostaviti kompozicijski princip koji verovatno potiče još iz paganskih vremena. No pogledajmo samu strukturu pesme. Lazar se na početku pesme opredeljuje za nebesko carstvo. Dolazi do bitke. Kao što je dobro primetio Goleniščev-Kutuzov, ⁹³ naš narodni pevač nije posedovao postupak opisa masovnog boja, već ga daje tehnikom nabiranja pojedinačnih podviga. U stvari, raščlanjivanje na pojedinačne pogibije (u ovoj pesmi na akcije pojedinih vojskovođa i njihovih vojski) dolazi kao posledica primene kompozicione sheme $A_1 A_2 A_n \dots B$. Ona je primenjena i u opisu kosovskog boja. Jug Bogdan (A_1), braća Mrnjavčevići (A_2), erceg Stjepan (A_3) »maknu« vojske jedan za drugim, ali svi ginu »i nji'ova sva izgibe vojska«. Poslednji »mače vojsku srpski knez Lazare«. Pošto shema zahteva promenu (B) u poslednjem situacijskom krugu, to car Lazar i njegovi vojnici počnu da »razgone po Kosovu Turke« i silom kompozicijskih zakona nadomak su pobede (»tad bi Laza pobeđio Turke«). Ali pevač se seća da je na početku pesme Lazar izabrao nebesko carstvo i, da bi poravnao to obećanje i zahtev kompozicionog principa koji je prihvatio za opis bitke, on uvodi momenat izdaje Vuka Brankovića! Da je pesma građena samo postupkom ponavljanja (na primer, odluka za nebesko carstvo – ispunjenje te odluke), Vuk bi bio nepotreban. Međutim, pošto je pevač prihvatio postupak višestrukog ponavljanja, poraz, to jest odstupanje od zakona sheme, ponovo je trebalo motivisati i zato je dodat Vuk.

Pesma »Propast carstva srpskoga« vanredan je primer složenog dejstva kompozicijskih sila.

Preći ćemo sada na balade u kojima, prema Propu, imamo i psihološku motivaciju. »Hasanaginica« (Vuk III, 81) nam se čini najboljim primerom za to »novo« koje se, po Propu, »daje u starim okvirima«.

Nedolazak Hasanaginice u pohode ranjenom mužu dvostruko je pripremljen: i dejstvom kompozicijskih zakona i psihološki. Obe vrste motivacije date su u stihovima »Oblaze ga majka i sestrice / A ljubovca od stida ne mogla«. Prva vrsta motivacije data je kao i u ranijim slučajevima primenom kompozicijske vođice, čije smo dejstvo ispitivali na prethodnim pesmama. Naime, nedolazak ljubovce može se posmatrati kao posledica obavezne promene u trećem situacijskom krugu koji je pripremljen sa dva prethodna situacijska kruga (majka i sestra »oblaze«

⁹¹ Svetozar Koljević, nav. delo, str. 160.

⁹² Vojislav Đurić, nav. delo, str. 43.

⁹³ I. N. Goleniščev-Kutuzov, nav. delo, str. 258–259.

Hasanagu). Psihološka motivacija »od stida« data je zajedno sa kompozicijskom pripremom i, ako sudimo po mestu u stihu na koje je stavljena, reklo bi se da je data nekako prigušeno, gotovo »stidljivo«.

*

Sada već možemo reći nešto određenije o vezi delova i celine u epskoj pesmi. Ustanovili smo da između članova epske kompozicijske sheme nema prave uzročno-posledične veze (ispunjenje sna nije, na primer, obavezna logička posledica »rđavog sna«, a preokret nije zaključak iz »premissa« A_1, A_2 i A_n). U tom smislu su svakako u pravu autori koji, kao L. Venediktov, ispituju »vnjelogičeskoe načalo« u folkloru.⁹⁴ Naša epska pesma mogla bi Rolanu Bartu poslužiti kao potvrda da je priča »sistematična primena logičke greške koju je sholastika izložila pod formulom *post hoc, ergo propter hoc*«.⁹⁵

Znači li to da su članovi epske sheme »samostalni«, »nefunkcionalni« u odnosu na celinu? Ne, oni su, kao i u romanu–hronici, »funkcionalni na drugi način«. ⁹⁶ Članovi $A_1, A_2... A_n$, videli smo, imaju funkciju pripreme preokreta B; ponavljanje istih ili sličnih situacijskih krugova stvara *ritmički* zamah za preokret. Redukovanje sheme, izbacivanje jednog člana, znatno smanjuje snagu poslednjeg situacijskog akorda. To će reći da se članovi epske sheme podvrgavaju umetničkoj, kompozicijskoj logici, da su oni funkcionalni u jednom umetničkom sistemu predavanja informacije. Činjenica izložena u B (konačan ishod nekog sudara radnja–protivradnja) može, u tzv. stvarnosti, biti izložena i bez prethodnih članova sheme (Ivo Senjanin je poginuo u sukobu sa poterom), ali je očito da u toj informaciji neće biti nikakvog umetničkog efekta.

Novi pokušaj poređenja

Videli smo da poređenje kompozicija epske pesme i drame na nivou opštih obeležja (»stepenasta konstrukcija«) ne daje rezultate. Međutim, i kad se pređe na poređenje posebnih vidova »stepenaste konstrukcije«, posebnih modela te konstrukcije u epskoj pesmi i drami, nećemo često biti u mogućnosti da poređenjem dođemo do pravih rezultata, zapravo do utvrđivanja specifičnosti konstruktivnih principa epske pesme i drame. Pogledajmo kako je Volkenštajn prešao od opšteg sižejnog postupka »stepenaste konstrukcije« na utvrđivanje njegove posebnosti u drami. Formulišući svoj »zakon dramaturgije«, on je našao da svako dramsko delo tvore kompleksi scensko-dramskih situacija, koji se ponavljaju. Analizirao je dva tipa tih kompleksa, AKO i KO (OK).⁹⁷ Zadržaćemo se na drugom tipu »ponavljajućih kompleksa«, na tipu »OK sa pojačavanjem« koji je, po Volkenštajnu, ka-

⁹⁴ L. Venediktov, »Vnjelogičeskoe načalo v fol'klore«, *Russkij fol'klor*, Problemy hudožestvennoj formy, Moskva 1974, str. 220.

⁹⁵ Rolan Bart, nav. tekst, str. 65.

⁹⁶ Nikola Milošević, nav. delo, str. 197–198.

⁹⁷ V. Volkenštajn, *Dramaturgija* (poglavlje »Zakon dramaturgije«), Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1966, str. 73–90.

rakterističan za strukturu antičke tragedije. Po njemu, Sofoklov »Car Edip« ima sledeću strukturu:

OKOKOK..... B.

O je »snažan pritisak, prevaga jedinstvene radnje«, K – »udarac protivradnje«, B – »konačan momenat očišćenja, scena katarze«. Svaki čin sadrži bar jedan kompleks OK, odnosno sudar radnja–protivradnja. Scena katarze ne obrazuje »ponavljajući kompleks«. Volkenštajnova analiza je do izvesnog stepena tačna. Doista ćemo u »sklopu događaja« antičke tragedije naići na ponavljanje kompleksa OK ili KO.

Uparedimo sada Volkenštajnovu shemu antičke tragedije i epsku shemu višečlanog ponavljanja sa preokretom (koja je, takođe, jedan od posebnih vidova »stepenaste konstrukcije«):

antička tragedija: OK, OK, OK..... B

naša epska pesma: $A_1 A_2 A_n$ B.

Primećujemo da su to, u stvari, iste sheme! Na ovom nivou između višečlanog ponavljanja sa preokretom i sheme ponavljajućih kompleksa »OK sa pojačavanjem« nema nikakve razlike. Opisujući shemu $A_1 A_2 A_n$ B rekli smo da svaki član u tom nizu sadrži u sebi obično igru–protivigru i ishod, što će reći da se član sheme višečlanog ponavljanja može izjednačiti sa kompleksom OK. Dalje, preokret B na kraju niza epske sheme može se poistovetiti s elementom B iz Volkenštajnovе sheme (koji kod njega označava scenu katarze, u stvari, povezane sa preokretom – junak u preokretu shvata svoju grešku). Dalje, odnos članova epske sheme i preokreta i odnos ponavljajućih kompleksa i B je, na ovom nivou poređenja, isti. Pokazali smo da članovi A_1, A_2, \dots, A_n pripremaju B. I Volkenštajn dolazi do sličnog rezultata: »Momenat katastrofe motiviše se – priprema se ponavljajućim i narastajućim sudarima heroja drame sa protivakcijama lica koja se bore protiv njegove težnje«. ⁹⁸ Ni na planu »rasta radnje« ne bi se mogla ustanoviti razlika. Pogledajmo kako Volkenštajn objašnjava pomenuto »pojačavanje«. Ono se, po njemu, u drami ostvaruje »postepenim uvođenjem u borbu sve aktivnijih snaga«, »postepenim pojačavanjem radnje svakog borca« i »povećavanjem broja lica u datoj sceni«. Svi ovi postupci su gotovo istovetni sa standardnim postupkom gradacije u našoj epskoj pesmi.

Gde je greška? Ili moramo prihvatiti da je srpska epska pesma = antička tragedija, ili da Volkenštajnovо ispitivanje nije potpuno. U pitanju je ovo drugo. Ako razmotrimo odnos članova u epskoj shemi i odnos kompleksa OK u tragediji, ustanovićemo da između članova A_1 i A_2 ne postoji ista veza kao između kompleksa O_1K_1 i O_2K_2 . Članovi A_1, A_2, A_n su u izvesnom smislu samostalни, spregovi »igra–protivigra« u epskoj pesmi uvek počinju iz početka. Višečlano ponavljanje sa preokretom može se i ovako predstaviti:

igra – protivigra: neki ishod

nova igra – nova protivigra: isti ishod

nova igra – nova protivigra: drugačiji ishod (preokret).

U epskoj pesmi rađenoj po shemi višečlanog gradiranog ponavljanja sa preokretom upravo je tako: sve do preokreta uvek se počinje iz početka.

⁹⁸ V. Volkenštajn, *Dramaturgija*, izdanje pjatoe, dopolnennoe, Moskva 1969, str. 254.

Odnos članova u drami je sasvim drugačiji. Ako se u epskoj pesmi radnja–protivradnja kod tačke ishoda jednog situacijskog kruga zaustavljaju da bi novi situacijski krug imao svoje strategije radnje i protivradnje, u drami ishodi prethodnih situacijskih krugova, rezultativne situacije itsl. postaju konstitutivni faktori sledećih krugova, polazišta iz kojih radnja i protivradnja crpu svoje nove strategije. To se najbolje može videti analizom Edipovih strategija. Pokazaćemo to podrobnije u odeljku o razvoju radnje u drami, na primeru »Maksima Crnojevića« Laze Kostića.

Ovde, međutim, moramo otvoriti jednu veliku zgradu da bismo bar dotakli neka opšta pitanja koja se tiču kompozicije drame.

Kompozicija drame

Većina postojećih modela dramske arhitekture su statični modeli. U rečenici koja je »stajace mesto« mnogih napisa o drami: »drama, prikazuje konflikt između... i...«, odražava se jedan od najopštijih statičkih modela dramske kompozicije. Obično se veli da Kostićev »Maksim Crnojević« prikazuje »konflikt između pobratimstva i ljubavi«; međutim, isti kritičar će napisati da »Spomen na Rucarca« prikazuje »konflikt između razuma i srca«. Ovo označava bit svih statičkih modela drame: oni se mogu primeniti i na sve narativne strukture, na bajke, novele, balade, na dramska dela, na filmove. Tako, na primer, Frajtag predlaže sledeću »arhetipsku shemu« tragedije:

A ————— (hibris junaka) ————— B
(hamartia) (nemesis)

Što će reći: »narušena ravnoteža« se junakovom žrtvom ponovo uspostavlja.⁹⁹ Međutim, ova shema se ne razlikuje u osnovi od opšteg modela sižejnog teksta koji predlaže Lotman u knjigama *Struktura umetničkog teksta*¹⁰⁰ i *Semiotika filma i problemi filmske estetike*¹⁰¹: »Sižejni tekst je borba između nekog poretka, klasiifikacije, modela sveta i njegovog narušavanja«.

Najpopularniji model drame je stara Frajtagova shema. Na prvi pogled se može učiniti da ona predstavlja dinamički model dramske radnje. Međutim, ako je bolje razmotrimo, ustanovićemo da je ona projekcija dramske dinamike na dvodimenzionalnu ravan. Linija razvoja dramske radnje koju opisuje ova shema¹⁰² samo je *rezultanta* dramskog procesa. Ona ne odražava odnos koordinata koje daju tu rezultantu. Volkenštajn je pokušao da koriguje Frajtagovu »izlomljenu liniju«, ali ta korekcija ne menja stvar mnogo. Naime, na tu liniju vrlo lepo se mogu nanižati elementi sižea epskih pesama, novela, romana, filmova. Baluhati je lucidno shvatio odnos »rezultante« i »koordinata« u dramskoj shemi: »Dramska kompozicija prolazi kroz sve tačke narastanja ekspresivnih tema u komadu, kroz tačke

⁹⁹ Citirano po tekstu Marčela Panjinija »Prilog semiologiji klasičnog pozorišta«, *Pozorište*, Tuzla, tematski broj »Semiologija pozorišta«, priredio dr Milan Bunjevaca, XV, br. 1–2, 1973, str. 79–80.

¹⁰⁰ J. V. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, str. 288–289.

¹⁰¹ J. V. Lotman, *Semiotika fil'ma i problemy kinoestetiki*, Tallin 1973, str. 85.

¹⁰² Gustav Frajtag, »Tehnika drame«, u: *Primeri tehnike drame*, predavanja prof. Josipa Kulundžića, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1963, str. 52.

isticanja konfliktnih tema, kroz sve situacije koje se ne razrešavaju u toku komada, već osložnjavaju, kočē ili naprežu liniju intriga. Ona predodređuje organizaciju velikih i malih tema delova komada: odnos činova s njihovim osobitim dramskim funkcijama (ekspozicija – rast – katastrofa – rešenje), razlaganje čina na scene–pojave.«¹⁰³

Postoje i razni poludinamički modeli drame – Volkenštajnovi »povtornye komplekсы«, na primer.

Osnovnu manu statičkih modela osećali su mnogi autori. Tako E. Holodov u svom priručniku *Kompozicija drame* polazi od jednog standardnog, statičkog određenja drame (»drama odražava dramsku radnju u vidu dramske borbe, to jest u vidu dramskog konflikta«)¹⁰⁴ i stiže u slepu ulicu. Naime, on uviđa da je lako »postaviti« konflikt i naći razrešenje konflikta. Ali čime ispuniti »međuprostor«, to jest šta raditi s drugim, trećim i četvrtim činom? »Dvočine« drame (koje imaju samo konflikt i razrešenje konflikta) po Holodovu su najgore drame, pravu dramu čini »niz prelaznih situacija«. Međutim, pošto su mu ruke vezane statikom optike, Holodov ne uspeva da nam objasni kako se obrazuju te »prelazne situacije«.¹⁰⁵

Marčelo Panjini je, komentarišući upravo Frajtagovu »arhetipsku shemu«, odlično shvatio da problem nastaje »kada se pređe sa razmatranja opšte koherencije dramskog dela na razmatranje njegove ritmičke strukture koja pripada pitanju čiste 'dramatičnosti' i u srcu mitske paradigme odlučuje o dramskom kvalitetu«.¹⁰⁶

Svi statični modeli drame grade se na gotovo istovetan način: tok dramskog procesa zaustavlja se u pojedinim trenucima, pojedinim tačkama sleda događaja, i te tačke se prenose na dijagram budućeg modela drame. One mogu biti dobro uočene, mogu označavati važne momente dramskog toka; može se, štaviše, dokazati da ih sadrže remek-dela dramske umetnosti. Pa ipak, iz dijagrama koje one tvore nećemo mnogo saznati o suštini konstruktivnog procesa iz kojeg nastaje jedna drama. Još u početnoj fazi ovog ispitivanja ustanovili smo da, na primer, mnoge naše epske pesme sadrže sve punktove iz Frajtagove sheme: i uvodne akorde, i uzbuđujući momenat, kulminaciju, preokret, momenat poslednje napetosti, katastrofu... Isto se može reći i za mnoge narodne bajke. »Opredstavljivač« narodne epike bi, po tome, imao već gotovu dubinsku strukturu, trebalo bi samo da se potruđi da kostur zaodene mesom. Nažalost, taj put se toliko puta pokazao besplodnim.

Statični modeli, dakle, samo evidentiraju pojedine punktove dramskog procesa (koji se mogu poklapati sa sličnim punktovima narativnog procesa jedne pripovesti, romana ili epske pesme). Unutrašnji dinamizam procesa, koji dovodi do tih punktova, izmiče im.

Razlog za to je dosta jasan. Autori statičnih modela ne vode računa o tome da je svet dramskog dela svet koji nastaje u specifičnim uslovima stvaranja sveta (prikazivanjem) i da sve zakonitosti dramske kompozicije upravo proizlaze iz tih specifičnih uslova. Izvesno je da tvorci ovih modela pripadaju onoj skupini koja

¹⁰³ S. B. Baluhatyj, *Problemi dramaturgičeskogo analiza...*, str. 14.

¹⁰⁴ E. Holodov, *Kompozicija dramy*, str. 31.

¹⁰⁵ Isto, str. 140.

¹⁰⁶ Marčelo Panjini, nav. tekst, str. 81.

razliku između pripovedanja i prikazivanja posmatra kao razliku u načinu iznošenja već stvorenih svetova, a ne kao razliku između dva osobena načina stvaranja umetničkih svetova.

Ovo već implicira kakvi bi trebalo da budu dinamički modeli drame. Ako se vodi računa o vezi dramske kompozicije i uslova stvaranja sveta umetničkog dela, oni ne bi smeli biti sastavljeni od istrgnutih, zaustavljenih kadrova koji ništa ne bi govorili o procesu koji se odigrava unutra. Ili, ako bi i bili sastavljeni od statičnih snimaka pojedinih faza procesa, trebalo bi da ti statični snimci međusobno budu tako povezani da se, poput kalderovskog mobila, lako mogu staviti u pokret i odslikati nam, bar u globalu, unutrašnji dinamizam procesa. Čini nam se da je od svih autora koji su se bavili ispitivanjem dramske kompozicije ovom zahtevu najviše odgovorio Pol Žinestje. Solomon Markus s pravom poredi njegove zasluge na ovom polju sa zaslugama Hjelsmlewa i Čomskog na polju lingvistike.¹⁰⁷

Na prvi pogled izgleda da Žinestje i sam stvara statične modele dramske arhitektonike. »Mogu se«, piše on, »u bilo kom komadu načiniti transversalni preseci... Transverzalni preseki drame su, kao kod biljaka, geometrijski strukturirani«. ¹⁰⁸ Žinestje razlikuje tri vrste tih preseka: otvorene geometrije, zatvorene geometrije i poluotvorene geometrije. Tipu otvorenih geometrija pripadaju, kao i u euklidovskoj geometriji, geometrije prave linije i paralelnih linija. Ne možemo se upuštati u opsežnije izlaganje obeležja pojedinih geometrijskih preseka. Uostalom, već sama njihova imena govore, slikovito, o prirodi tih preseka; ako jedan transversalni presek otkriva jednu dramsku situaciju *en parallèle*, to znači da će ličnosti ili događaji biti postavljeni jedni u odnosu na druge po principu paralelnih linija (na primer: raznim grupama lica, u raznim periodima, događa se isto). Tipu zatvorenih geometrija pripadaju situacije trougla, kvadrata i dijagonalne situacije. Presek ovde pruža zatvoreniju sliku odnosa između ličnosti; sama geometrija određuje i razvoj događaja. Žinestje veli za ovaj tip geometrije: »zatvorene od početka ove geometrije se raspliću na način koji je određen u geometriji početka« i »dramaturg postavlja sebi radnu hipotezu koja u sebi sadrži rasplet isto tako sigurno kao što u silogizmu premise sadrže zaključak«. ¹⁰⁹ Poluotvorene geometrije obuhvataju situacije lepeze (jedno lice je stožer, ostala lica su grane lepeze, na primer: jedan muškarac, tri žene) i razne kombinacije zatvorenih geometrija (na primer: dva trougla ili dva kvadrata).¹¹⁰

Dosad još uvek nismo daleko odmakli od statičnih snimaka pojedinih faza procesa koje prave i autori statičnih modela. Ali Žinestje se ne zaustavlja na evidentiranju geometrijskih struktura »transverzalnih preseka«. Po njemu, tek poređenje između raznih »transverzalnih preseka« (iste drame) omogućava da se uoči i analizira dinamika akcije: »Svi ovi preseki nemaju istu važnost; neki su postavljeni u privilegovanim trenucima; stavljajući ih jedan pored drugog, dobijamo linije sila u delu«. ¹¹¹ U odeljku »Kretanje – dinamički poremećaj ravnoteže« on je još odre-

¹⁰⁷ Solomon Markus, *Matematička poetika* (poglavlje »Matematički metodi u proučavanju pozorišta«).

¹⁰⁸ Paul Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris 1961, str. 5–6.

¹⁰⁹ Isto, str. 43 i 54.

¹¹⁰ Isto, str. 55–65.

¹¹¹ Isto, str. 5.

đeniji: »Dramu čini sled situacija i u arhitektonici prvog stepena kretanje se jasno pojavljuje ako jukstapoziramo geometrije privilegovanih momenata.«¹¹²

Analizirajući klasičan način razvoja radnje na jednom Šoovom komadu (»Zanat gospođe Vorn«) on najpre izdvaja osnovne »neravnoteže« (ili, školski rečeno, konflikte), a onda postavlja odlučujuće pitanje pred kojim autori statičkih modela ostaju nemoćni: »Kako da se te neravnoteže učine dinamičkim?«¹¹³

U pomenutom odeljku on predlaže sledeći dinamički model razvoja radnje u tragediji: $D_1 - E_1 \rightarrow D_2 - E_2 \rightarrow D_3 - E_3 \rightarrow D_4 - E_4 \rightarrow D_5 - E_5$ (D – *déséquilibre*, poremećaj ravnoteže, E – *equilibre*, ravnoteža).¹¹⁴

Ova shema je srodna Volkenštajnovoj shemi tragedije OKOKOKOK... B. Ali, za razliku od Volkenštajna, Žinestje uspostavlja bitan odnos između članova sheme. Po njemu, moguća su dva osnovna tipa veza između kompleksa neravnoteža–ravnoteža: »Kod Korneja se prelazi od E_1 na D_2 , od E_2 na D_3 itd. pod uticajem spoljašnje sile, uticajem faktora sredine u kojoj žive ličnosti; nasuprot tome, kod Rasina je psihizam E_1 direktan uzrok za D_2 , bez uticaja spoljnih elemenata, osim onih koji ulaze u početnu dramsku situaciju«. Drugim rečima, Kornejevi junaci su uravnoteženi i samo spoljašnji udarci mogu da poremete »srećan red stvari«; nasuprot njima, Rasinovi junaci su rastrzani i nepostojani i kretanje je u njima. Šekspir i Molijer su na ovom planu eklektici. Oni se prema trenutnoj potrebi koriste i jednim i drugim tipom veza između kompleksa ravnoteža–neravnoteža, a to, po Žinestjeu, važi i za savremene dramatičare.¹¹⁵

Ako Žinestjeovu shemu razvoja radnje u drami uporedimo s epskom shemom $A_1 A_2 A_n \dots B$, još jednom možemo potvrditi nalaz o različitom odnosu ponavljajućih kompleksa u epskoj i dramskoj kompozicionoj shemi.

Opevanje, prikazivanje i zakoni kompozicije

Utvrđili smo neke zakonitosti sižejne kompozicije naše narodne epske pesme i zakonitosti sižejne kompozicije drame. Ustanovili smo njihovu osnovnu razliku: drugačiji odnos ponavljajućih kompleksa u epskoj pesmi i drami.

Ranije smo, međutim, pretpostavili da su sve zakonitosti epske ili dramske kompozicije uslovljene posebnim, različitim načinima stvaranja svetova umetničkih dela (opevanjem ili prikazivanjem). Pošto smo došli do konkretnih kompozicionih zakona epske pesme i drame, predstoji nam da to proverimo. Ili, drugim rečima, da odgovorimo koliko je osnovna razlika između struktura epske pesme i drame (drugačiji odnos ponavljajućih kompleksa u epskoj i dramskoj kompozicionoj shemi) uslovljena razlikom između opevanja i prikazivanja kao dva načina stvaranja umetničkih svetova.

Razmotrimo najpre vezu epskih kompozicionih shema i opevanja. Mnogi autori su tačno zapazili mnemotehničku ulogu epskih formula i kompozicionih shema;

¹¹² Isto, str. 124.

¹¹³ Isto, str. 130.

¹¹⁴ Isto, str. 124.

¹¹⁵ Isto, str. 125.

zahvaljujući njima pesme su i mogle opstajati i prenositi se »s kolena na koleno«. Međutim, nas ovde više interesuje uloga tih shema u trenutku nastajanja i odašiljanja epske pesme. Kompozicione sheme su omogućavale ne samo opstajanje sveta epske pesme kroz pokoljenja, već i nastajanje–opstajanje tog sveta u prijemnoj aparaturi slušalaca, u trenutku odašiljanja. Postoji na ovom planu jedna odavno zapažena sličnost između epske pesme i drame – proces odašiljanja i jedne i druge karakteriše fenomen »povratne sprege«.

Eto jedne sličnosti koja nam pomaže da još preciznije utvrdimo razlike! Upravo je funkcionisanje »povratne sprege« dovelo do diferenciranja zakonitosti epske i dramske kompozicije. Zahvaljujući njoj, epski pevači i dramatičari su mogli da prate delotvornost svojih postupaka; »povratna sprega« je obezbeđivala »reagens« njihove efikasnosti. Zahvaljujući njoj moglo se videti šta od sveta epske pesme ili drame opstaje u duhu primalaca, a šta se odmah razgrađuje.

Jednostavnost shema a-A i A₁ A₂ A_n... B već je sama po sebi dokaz da su zakoni epske kompozicije uslovljeni opevanjem kao specifičnim načinom stvaranja sveta. Da bi svet koji se gradi opevanjem mogao da opstane u prijemnoj aparaturi slušalaca potrebno je da počiva na jednostavnim principima (kakvi, u suštini, vladaju u kompozicionim shemama ponavljanja i višečlanog ponavljanja). Principi na kojima počivaju sheme a-A i A₁ A₂ A_n... B su, kao što smo pokazali ranije, prevashodno *ritmičke* prirode, a izvesno je da se ritam, ma koliko još uvek pripadao »divnim tajnama prirode i umetnosti«,¹¹⁶ prima *neposredno*. Ritmičke veze između elemenata sveta koji nastaje–opstaje u uslovima opevanja su svakako čvršće od drugih mogućih veza. Jedan sovjetski autor koji se bavio problemima ritma u pesničkim delima ustanovio je da u poeziji »odnosi koje uspostavljaju ritmičke figure zamenjuju logičke forme veza između elemenata teksta uobičajene u prozi: uzročno-posledične veze koje se izražavaju sintaksičkim formama zavisnosti i priređenosti, sled ili simultanost koje se izrčavaju glagolsko-priloškim konstrukcijama i sl. Otuda osobene forme pesničke gramatike (pre svega sintakse) u kojoj logička sredstva suprotstavljanja i protivstavljanja potiskuje ili kompenzira ritmički paralelizam«. ¹¹⁷ Kao što smo pokazali u odeljku o višečlanom ponavljanju, ritmičke zakonitosti koje deluju na sintaksičkom nivou mogu se proširiti i na viši, kompozicioni nivo. Ritmičke veze se u pesničkim delima uspostavljaju prevashodno *u vremenu*, a svet epske pesme se organizuje (opstaje) oko vremenske ose uobrazilje primalaca. Relativno mala dužina naših epskih pesama još jedan je bitan uslov za efikasnost konstruktivnih sila koje počivaju na ritmičkim principima.

Znatno je teže dokazati vezu zakona dramske kompozicije i prikazivanja kao specifičnog načina stvaranja sveta. Ustanovili smo da dramska kompozicija zahteva drugačije sisteme veza između ponavljajućih kompleksa. Ali zašto? Žinestje, čiji smo model funkcionisanja veza između kompleksa ravnoteža–neravnoteža prihvatili kao najprobitačniji, ne odgovara na to pitanje.

¹¹⁶ F. V. Šeling, *Filosofija iskusstva*, Moskva 1966, str. 196.

¹¹⁷ E. G. Etkind, »Ritm poetičeskogo proizvedenija kak faktor soderženija«, u zb. *Ritm, prostranstvo i vremena v literature i iskusstve*, Moskva 1974, str. 120.

Nije teško objasniti zašto drami ne odgovara sistem veza koji vlada u epskim kompozicionim shemama. Naime, dosta je lako uočiti da je u dramskom prostorno-vremenskom kontinuumu daleko teže postići koherenciju samo pomoću ritmičkih veza; ritmički odnosi – a njih svakako ima čim govorimo o *ponavljajućim* kompleksima – u drami su mnogo manje opažljivi i ne mogu djelovati kao osnovna kohezijska sila između ponavljajućih kompleksa. (Da ne bi bilo zabune, podsećamo da je sve vreme reč o ritmičkim odnosima na kompozicionom nivou, dakle o odnosima krupnijih segmenata. Isto tako, kad kažemo manje opažljivi, to ne znači da ih nema: pravilo iz raznih »tehnika drame«, koje zahteva *kratak peti čin* u osnovi je ritmičko pravilo.) Ritmička priprema sledećeg zgloba radnje (koja je dovoljna u epskoj pesmi) nedovoljna je da objasni promenu situacije u jednom trouglu, na primer. Neposredno dejstvo ritma na kompozicionom nivou već je i u pesmama znatno slabije od nekih drugih vidova ritma. »Najneposrednije se prima tonički ritam, ponajmanje se fizički aktuelizuje kompozicioni ritam.«¹¹⁸ Šta onda da se kaže za dramu, čiji su segmenti mnogo krupniji?

Novi uslovi stvaranja sveta zahtevaju, dakle, nove kohezijske sile između delova sveta koji nastaje i nastoji da opstane u prijemnoj aparaturi gledalaca. Prelaz od kompleksa E_1D_1 na kompleks E_2D_2 ne može se ostvariti ritmičkom pripremom; umesto njih, u dramama imamo široki spektar različitih priprema i veza između kompleksa: sociopsiholoških, logičkih, mitoloških, etnopsiholoških i dr.

Ovim smo odgovorili na pitanje zašto je u drami ritmička kohezija nedostatna, ali još smo daleko od potpunog uspostavljanja veze između zakona dramske kompozicije i uslova stvaranja sveta načinom prikazivanja. Zašto je za nastajanje–opstajanje sveta dramskog dela potreban taj drugačiji sistem veza? Čemu ta prava orkestracija motivacijama i trud da svaki zub mehanizma zahvati precizno, u odgovarajućem trenutku, drugi zub? Čemu paničan strah svakog dramaturga da se nešto u drami ne dogodi slučajno, odnosno da ne bude pripremljeno i motivisano prethodnim segmentima akcije? Čini se da je to u potpunoj suprotnosti s uslovima stvaranja sveta pomoću prikazivanja, odnosno sa primordijalnom osnovom scenske umetnosti – pretvaranjem, prerusavanjem. Pretvaranje (perevoploščenie) je, po Bogatirjovu, osnovna karakteristika teatra i osnovno obeležje po kojem se on razlikuje od eposa i lirike,¹¹⁹ a Nikolaj Jevrejinov govori o »preobražaju koji je bit svake pozorišne umetnosti«.¹²⁰ Ako znamo da je svrha prerusavanja (preobražaja) još od prvih lovačkih maskiranja (čiju je ulogu u nastanku teatra podrobno objasnio Avdejev¹²¹) da se postigne maksimalno približavanje životnom obrascu, zapadamo iznenada u prilične teškoće. Na pomolu je onespokojavajuća protivrečnost koja, čini se, iz osnova ruši našu tezu da su svi zakoni dramske kompozicije uslovljeni prikazivanjem kao specifičnim načinom stvaranja sveta. Čemu opisani sistemi priprema i sistemi veza između deonica dramskog sveta ako u životu

¹¹⁸ Isto, str. 114.

¹¹⁹ P. G. Bogatirjov, »Narodnij teatr Čehov i Slovakov«, str. 14.

¹²⁰ Nikolaj Jevrejinov, »Teatralnost«, *Mogućnosti*, Split, XVII, broj 11–12, 1970, str. 1308.

¹²¹ A. D. Avdejev, *Proišoždenie teatra*, Leningrad 1964, vidi takođe od istog autora: »Die Maske und ihre Bedeutung im Process der Entstehung des Theatres«, u zb. *Trudy VII međunarodnog kongressa antropoloških i etnografičkih nauk*, tom 6, Moskva 1969, str. 80–87.

(čijim obeležjima prurušavanje, svojom prirodom, teži) ništa nije tako organizovano, motivisano, uzgobljeno, ako tok života i ne nalikuje veštom vođenju radnje? Odgovor na ovo, po nama, valja tražiti i u dijahronijskom i u sinhronijskom aspektu same »umetnosti prikazbe«.¹²²

Zadržimo se najpre na prvom aspektu, odnosno na vezi između stvaranja sveta umetničkog dela (scenskog) i uslova koje su diktirali razni stupnjevi razvoja same »umetnosti prikazbe«, odnosno jedne njene komponente – glumačke umetnosti. Za Dž. Gasnera je glumac oduvek bio jedan od najbitnijih faktora građenja iluzije stvarnosti.¹²³ Pošto izraz »iluzija stvarnosti« zahteva preciznije osvetljenje (koje će uslediti malo kasnije), mi ćemo reći da je glumac jedan od važnih faktora u procesu nastajanja–opstajanja sveta scenskog dela. A da li je, na ranijim stupnjevima razvitka scenske umetnosti, recimo u antici, glumac mogao da »stvara i hrani iluziju stvarnosti«,¹²⁴ odnosno da li je svet scenskog dela mogao da bude stvoren i da opstane u prijemnoj aparaturi gledalaca pomoću glumačkog umeća? Silvio d'Amiko veli da su antički glumci bili sličniji današnjim pevačima nego glumcima. Predstave tragedije su, po njemu, gledaocima izgledale »ne kao prenos ljudske zbiljske naravi na scenu nego prije kao neka vrsta golemog bareljefa«.¹²⁵ I dalje: »Sve navodi na mišljenje da njihova gluma nije bila veristična nego stilizirana«.¹²⁶ Stanislavski je znatno određeniji: »Ne treba praviti grešku i mešati literaturu grčkog teatra, koja je bila prekrasna, sa glumačkom umetnošću, koja je, nezavisno od talenta, bila gruba i neprirodna«.¹²⁷ Samom glumom, ili bolje reći samim »preobražajem«, dakle osnovnim faktorom pozorišne umetnosti (jer je, po Jevrejnovu, »samo jedan korak od maskiranja primitivnog čoveka u njegovom svakodnevnom životu do teatra u uskom i tehničkom smislu riječi«¹²⁸), nije bilo moguće stvoriti koherentnu iluziju realnosti sveta umetničkog (scenskog) dela u prijemnoj aparaturi gledalaca. Trebalo je potražiti efikasniji način da se ona postigne.

Razmotrimo sada drugi razlog što svet dramskog dela ne stoji u odnosu direktne srazmere sa primordijalnom osnovom prikazivanja – da bude verna kopija života. Reč je o pomenutom sinhronijskom aspektu koji se tiče izvesne unutrašnje protivrečnosti samog prikazivanja kao načina stvaranja sveta. No pre nego što definišemo tu protivrečnost moramo bliže objasniti izraz »iluzija stvarnosti«. Pod »iluzijom stvarnosti« ne podrazumevamo da svet scenskog dela treba da bude kopija tzv. objektivne stvarnosti (ili »slikovni model« te stvarnosti, kao što vole da kažu malo veštiji pobornici teorije imitacije). Pod tim izrazom podrazumevamo iluziju realnosti, postojanja sveta umetničkog dela (koje je autonomno u odnosu na druge stvarnosti). Ova razgraničenja potrebna su jer se očas zahtev za iluzijom stvarnosti sveta umetničkog dela (koja je povezana sa procesom nastajanja–opstajanja tog sveta) prevodi na zahtev da svet umetničkog dela treba da bude svet

¹²² Izraz pripada Silviju d'Amicu, *Povijest dramskog teatra*, MH, Zagreb 1972, str. 20.

¹²³ John Gassner, »Dvojestvo teatra«, nav. broj časopisa *Mogućnosti*, str. 1413.

¹²⁴ Isto, str. 1413.

¹²⁵ Silvio d'Amico, nav. delo, str. 30.

¹²⁶ Isto, str. 30.

¹²⁷ K. S. Stanislavskij, *Sobranije sočinenij*, t. 5, Moskva 1954, str. 479.

¹²⁸ Nikolaj Jevrejnov, nav. tekst, str. 1308.

objektivne stvarnosti. U oblasti teatra i filma ta razgraničenja su još potrebija zbog nekih strukturnih obeležja tih medija.

Mi kažemo, dakle, »svet umetničkog dela«, a ne »odraženi svet«; ali *koji su kriterijumi realnosti autonomnog sveta umetničkog dela*, odnosno sveta koji nas konkretno interesuje: sveta scenskog dela? Da bismo odgovorili na to moramo se podsetiti kojim sredstvima scensko delo ostvaruje iluziju realnosti (sopstvene autonomne realnosti). Nema sumnje da se ono u tu svrhu koristi nekim elementima objektivne realnosti: stvarnim ljudima (glumcima), »činjeničnošću ljudskog glasa«, ¹²⁹ stvarnim prostorom, stvarnim vremenom. Jedino iz ovog ugla sagledavanja možemo prihvatiti tezu Dž. Gasnera o dvojakoj prirodi teatra: »teatralno-realističkoj«. ¹³⁰ Reći da pozorište ima »teatralno-realističku prirodu« ne znači, kao što misli sam Gasner, da se možemo usredotočiti na »stvarni život« (to će reći, podleći *iluziji* stvarnosti) na jednom mestu u predstavi, a ubrzo nakon toga reagovati na krajnje teatarski efekat za koji *znamo* da je »teatar«, a ne »stvarni život«. ¹³¹ Očito je da Gasner pogrešno shvata »iluziju stvarnosti« sveta umetničkog dela; za njega je predstava »i pretvaranje i zbilja« to jest i kopija stvarnosti i autonomna stvarnost!/? Reći da teatar ima »realistično-teatralnu« prirodu može značiti samo da se teatar kao način stvaranja novih svetova koristi u svojoj demijurgiji nekim elementima (već pomenutim) sveta objektivne stvarnosti.

Upravo ovo je izvor unutrašnje protivrečnosti teatarskog medija, izvor njegove snage i bolesti, dometa i zastranjivanja. Jer, upravo to što se teatar za stvaranje iluzije realnosti svojih autonomnih svetova koristi nekim elementima stvarnog sveta dovodi – paradoksalno! – do teškoća u stvaranju te iluzije, do otežanog opstajanja sveta scenskog dela u prijemnoj aparaturi gledalaca. Sto neki medij (način stvaranja sveta) ima među svojim sredstvima više elemenata iz stvarnog sveta, to su veći zahtevi uverljivosti autonomnog sveta umetničkog dela, to je teže ispuniti kriterijume realnosti stvorenog sveta. Teže je, na primer, ispuniti zahteve uverljivosti dramsko-scenskog dela nego zahteve uverljivosti lutkarskog dela. Zbog toga što među svojim sredstvima ima pomenute elemente stvarnog sveta, teatru se postavlja zahtev da iluzija realnosti svetova koje stvara bude jednaka iluziji »stvarnog života«. Izgleda da tu dolazi do čudne zbrke čiji je izvor u nesposobnosti našeg duha da *ono što je stvarno prihvati kao uslovno. A upravo taj napor zahteva teatar od nas, i to u znatno većoj meri nego da ono što je uslovno primimo kao stvarno.* Lutkama ne postavljamo zahtev da se ponašaju kao živi ljudi da bi bile uverljive; glumcima, pak, zato što su živi ljudi, postavljamo zahtev da njihova uverljivost bude u skladu sa stvarnim životom. Bila je potrebna pojava filma, koji je uvođenjem stvarnijih stvarnih ljudi (naturščika) dopustio glumcima da budu uverljivi kao glumci. Film je, i na drugim planovima, oslobodio teatar nekih pogrešnih zahteva koji su mu postavljeni. Preuzevši neke zablude i pogrešne ambicije koje je imao teatar, film nam je dosta pomogao da učinimo napor o kojem je bilo reći.

Ali pre ovog oslobađanja teatar je, u mnogim periodima, pokušavao da ostvari utisak realnosti scenskog sveta koji bi bio blizak iluziji stvarnog života, a nekad

¹²⁹ John Gassner, nav. tekst, str. 1413.

¹³⁰ Isto, str. 1413.

¹³¹ Isto, str. 1412.

je težio i da te dve ravni sasvim izjednači, da scenski svet izjednači s isečkom iz života. No to mu, zbog opisane protivrečnosti, nije uspevalo, i Zola je svakako zbog toga sedeo u kafeu u kojem su se okupljali pisci čije su drame propale. Nemoć teatra da se poistoveti s isečkom života nije samo u niskom nivou glumačke umetnosti, u pojedinim periodima njegovog razvitka; ona je i u unutrašnjoj protivrečnosti medija. Na jedan vid te protivrečnosti ukazao je (što je poučno) jedan filmolog, objašnjavajući zašto film, a ne teatar, ostvaruje veći stepen »iluzije stvarnosti«. (Primećuje se preuzimanje pogrešnih ambicija.) Autor o kome je reč (Anri Valon) smatra da pozorišni prizor ne može da postigne ubedljivu iluziju života, jer je i sam deo tog života; scenski prostor i prisustvo glumca i suviše su stvarni da bi nestvarna priča nekog komada mogla da bude doživljena kao stvarnost.¹³² Komentarišući uviđanje jednog drugog filmologa o istom problemu, Kristijan Mec će formulisati sličan paradoks: »Pošto je suviše stvarno, njegove fikcije [fikcije pozorišta – M. S.] izazivaju sasvim neznan utisak stvarnosti«. ¹³³ Ako ostavimo po strani pogrešne zahteve koji se i mediju filma i mediju teatra postavljaju, možemo reći da su ova uviđanja sasvim tačna. Čak i pod uslovom da prizor na sceni organizujemo kao pravi isečak života (i glumački, i dekorom, i organizacijom vremena), javiće se jedan momenat koji će razgraditi iluziju stvarnog života. Naime, doći će do nesklada između dve serije stvarnosti smeštene u istom okviru. U sali ćemo imati dva stvarna prostora jedan pored drugog (prostor scene i prostor gledališta), dva sadašnja vremena (sadašnje vreme scenskog isečka života i sadašnje vreme gledališta), dve grupe stvarnih ljudi (one na sceni i one u gledalištu). Taj nesklad će pouzdano dovesti do razgrađivanja utisaka stvarnosti. Lihačov je, *implicite*, takođe opisao taj nesklad, odnosno samo onaj koji se javlja na planu vremena. Za pojavu teatra, po njemu, bitan uslov bio je »razvijanje osećanja *umetničkog sadašnjeg vremena*«. ¹³⁴ (Osećanje za *umetničko sadašnje* vreme nije drugo do naš napor da ono što je stvarno primimo kao uslovno.)

Zbog svega ovoga, klasičan teatar se morao odreći težnje da poistoveti kriterijume realnosti sveta scenskog dela sa kriterijumima »isečaka života«. Stoga je težište premešteno na zahtev druge vrste: da se ostvari uverljivost *odvijanja događaja*. To važi i za realističku dramu koja je, prirodno, najžešće i postavljala zahteve za poistovećenje sa životom. Skaftimov je tačno opazio da u dočehovskoj realističkoj drami »trenuci ravnog, neutralnog toka života postoje samo na početku drame kao ekspozicija i pripremni momenat za stvaranje događaja« i konstatovao da u tom tipu drame »događaji zaklanjaju život i odvlače pažnju od njega«. ¹³⁵

Funkcionisanje dramaturškog mehanizma, *kretanje* radnje, trebalo je da stvori *utisak živog* koji nije bilo moguće ostvariti samim prerusavanjem (pretvaranjem, preobražajem). Kretanje radnje je zaokupljalo svu pažnju gledalaca. Ako sled događaja funkcioniše dobro, onda sve drugo može biti manje-više uslovno: igra glumca, dekor, proticanje vremena. Možemo reći, dakle, da je u klasičnom teatru koherencija dramske iluzije (koherencija radnje) davala koherenciju scenskoj ilu-

¹³² Anri Valon, »Čulni opažaj i film«, *Filmske sveske*, III, Beograd 1970, broj 1, str. 2–16.

¹³³ Kristijan Mec, »O utisku stvarnosti«, *Filmske sveske*, I, broj 10, Beograd, str. 654.

¹³⁴ D. S. Lihačov, *Poetika stare ruske književnosti*, SKZ, Beograd 1972, str. 341.

¹³⁵ A. P. Skaftimov, *Nravstvennye iskanija russskih pisatelej*, Moskva 1972, str. 411.

ziji. S druge strane, možemo reći da nije nimalo slučajno što su Čehovljeve drame »u kojima se ništa ne događa«¹³⁶ ili u kojima su »događaji proterani na periferiju«¹³⁷ povezane sa progresom glumačke umetnosti.

Kako se u ovom prelasku sa koherencije isečaka života na koherenciju radnje, sklopa događaja, rešava pitanje elemenata objektivne stvarnosti koji ulaze u sastav teatarskog medija? Pre svega, prostor organizacijom radnje biva potisnut u drugi plan; Pinjar je odlično shvatio da Rasinove lokacije (neko predvorje itsl.) predstavljaju »gotovo apstraktan prostor«,¹³⁸ a to se svakako može proširiti i na prostorna određenja antičkih tragedija. Radnja, isto tako, od glumca čini onoga kome se nešto događa; na njega se gleda kao na deo događanja, a ne kao na element stvarnosti. Kretanje radnje takođe poništava i nesklad između dva sadašnja vremena; sadašnje vreme na sceni je sadašnje vreme radnje, priče, a radnja svako vreme čini pomalo prošlim. Kristijan Mec je bez sumnje u pravu kad veli da priča najčešće traži i napuštanje *hic* i napuštanje *nunc*, i kad veli da »stvarnost nikad ne priča priče, samo je uspomena priča«. ¹³⁹ Sada je, čini se, znatno jasnije zašto u drami nema onog epskog počinjanja iz početka, nego dolazi do preliivanja iz jedne deonice radnje u drugu, iz jednog kompleksa u drugi. Ono što je izdvojeno, što odmah ne upućuje na drugo i što se odmah ne preliiva u drugo svraća na sebe veću pozornost, podleže sasvim drugim kriterijumima uverljivosti. Drugačiji su zahtevi uverljivosti jedne scene za koju osećamo da je samo »zubac« veće celine, a drugačiji zahtevi uverljivosti scene koja se posmatra za sebe. Dramsko kretanje je način odvrćanja pažnje od pitanja o uverljivosti pojedinih scena koje ga čine. Fragment je zakleti neprijatelj klasične scene.

Nešto slično važi i za ličnosti drame. Ličnost koja nije zahvaćena dramskim mehanizmom svraća na sebe veću pažnju, podleže drugačijim kriterijumima uverljivosti. Setimo se samo kakve smetnje u postizanju dramske iluzije mogu izazvati razne sluge i drugi »predstavnicima života« koji nisu zahvaćeni dramskim tokom, već prosto iznebuha upadaju iz života u dramu.

Klasičan teatar, obavezan strukturom samog medija, predestetskom prirodom prerušavanja (preobražaja) na kopiju života, kretanjem dramske radnje izmiče ovu neestetičkoj obavezi. U stvari, gledaocu se umesto kôda života nameće kôd radnje, događanja. (Moderni teatar pitanje iluzije stvarnosti takođe rešava »metodom zamene«: umesto kôda života i kôda radnje on se koristi čitavim nizom raznolikih kôdova: rituala, igre, sportskog događaja, cirkusa, narodnog teatra itd.)

Svet stvoren bilo prikazivanjem bilo opevanjem nikad se ne može izgraditi u potpunosti, sa svim komponentama koje ima i tzv. objektivni svet. To je daleko od zadataka umetnosti. Za postizanje iluzije realnosti autonomnog sveta umetničkog dela dovoljno je organizovanje jednostrane koherencije koja izaziva i organizuje dopunski rad mašte primalaca. E. V. Volkova je, oslanjajući se na neke nalaze

¹³⁶ Silvio d'Amico, nav. delo, str. 389.

¹³⁷ A. P. Skaftymov, nav. delo, str. 411.

¹³⁸ Robert Pignarre, *Povijest kazališta*, MH, Zagreb 1970, str. 98.

¹³⁹ Kristijan Mec: »Napomene za jednu fenomenologiju narativnoga«, u nj. knjizi *Ogledi o značenju filma*, Institut za film, Beograd 1973.

Vigotskog i Ejzenštajna, ustanovila da »umetnost kompenzira oslabljenje strukturalnih veza na jednom nivou njihovom čvršćom organizacijom na drugim nivoima«. ¹⁴⁰

Opevanje i prikazivanje nisu, dakle, samo dva različita načina stvaranja umetničkih svetova, već se njima stvaraju i *različiti svetovi*, svetovi koji nastaju–opstaju na različitim principima. Nedostatak »logičnog načela« i psiholoških motivacija u epskim pesmama ne znači da su one nelogične i psihološki iskrivljene, već da se njihovi svetovi organizuju na nekim drugim principima. To podrazumeva da o njima treba raspravljati u skladu s tim principima, a ne u skladu s unesenim, njima stranim principima. Isto važi i za svetove dramskih dela.

Korišćenje epskih postupaka konstrukcije sižea u drami

Razmotrimo sada korišćenje epskih kompozicionih postupaka u drami. Pogledajmo ponaosob korišćenje postupaka ponavljanja i postupaka višečlanog ponavljanja sa preokretom.

Shema a-A i njeno mesto u drami

Pregledajući niz drama »po narodnim pesmama sačinjenih«, našli smo da se u njima vrlo često upotrebljava postupak situacionog ponavljanja (a-A). Njegova primena je dvostruka: a) koristi se kao konstrukcioni princip organizacije pojedinih scena i činova, dakle manjih segmenata sižejne konstrukcije, i b) kao konstruktivni princip cele drame. Na tačku b) ćemo se vratiti prilikom pregledanja osnovnih dramaturških postupaka kojima se služe »opredstavljivači« narodnih pesama, a na ovom mestu ćemo se duže zadržati na prvom slučaju primene ovog postupka.

Lako ćemo ustanoviti da se neke realizacije ove sheme vrlo često koriste u drami. Najčešće od tih realizacija su ponavljanja tipa proroštvo–ispunjenje, predosećanje–ispunjenje, san–ispunjenje, plan–ispunjenje itd. Evo primera:

U Nušićevom »Nahodu« ¹⁴¹ Vukašin razmišlja kako da se domogne važnog pisma koje Dušan šalje po jednom kaluđeru. Planira da to izvede tako što će poslati svog Marka da opije kaluđera i ukrade mu pismo. Sledi veoma duga scena sprovođenja plana u delo (ispunjenja plana): Marko, naime, opije kaluđera i ukrade mu pismo.

U Simovićevoj »Hasanaginici« ¹⁴² glavna junakinja primora svog brata, bega Pintorovića, da ode njenom bivšem mužu i izdejstvuje joj dopuštenje da vidi dete. Potom prisustvujemo prilično opširnoj sceni beg Pintorović–Hasanaga. Simović oseća da je takvo ponavljanje nedramsko i izbegava ga na nivou »govor se ponavlja kao govor« (G≡G, Šmaus). Naime, beg Pintorović, umesto da od reči do reči ponovi želju svoje sestre, kaže samo »takva i takva stvar«. Međutim, ova dosetka ne potire ponavljanje na situacionom nivou. Nije slučajno to što i kod Nušića i kod Simovića ove scene drže pažnju gledalaca nekim pomoćnim sredstvima – pre sve-

¹⁴⁰ E. V. Volkova, »Ritm kak ob'ekt estetičeskogo analiza«, u zb. *Ritm...*, str. 81.

¹⁴¹ Branislav Nušić, »Nahod«, tragedija u 5 činova, Sabrana dela B. Nušića, knj. VIII, »Geca Kon«, Beograd 1932.

¹⁴² Ljubomir Simović, »Hasanaginica«, drama, *Scena*, Novi Sad, godina X, knj. II, br. 6, 1974, str. 112–113, 116.

ga humorom. Prilikom organizacije scena po *ovom* principu najgore je to što one isključuju mogućnost da se gledaočeva pažnja održi eventualnim iščekivanjem da se plan *ne ispunji*; takve mogućnosti *ne pripadaju priči*, pa ih zato gledalac i ne očekuje.

Za Nušića i Simovića se, povodom navedenih primera, može citirati ona poslovice o radu i grešenju; postoji, međutim, jedan pisac kod koga se ovaj postupak primenjuje sistematski, kao osnovni princip komponovanja dramskih segmenata. To je jedan od prvih »opredstavljivača« naših narodnih pesama – Atanasije Nikolić. Njegova drama »Marko Kraljević i Vuča Dženeral«¹⁴³ u pogledu korišćenja ovog postupka predstavlja čvrst i dosledan sistem, naprosto lep u svojoj naivnoj doslednosti! Postupak ponavljanja a-A kod njega je razudeniiji nego u epskoj pesmi. Pogledajmo kako se on koristi jednom od aktuelizacija ponavljanja, onom tipa plan–ispunjenje. Vuča Dženeral najpre opravdava sam »plan kao takav«. Na samom početku drame on veli: »Bez plana, budalaština bi bila i jedan dan živeti«. Zatim smišlja konkretan plan kako da uhvati tri srpske vojvode i odlučuje se za pravljenje kapije–klopke. Plan se potom sprovodi u delo (ponavljanje G>R). Onda nadležni za izvršenje plana izveštava da je kapija napravljena, tj. R>G. Vuča pristupa donošenju drugog dela plana: da se jednom od vojvoda odnese lažno pismo koje će ga navesti da padne u klopku. Sprovođenje plana po principu G>R. Vidimo scenu kako Milan Toplica čita pismo (ponavljanje G≡G). Zatim opet sledi scena u kojoj Vuču obaveštavaju da je pismo predato (R>G). Vojvode bivaju uhvaćene, što se opet predaje kao izveštaj (R>G). Na kraju se celo zbivanje sažima u aforističnu Vučinu repliku: »Uхватiti tri srpske vojvode, a četvrtoga već imati u tamnici, to se zove šičar!« – što je, u stvari, još jedno ponavljanje tipa R>G. Uhvaćene vojvode takođe prave rezime celog događaja i nalaze da »onaj koji vedri, on i oblači« (tj. sve se dogodilo po božjoj volji) i da je »ljubav puna i meda i jeda. Mi smo iz ljubavi pošli ovamo, u ljubavi nas je ova nevolja snašla, pa u ljubavi valja da je snosimo«. Da bismo pokazali Nikolićevu doslednost u korišćenju ovog postupka načinimo sličnu skicu narednog segmenta. Tri srpske vojvode razmišljaju o situaciji u kojoj su se našle. Kao i Vuči, njima je potrebno opšte filozofsko opravdanje pre nego što pristupe donošenju plana. Taj opšti pristup nalazi Milan Toplica: »Svaka tica ima svog kopca« (što će reći da ni Vuča nije svemoćan). Potom se pristupa donošenju konkretnog plana: poslaće pismo Marku da dođe da ih izbavi. Plan se sprovodi u delo, »govor postaje radnja«. Marko prima pismo, najpre i sam traži gnomski podsticaj za akciju i kreće. Potom se opet radnja ponavlja kao govor: poštunoša obaveštava Starog Toplicu i vojvode da je pismo predao Marku. Zatim, kao i u prethodnom segmentu, dolazi do aforističkog rekapituliranja celog odeljka: »Opet jedno ubedjenje o milosti i Promislu Božjem«, veli Miloš od Pocerja. Vojvode su još pre poštunošinog izveštaja da je pismo predao Marku ubedene da će ono biti predato, jer ništa nije »posô slepog slučaja«, nego »više nepostižime sile« i »ruke najvišeg bića«, a ona ih je do tada uvek izvlačila iz nezgode. Primena ovog postupka kod Nikolića je odličan primer prožimanja »organskog« i »istoričkog«. Naime, verovanje da »ništa nije posô slepog slučaja, nego dar više nepostižime sile« u skladu je

¹⁴³ Atanasije Nikolić, »Marko Kraljević i Vuča Dženeral«, pozorišna igra u tri dejstva po narodnoj pesmi sačinjena, N. Sad 1861.

sa književnoistorijskim periodom kojem je Nikolić pripadao (prosvetiteljstvo). Ali, s druge strane, očito je da ta »nepostižima viša sila« deluje po nekim univerzalnim kompozicionim principima koji se ne vezuju samo za period prosvetiteljstva, koji su, dakle, »organski«. Nikolićevo razučivanje ovog postupka (naročito gnomski podsticaji za akciju i »umstvene« rekapitulacije zbivanja) očito je »istorično«.

Da pokušamo i mi da izvršimo orijentacionu rekapitulaciju uloge postupka ponavljanja u drami. Dok je u epskoj pesmi upotreba tog postupka svrsishodna, jer zbivanjima obezbeđuje koherenciju u drami, njegova upotreba najčešće dovodi do stvaranja loše scene *à faire*, zapravo do one vrste scene *à faire* koju je Arčer duhovito nazvao scene *à fuir*.¹⁴⁴

Zato se u drami češće koristi jedan drugi tip situacijskog ponavljanja, onaj koji smo nazvali negativnim situacijskim ponavljanjima. (Najčešća njegova realizacija je plan–neispunjenje, negacija plana.) To, naravno, ne znači da u drami nema planova koji uspeavaju, jer, kao što smo videli, ima slučajeva gde je ispunjenje plana uslov za dalji razvoj priče – zapravo, kad je neispunjenje moguće, ali ne pripada priči. Uopšte, teško je govoriti o primeni ovog postupka van dinamike dramskog organizma. Ipak se mogu navesti neke aproksimacije koje se priključuju već navedenima. Ako se u drami prikazuje priprema nekog plana i proces njegovog ispunjenja, onda je to ispunjenje obično protivrečno i najčešće povezano sa tragičkom ironijom (Edipov plan da pronađe ubicu). Jedna od čestih aktuelizacija ovog postupka (proroštvo–ispunjenje) u drami se takođe koristi na drugačiji način. U Sofoklovom »Caru Edipu« dat je obrazac korišćenja ovog postupka:

proroštvo – negacija proroštva – ispunjenje proroštva.

Na isti način se u drami koristi i onaj poseban slučaj realizacije ovog postupka koji je Bogatirjov nazvao »rasskritie njevozmožnogo«. Dok se u pesmama u prvom članu daje neki uslov koji je nemoguće ispuniti, a u drugom članu se samo utvrđuje ta nemogućnost, u drami dolazi do ispunjenja nemogućeg, odnosno do negacije negiranog. Najpoznatiji primer je svakako onaj s Ardenskom šumom u Šekspirovom »Magbetu«, ali Bogatirjov navodi niz primera iz narodnih drama Čeha i Slovaka.¹⁴⁵

Pošto su »planovi« nezamenljivi elementi strategija i radnje i protivradnje, a pošto je prikazivanje procesa plan–ispunjenje nedramatično, pisci najčešće pribegavaju jednom rešenju koje se sastoji u zaklanjanju jednog od članova sheme: ili se prečuti plan, a prikazuje se samo ispunjenje, ili se daje samo plan, namera itsl., a ispunjenje se podrazumeva. To umnogome umanjuje monotoniju koju stvara shema a-A.

Višečlano ponavljanje sa preokretom u drami

I ovaj postupak, kao i prethodni, može u arhitektonici drame učestvovati na dva načina. Mi ćemo se, kao i u slučaju ponavljanja, ovde zadržati samo na prvom vidu korišćenja. Svi pisci koji su dramatizovali naše epske pesme vrlo rado se njim koriste, jer njegova mehanika omogućuje dosta jednostavno postizanje »uzlazne«

¹⁴⁴ Viljem Arčer, nav. delo, str. 126.

¹⁴⁵ P. G. Bogatirjov, »Diskusija na IV međunarodnom kongrese slavistov«, u: *Russkij fol'klor*, M.-L., V, 1960, str. 301.

linije u sceni. To je, isto tako, dosta udoban način za postizanje kulminacije. Tako, na primer, svi pisci drama »kosovskog ciklusa« samu bitku (zapravo »prenos bitke«) daju primenom ovog postupka: ishod prvih situacionih krugova je na strani Srbalja, a onda dolazi do preokreta. Istoričari vele da se zaista tako i dogodilo. Ne mešajući se u njihovu kompetenciju, primećujemo da se i historiografija, eto, koristi istim stilskim postupkom »stepenovanja«.

Postoji, slično Nikolićevoj »Marko Kraljević i Vuča Dženeral«, drama u kojoj je ovaj postupak razvijanja scena isto tako sistematično primenjen – tragedija Jovana Subotića »Miloš Obilić«. ¹⁴⁶ Subotićeva doslednost nije ništa manja od Nikolićeve. Gotovo svaka scena je »stepenovana« po ovoj shemi; svako obaveštenje se razlaže i daje kroz gradacijski niz. Kod Subotića, kao i kod Nikolića, sve je pripremljeno mehanikom sheme. Tako, recimo, kad turski izaslanik pokušava da pridobije Vuka na izdaju, ishod prva dva kruga Jusuf-pašinih nastojanja je negativan, ali u trećem pokušaju on naprosto mora uspeti. Paralelno s ovim, ishod sličnih nastojanja sa Milošem je u prva dva kruga pozitivan, ali samo da bi treći krug imao »zamah« za preokret, odnosno za Miloševo odbijanje. Nije u pitanju »izvod iz karaktera« (Miloš je, zaključili bismo, lukav), već je ta »karakterna crta« samo posledica primene sheme. Evo još dokaza: Miloš u toj sceni, odbijajući u poslednjem krugu Jusuf-pašinu ponudu, izlaže vrlo umno i »filosofično« razloge zbog kojih smatra da među Srbima i Turcima nema mogućnosti za sporazum. ¹⁴⁷ Međutim, u sceni savetovanja kod kneza Lazara, koja sledi neposredno za ovom, mehanika sheme određuje ga sasvim drugačije. Naime, pošto svi izlože svoja umovanja o situaciji, Miloš istupi s rečima: »Meni majka hladnu krv ne daje / Da tiho mudre nižem riječi / Već mi daje junačku desnicu / Da svršujem što car zapovedi«. ¹⁴⁸ Zakonitost promene u poslednjem situacijskom krugu uslovlila je sasvim drugačiju »karakternu crtu« Miloševu.

Subotić ovaj postupak upotrebljava i tamo gde je očigledno da razvijanje scena pomoću njega otežava, usporava i sprečava radnju da se brže usmeri kraju – u poslednjem činu. Kod Subotića ni tamo nema iznenadnih bleskova, preokreta–prepoznavanja, već se sve daje postupno, stepenovano.

Nikoliću je sistematska primena postupka ponavljanja u razvoju scena omogućila da minimum akcije iz epske pesme (koja ima samo 302 stiha) razvije u 79 pojava! Kod Subotića je dosledna primena drugog najčešćeg kompozicionog principa naše epike takođe dovela do hipertrofije, tako da su pozorišne družine, koje su inače rado igrale ovaj komad, bile prinuđene da ga mnogo skraćuju. Mogućnosti i ograničenosti primene ovog postupka u drami najbolje ćemo videti u trećem činu Nušićevog »Nahoda«. ¹⁴⁹ To će, istovremeno, biti primer korišćenja ovog postupka za postizanje kulminacije.

Tema ovog čina je neka vrsta diskusije o prednactu Dušanovog zakonika. Radnju vodi Dušan, koji nastoji da spase sina. Pomaže mu Vukašin. Protivravnju vodi

¹⁴⁶ Jovan Subotić, »Miloš Obilić«, tragedija u 5 činova, izd. knjižarnice Pahera i Kisića, Mostar 1903.

¹⁴⁷ Isto, str. 42–43.

¹⁴⁸ Isto, str. 52.

¹⁴⁹ Branislav Nušić, »Nahod«, str. 221.

vojvoda Mladenović, koji zna za tajno srodstvo Momira i Gordane. Momir, tumačeći primere iz vizantijske pravne prakse, pomaže protivradnji, tj. vodi, u neznanju, protivigru samom sebi. Razvoj sheme po situacijskim krugovima izgleda ovako: vojvoda Mladenović perfidno traži savet kako da postupi u jednom teškom slučaju koji se desio u njegovoj oblasti, i zahteva da zakonik predvidi paragraf i za takve slučajeve. Naime, u njegovoj oblasti se desilo da su se brat i sestra »uzmilovali«. Pobjeda u prvom krugu je na Dušanovoj strani. On predlaže (imajući na umu, kao i njegov protivnik, konkretnu situaciju Momir–Gordana) da se za takve slučajeve predvidi oslobađajuća presuda ukoliko su se brat i sestra »zavoleli u zabludi«. Međutim, akteri protivradnje se ne predaju tako lako. Njih čudi kako je moguće da se tako što dogodi u neznanju. Momir navodi primer iz vizantijske sudske prakse: greh se dogodio, i crkva je i pored »momenta neznanja« spalila grešnike »da ne bi narod ispaštao gnev Božji«. Ipak, i posle ovog kruga sudara pobjeda je na Dušanovoj strani. Naime, on predlaže da se pravi razlika da li je do »rđavog čina« došlo ili nije; potom predlaže oslobađajuću presudu za slučaj da je »misao potekla iz zablude, a nema zlog čina«. Po zakonu ove sheme, u poslednjem krugu mora doći do promene ishoda. I zaista, Momir briljantnom tiradom daje nov odlučujući argument protivradnji. Po njemu, i u slučaju za koji Dušan predlaže oslobađajuću presudu ima krivice, jer »brat u sestru zaljubljen dušu je oskrnavio kao jeretik nečistom verom«, te stoga predlaže smrtnu kaznu, koju sabor i usvaja. Ovaj čin je po mnogim mišljenjima najbolji deo Nušićeve tragedije. Četvrti i peti čin su samo izvlačenje konsekvenci iz ovog čina.

Nušićeva primena postupka višečlanog ponavljanja sa preokretom u ovom segmentu drugačija je od primene te sheme u epskoj pesmi. Dok u epskoj primeni te sheme ishod jednog sudara radnja–protivradnja označava kraj jednog kruga i protivradnja iz početka smišlja novu strategiju (ili naprosto ponavlja istu strategiju) – uporedi s ishodima sudara radnje i protivradnje u pesmi »Nahod Momir« – dotle u tragediji »Nahod« ishod postaje ne završetak, već element na kojem protivradnja zasniva svoju novu strategiju. Druga osobenost primene ovog postupka je njegova kombinacija sa tragičkom ironijom! Momir, kao i Edip, pobeđuje, ali ta pobjeda je njegov poraz. No pored ovih suštinskih, dramskih obogaćenja sheme, treći čin »Nahoda« jasno pokazuje perspektivnu ograničenost njenu: ona očito može biti delotvorna samo u manjim celinama. Treći čin »Nahoda« mogao bi se igrati sam za sebe, kao efektna jednočinka.

*

Očito je, dakle, da se stvaranje sveta u novim uslovima ne može oslanjati na konstruktivne principe i kohezivne sile koji vladaju u izvorniku (epskoj pesmi koja služi za polazište). Niz istih, ponovljenih ishoda sudara radnja–protivradnja govore da je glavna kohezivna sila ovog segmenta Nušićeve drame, ipak, prevashodno ritmičke prirode, odnosno da pripada jednom drugom kompozicionom principu koji je u službi drugačijeg načina stvaranja sveta. Stoga se pomoću nje može postići koherencija, relativno čvrsta i u novim uslovima, samo u okviru vremenski kratkih segmenata, odnosno na vremenskom prostoru približno istom kao onaj u kojem epska pesma uspeva da u prijemnom aparatu gledalaca ostvari svoju koherenciju.

II deo

Pregled dramaturških postupaka u »dramskim prevodima« naših narodnih epskih pesama

Prelazimo sada na pregled dramaturških postupaka koje su naši pisci primenjivali prilikom »transmisija epike u dramatiku«. Ovde će se, prirodno, najpotpunije ispoljiti neki osnovni problemi i zakonitosti prekodiranja sižejnog sklopa epske pesme u dramski sklop.

U književnoteorijskim standardizacijama najčešće se razlikuju dve vrste adaptacija: obične dramatizacije, odnosno dela koja se u najvećoj mogućoj meri drže izvornika, i dela »nastala po motivima«, to jest ona koja se manje-više udaljavaju od originala.

Mi ćemo se, pak, udaljiti od ove podele, jer nas manje interesuju sami motivi, a više konstruktivni postupci. Po nama, postoje tri tipa »dramskih prevoda« naših epskih pesama:

- A. Obične dramatizacije ili scenske adaptacije. Njih karakteriše princip minimalnih intervencija, princip vernog prenošenja ne samo postupaka konstrukcije sižea nego i realizacija tih postupaka. Pobornici ovakvog odnosa prema izvorniku smatraju za sreću ako mogu da doslovno prenesu i što više originalnih »replika« iz epske pesme.
- B. Dramatizacije koje, unoseći nove motive, uvodeći nove ličnosti itsl., izneveravaju i napuštaju izvornik, ali u osnovi ostaju verne poetici epske pesme, njenim konstruktivnim principima. Možemo reći da ovde u osnovi prividne slobode leži princip nesvesne prinude.
- C. Prestrukturiranje epskih pesama prema zakonima dramske kompozicije.

A. Verni »prevodi«

Sasvim je prirodno to što je principe ove dramaturgije najpotpunije teorijski formulisao i praktično sproveo jedan od proučavalaca našeg narodnog eposa. Videćemo nešto kasnije, na još nekim primerima, da se ispitivači naše epske poezije osećaju maltene kao »pravni zastupnici« narodnih pevača.

Polazeći od teze o »nametnoj snazi dramatičnosti« naših epskih pesama, Dragutin Kostić u predgovoru svoje knjige *Narodne drame*¹⁵⁰ razmišlja kako da se nađe

¹⁵⁰ Dragutin Kostić, *Narodne drame*, str. 3.

najbolji način da se na sceni očuva »dostojanstvo narodne pesme (drame)«. On je nezadovoljan dvama dotadašnjim načinima njihovog scenskog prevođenja: i načinom »pismene, književne, umetničke, dramatizacije«, koji su praktikovali pisci naših »nacionalnih i nacionalisanih« drama, i načinom koji su praktikovala društva poput »Tradicije«, koja su na »slobodnim prirodnim pozornicama« prikazivala »dramu narodnu datu u epskoj pesmi, u potpunosti, i s onim najefektnijim momentima, s borbom, megdanima, i na konjima!«¹⁵¹ Kostić misli da je našao recept za »pravu dramatizaciju« epske pesme: »dramatizator treba da svoje tvoraštvo svede na najmanju meru, upravo na zanatsku« ili, konkretnije govoreći, »to znači okretati u govor ono što je u 'komadu' dato kao radnja, neizvodljiva na momentalnoj sceni... sa zvučnim obeležavanjem (markiranjem) njenim.«¹⁵² Tekst izvornika, po Kostiću, treba čuvati u potpunosti, izuzimajući neophodne promene »glagolskih lica«. Za »vezivna mesta« valja uzimati stihove iz »dotične pesme«, a ako ih tamo nema, ne treba ih »izmišljati«, već ih valja potražiti u drugim pesmama. Ovim postupkom će se neke »narodne pesme–drame« moći »opredstaviti« cele i izjedna, druge će morati da se podele na prizore, a kod nekih će biti dovoljno »opredstaviti« samo jedan »glavni momenat, obično pozniji.«¹⁵³

Nije nimalo čudno što se Kostićevih principa drži i jedan drugi ispitivač narodnog stvaralaštva – Andra Gavrilović. On, doduše, u svojoj dramatizaciji »Deobe Jakšića«¹⁵⁴ dopisuje uvodni deo, čija je funkcija da stvori osnovicu zbivanja, ali se u »planu izlaganja« sukoba D Mitar–Bogdan doslovno drži narodne pesme i »opredstavljuje« je minimalnim zanatsko-tehničkim zahvatima: prebacivanjem perfekta u prezent, prebacivanjem trećeg lica u prvo, pretvaranjem radnje u govor itd. Neki pisci menjaju fakturu stiha »narodne pesme–drame« ali u osnovi, manje-više, ostaju verni principu minimalnih intervencija (na primer, Milorad R. Šapčanin u svom »Milošu u Latinima«,¹⁵⁵ Šantić u svojoj »Anđeliji«,¹⁵⁶ nastaloj od pesme »Bog nikom dužan ne ostaje«).

Postoji još jedna vrsta vernosti za koju se zalažu neki drugi ispitivači narodne epike: vernost naučnoj misli o »bitnosti i strukturi«, vernost teorijskom objašnjenju »nejasnih strukturnih mesta«. Tako Muhsin Rizvić definiše »bitnost« »Hasanaginice« kao »sukob zbog socijalno-kastinskih razloga na liniji beg–aga« i daje sociopsihološko objašnjenje stida Hasanaginice,¹⁵⁷ a onda pristupa dramatizacijama ove »žalosne pjesance« da bi proverio koliko su se »dramatizatori« približili »stvarnoj životnoj i dramskoj bitnosti koju nudi sam tekst balade.«¹⁵⁸ Posao dramskog pisca ovde se, izgleda, shvata kao neka vrsta pomoćne naučne metode, kao jedna od metoda za rešavanje nepoznatih u jednačini epske pesme. Četrdeset

¹⁵¹ Isto, str. 4.

¹⁵² Isto, str. 4.

¹⁵³ Isto, str. 5.

¹⁵⁴ Andra Gavrilović, »Deoba Jakšića«, dramska slika s pevanjem, Beograd 1924.

¹⁵⁵ Milorad R. Šapčanin, »Miloš u Latinima«, slika u 1. činu, Novi Sad 1886.

¹⁵⁶ Aleksa Šantić, *Drame*, izd. knjižarnice Pahera i Kisića, Mostar 1927.

¹⁵⁷ Dr Muhsin Rizvić, »Socijalni aspekti Hasanaginice«, *Život*, XLVI, br. 9, 1974, str. 294–306.

¹⁵⁸ Dr Muhsin Rizvić, »Hasanaginica od usmene balade do dramskog oblika«, *Izraz*, XVIII, br. 10, 1974, 472–492.

godina pre Rizvića takvo gledanje na dramatizacije epskih pesama izrazio je i Gerhard Gezeman: »Zašto se Ogrizović zanimao za Hasanaginicu i zašto je dramatizovao baš istoriju narodnog junaka Banović Strahinje? Zašto se Đuro Dimović mučno borio sa Markom Kraljevićem, zašto je Laza Kostić mudrovao o Maksimu Crnojeviću? Jer su ti problemi ostali još uvek nerešeni.«¹⁵⁹

B. Nesvesna (strukturna) vernost

Pregledaćemo sada niz dela čiji su autori prividno znatno odstupali od »izvornika«, a u stvari su ostajali verni poetici sižea narodne epske pesme. Štaviše, neki od njih su upravo tim odstupanjima još čistije razvijali neke konstruktivne principe naše epske pesme. Ta nesvesna vernost ispoljavala se u korišćenju shema a-A i A₁ A₂ A_n... B za postizanje arhitektonske koherencije dramskih događaja.

Ponavljanje a-A kao konstruktivni princip cele drame

Ranije smo već ispitili ulogu ovog postupka na nivou organizacije manjih segmenata dramskog sižea. Sada ćemo ispitati korišćenje ove sheme na nivou organizacije cele drame. Uzećemo tri različita primera (prvi pripada počecima »dramskih prevoda« epskih pesama, druga dva našem savremenom repertoaru). O dramaturškim osobenostima Sterijinog »Miloša Obilića«¹⁶⁰ već je prilično pisano. Istraživano je šta je Sterija uzeo iz narodne epike, a šta od Šekspira. Međutim, kao po pravilu, ispitivači su se uglavnom zadržavali na onom sloju drame koji Ferguson slikovito naziva »zelenim lišćem drame«.¹⁶¹ Ako posmatramo samo taj sloj, uočićemo zaista neke upadljive sličnosti između nekih replika i nekih scena kod Sterije i Šekspira. Ali na dubljem, skrivenijem, konstruktivnom nivou drame Sterija, čini nam se, više duguje poetici naše epske pesme nego Šekspirovoj dramaturgiji. Pokušaćemo da to pokažemo.

Osnovni kompozicioni princip cele drame »Miloš Obilić« je ponavljanje a-A. Pogledajmo realizacije tog postupka na nivou organizacije radnji i postupaka glavnih ličnosti, glavnih »nosilaca akcija« ovog »žalostnog pozorja«. Osnovna radnja glavnog junaka, Miloša Obilića, organizovana je ponavljanjem tipa san–ispunjenje. Miloš na početku drame priča svom pobratimu Ivanu svoj san: usnio je, naime, cara Dušana, koji ga je »pečalno pogledao« i podsetio na zakletvu otačastvu. Naposletku se sav »u krvavu reku preobrati«. Sva kasnija Miloševa dejstva su samo ispunjenje prvog člana sheme, odnosno situaciono prevođenje sna. Vukova osnovna radnja takođe je organizovana primenom iste sheme, ovog puta ponavljanjem tipa predskazivanje–ispunjenje. Sudbina sultana Murata takođe je

¹⁵⁹ Gerhard Gezeman, »O Banoviću Strahinji«, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, sv. 2, 1935, str. 147–148.

¹⁶⁰ Jovan Sterija Popović, »Miloš Obilić«, Celokupna dela, knj. 2, Narodna prosveta, Beograd (b. g.).

¹⁶¹ Frensis Ferguson, *Sušтина pozorišta*, »Nolit«, Beograd 1970.

koherentna sa prvim članom sheme – naime, on je došavši na Kosovo usnio »aždaju koja ga proguta«.

Još jednom se pokazuje da primena ove sheme ne zahteva psihološku motivaciju postupaka junaka. Ono što Vuka čini izdajicom nije u njegovom karakteru, njegovu izdaju ne priprema njegova »psihološka bitnost«. On je ranije verno služio otačastvu i bio hrabar borac. To saznajemo od samog Miloša: »Kakva je slabost Srbalja za koju, Brankoviću, spomenu? Ili zaboravljaš što si sam i što je Dimitrije s Toplicom uradio?«¹⁶²

Ako uporedimo postupak ponavljanja onako kako ga primenjuje Sterija i način na koji ga primenjuje Šekspir u »Magbetu«, uočićemo bitne razlike. U Šekspirovoj tragediji se ponavljanje tipa proroštvo–ispunjenje ostvaruje na dramski način, na način kako se ono koristi i kod Sofokla:

proroštvo – negacija proroštva (sadržana u samom proroštvu – nemoguće je da šuma prohoda) – ispunjenje proroštva.

U epskom načinu upotrebe ovog postupka nema »međučlana« (negacije proroštva), članovi sheme su »slepljeni«, prelazak iz prvog člana u drugi odigrava se, tako reći, bez otpora.

Može izgledati čudno što jednu savremenu psihološku dramu posmatramo naporedo s jednim od prvenaca naše dramaturgije. I mi smo bili skloni da u ovoj drami (»Banović Strahinja« Borislava Mihajlovića¹⁶³) tragamo za nekom složenijom dramskom geometrijom, a ne da je posmatramo kao realizaciju jednog tako jednostavnog postupka kao što je ponavljanje. U prvi mah bi se moglo učiniti da je u osnovi Mihajlovićeve drame trougao Ban–Žena–Vlah–Alija. Međutim, ova geometrija podrazumeva veći stepen uodnošavanja ličnosti koji je čine i samim tim obavezu da te ličnosti učestvuju kao strukturni faktori u razvoju cele radnje. To s ličnostima ove drame nije slučaj. Vlah–Alija je u drami, kao i u Milijinoj pesmi, samo spoljašnja sila, manje-više slučajna ili, po samom Mihajloviću, poput »pustinjskog vetra«.

Začudo, zatvorenu trougaonu geometriju ovog sižea nije dao nijedan dramski pisac koji se njime bavio,¹⁶⁴ već sam narodni pevač. Kako nas obaveštava Radoslav Medenica, koji je pretražio sve varijante, narodni pevač je u jednoj od njih sačinio pravi trougao od pomenutih ličnosti.¹⁶⁵ Vlah–Alija ne ulazi u siže slučajno: on je ranije bio verenik Banove ljube, pa se zbog ljubavnog neuspeha poturčio. Nisu li neke melodrame sa »večnim trouglom« uticale na ovakav način uodnošavanja u ovoj varijanti?

Mihajlović je osetio da je pojavljivanje Vlah–Alije slučajno i tražio je način da ga pripremi. Ali za pripremu je izabrao jedan tipično epski postupak. Naime, Stra-

¹⁶² J. S. Popović, »Miloš Obilić«, str. 229.

¹⁶³ Borislav Mihajlović, »Banović Strahinja«, Biblioteka Sterijinog pozorja, Novi Sad 1963.

¹⁶⁴ Drame o Banović Strahinji pisali su još Milan Ogrizović (»Banović Strahinja«, drama u tri čina, Zagreb 1913) i Nikola T. Đurić (»Strahinić ban«, tragedija u pet činova, Beograd 1933). Ova druga nema nikakve veze sa sižecom iz narodne pesme.

¹⁶⁵ Radoslav Medenica, »Banović Strahinja u krugu varijanata«, u zb. *Narodna književnost*, priredio Vladan Nedić, »Nolit«, Beograd 1972, str. 226.

hinjinu majku sve vreme saleću neka čudna predosećanja, zbog kojih daje zavet da ide na jutrenje sve dok se Strahinja ne vrati. »Sve nešto mislim šta sam sanjala, ali izgleda da nisam ništa.« Ili: »Nešto sam loše noćas spavala. Promeniće se vreme, šta li?«¹⁶⁶ Kao što se vidi, Mihajlović izbegava pripremu tipa san–ispunjenje kao naivnu, ali ne može da izbegne pripremu tipa predosećanje–ispunjenje.

No ovim se ne iscrpljuje uloga postupka ponavljanja u Mihajlovićevoj drami. To je samo njegova primena u okviru organizacije jednog manjeg segmenta (prvog čina). Mi ćemo, u skladu sa zadatkom ovog poglavlja, nastojati da ukažemo na njegovu primenu na opštem kompozicijskom planu cele drame. Mihajlović je radnju drame organizovao u tri čina. Radi preglednije demonstracije, mi ćemo u svoju shemu ove drame ubeležiti i radnju koja se događa u jednom »međučinu«. Raspored osnovnih situacija drame »Banović Strahinja« izgleda ovako:

I čin: Strahinja se sprema na put u tazbinu. Predosećanja Strahinjine majke. Žena daje pismo Strahinji u kojem obaveštava svoju majku o nekoj svojoj važnoj odluci koju ipak ne saznajemo. Strahinja odlazi. Dolazi Vlah-Alija. Žena odlazi s njim.

II čin: Strahinja je u tazbini. Dolazi sluga Milutin i obaveštava ga o celom događaju. Strahinja kreće da nađe Ženu i Vlah-Aliju.

II međučin: Strahinjina borba sa Vlah-Alijom i pobjeda.

III čin: Strahinja u Kruševcu podnosi izveštaj o borbi. Suđenje Ženi i presuda.

Izdvajanjem krupnijih jedinica koje se ponavljaju ustanovljujemo: drugi čin je, u glavnim, »pokretačkim« situacijama, ponavljanje prvog čina (odlazak Žene sa Vlah-Alijom – Milutinov izveštaj o tome). Treći čin je ponavljanje situacije iz drugog »međučina« (borba – izveštaj o borbi). Ovaj čin je, delom, i ponavljanje situacije iz prvog čina: Strahinja čita Ženino pismo).

Ako primenimo Šmausovu klasifikaciju ponavljanja, možemo reći da ovde imamo ponavljanje tipa »radnja se pretvara u govor«. (Radnja iz prvog čina ponavlja se kao govor u drugom činu, a radnja iz drugog međučina ponavlja se kao govor u trećem činu.) Šmaus je, to smo već naveli, smatrao da slučaj R>G protivreči opštoj dinamici pesme. Nešto od toga se oseća i u Mihajlovićevoj drami, i to je verovatno navelo Raška V. Jovanovića na sud da je autor »zatajio u opštoj kompozicionoj liniji izgrađivanja drame«.¹⁶⁷ Ova ocena je ipak relativna. Kao što smo na shematskom pregledu osnovnih situacija pokazali, drama je komponovana vrlo pregledno i dosledno, po jedinstvenom kompozicionom principu. Drugo je pitanje ocene delotvornosti samog principa. Što se tiče dinamike razvoja radnje, Šmausova ocena ovog postupka mogla bi važiti za Mihajlovićevog »Banović Strahinju«, ali samo na planu spoljašnje dinamike radnje. Mihajlović je, međutim, pretpostavljajući da je fabula poznata većini gledalaca, pokušao da ostvari unutrašnju dinamiku. Na koji način?

Odgovor na ovo je, opet, vezan uz primenu postupka ponavljanja. Vreme je da kažemo da se Mihajlović ovim postupkom koristi sasvim drugačije nego, recimo,

¹⁶⁶ Borislav Mihajlović, nav. delo, str. 8 i 27.

¹⁶⁷ Raško V. Jovanović, »Banović Strahinja Borislava Mihajlovića Mihiza«, u zb. *Srpska drama*, priredio Raško V. Jovanović, »Nolit«, Beograd 1969, str. 425.

Sterija. Naime, član A nikad ne ponavlja član a u potpunosti. Odnosno govor nikad nije potpuna slika radnje. Milutinov izveštaj o događaju iz prvog čina manjkav je i nepotpun, jer je Strahinjin verni sluga bio ranjen i u nesvesti. Doduše, on smatra da je video najvažnije (kako je »ona, da proštiš, kurva« dobrovoljno otišla sa Turčinom), ali gledaoci znaju da je njegov izveštaj nepotpun i iskrivljen. Ni treći čin nije celovito govorno ponavljanje radnje iz drugog »međučina«. Strahinja, naime, prećuti deo situacije (Ženino pomaganje njegovom neprijatelju). Taj deo, međutim, nije – kao u prethodnom slučaju – ispušten iz objektivnih, već iz subjektivnih razloga: on govori o Strahinji.

Dinamika drame upravo i nastaje iz te nepotpunosti »preslikavanja« a u A. Gledalac ima uvid u oba člana, i u radnju i u njeno govorno ponavljanje. Napetost niče iz njegovog upoređivanja i predviđanja posledica ograničenih predstava o radnji koja se dogodila.

To uvlačenje gledalaca u »igru« Ejhenbaum je opisao na primeru Šilerovog »Valenštajna«: »Gledalac se nalazi u ulozi posmatrača koji zna mnogo više nego svako lice koje dejstvuje«. ¹⁶⁸ Stajen je na istoj osnovi razvio celo svoje shvatanje drame: spajanje sugestije A i sugestije B (kroz proces ironične dedukcije) u »utisak I« čini, po njemu, osnovu toka dramske radnje. ¹⁶⁹

*

U kratkom predgovoru drami »Omer i Merima« autori Miroslav Belović i Stevan Pešić vele da su »nadahnuti narodnom baladom... tragediju o Omeru i Merimi pisali slobodno: i u fabuli, i u slikanju likova, i u formi stiha«. ¹⁷⁰ Pokušaćemo da pokažemo kako je ta sloboda, bar što se tiče nivoa koji mi ispitujemo, umnogome prividna. Skicirajmo u tom cilju sižejne sheme narodne balade i drame o kojoj je reč:

1. »Smrt Omera i Merime« (Vuk I, 343):
 - Omerov i Merimin plan (ljubavno spajanje)
 - Plan Omerove majke (da oženi Omera Fatimom) – negacija plana Omera i Merime
 - Ispunjenje plana Omerove majke
 - Smrt Omera – negacija plana Omerove majke
 - Merimino predosećanje (đul–duša)
 - Ispunjenje predosećanja i smrt Merime
 - Ispunjenje plana Omera i Merime (spajanje u smrti).
2. »Omer i Merima« M. Belovića i S. Pešića:
 - Plan Omera i Merime (ljubavno spajanje)
 - Merimin san (»a kad pridoh sanduku / sebe sam mrtvu videla«) – negacija zajedničkog plana
 - Omerov plan (prosidba) – negacija Meriminog sna
 - Ismetin plan (»ćerkom serdara Atlagića ženiću ga«) – negacija Omerovog plana
 - Omerov plan (plan za bekstvo) – negacija Ismetinog plana

¹⁶⁸ Boris Ejhenbaum, *Književnost*, str. 58.

¹⁶⁹ Dž. L. Stajen, *Elementi drame*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1970.

¹⁷⁰ Miroslav Belović – Stevan Pešić, »Omer i Merima«, tragedija, *Gradina*, br. 1, Niš 1971, str. 11.

Ismetin plan (»taknuti treba u njihovu ljubav«)
 Ispunjenje plana (prvo s Merimom, onda s Omerom)
 Ispunjenje glavnog Ismetinog plana (ženidba Omera Fatimom)
 Omerova smrt – negacija Ismetinog plana
 Merimino predosećanje (dul–duša)
 Ispunjenje predosećanja
 Ispunjenje Meriminog sna
 Ispunjenje plana Omera i Merime (spajanje u smrti).

U poređivanjem ovih dveju shema vidimo da se i narodna balada i njen »dramski prevod« koriste istim kompozicionim postupkom – ponavljanjem. Ipak, između primene tog postupka u narodnoj baladi i u istoimenoj tragediji Belovića–Pešića ima nekih razlika.

Dok glavne »zglobove« pesme tvori samo nekoliko ponavljanja, dramu tvori prava orkestracija njihova. Drama je bogatija i u realizacijama tog postupka: u pesmi nema realizacije san–ispunjenje (što, naravno, ne znači da je to pronalazak Belovića i Pešića – u drugim pesmama pevači se vrlo često koriste tom realizacijom opšte sheme ponavljanja). Ali najvažnija razlika, koja je u skladu sa zakonitošću korišćenja ovog opšteg postupka u drami, ispoljava se u tome što u drami nema »slepljenosti«, direktnog prelaza člana a u A. Sled ponavljajućih članova odvija se po shemi za koju smo našli da se upotrebljava u drami:

a – negacija mogućnosti ispunjenja, prelaska a u A – ispunjenje (A).

Doduše, i na shemi pesme se može videti nešto slično: Omerov i Merimin plan i njegovo ispunjenje su razdvojeni kompleksom ostalih ponavljanja. Na drugoj strani, u drami imamo niz »slepljenih« planova, planova–ispunjenja, naročito na nivou manjih segmenata, manjih jedinica ponavljanja. Bitna je ipak osnovna tendencija drame da na planu većih »zglobova« sižea ne dopusti direktan prelaz a u A. Osnovni Ismetin plan (plan Omerove majke) u narodnoj pesmi se odmah ostvaruje; u drami, pak, sledstveno zakonitosti o kojoj smo govorili, imamo »međučlan«, pokušaj negacije tog plana (plan za bekstvo). »Orkestracija ponavljanja« ostvaruje se tako što razni manji planovi, »potplanovi«, vrše funkciju negacije osnovnih planova, osnovnih strategija – zapravo imaju, u odnosu na glavne situacije, ulogu sličnu onoj koju Bart pripisuje katalizama i oznakama u odnosu na »jezgra« – funkciju »rastezanja«.¹⁷¹

Ipak, i pored ovog dramskog načina korišćenja postupka ponavljanja, tragedija Belovića i Pešića nema prava obeležja autentično dramskog razvoja radnje. U njoj je znatno više onog tipičnog epskog počinjanja uvek iz početka no dramskih veza između pojedinih članova. Ishodi i rezultativne situacije retko su kad u njoj protivrečni u sebi, odnosno retko u sebi nose mogućnost da postanu konstitutivni činoci novih situacija. I suviše je veliko dejstvo spoljašnjih činilaca i uticaja izvan junaka. Doduše, postoji jedna slabašna mogućnost da razdvajanje Omera i Merime ne posmatramo samo kao posledicu spoljašnjih »udara« (Ismetin plan). Mogli bismo to razdvajanje da posmatramo tako kao da sama ljubav Omera i Merime sadrži u sebi neku »klicu neravnoteže«, tragedije. Nažalost, autori jedva da nam za takvo posmatranje daju povoda.

¹⁷¹ Rolan Bart, nav. tekst, str. 67.

*Višečlano ponavljanje kao osnovni
konstruktivni princip cele drame*

Shemom $A_1 A_2 A_n \dots B$ kao osnovnim principom organizacije i razvoja dramske radnje koristi se čitav niz autora. Pomenimo samo neke: Atanasije Nikolić (u »Marku Kraljeviću i Vuči Dženeralu« i »Zidanju Skadra«¹⁷²) Matija Ban (u »Vukašinu«¹⁷³), Dragutin J. Ilijć (u svom »Vukašinu«¹⁷⁴), Ivo Vojnović (u »Smrti majke Jugovića«¹⁷⁵). No, osim činjenice koju smo naveli, nemamo drugih povoda da se zadržavamo na ovim dramama, koje se sasvim lepo uključuju u onaj niz »stoljetnih dramskih poraza na liniji narodne poezije i idealističkog shvatanja njene lepote«.¹⁷⁶

Zadržaćemo se samo na dve drame konstruisane po ovoj shemi: na tragediji »Majka Jugovića« Nikole T. Đurića¹⁷⁷ i jednočinki »Knez od Semberije« Branislava Nušića.¹⁷⁸ U tragediji Nikole T. Đurića nećemo naći gotovo ništa od motiva istoimene narodne pesme: ni lavove, ni konje, ni »krila labudova i oči sokolove«, čak ni poslednji akord (Danjanovu ruku), kojem ni Vojnović nije mogao da odoli. Međutim, ako, zajedno sa Šklovskim, ne tražimo »sličnost motiva, već sličnost shema«, uverićemo se da je Nikola T. Đurić ostao potpuno veran poetici epske pesme. Pogledajmo malo podrobnije sižejni sklop Đurićeve tragedije, ne zbog njene vrednosti, već stoga što je primena sheme višečlanog ponavljanja u ovoj drami na izvestan način instruktivna. Mada je Đurić tragediju podelio na uobičajenih pet činova, ona bi se dala razdeliti na dva dela, otprilike po sredini. Oba dela su konstruisana primenom principa višečlanog (ovde konkretno trojnog) ponavljanja sa preokretom, tako da tragedija ima strukturu $A_1 A_2 \dots B_1 + A_3 A_4 \dots B_2$.

Prvi deo zahvata otprilike do sredine trećeg čina, i u njemu se shema konkretizuje u gradiranom nizu izveštaja o »stanju stvari na polju Kosovu«. Prva vest s Kosova, koju svojim snahama donosi sama Majka Jugovića, povoljna je: »Na Kosovu je kako želimo«.¹⁷⁹ Drugi izveštaj donosi sluga Goluban:

*Car Lazar slavni s ljutim lavima
Na Kosovu što poče – dočinje
U zamahu nezapamćenome.*¹⁸⁰

Kao što znamo, ove dve povoljne vesti uslovljavaju da treća ima suprotan predznak: vojvoda Vlatko uskoro donosi »poslednji pozdrav s Kosova«.

Poslednji član sheme prvog dela postaje prvi član sheme drugog dela. Naime, shema se dalje konkretizuje kao sled reakcija Majke Jugovića na niz »udara«, pa je bilo prirodno da taj sled počne upravo na tom mestu. Prva reakcija Majke Jugo-

¹⁷² Atanasije Nikolić, »Marko Kraljević i Vuča Dženeral« i »Zidanje Skadra«, Novi Sad 1861.

¹⁷³ Matija Ban, »Kralj Vukašin«, tragedija u pet činova, Djela Matije Bana, Beograd 1889.

¹⁷⁴ Dragutin J. Ilijć, »Vukašin«, historijska drama u pet činova, Beograd 1882.

¹⁷⁵ Ivo Vojnović, »Smrt Majke Jugovića«, dramska pjesma u tri pjevanja, Zagreb 1919.

¹⁷⁶ Marijan Matković, »Hrvatska drama 19. stoleća«, u zb. *Drama i problemi drame*, Matica hrvatska, Zagreb 1949, str. 378.

¹⁷⁷ Nikola T. Đurić, »Majka Jugovića«, tragedija u pet činova, Beograd 1931.

¹⁷⁸ Branislav Nušić, »Knez od Semberije«, Dela Branislava Nušića, IX, »Jež«, Beograd 1963.

¹⁷⁹ Nikola T. Đurić, »Majka Jugovića«, str. 15.

¹⁸⁰ Isto, str. 31.

vića na taj prvi udar je njena naredba sebi da bude mirna kako ne bi uzbunila snahe, koje će »vriskom smesti unučad«. Ta reakcija odgovara onoj iz narodne pesme: »I tu majka tvrda srca bila«. I druga njena reakcija (posle čitavog talasa zlokobnih glasnika koji odjednom stižu do kule) istovetna je kao i u prvom krugu. U funkciji poslednjeg udara (Damjanova ruka u narodnoj pesmi) pojavljuje se odluka snaha Kaliope, Mare i Simeone da napuste slavnu »Jugovića kulu«. Ishod ovog kruga je negativan – Đurićevoj junakinji, kao i narodnoj, prepukne srce.

Udvajanje ove sheme u Đurićevoj tragediji još jednom pokazuje da ona može biti delotvorna samo u okviru relativno manjih celina.

*

U »Knezu od Semberije«, napisanom 1900. godine (dakle, pre Đurićeve tragedije i pre »Nahoda«), Nušić je iz sheme višečlanog ponavljanja sa preokretom izvuкао najviše što se iz nje na planu arhitektonike cele drame može izvući. Njegova drama je, takođe, još jedan vrstan primer kako »opredstavljivač« postiže čistiju shemu i od samog epskog pevača!

U Višnjićevoj pesmi »Knez Ivan Knežević« (Vuk IV, 29) lepo se vidi dejstvo »centripetalne« i »centrifugalne« sile, dejstvo umetničke stilizacije i dejstvo materijala. U svom centralnom delu (otkup roblja) Višnjićeva pesma se ipak drži epske sheme razvoja, mada je ona znatno redukovana. Ponavljajuće članove te sheme čine situacijski kompleksi Ivanove radnje (njegovih pokušaja da oslobodi roblje) i Kulinove protivradnje (nastojanja da to onemogući):

*A moj pobro, oborkneže Ivo,
ti ne možeš kupit toga roblja,
ja ću iskat što ti dat ne možeš.*

Sudari radnja–protivradnja su nerazvijeni: Kulin traži pet tovara blaga, Ivo nudi tri, i odmah dolazi do promene ishoda. Višnjića zanima dalja sudbina otkupljenog roblja i činjenica da je posle toga Ivo osiromašio i da mu niko nije »zafalio« za dobro delo.

Nušić, međutim, razvija upravo ovaj redukovani nukleus Ivanova radnja–Kulinova protivradnja. Jednočinka ima najmanje deset ponavljajućih situacionih krugova, koji se svi sastoje od Ivinih ponuda i Kulinovih jednoličnih odbijanja. Ivo daje zaredom: rušpije skupljene od kmetova (1), sav svoj novac (2), majka daje nize rušpija kojima se nekada kitila (3), Ivo daje »dve njive međaškinje« (4), konake i sve uz njih (5), srebrne pištolje, nož, sablju (6), ječermu, jelek i silaj (7), majka prilaže »nisku materinskih suza« (8), Ivo daje srebrno kandilo i ikonu (9). Ishod svih ovih krugova je negativan po radnju. U poslednjem krugu, sledstveno zakonu sheme, dolazi do preokreta, odnosno do promene ishoda. Naime, Ivina majka posle devetog kruga (kad Ivo daje kandilo i ikonu) umire, a Ivo i to pretvara u ponudu: »Beže, evo ti dajem i najveće blago... dajem ti život svoje matere. Je li dosta, beže? Je li dosta već?« Kulin: »Alah rahmet ejlen! Dosta je, Ivo, dosta, dosta! (Okreće glavu da ne gleda.) Tvoje je roblje, otkupio si ga! (Odlazi naglo. Zavesa.)«. ¹⁸¹

¹⁸¹ Branislav Nušić, »Knez od Semberije«, str. 303.

Razlike između Nušićevog načina korišćenja ovog postupka u »Knezu od Semberije« i njegove standardne primene u epskoj pesmi su minimalne. Sudari radnja–protivradnja u svakom novom krugu počinju iz početka, nijedan ne uslovljava drugi. Izuzetak je učinjen tek pred kraj: majčina smrt (ishod devetog kruga) postaje konstitutivan činilac desetog kruga. Preokret je, kao i u epici, pripremljen mehanikom sheme, mada Nušić nastoji da ga motiviše i psihološki, da ga dâ kao »izvod« iz Kulinovog karaktera. Naime, posle sedmog kruga Nušić upućuje na Kulinovu reakciju, što treba da znači da je »momenat majke« slaba tačka u njegovoj inače nepokolebljivoj bezdušnosti.

Nada Milošević je, pišući o odnosu Nušića prema »izvorniku«, našla da on odstupa od Višnjiceve verzije i pokušala je da nađe dopunske izvore. Potom je zaključila da »Nušić crpe na izvoru ne toliko opštu shemu događaja koliko onu atmosferu dočaranu narodnom pesmom...«¹⁸² Kao što smo pokazali, Nušić na izvoru crpe upravo opštu shemu (ali ne opštu shemu konkretnog događaja, već opštu kompozicijsku shemu narodne epike).

Povodom ove drame postoji još jedna karakteristična zabluda. Vladimir Ćorović je svojedobno pisao da je Nušić želeo da sačini »jednočini prizor po ugledu na Meterlinka, Sudermana, Hartlebena, Vojnovića.«¹⁸³

Sva je prilika da je Nušiću primljeni kompozicijski postupak diktirao obim drame. Kao što smo već videli na primeru trećeg čina njegovog »Nahoda« i na primeru Đurićeve tragedije, ovaj postupak zahteva primenu na relativno manje celine. Na većem prostoru njegova reljefnost, ritmički zamah i efektnost preokreta utapaju se u sporedne radnje ili prekobrojan broj ponavljajućih članova garantuje neizleživu monotoniju.

C. Prestrukturiranje epske pesme po zakonima dramske kompozicije

Strukturno povezane činjenice su nešto sasvim drugo od sume tih činjenica. Strukturno povezane činjenice A, B i V predstavljaju nešto samosvojno čega nema u pojedinačnim činjenicama A, B i V.

P. Bogatirjov¹⁸⁴

Iz ranije rečenog o kompoziciji naše epske pesme mogu se izvesti sledeća obeležja:
a) Epski pevač razlaže materijal (događaj, povod za pesmu) onako kako mu je pogodno za primenu konstruktivnih postupaka. Da parafraziramo jednu reče-

¹⁸² Nada Milošević, »Branislav Nušić i narodna usmena predanja«, u zb. *Branislav Nušić, 1864–1964*, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd 1965, str. 114–115.

¹⁸³ V. Ćorović, Predgovor drugom izdanju Nušićevih dela, knj. VII, »Geca Kon«, Beograd 1931, str. 15.

¹⁸⁴ P. G. Bogatirjov, *Voprosy teorii narodnogo iskustva*, str. 356.

nicu koju je Kajzer napisao povodom Šekspira: naš pevač svet stilski doživljava kao epsku pesmu.

- b) Epski pevač stavlja akcenat na delove materijala podesne za primenu kompozicijskog postupka kojim se služi. Na primer, od svih mogućnosti za realizaciju konflikta u »Ženidbi Maksima Crnojevića« pevač izabira sukob oko darova, jer se darovi lako daju razložiti i »stepenovati«, dati u gradacijskom nizu, a time se omogućuje primena postupka višičlanog ponavljanja sa preokretom. Mislimo da se jedino iz ovog ugla gledanja može dati za pravo Milanu Bogdanoviću kad, povodom Šantićeve »Anđelije«, veli da »u narodnoj poeziji ima predmeta koji su samo u narodnoj pesmi primljivi«.¹⁸⁵
- c) Epske kompozicijske sheme upravljaju odnosima, funkcijama i rasporedom ličnosti. Pevač gradi i pokazuje samo one odnose što su mu potrebni u dinamici kompozicijske sheme koju upotrebljava. Ostale, moguće odnose među ličnostima ili samo nagoveštava ili ga se oni, jednostavno, ne tiču. Odnos među ličnostima u saglasnosti je s odnosom između članova sheme, koji smo već analizirali. Postoje razni načini uodnošavanja ličnosti, ali svi su podređeni primenjenom kompozicijskom principu. Ličnosti mogu od početka biti u direktnom odnosu (najčešće konfliktom odnosu) i u tom slučaju je razvoj tog odnosa podređen epskom načinu razvoja radnje i njegovim zadacima (pripremi preokreta u poslednjem krugu). Nekad, međutim, shema tako raspoređuje ličnosti da do njihovog direktnog odnosa (konflikta) dolazi tek u poslednjem situacionom krugu (kao u pesmi o Predragu i Nenadu). Nekad su ličnosti poređane u sledu, po članovima razvojne sheme, jedna za drugom tako reći, i među njima nema direktnih odnosa. Nekada se daje sled konflikta raznih ličnosti s jednom glavnom ličnošću, ali pevača ne interesuje međusobni odnos tih drugih ličnosti, već samo njihov odnos prema glavnom junaku. Pevač uvodi pojedine ličnosti koje imaju funkciju samo u određenom dinamičkom trenutku primene konstruktivnog principa, a kasnije ga te ličnosti više ne interesuju. Primer za to je slučaj »majke i sestrice« u »Hasanaginici«, koje, kao što smo pokazali, imaju samo »trenutnu« funkciju pripreme postupka glavne junakinje i više se u pesmi i ne pojavljuju.

Sve ove osobenosti epske pesme koje su posledice dejstva određenih konstruktivnih sila nametale su pojedinim piscima potrebu i zadatak da se prilikom »dramskog prevođenja« epske pesme materijal prestrukturira shodno zakonima dramske kompozicije.

U odnosu na obeležje a) ovo znači da dramatičar, obraćajući se epskoj pesmi kao polazištu za dramu, mora materijal (dogadjaj, priču) razložiti i presložiti na nov način. Suočavajući se sa svojstvom epske pesme izloženim pod b), dramski pisac će premeštiti akcenat sa oblasti materijala koji je podoban za primenu epskog kompozicionog postupka na oblast materijala podesnu za primenu dramske kompozicije. Na primer: sa oblasti predmeta na oblast ljudskih odnosa. Po sebi se razume da će dramski konstruktivni princip, ako takve oblasti materijala nema u epskoj pesmi čak ni u »potisnutom« vidu, zahtevati *unošenje*, »usisavanje« takvog materijala.

¹⁸⁵ Milan Bogdanović, »Šantićeve drame«, *Srpska drama*, »Nolit«, Beograd 1966, str. 300.

S obzirom na obeležje c) dramatičar mora, saobrazno novim zadacima, izvršiti promenu rasporeda, odnosa i funkcija ličnosti. Jasno je da je ovo jedan od najvažnijih zadataka i da su ga autori boljih i najboljih drama »po pravilu scenskog rasporeda sačinjenih« obavezno rešavali. Ali pre nego što pređemo na pregledanje konkretnih rešenja ovog problema moramo se, bar ovlaš, dotaći nekih zakonitosti dramaturških operacija s likovima.

*

Ono što je rečeno za ostale zakonitosti dramske kompozicije važi i za operacije s likovima: one su u vezi sa specifičnim načinom stvaranja sveta putem prikazivanja. Razmotrimo nekoliko vidova tih operacija, upoređujući ih s onima koje važe u epskoj pesmi. Nije teško uočiti da u drami vladaju drugačiji principi uodnošavanja likova i drugačiji način njihovog raspoređivanja u ravni akcije. Zadržimo se najpre na drugačijem uodnošavanju likova. Lako ćemo uvideti da dramski pisac, za razliku od epskog pevača, među istim (ili čak manjim) brojem ličnosti uspostavlja veći broj odnosa. U tom smislu za dramsko uodnošavanje mogla bi se konstatovati izvesna statistička zakonitost: minimum ličnosti – maksimum odnosa između njih. Iz ovoga bi se moglo zaključiti da je razlika između drame i epike u pogledu uodnošavanja kvantitativne prirode. Ovaj zaključak, do kojeg možemo doći upoređivanjem izvesnog broja primeraka obe vrste, odnosno upoređivanjem epskih pesama i po njima sačinjenih drama, u suštini je ipak pogrešan. Da bismo to pokazali, zanemarimo za trenutak razmatranje razlike u uodnošavanju između drame i epske pesme; pokušajmo da problem uodnošavanja sagledamo na široj osnovi, upoređujući dramu i druge epske vrste. Protivstavimo, na primer, dramu i roman. (Radi oštrije slike neka to bude neki roman bliži pojmu epskog, recimo pikarski roman ili roman–hronika.) Da li i sada možemo reći da je razlika u pogledu uodnošavanja kvantitativne prirode, zapravo možemo li reći da u drami ima *više* međuljudskih odnosa? Teško. Jer, šta drugo radi romansijer nego dovodi svog junaka (junake), iz epizode u epizodu, u niz najrazličitijih odnosa s drugim ličnostima. Ne možemo reći ni da su odnosi junaka drame s ostalim ličnostima *bogatiji* od odnosa junaka jednog romana–hronike s ličnostima koje on na svom životnom putu sreće. Reč je, u stvari, o dve vrste bogatstva, ako tako možemo reći. Bogatstvo odnosa epskog junaka projektovano je na jednu linearnu ravan koja se prostire u jednom određenom smeru. Junak se kreće od jedne do druge tačke te ravni; svaka tačka označava po jedan *jednostavan* odnos; sled tih jednostavnih odnosa čini bogatstvo odnosa jednog takvog romana.

Drama vrši svojevrсно »zakrivljavanje« ravni u kojoj se razvijaju epski odnosi. Prilikom tog »zakrivljavanja« dolazi do remećenja uzastopnosti jednostavnih odnosa, do poklapanja i slivanja pojedinih tačaka u jednu tačku. Konkretnije: dolazi do slivanja više ličnosti u jednu, do pretvaranja jednosmernih struja i tokova odnosa u višesmerne, naizmenične. Princip minimum ličnosti – maksimum odnosa je, moglo bi se reći, posledica tog zakrivljavanja linearnog rasprostiranja jednostavnih odnosa. Slivanje dve ili više ličnosti u jednu je stoga uobičajen postupak dramaturga romana; u slučaju valjanih adaptacija to nije običan »dajdžest« zbog vremenskih ograničenja, već zahvat strukturne prirode. Moguć je – teorijski – i suprotan proces: »ispravljanje« dramske »zakrivljene« ravni mnogostrukih odno-

sa u epski sled jednostavnih odnosa. Za uodnošavanje ličnosti u epici (u najširem smislu) i drami reći ćemo, dakle:

epika: sled jednostavnih odnosa, jedne (ili, ređe, više) ličnosti s nizom jednostavno strukturiranih ličnosti,

drama: istovremenost odnosa jedne (ili više) složenih ličnosti s ograničenim brojem kompleksnijih ličnosti.

Da li ovo što je rečeno za uodnošavanje u epici u širem smislu važi i za našu epsku pesmu? Da li prilikom »dramskih prevoda« epskih pesama dolazi do istog »zakrivljavanja« epskog sleda jednostavnih odnosa u dramski strukturirane odnose? Na prvi pogled čini se da se ne događa ništa slično. Na primer, umesto slivanja više ličnosti u jednu, videćemo da dramski pisci koji se bave preoblikovanjem epskih pesama u dramske tekstove ne samo što zadržavaju gotovo sve ličnosti koje pominje epska pesma nego imaju potrebu da uvedu još neke. Ali ako pažljivije pogledamo, primetićemo da oni ne zadržavaju (u uspelijim dramama, naravno) sled jednostavnih odnosa iz epske pesme, već obogaćuju postojeće odnose i unose nove odnose. Po sebi je razumljivo da je zbog malog opsega epske pesme, zbog ionako malog broja ličnosti kojima ona najčešće operiše, nemoguće izvesti slivanje više ličnosti u jednu. Međutim, obogaćivanje postojećih odnosa među datim ličnostima može se posmatrati kao *svojevrсно slivanje nekog niza zamišljenih ličnosti sa kojima bi junak (junaci) epske pesme mogli doći u odnos u nekoj novoj epizodi*, u nekoj drugoj pesmi koja bi pripadala istom ciklusu. Ili: data epska pesma mogla bi se u tom slučaju posmatrati samo kao jedna epizoda neke zamišljene epopeje, u kojoj bi se složeni odnosi iz drame razvijali kao sled jednostavnih odnosa. Dakle, i prilikom preoblikovanja epske pesme u dramu važi isti princip kao i prilikom dramatizacije romana: potrebno je izvršiti »zakrivljavanje« epske ravni uzastopnosti jednostavnih odnosa u dramski strukturirane odnose.

Treba li da objašnjavamo da je epska uzastopnost jednostavnih odnosa u saglasnosti s uslovima nastajanja—opstajanja sveta načinom opevanja, odnosno u saglasnosti sa ritmom pažnje epskog slušaoca? Treba li reći da je, isto tako, dramsko uodnošavanje u skladu sa stvaranjem sveta putem prikazivanja? Nije teško zapaziti da u lošim dramatizacijama epskih vrsta koje zadržavaju epsko uodnošavanje dolazi na sceni do *insuficijencije medija*, jer je gledalac kadar da u istoj jedinici vremena primi znatno veći »kvant« odnosa nego što je kadar slušalac epskog pevača. Dramska složenost odnosa daje svakom deliću prikazivačkog prostorno-vremenskog kontinuuma neophodni utisak punoće; složenost funkcionisanja odnosa je deo ranije opisanog »metoda zamene« kojim klasičan teatar rešava problem iluzije života. Našli smo, setite se, da klasična drama tim metodom kod života zamenjuje kodom radnje. A šta čini radnju nego složenost funkcionisanja odnosa među ličnostima?

I druge operacije ličnostima objašnjive su sa ovog stajališta. Uzmimo, na primer, raspoređivanje ličnosti u ravni radnje u epici i drami. (Ta operacija je povezana tesno s operacijom uodnošavanja, ali se može posmatrati i zasebno.) Lako je uočljivo da se drama i epika, drama i epska pesma, znatno razlikuju u načinu uvođenja ličnosti u svetove koje stvaraju. Eto još jedne potvrde naše teze da materijal ulazi u delo u određenom dinamičkom trenutku odvijanja kompozicionog principa (koji je u službi ovog ili onog načina stvaranja sveta). Reći (kao što se obično

kaže) da drama zahteva blagovremenije (u odnosu na epsku formu) uvođenje likova ne znači ništa. Drama zahteva blagovremeno uvođenje likova u odnosu na kompozicioni princip koji u njoj vlada, a epska pesma takođe traži pravovremeno uvođenje ličnosti u odnosu na konstruktivni princip na kojem je građena. Ako je, recimo, drama komponovana kao trougao, blagovremeno uvođenje ličnosti će biti svakako ono koje će što pre odslikati u duhu gledalaca obrise ove geometrije. Slično ovome, ako se epska pesma razvija po shemi višechlanog ponavljanja sa preokretom i ako je glavni junak nosilac akcije preokreta, pravovremeno njegovo uvođenje će biti u poslednjem situacijskom krugu, odnosno na samom kraju radnje. Drama i epska pesma imaju svoje nezavisne blagovremenosti.

Posle ovoga trebalo bi razmotriti još neke vidove epskih i dramskih operacija ličnosti, ali, čini nam se, to nije neophodno budući da smo ukazali na osnovne principe koji upravljaju tim operacijama. Izgleda nam da je sada vreme da pređemo na teren dramaturške prakse i pogledamo kako su pojedini pisci drama »po epskim pesmama sačinjenih« rešavali ovu problematiku.

*

Rešavanju uodnošavanja, raspoređivanja i nove funkcionalizacije ličnosti prenesenih iz epske pesme u dramski svet naši dramatičari nisu, naravno, pristupali poimajući teorijske zakonitosti kompozicije oba sistema, već su polazili od zahteva iskustva, bolje reći od nesvesnog osećanja da te nove operacije zahtevaju novi uslovi stvaranja sveta umetničkog dela. Za dramu je, na primer, krajnje neinstruktivan i nekonstruktivan (u smislu procesa nastajanja–opstajanja sveta dramskog dela u duhu gledalaca) takav raspored ličnosti u ravni akcije po kojem se glavne ličnosti sreću tek na kraju drame ili se pojavljuju jedna za drugom, raspoređene uzastopno po dramskim segmentima (činovima, slikama), ne dolazeći u međusobni odnos. Bilo bi, na primer, krajnje teško zadržati pažnju gledalaca ako bi dramski pisac, sačuvavši raspored ličnosti i način uodnošavanja iz »izvornika«, uveo Predraga tek na kraju drame. Šta bi radio Nenad tokom duga četiri čina sam na sceni? Dramski pisci su, isto tako, osećali da bi, ako bi, kao epski pevač, raspoređivali po jednu važnu ličnost u svaki čin a najvažniju ostavili za kraj, vrlo teško mogli da izbegnu ono što smo nazvali insuficijencijom medija, zapravo vrlo teško bi mogli da odvrate pažnju gledalaca od problema iluzije, problema uverljivosti tako raspoređenih ličnosti. (Rekli smo da na sceni ono što je izdvojeno podleže drugim kriterijumima uverljivosti.)

Isto se može reći i za epski način uodnošavanja ličnosti prenesen na scenu.

Ako epskom pevaču, s obzirom na zadatke koje mu nameću zahtevi kompozicije epske pesme, nije važno u kakvom su odnosu Maksim i Miloš (iz »Ženidbe Maksima Crnojevića«), ili u kakvom su odnosu ranije bili Strahinjić-ban i njegova žena, vojvoda Momčilo i Vidosava i dr., dramskom piscu je to i te kako važno. Orkestracija odnosa je jedan od najvažnijih procesa u uzglobljavanju radnje (a rekli smo da kôd radnje treba da zameni kôd života). Ili, da sledimo ovaj jednostavniji način gledanja: šta bi radili na sceni Maksim i Miloš ako njihov odnos nije određen? Oni *ne bi morali* da budu ni u kakvom odnosu (to bi u životu bilo moguće, zar ne?), ali tada bi pažnja gledalaca bila prenesena na plan životne uverljivosti njihovog

postojanja–opstajanja na sceni, što u jednoj tragediji nije nimalo poželjno (a ni potrebno). Dramski pisac zato gledaočevu pažnju usmerava sa životnog detalja *na odnos* i – budući da je ljudska pažnja tako strukturirana da se ne može baviti mnogim stvarima istovremeno – uspeva da izbegne suvišna pitanja.

U stvari, menjanje rasporeda ličnosti neizbežno uslovljava i njihovo novo uodnošavanje. Jer, nastavimo sa pitanjima onog najjednostavnijeg načina gledanja: šta da rade, kakav dijalog da vode vojvoda Momčilo i kralj Vukašin ako ih pisac – za razliku od epskog pevača, koji ih nikad ne dovodi u isti prostor – već u prvim prizorima prvog čina uvede na scenu, a ne učini složenijim njihov odnos? (Dva neprijatelja bi se u takvoj situaciji mogla samo prihvatiti mačeva; potrebno je, dakle, da njihov odnos bude nešto više od odnosa dva neprijatelja.)

Zbog svega navedenog dramski pisac može zadržati epski sled odnosa, i pribegava uodnošavanju u skladu s novim sistemom, novim uslovima stvaranja sveta. Tom prilikom dolazi do sledećih operacija:

- a) pretvaranje neodređenih odnosa ličnosti iz epske pesme u određene odnose;
- b) dovođenje ličnosti između kojih u epskoj pesmi ne postoji nikakav odnos u određen odnos; i
- c) uodnošavanje već postojećih ličnosti ne samo međusobno već i sa potpuno novim ličnostima, ličnostima čije uvođenje zahteva novi sistem.

*

Razmotrimo tok sva tri procesa (novog raspoređivanja ličnosti po ravni akcije, novog uodnošavanja i drugačije funkcionalizacije) na jednoj od najčešćih dramatisovanih pesama – »Žalostnoj pjesanci plemenite Asanaginice«. Pratimo najpre proces novog rasporeda ličnosti. On se najčešće tiče Imotskog kadije. Dramski pisci su, u skladu s onim što smo rekli o odnosu novog konstruktivnog principa i pojma blagovremenosti, osetili potrebu da jednu tako važnu ličnost (važnu s gledišta dramske radnje) uvedu znatno ranije. Najdalje je u tome otišao Nikola T. Đurić, koji je to učinio već u prvim prizorima svoje tragedije »Imotski kadija«. ¹⁸⁶

Pratimo sad proces uodnošavanja ličnosti. Narodna balada jedva da nam išta kaže o emocionalnom odnosu Hasanage i njegove žene. To »jedva« se manifestuje u poslednjoj sceni pesme, u Hasanaginom »prekoru«, koji je postao povod za bezbrojna psihologiziranja; o njima smo već izrekli svoje mišljenje u odeljku o motivaciji u epskoj pesmi. Možemo samo nagađati da li Hasanagino »majka vaša srca kamenoga« znači da on ipak voli svoju »pušćenicu«; pouzdano je, međutim, jedino to da su te reči samo primena jednog stilskog postupka (kontrasta) kojim pevač priprema i potcrtava smrt svoje junakinje. Pisci su, naravno, nastojali da reše tu nedorečenost ili nedefinisanost odnosa glavnih protagonista. Većina (Šantić, Ogrizović, Veselinović-Tmuša) pretpostavlja da njih vezuje odnos dvosmerne, aktivne ljubavne emocije. Ljubomir Simović, pak, tu ne vidi nikakvu uzajamnost, već samo jednosmerne tokove ljubavi (Hasanagine, prikrivene) i mržnje (Hasanaginičine, aktivne, otvorene). Imotski kadija je takođe morao proći kroz

¹⁸⁶ Nikola T. Đurić, »Imotski kadija«, tragedija u pet činova, Zagreb 1919.

proces novog uodnošavanja. Kao opšte rešenje, većina pisaca pretpostavlja da su njega i Hasanaginicu odranije vezivale linije aktivne emocije, bilo obostrane ili jednostrane ljubavi, bilo prijateljstva. (Slično je i sa Fatimom iz »Omera i Merime«. Jedino rešenje za uodnošavanje Fatima–Omer i Nikola T. Đurić i tandem Belović–Pešić videli su u uspostavljanju jednosmernog toka ljubavne emocije Fatima–Omer.)

Zadržimo se sad na procesu drugačije funkcionalizacije ličnosti. U pesmi se, pored pobrojanih ličnosti, pominju još »majka i sestra« i deca. O funkciji prve dve u kompozicionoj shemi ove balade već je bilo reči. Dramski pisci se nisu zadovoljili takvom njihovom funkcijom. Kod Alekse Šantića majka dobija funkciju obuzdavanja Hasanagine plahovitosti.¹⁸⁷ Kod Alije Isakovića (koji je po ovoj pesmi napisao jednu TV-dramu¹⁸⁸) ona, nasuprot Šantiću, podstiče sina da otpusti »seju dobrih begovića«. Nikola T. Đurić je, funkcionalizujući na nov način Hasanaginu sestru, sačinio čitavu jednu bočnu intrigu: Hasanagina sestra–Imotski kadija. U funkcionalizaciji dece najdalje su otišli Nikola T. Đurić i Ljubomir Simović. Kod prvoga deca postaju elementi Hasanagine strategije, kod drugog (ne deca, već dete) aktivni faktor koji utiče na približavanje–udaljavanje para Hasanaginica–Imotski kadija.

*

Tri analizirana procesa međusobno su povezana tako da ih valja, naročito kad su u pitanju glavne ličnosti, posmatrati kao jedinstven proces u kojem jedan vid najčešće podrazumeva i ostala dva vida. To se može pratiti na celom nizu drama koje su za polazište uzimale narodnu epsku pesmu, od Sterije do Ljubomira Simovića.

Ali na ovom mestu moramo prekinuti sa daljim pregledanjem ovih konkretnih intervencija dramskih autora na materijalu narodnih pesama, intervencija kojima je, kao što rekosmo, upravljalo nesvesno osećanje zahteva što ih nameće nov način stvaranja sveta. Moramo zastati da bismo otklonili jednu protivrečnost u svojoj metodi.

Dok smo se ranije, prilikom ispitivanja sižejne strukture epske pesme i pregledanja drama koje se koriste epskim konstruktivnim postupcima, kretali od kompozicijskih shema ka njihovim realizacijama, ovde odjednom kao da smo promenili način prilaska stvarima. Naime, očito je da sve vreme operišemo konkretnim delovima drama, realizacijama, a ne opštim konstruktivnim postupcima. Hitamo da tu nedoslednost objasnimo i otklonimo. Nije dovoljno reći da operacijama koje smo opisali upravlja novi način stvaranja sveta (prikazivanje). To bi bilo prilično široko i neodređeno. Nov način stvaranja sveta ima svoje precizno izvođenje, da tako kažemo, svoje dosta stroge postupke organizacije radnje, orkestracije odnosa. To je i razumljivo budući da opisanim »metodom zamene« radnja, orkestracija odnosa preuzima najvažniju ulogu.

¹⁸⁷ Aleksa Šantić, »Hasanaginica«, Izabrana djela, knj. 2, »Svjetlost«, Sarajevo 1972.

¹⁸⁸ Alija Isaković, »Hasanaginica«, *Pozorište*, Tuzla, XVI, br. 5–6, 1974, str. 379–401.

Do sada smo, dakle, posmatrali realizacije (konkretne delove dramskih sklopova, ličnosti, njihove funkcije, njihovo uodnošavanje) kao rezultat novih uslova stvaranja sveta. Od sada ćemo, međutim, morati da budemo znatno precizniji i da pokažemo kako nov način stvaranja sveta upravlja tim realizacijama preko određenih konstruktivnih sila koje su u njegovoj službi, preko novih kompozicionih shema.

*

Koje su te nove sile i nove sheme?

One iste koje po Suriou i Žinestjeu »arhitektonski okupljaju ličnosti u nove odnose«. Konkretnije, u većini drama koje smo u ovom odeljku pomenuli, i koje ćemo još analizirati, to je ona kompozicijska shema koju je Pol Žinestje klasifikovao i analizirao kao geometriju prostog trougla.

Može izgledati kao stvar slučajnosti ili kao slučaj istraživačkog natezanja što toliki niz drama svodimo na jednu shemu. Mislimo da nije u pitanju ni jedno ni drugo. Žinestje je pokazao da je trougao jedna od najčešćih dramskih geometrija: »Od trideset šest situacija koje je pobrojao Polti, deset su nužno trougaone, a trideset četiri bi to mogle biti«. ¹⁸⁹ Jedino se nesreća i pobuna protiv boga opiru svakom svodenju na trougao. ¹⁹⁰

Sve ovo, naravno, ne znači da prilikom »transpozicija« epskih pesama ne dolazi i do obrazovanja nekih drugih geometrija, bilo otvorenih, bilo zatvorenih. Drame koje smo u odeljku B analizirali mogu se svrstati u Žinestjeovu klasu otvorenih geometrija, odnosno u njihovu podvrstu – geometrije prave linije. Pošto smo našli da se one koriste epskim shemama a-A i višečlanim ponavljanjem, to smo ih po tom obeležju i specifikovali. Takođe se mogu naći i kombinacije otvorenih i zatvorenih geometrija.

Malo više ćemo se zadržati na zatvorenoj geometriji prostog trougla, ne samo zato što je najčešća, već i zato što nam najbolje omogućuje da osvetlimo neke probleme »dramskog prevođenja« naših epskih pesama, odnosno da pokažemo kako dolazi do prelaska iz jedne (epske) kompozicione sheme u drugu (dramsku).

*

Pogledajmo sada, na konkretnim primerima, kako dramska shema upravlja pomenutim procesima novog rasporeda ličnosti, njihovog novog uodnošavanja i drugačije funkcionalizacije. Pođimo od tragedije Laze Kostića »Maksim Crnojević«. ¹⁹¹

Dva u narodnoj pesmi nedefinisana para odnosa, Maksim–Miloš i Maksim–Anđelija, Kostić je odredio i dao im predistoriju: Maksima i Miloša odranije veže pobratimstvo, a Maksima i Anđeliju – ljubav. »Ženidba Maksima Crnojevića« (Vuk II, 88) takvo uodnošavanje nije zahtevala. Radnja u njoj teče linearno, po shemi višečlanog ponavljanja sa preokretom. Ako, u skladu s naslovom pesme, uzmemo za

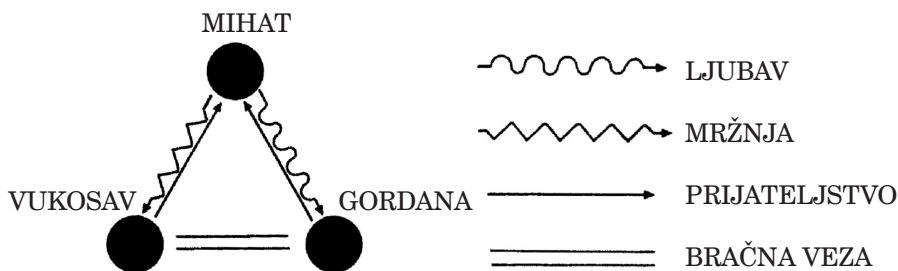
¹⁸⁹ Paul Ginestier, nav. delo, str. 9.

¹⁹⁰ Isto, str. 9.

¹⁹¹ Laza Kostić, »Maksim Crnojević«, *Pesme i drame*, »Novo pokolenje«, Beograd 1951.

glavnu radnju sve situacije kojima je cilj ostvarenje Maksimove ženidbe, a za protivradnju situacije koje nastoje da je onemogućе, vidimo da radnja odnosi prevagu nad protivradnjom sve do poslednjeg kruga, kada dolazi do ishoda sa promenjenim predznakom. Radnju u pesmi vodi Ivo Crnojević, protivradnju – sudbina. (Ona se u svojim strategijama rado koristi jednim opštim stilskim postupkom – kontrastom: Maksim je bio najlepší, sad je najružniji.) Ova kompoziciona shema nije zahtevala uodnošavanje Maksim–Miloš niti njihovu koliziju pre poslednjeg kruga. Doduše, pevač je i Maksima poveo u Mletke, ali samo kao potuljenog posmatrača koji »gleda jade isprijeka, isprijeka ali poprijeko«. Razume se da bi ovakvo ponašanje jedne od glavnih ličnosti, u novim uslovima stvaranja sveta, bilo nedopustivo. Ostaviti postrance Maksima značilo je ispustiti važnu mogućnost da se organizuje radnja (orkestracijom odnosa Miloš–Maksim–Andelija), a Kostić je morao organizovati radnju ili se zadovoljiti protokolarnim scenama u duždevom dvoru, ili prikazivanjem venecijanskog »bita«. A rekli smo da drama izbegava kôd života i služi se kôdom radnje. Kostiću je, naravno, moglo biti dovoljno i samo saznanje da bi Maksimovo pasivno »gledanje isprijeka« pružalo malo mogućnosti za glumačku igru.

Uodnošavanje parova Maksim–Miloš, Maksim–Andelija i, kasnije, Miloš–Andelija dalo je zatvorenu trougaonu geometriju: Maksim–Andelija–Miloš. Budući da ćemo se na ovom delu kasnije duže zadržati, pređimo sada na drugu Kostićevu dramu koja je takođe za osnovu uzela narodnu pesmu. U komediji »Uskokova ljuba« (»Gordana«)¹⁹² pravolinijska razvojna linija pesme »Ljuba hajduk-Vukosava« (Vuk III, 49) pretvorena je, procesom sličnim prethodnom, u dramsku geometriju. Laza Kostić je to postigao tako što je jednoj sporednoj ličnosti (Mihatu Bemberu), koja u narodnoj pesmi ima samo »uslužnu funkciju« shodno zanatu kojim se bavi, dao znatno šire sizejne kompetencije. Uporedo s tim on je izvršio uodnošavanje te ličnosti sa glavnim parom Vukosav–Gordana. Naime, Gordana se prema Mihatu odnosi kao prema prijatelju, dok od njega ka njoj teku linije skrivene ljubavne emocije. Na drugoj strani, Mihata, koji je član družine harambaše Vukosava, oseća prema ovome aktivnu mržnju, jer je prisustvovao sceni kad je on Gordanu udario nogom (element komike nemog filma u našoj narodnoj pesmi). Nova funkcionalizacija Mihata Bembera i njegovo uodnošavanje sa glavnim parom dali su trougao



¹⁹² Laza Kostić, »Uskokova ljuba«, *Drame*, SKZ, Beograd 1922.

Linije sila u trouglu odredile su razvoj zapleta. Zbog svoje ljubavi prema Gordani i mržnje prema Vukosavu, Mihaat izručuje svog harambašu Turcima. Na ovom primeru lepo se vidi kako motivacije proishode iz sprega sila u dramskoj shemi. Ni u epskoj pesmi zarobljavanje hajduka Vukosava nije lišeno pripreme, samo što tamo ona izlazi iz drugog kompozicionog postupka. Tamo se pripoveda kako je Bojičić Alil

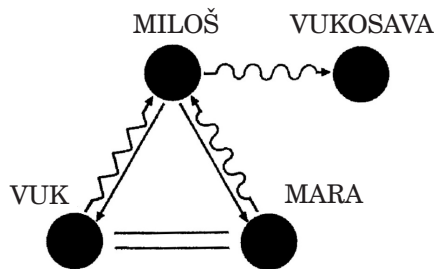
*Lov lovio tri bijela dana,
lov lovio ništa ne dobio;
a kad treći bješe oko podne,
tade dobar šićar zadobio,
uhvatio hajduk-Vukosava.*

Promena predznaka ishoda u trećem situacijskom krugu pripremljena je ishodom prethodna dva kruga (»ništa ne dobio«). Kostićeva komedija je lep primer kako epsko »utrojavanje« prelazi u dramsku »trojnu shemu«.

*

Sličan proces može se pratiti i na dramama jednog autora koji nije imao mnogo pesničkog talenta, ali je osećao zahteve scene – glumca, reditelja i pisca Miloša Cvetića.

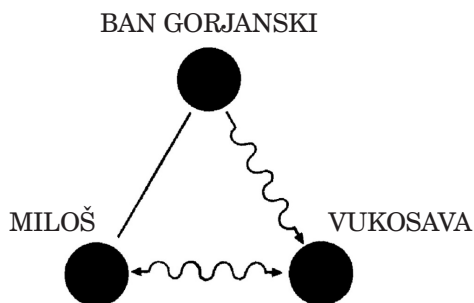
Milan Jovanović je njegovu dramu »Car Lazar«¹⁹³ smatrao »poslednjim stepenom kvareži« Miloševog lika i uopšte najgorom dramom »kosovskog ciklusa«. ¹⁹⁴ Međutim, u ovoj Cvetićevoj drami se prvi put među dramama tog ciklusa pojavljuje težnja da se sačini jedna drama zatvorenije, čvršće kompozicije. Dok su njegovi prethodnici imali linearni razvoj sukoba, po ugledu na epiku, Cvetić jezgro sukoba stvara neobičnim uodnošavanjem ličnosti sa Lazarevog dvora, uodnošavanjem para Mara–Miloš (što je veoma naljutilo Milana Jovanovića). Tako njegova tragedija dobija shemu:



Zbog neuzvraćene ljubavi Miloševe Mara pomoću Vuka (iskoristivši njegov strah da se ženidbom sa Vukosavom Miloš ne uzdigne odveć visoko) »režira« da par Miloš–Vukosava dobije trećeg člana i preraste u trougao:

¹⁹³ Miloš Cvetić, »Lazar«, tragedija u pet činova, II izdanje, Beograd 1889.

¹⁹⁴ Dr Milan Jovanović, nav. delo, str. 30.



Ili, kad se sve prevede na idejni plan, trougao:

Miloš–srpstvo–Vukosava.

Miloš, naravno, izabira »srpstvo i otadžbinu« (odriče se Vukosave u korist Bana Gorjanskog, jer će njegov suveren, car Žigmund, u tom slučaju pružiti pomoć na Kosovu). Vukova pobjeda je, međutim, protivrečna: Miloš se ipak diže visoko, jer Lazar daje svom nesuđenom zetu »drugo mesto do srca«, tj. uvodi ga u rang drugog sina.

Vuk sada u odnos Lazar–Miloš takođe uvodi trećeg člana, tako da spletkama stvara trougao:

Miloš–Murat–Lazar.

Već iz ovoga se vidi da Cvetić uspeva ne samo da »arhitektonski« grupiše ličnosti već i da radnju razvija na dramski način.

Ista trougaona shema upravljala je procesom uodnošavanja ličnosti u Cvetićevom »Todoru od Stalaća«,¹⁹⁵ nastalom »po motivima« pesme »Smrt Vojvode Prijezde« (Vuk II, 83).

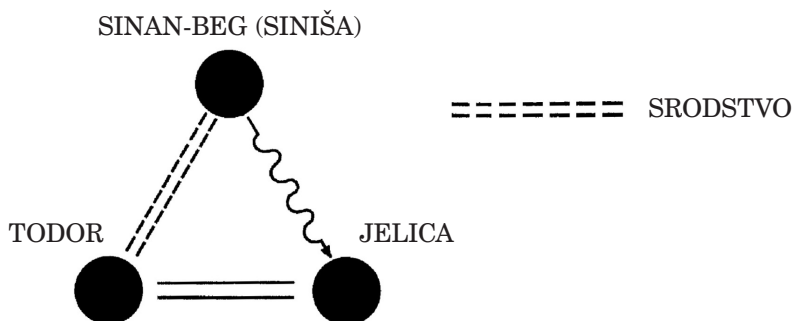
Razvoj sukoba u narodnoj pesmi vođen je shemom višechlanog ponavljanja sa preokretom: ishod sukoba u prvim krugovima je na strani Prijezde i njegovih vojvoda, a nepovoljan je po cara Memeda (»bio Stalać tri godine dana / nit mu odbi drva ni kamena«). U poslednjem situacijskom krugu dolazi do preokreta, promene ishoda (»car je Memed Stalać osvojio«), mada je ta pobjeda pomalo Pirova.

U »izvorniku« postoje samo odnosi Prijezda–Jelica i Prijezda–car Memed. (Sultanova želja da dobije Jelicu nije nikakvo uodnošavanje Memed–Jelica, već samo deo odnosa Prijezda–car Memed). Odnos zavojevača i branioca (koji mogu razgovarati samo preko bedema stalačkog grada) ne obećava mnogo u dramsko-scenskom pogledu. Zato Cvetić vrši novo uodnošavanje ličnosti. Umesto cara Memeda uvodi turskog izaslanika Sinan-bega i uodnošava ga kako sa Prijezdom tako i sa Jelicom. Naime, Sinan-beg je poturčeni Siniša, a između njega i Jelice je ranije postojala obostrana ljubavna veza. Međutim, Cvetiću je i to nedovoljno. On vrši i dopunsko definisanje odnosa Todor–Siniša (alias Sinan-beg) tako što između njih uspostavlja srodničku vezu: Siniša je vanbračni sin Todorovog oca.

Umesto sukoba oko »tri dobra«, u kojem je Jelica, saobrazno epskom akcentiranju sveta predmeta, samo deo Prijezdinih materijalnih dobara, dobijamo sukob

¹⁹⁵ Miloš Cvetić, »Todor od Stalaća«, tragedija u pet činova, SKZ, Beograd 1896.

na planu međuljudskih odnosa. Dobijamo, u stvari, još jedan gotovo školski primer prelaska epske trojne sheme u dramsku trojnu shemu

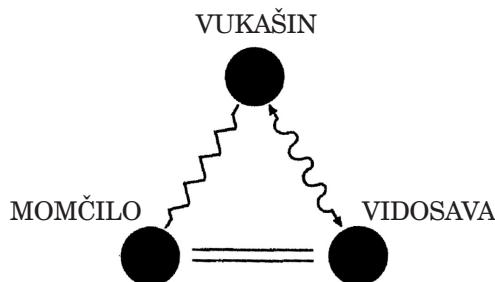


Cvetičeve tragedije su, u stvari, tipične melodrame. Bentli i Baluhati, koji su analizirali tipična obeležja ovog žanra,¹⁹⁶ svakako bi u njima mogli naći niz potvrda. Ipak, u našim uslovima Cvetičeva melodrama je manje stupanj »kvareža« »visokih dramskih rodova«, a više stepenica koja vodi ka njima.

*

Đuro Dimović, autor nekoliko drama »po motivima epske pesme«, takođe je u (svojoj ponajboljoj) drami »Vojvoda Momčilo«¹⁹⁷ izvršio nov raspored i novo uodnošavanje ličnosti u skladu sa zakonitostima nove kompozicione sheme. Sve ličnosti su kod njega već od početka uključene u radnju, što, kako smo pokazali, podrazumeva preformulaciju ili precizniju formulaciju njihovih odnosa. Odnos Momčilo–Vidosava je kod Dimovića odnos erotske neusklađenosti (Momčilo je Vidosavu poljubio »poslednji put na Božić«, a »sad cveta jabuka«¹⁹⁸). Odnos Vukašin–Momčilo građen je očito na nekim uviđanjima moderne psihologije i u njemu se prepliću neka sado-mazohistička obeležja. (Vukašin veli Momčilu: »Takvog sam naći morao da mu se predam sav«.¹⁹⁹)

Odnosi Vukašin–Momčilo, Vukašin–Vidosava i Vidosava–Momčilo tvore klasičnu trougaonu shemu:



¹⁹⁶ Erik Bentli, »Melodrama«, *Savremenik*, br. 6 1973. Sergej Baluhati, »Prema poetici melodrame«, u istom broju.

¹⁹⁷ Đuro Dimović, »Vojvoda Momčilo«, tragedija u tri čina, izvanredno izdanje MH, Zagreb 1918.

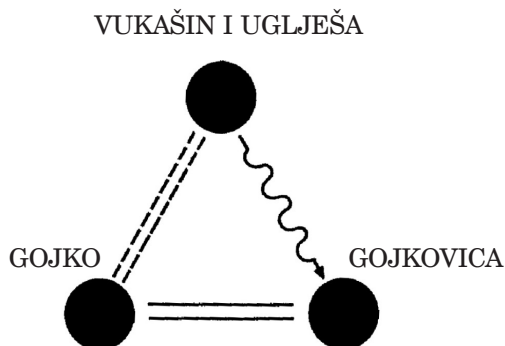
¹⁹⁸ Isto, str. 52.

¹⁹⁹ Isto, str. 70.

U razvoju radnje Dimovićeve drame disonantno se prepliću motivi legende (Vidosava i u drami spalila krila Jabučilu i zatopli krvlju »sablju sa očima«) i motivacije preuzete iz moderne psihologije.

*

Mirko Korolija je u svom »Zidanju Skadra«²⁰⁰ ipak najdalje otišao u procesu uodnošavanja. Kod njega, u stvari, imamo pravu hipertrofiziju ovog postupka. U središtu drame je jedna prava lepeza raznolikih, naravno erotskih, odnosa. U centru tih odnosa je figura tragične »podvizateljke«, »udesno lepe« Gojkovice. Korolija je najpre definisao odnos Vukašina i Uglješe prema Gojkovici, što je za posledicu imalo i preformulaciju odnosa među braćom. Ali ni to mu nije bilo dovoljno, pa je definisao odnose Gojkovica–Rade Neimar, Gojkovica–Protozidar, Gojkovica–argati. Osnovni materijal svih tih odnosa su razne manifestacije erotske želje. Gojko–Gojkovica: braćna ljubav; Uglješa, Vukašin–Gojkovica: pervertirana, rodoskrvna požuda; Rade Neimar–Gojkovica: neka vrsta nekrofilije; argati–Gojkovica: vulgarna požuda gomile prema uzvišenoj lepoti »podvizateljke« itd. I pored ovog zrakastog širenja odnosa, jezgro drame čini trougao:



Korolijina drama ima i svoju geometriju »drugog stepena« ili ono što Žinestje naziva »nivoom nadegzistencije«. Autor, naime, istražuje konstruktivno-destruktivni nukleus lepote.

Gojkovica:
*Moj bože! Za šta lepotu mi dade?
 Za zidanje? Il' za rušenje svega?*²⁰¹

Nažalost, simbolički plan Korolijine drame se utapa u napadne racionalizacije i preciozne alegorizacije: Gojkovica = Uzvišena Podvizateljka, Srpska Slova; Vila = Vila Kavga; Vukašin i Uglješa = Srpska Neslova itd.

²⁰⁰ Mirko Korolija, »Zidanje Skadra«, dramski poem u tri čina s epilogom, izdanje Knjižara Z. i V. Vasića, Zagreb 1920.

²⁰¹ Isto, str. 70.

*

Na primeru »dramskih prevoda« slavne »žalosne pjesance« o »plemenitoj Hasanaginici« takođe se vrlo dobro dâ pratiti delovanje novih kompozicionih sila. Videli smo da gotovo svi autori uodnošavaju parove Hasanaga–Hasanaginica i Hasanaginica–Imotski kadija na istovetan način. To se, naravno, može objasniti i teorijom pozajmica, ali nam se čini da su autori koji su, eventualno, pozajmljivali rešenja svojih prethodnika to činili upravo zato što je i njima ista kompoziciona shema nametala isto rešenje.

Pošto u narodnoj baladi nema »direktnih dijaloških konflikata dvaju glavnih lica, što je sasvim u stilu narodne pesme koja ne poznaje konkretni dramski dijalog ili sukob riječi već pretežno opisuje, kontrastira«, Ogrizović je uveo »novu i razložnu komponentu – strasnu ljubav Hasanage i Hasanaginice«. ²⁰² Dramska shema, međutim, zahteva i druge komponente. Da Imotski kadija ne bi bio slučajan, »kao pustinjiski vetar«, Ogrizović dopunski definiše odnos Hasanaginica–Imotski kadija. Mešavina ljubavi i drugarstva iz »starih dana« ima znatne šanse da se pretvori u dvosmerni tok ljubavne emocije. Imotski kadija se svojski trudi da otera izvesne crne misli Hasanaginicine o tome da »Alah ne voli sevdaha tu na zemlji«, ²⁰³ i u tome gotovo da uspeva:

*Poterat ću ote crne tice
cilik-glasom moje tamburice.* ²⁰⁴

U središnjoj etapi razvoja radnje prepliću se dva trougla: Hasanaginica–Imotski kadija–Hasanaga i Hasanaginica–Vlahinja–Hasanaga, koji pružaju varljivu mogućnost svođenja na dva para. No posle samoubistva Vlahinje ostaje samo prvi trougao, koji zbog karaktera naše civilizovanosti »zasnovane na monogamiji i monandriji« ²⁰⁵ mora biti sveden na paran broj.

*

Nikola T. Đurić je odnos Hasanaga–Selma (Hasanaginica) postavio takođe kao odnos strasne uzajamne ljubavi, ali je odnos Imotski kadija–Selma toliko »prerazvio« da je po ovom junaku i nazvao svoju tragediju. ²⁰⁶

On ne preuzima iz narodne pesme motivaciju Hasanaginog postupka (otpust žene). Razlog za taj postupak kod njega je izvod iz trougla Selma–Imotski kadija–Hasanaga. Naime, Imotski kadija je kao mladić voleo Selmu i još uvek je na izvestan način voli, pa zbog toga ponekad oseti želju da je vidi. To nije erotska želja, već beščulna, rajaska čežnja. Međutim, njegovo šunjanje ispod Selminih prozora

²⁰² B. Hećimović, predgovor knjizi Tucić–Ogrizović–Milčinić–Pecija, *Izabrana djela*, »Zora« – Matica hrvatska, Zagreb 1969, str. 243.

²⁰³ Milan Ogrizović, »Hasanaginica«, u: Tucić–Ogrizović–Milčinić–Pecija, *Izabrana djela*, »Zora« – Matica hrvatska, Zagreb 1969.

²⁰⁴ Isto, str. 243.

²⁰⁵ Paul Ginestier, nav. delo, str. 45.

²⁰⁶ Nikola T. Đurić, »Imotski kadija«, tragedija u pet činova, Zagreb 1919.

Hasanagina svojta protumači nimalo visokim, »nebesnim« razlozima, i to postaje motivacija Hasanaginog postupka. I kod Ogrizovića i kod Đurića radnja se shematski razvija ovako: par–trougao–katastrofa (eliminacija jednog ili dva člana trougla). Budući da karakter emocionalne veze između osnovnog para Hasanaga–Hasanaginica i kod jednog i kod drugog sve vreme ostaje nepromenljiv, potreban je vrlo zapetljan sistem psiholoških motivacija da se objasni prelazak od para na trougao. Hasanaga iz Ogrizovićeve drame racionalno opravdava nedolazak svoje supruge, ali oseća nekakvu iracionalnu potrebu da mu ona ipak dođe »s noćnim povetarcem«. To nije obična erotska želja, već »nešto više« od dženeta i od onog sveta / gdje mi nisi žena nego druga«. ²⁰⁷ Šunjanje Imotskog kadije ispod Selminih prozora u Đurićevoj tragediji takođe je »nešto više«. Njegovu ljubav stišalo je »vreme čuderno«, ali ponekad mu dođe iracionalna potreba da vidi Selmu:

*Tek jedna rajska želja znala je
U duši mi da češće javi se
– Iz raja mišljah da dolazi –
Da rajski vidim Selmu! Samo to!* ²⁰⁸

*

Ljubomir Simović, za razliku od svojih prethodnika, dvosmerni tok ljubavne emocije postavlja u odnos Hasanaginica–Imotski kadija, a raniju glavnu vezu ne samo što preformuliše jednosmernim tokom Hasanagine ljubavi, već u nju unosi i tok aktivne negativne emocije Hasanaginičine prema mužu koji joj je nametnut. Isto tako, on, za razliku od dvojice prethodnika, nastoji da bar donekle definiše odnos Hasanaga–Imotski kadija.

Ipak, pogrešićemo ako Simovićevu dramu ²⁰⁹ posmatramo kao trougao Hasanaginica–Imotski kadija–Hasanaga. Sve do kraja drame, dok se ne razreši tajna s Imotskim kadijom, nama se čini da se Ljubomir Simović drži (menjajući, naravno, motivacije i fakturu stiha) izvorne »pjesance«. Onda odjednom shvatamo da u osnovi njegove drame uopšte nije ta pesma, već pesma o razdvojenim ljubavnicima koji se spajaju u smrti. »Hasanaginica« (Vuk III, 81) postaje samo materijal, koji se uklapa u tu drugu pesmu.

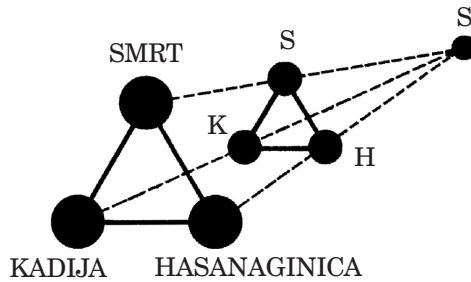
Stoga Simovićeva »Hasanaginica« postaje svojom dramskom geometrijom najbliža onom tipu trougla u kojem je treći pol smrt. Taj tip trougla Žinestje je analizirao povodom nekih Koktoovih i Anujevih drama i našao da je osnovna zakonitost koja vlada razvojem radnje u ovoj vrsti dramske geometrije da »što se junaci više približavaju jedan drugom – sve se više približavaju smrti«. ²¹⁰ Ako u Žinestjeovoj shemi ovog tipa drama (kojem pripadaju »Euridika« Žana Anuja i »Orfej« i »Reno i Armida« Žana Koktoa) Orfeja i Euridiku (odnosno Renoa i Armidu) zamenimo Kadijom i Hasanagicom, dobićemo:

²⁰⁷ Milan Ogrizović, »Hasanaginica«, str. 197.

²⁰⁸ Nikola T. Đurić, »Imotski kadija«, str. 100.

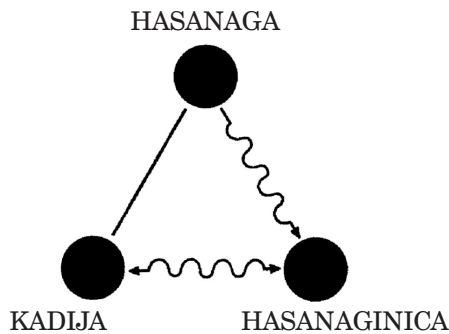
²⁰⁹ Ljubomir Simović, »Hasanaginica«, str. 93–127.

²¹⁰ Paul Ginestier, nav. delo, str. 47–48.



Hasanaga nije deo te sheme. On je, kao i beg Pintorović, samo jedan od faktora koji utiču na približavanje–udaljavanje glavnog para. Simovićeva junakinja to i sama veli: »Aga i brat su od istog blata«. ²¹¹ Dete takođe ima sličnu funkciju. Pogledajmo ceo tok procesa približavanje–udaljavanje u Simovićevoj drami.

1. Pre sedam godina sistem odnosa tvorio je trougao:



Intervencijom bega Pintorovića prekinuta je veza Hasanaginica–Kadija i izveden prelaz na paran broj, odnosno uspostavljena je bračna veza Hasanaga–Hasanaginica. Beg Pintorović i Hasanaga su tu imali funkciju udaljavanja (ili odlaganja približavanja) glavnog para.

2. Posle nedolaska Hasanaginice u muževljevi logor Hasanaga prekida bračnu vezu sa Hasanaginicom i stvara mogućnost za ponovno približavanje Hasanaginice i Kadije. Sada on, dakle, preuzima funkciju približavanja glavnog para.
3. Beg Pintorović i sam, iz svojih razloga, preuzima funkciju približavanja glavnog para i nastoji da ponovo uspostavi vezu Hasanaginica–Kadija.
4. Funkciju udaljavanja sada preuzima dete.

Hasanaginica:
Počela sam opet da sanjam kadiju...
 Mislila sam: dobro, ovo je ovde,
 ovako mi je suđeno,
 tako se mora;

²¹¹ Ljubomir Simović, »Hasanaginica«, str. 120.

*ali tamo u dženetu,
tamo ću kadiji da budem supruga...*

...
*Ali, posle je došlo dete. Pa sam mislila:
kako ću tamo i dete da prenesem?
Da se sad to i dogodi,
da me kadija tamo i čeka,
ono bi i tamo ostalo Hasanagi!
Ono pripada njemu, a ne kadiji.
Vidiš, to je to.
Znači, ni ovde ni u dženetu.²¹²*

5. Međutim, dete ima i izvesnu funkciju približavanja Kadija–Hasanaginica. Pre svega, do spajanja u smrti dolazi pored dečje kolevke. Hasanaginica umire grleći dete, i poslednje reči su joj »Kadija«.²¹³ Nešto pre toga ona izgovara jednu rečenicu koja nas lišava svake sumnje. Naime, aludirajući na bega i agu, ona veli: »Ne znaju da je sudija u kolevci...«²¹⁴

I psiholog iz ilustrovanog lista potvrdiće kako sve to znači da je Hasanaginica svoju ljubav prema Kadiji prenela na dete, odnosno da Kadiju vidi u detetu. Time je objašnjena funkcija približavanja koju ima dete.

6. I sam Kadija ima funkciju približavanja. Simovićeva shema trougla u kojem je treći pol smrt nešto je modifikovana. Naime, Kadija je mrtav već sedam godina. To se, naravno, ne zna, tako da su u njemu spojena dva pola trougla: i voljeni i smrt. On postaje sila koja utiče na približavanje, sila koja nam je nejasna sve dok na kraju drame ne stavimo znak jednakosti između ta dva pola. Naime, u svom monologu u trećoj slici drugog dela Hasanaginica veli:

I stalno sanjam sanduke belog snega!

*Ne znam zašto baš
sanduke pune snega...
Ne znam šta to može da znači.
A kad se probudim,
učini mi se kao da se istog časa
neko naglo od mene odmakao...
Kô da sam u tuđoj vlasti.
Al' ne onako kao u aginjoj
ili begovoj...
Nije mi sasvim jasno...²¹⁵*

Ni nama to nije jasno dok ne saznamo da je Kadija mrtav već sedam godina. Onda nam postaju jasne i rečenice poput one kad Hasanaginica veli bratu povodom

²¹² Isto, str. 119–120.

²¹³ Isto, str. 126.

²¹⁴ Isto, str. 126.

²¹⁵ Isto, str. 119.

Kadije: »Odakle si ga danas iskopô?« ili poput one koju izgovara Majka Pintorovića (da Kadija »nije čovek, nego most koji vodi pravo uvis!«). Kao što nam ni kod Sofokla nije jasno, ako ne znamo tajnu, na šta se cilja onim da će Edip voditi istragu o Lajovoj smrti »kô za oca svojega«. ²¹⁶ Sa sličnim rečenicama Sterija je čak i preterivao u »Ajducima« i »Nahodu Simeonu«. No vratimo se Simovićevoj drami.

Kritičari koji su o njoj pisali smatraju da njenu dramaturgiju određuje nekakva aktuelna »filosofija manipulacije« po kojoj je čovek u savremenom društvu »uvek od nekog izmanipulisan«. ²¹⁷ Mnoge replike i monolozi Simovićeve junakinje (kao ono o ilovači ili o sudbini »koju neko kroji u mraku«) podržavaju ovakvo osvetljavanje drame. Međutim, »filosofija manipulacije« ne određuje dramsku kompoziciju Simovićeve drame, već je uneta da bi opravdala primenu jedne dramske sheme, da bi opravdala proces približavanja–udaljavanja Hasanaginica–Kadija. Pošto razvoj ove sheme zahteva da put do tačke spajanja glavnih junaka u smrti ne bude odveć prav i gladak, nego da na njemu dođe do izvesnih prepreka, privremenih udaljavanja i usporavanja približavanja, bilo je potrebno naći način da se neka gotovo šahovska pomeranja glavne junakinje (kojima se postiže to usporavanje ili ubrzavanje približavanja) na izvestan način opravdaju, i zato je uneta »filosofija manipulacije«, kao neka vrsta nadmotivacije. Ista je uloga i psiholoških motivacija za koje je Vladimir Stamenković tačno primetio da predstavljaju opšte mesto moderne psihologije. ²¹⁸ Jedno od takvih opštih mesta, »muškarčev strah da definitivno ne izgubi svoju dominaciju«, ima funkciju opravdanja jednog »vanvremenog« pesničkog obrta. (Hasanaginica, po narodnoj pesmi, nije došla »od stida« u pohode mužu. Hasanaga je, po Simoviću, ženu oterao »da se pred njom ne stidi«. ²¹⁹) Verujemo da je taj kalambur koji je nastao iz odnosa pesnikove imaginacije i izvornika bio jedan od prvih koraka u »nadgradnji« pesme.

*

Razmotrimo sada slučaj kad novi raspored ličnosti, preformulacija njihovih odnosa i nova funkcionalizacija ličnosti koje su već bile »date« u izvorniku stvaraju, saobrazno sa zadacima nove kompozicijske sheme, potrebu za uvođenjem novih ličnosti. Naravno, ovde mislimo na uvođenje novih glavnih ličnosti; uvođenje raznih sporednih ličnosti, s raznim pomoćnim sižejnim funkcijama, spada u užu zanatsko-tehničku oblast i po sebi je razumljivo.

Pošto za ovaj slučaj nemamo primera iz savremenih »dramskih prevoda« epskih pesama, moramo se opet vratiti do jednog od pionira na ovom poslu, do Sterije.

Uzevši narodnu pesmu »Predrag i Nenad« (Vuk II, 15) kao polazište za svoju dramu »Ajduci«, ²²⁰ Sterija je najpre, iz razloga koje smo već izneli, morao izvršiti drugačiji raspored ličnosti i, umesto njihovog susreta tek na kraju, uveo ih je u isti

²¹⁶ Sofokle, »Car Edip«, »Rad«, Beograd 1964, str. 15.

²¹⁷ Vladimir Stamenković, »O Hasanaginici, današnjoj generaciji«, *Scena*, Novi Sad, X, knj. II, br. 6, 1974, str. 132.

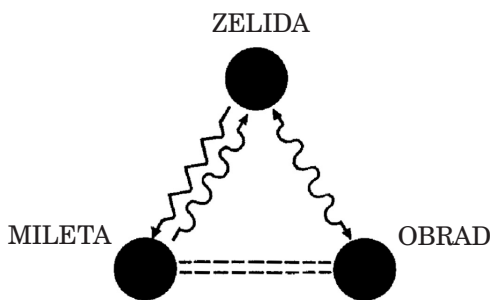
²¹⁸ Isto, str. 130.

²¹⁹ Ljubomir Simović, »Hasanaginica«, str. 127.

²²⁰ Jovan Sterija Popović, »Ajduci«, pozorje u pet dejstava, »Napredak«, Pančevo 1931.

prostor već od početka. Ali kako onda da motiviše njihov sukob? Narodni pevač tih problema nije imao: priprema i tragični ishod sukoba su izvod iz mehanike primenjene kompozicijske sheme. Nenada, koji ide na sretanje s bratom, dva puta »streljaju strelama« članovi bratove družine. Nenad dva puta otrpi te napade, što priprema promenu u trećem krugu (»rasrdi se mladani Nenade«) i tragične posledice. Pevač se drži zakona sheme i na pitanje zašto Nenad već prvoj zasedi ne objasni da ide bratu koji se zove tako i tako i koji je njihov harambaša, obazire se »koliko i šahista na pitanje zašto konj ne ide pravo«. ²²¹ Dakle, kako u novim uslovima pripremiti, motivisati sukob braće?

Sterija je mogao, u epskom duhu, uneti neki element materijala koji se lako raščlanjava i daje mogućnosti »stepenovanja« sukoba. Taj element je mogao biti plen, i gradacija sukoba bi se dala izvesti na sličan način kao u pesmama »Ženidba Maksima Crnojevića« ili »Deoba Jakšića«: junaci bi se najpre složili oko nekoliko delova plena da bi se na kraju oko nekog komada svadili na smrt. Rekli smo, međutim, da pevač baca akcenat na onaj deo materijala koji se lako povinuje njegovim kompozicionim shemama, a da dramski pisac premešta taj akcenat na onu oblast materijala koja je podobna za primenu dramskog kompozicionog postupka. Sterija kao povod za sukob zaista uzima »plen«, ali ne predmete, već živi plen – otetu Turkinju Zelidu. Dakle, s oblasti predmeta Sterija je prešao na oblast ljudskih odnosa. Nova shema, koja je uslovlila unošenje ovog novog elementa, zahtevala je i njegovo uodnošavanje sa već ranije datim ličnostima Miletom i Obradom (kako se kod Sterije zovu Predrag i Nenad). Tako se pravolinijska radnja epske pesme pretvorila u trougao:



Sterija je, međutim, na dramski način »zatvorio« trougao, ali nije znao kako da ispuni međuprostor između zapleta i raspleta. Smerovi linija emocije koji povezuju ova tri člana su sve vreme nepromenljivi i otuda proizlazi nedostatak dinamike. Zakoni dramske sheme nametnuli su sličnu transformaciju pesme »Opet Nahod Simeon« (Vuk II, 14), od koje je Sterija sačinio istoimenu dramu. ²²² U osnovi ove pesme nalazi se, nešto redukovano, višečlano ponavljanje sa preokretom. Nahod najpre traži svoje roditelje bez uspeha (što odgovara prvim članovima ove sheme) da bi u poslednjem krugu ishod tih traganja bio uspešan (odnosno protivrečan: i uspešan i tragičan). Pošto bi takav razvoj radnje u drami bio ne-

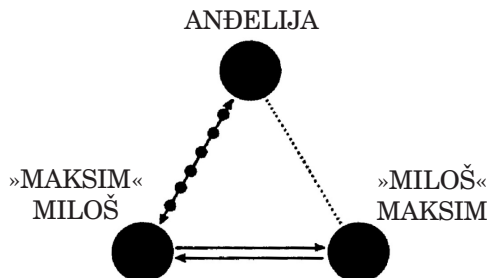
²²¹ V. Šklovskij, »Svjaz priemov...«, str. 90.

²²² Jovan Sterija Popović, »Nahod Simeon«, *Celokupna dela*, knj. 2, Beograd (b. g.).

i ovaj momenat radnje kao uslovljen, a ne kao spoljašnji: Ivo je hvaleći lepotu svoga sina urekao Maksima, tj. uslovio da on postane najružniji.)²²³

Posledica udara sudbine: čast vladara i zemlje dovedena je u pitanje.

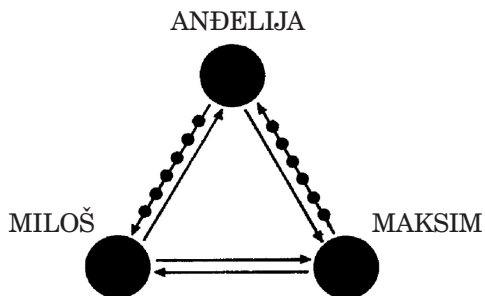
3. Ivo vrši zamenu ličnosti u shemi, nadajući se da će tako održati situaciju br. 1 i izbeći posledice iz 2.



Schema iz ove tačke je uslovljena udarom sudbine; isto tako, ona je uslovljena, bolje reći omogućena, shemom 1 (Maksim i Miloš su pobratimi i prirodno je da jedan drugome pomognu u nevolji) i dodatnim uslovom iz 1 (sličnošću pobratima).

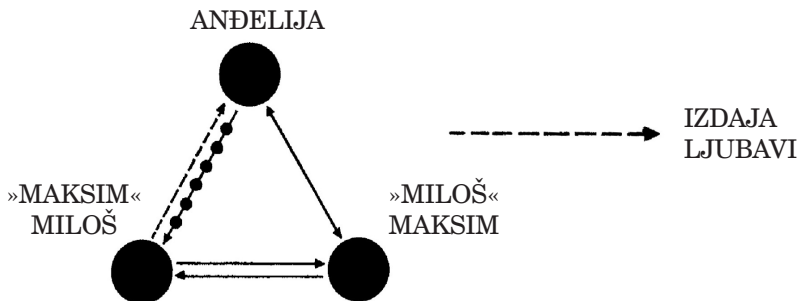
Ivo jedan od izvoda iz sheme 1 (neznanje Miloševo za odnos Maksim–Anđelija) učvršćuje u nov dodatni uslov – traži od Maksima da se zakune na mač da Milošu neće odati tajnu tog odnosa.

- 3a. Ivo je mislio da u 3 uspostavlja ponovo shemu 1. Ali shema sada izgleda ovako:



Ova shema je uslovljena zamenom ličnosti iz 3 i Anđelijinim neznanjem iz 1.

4. Anđelija primećuje da ipak nešto nije u redu i ima sledeću viziju sheme:



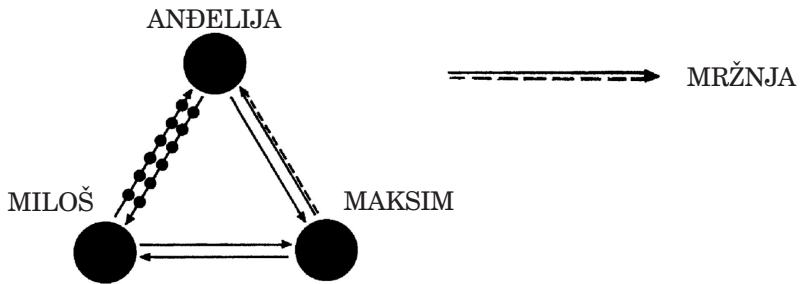
²²³ Tihomir R. Đorđević, *Zle oči u verovanju Južnih Slovena*, SKA, Beograd 1938, str. 13–14.

Ova shema uslovljena je elementima prethodnih i shemom 3a – Anđelija, naime, primećuje da se »Maksim« ponaša drugačije.

- 4a. Maksim primećuje da linije Anđelijine aktivne emocije idu ka Milošu (»Maksimu«) i počinje da je mrzi. Maksim, u stvari, podvaljuje: on zaklanja od sebe činjenicu da Anđelija voli u Milošu onoga koji je i ranije bio na istom mestu u shemi.

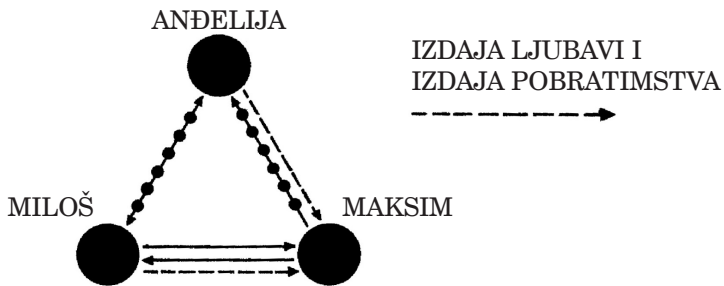
Ova situacija je uslovljena sa 3 i 3a.

5. Miloš ovako vidi situaciju:



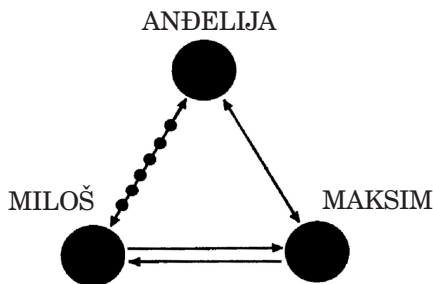
Miloševo gledanje na situaciju uslovljeno je sa 3 i 3a (Miloš se našao pod dejstvom »zračenja« Anđelijine ljubavi). Ono je takođe uslovljeno i sa 4a (Maksimovom mržnjom prema Anđeliji) i izvodom iz situacije 1 (neznanjem za odnos Maksim–Anđelija).

6. Maksim ovako vidi nastalu situaciju:



Ova shema uslovljena je situacijom 3a i situacijom 5. Maksim podvaljuje samom sebi, Milošu i Anđeliji. On zaklanja od sebe činjenicu da se smer Anđelijine ljubavi uopšte nije promenio, kao i činjenicu da je on sam uslovio Miloševo shvatanje situacije.

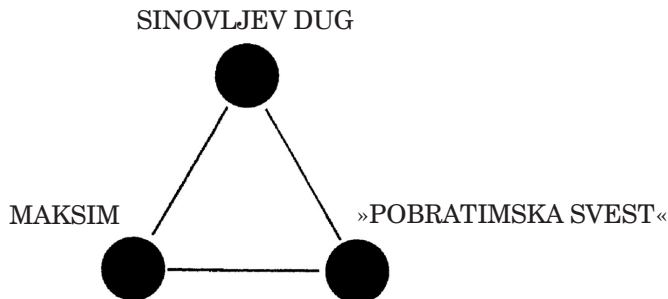
7. Miloš traži od Maksima da shema izgleda ovako:



odnosno, traži da mu on ustupi devojku koju ne voli. 7 je uslovljeno Miloševom vizijom sheme (5).

8. Maksim razmišlja o Miloševom zahtevu.

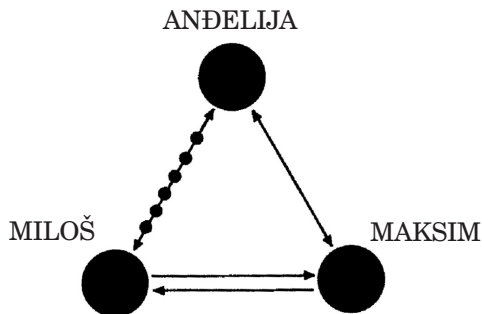
9. Miloševa vizija Maksimovog kolebanja:



Ovo je uslovljeno neznanjem za odnos Maksim–Anđelija (iz sheme 1).

9a. Miloš povlači zahtev. Direktno uslovljeno tačkom 9.

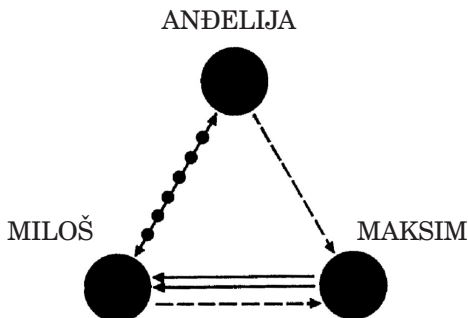
10. Maksim pristaje na Milošev zahtev, odnosno pristaje na njegovu viziju



Ovo je uslovljeno strahom da dužd ne sazna za situaciju 3 (podvalu).

11. Miloš odbija. Posledica tačke 9.

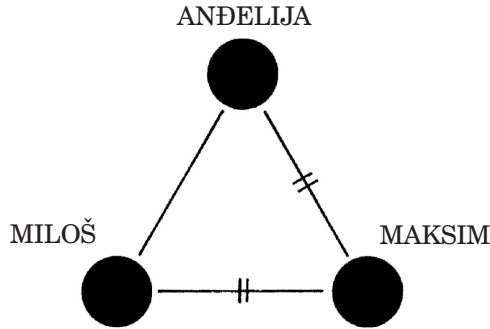
12. Ivo saznaje da shema izgleda:



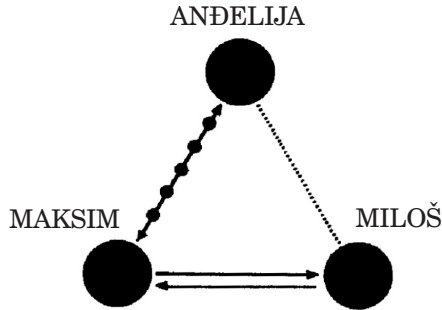
Zato oslobađa Maksima zakletve, odnosno stavlja van snage dodatni uslov iz 3. Nada se da će posle toga shema izgledati ponovo kao u 1.

13. Maksim odbija da Milošu oda tajnu ranijeg odnosa s Anđelijom.

14. Ivo saopštava Maksimu da će Miloš ostati u Veneciji, odnosno da će doći do raskidanja veza trougla:

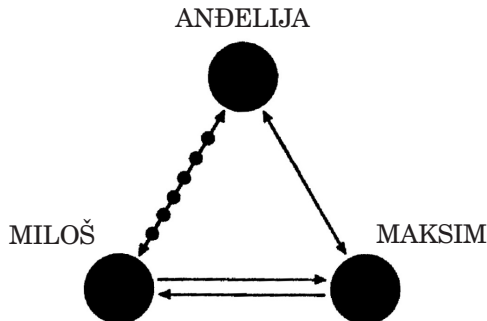


15. Maksim odlučuje da Milošu poveri da je shema izgledala kao u 1.

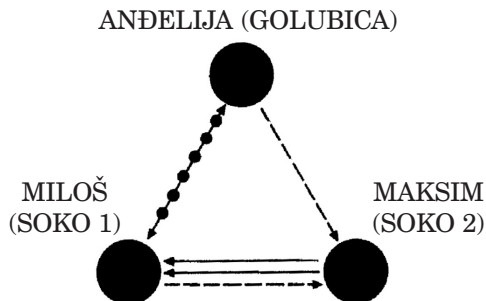


Maksimova odluka je uslovljena tačkom 14.

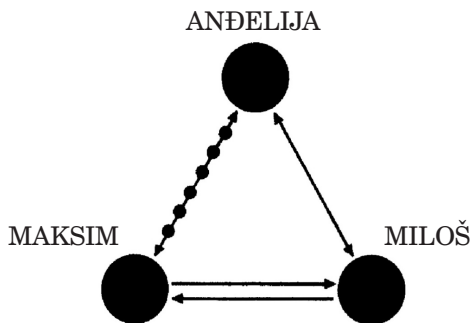
16. Posle toga, »kad sazna šta mu uzima« – »sasvim će da mu je dâ«, tj. pristaće da shema izgleda onako kao što zahteva Miloš u 7.



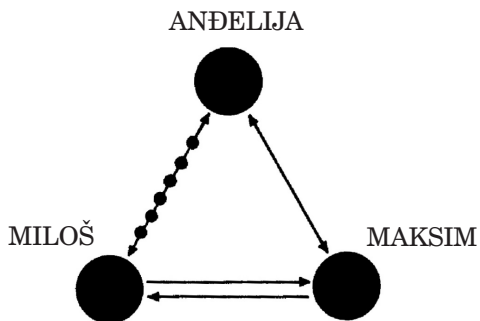
17. Maksim »režira« »Nadanovu pesmu«, po kojoj je shema 1 postala shema 6. Maksim, u stvari, opet podvaljuje.



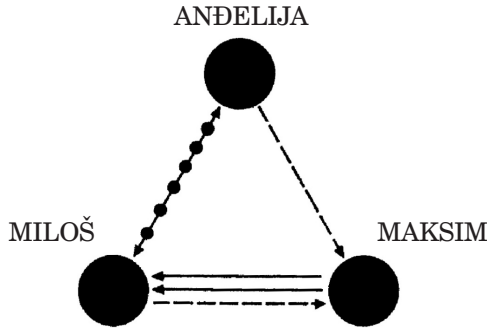
18. Shema 17 deluje na Miloša i on odlučuje da shema izgleda kao u 1 (s jednom dopunom: odnos Miloš–Anđelija se definiše).



19. Dejstvo sheme 17 na Miloša uslovljava da Maksim misli da je shema 7 bila samo kušanje »pobratimske svesti«. Dejstvo sheme 17 + dodatni uslov iz »predistorije« (stari dug) uslovljavaju Maksimovu odluku da, po povratku u zemlju, shema izgleda onako kao što je želeo Miloš u 7, tj.:



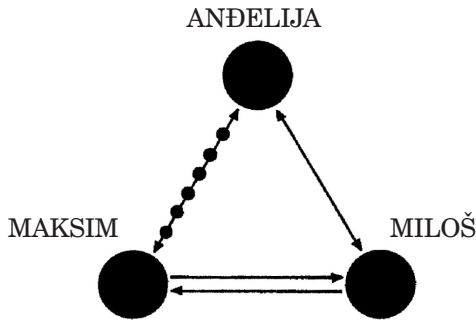
20. Katastrofa: Miloš se ponaša tako da Maksim pomisli da shema ponovo izgleda kao u 6.



Maksim zato ubija Miloša.

Miloševo ponašanje, međutim, uslovljeno je njegovom odlukom iz 18. Držeći se te odluke, Miloš neće da preda nevestu nikom drugom do Maksimu.

21. Anđelija obaveštava Maksima da je Miloš imao shvatanje sheme kao u 18.



Maksim se ubija.

Bacimo najpre jedan opšti pogled na sled ovih shema. Primećujemo da se sve vreme ponavlja ista trougaona shema Maksim–Anđelija–Miloš. Zatim, opažamo da osnovu razvoja čine permutacije smerova emocija, odnosno permutacije mesta ličnosti u toj osnovnoj shemi.

Ako pobrojimo najznačajnija ponavljanja, primećujemo da se najčešće ponavljaju shema 1 (sa dopunskom definicijom odnosa Miloš–Anđelija) i shema 7. Obe te sheme predstavljaju mogućnosti pomirljivog ishoda, uspostavljanja konačne ravnoteže. Ostale sheme su »prelazne situacije« koje imaju funkcije omogućavanja ili onemogućavanja jednog od ta dva ishoda, odnosno konačnog svođenja na 1 ili na 7.

*

Kakav je unutrašnji sastav tih situacija? Primećujemo da je svaka od njih dinamična, protivrečna, da u sebi sadrži elemente prelaska u novu situaciju. Shema 1 je, na izgled, situacija potpunog sklada: Maksim i Anđelija se vole, Maksim i Miloš su pobratimi. Dinamička protivrečnost, latentni dramatism, ipak je prisutan

u »polaznoj situaciji«. On je u tome što Maksim nije rekao svome pobratimu za svoj odnos s Anđelijom, niti Anđeliji da ima pobratima. Udarac sudbine stvara na izgled bezizlaznu situaciju. Ipak, u situaciji 1 krije se mogućnost prevazilaženja te situacije i mogućnost srećnog ishoda: Maksim i Miloš su pobratimi, a uz to su i slični.

Međutim, taj izlaz je i sam protivrečan i ta protivrečnost postaje konstruktivni faktor nove »bezizlazne« situacije: dolazeći na Maksimovo mesto u shemi, Miloš biva izložen dejstvu linija Anđelijine ljubavi. Protivrečnost situacije 1 (neznanje odnosa Maksim–Anđelija) takođe učestvuje u gradnji nove sheme odnosa (sheme 5 i 7): Miloš se zaljubljuje u Anđeliju i, misleći da je njegovom pobratimu devojka nametnuta, traži od njega da mu je ustupi. Međutim, ova kriza takođe sadrži u sebi istovremeno i mogućnost za prevazilaženja krize (Miloševo tumačenje Maksimovog kolebanja). Ravnoteža je ponovo uspostavljena; bolje reći, oluja je za izvesno vreme odložena. Međutim, iza kratkog zatišja opet dolazi do poremećaja sklada: Ivo saznaje za novi sistem odnosa. Pošto je i sam doveo do tog nesklada, on ima jednu rezervnu mogućnost za ponovno uspostavljanje ravnoteže. (Ta mogućnost je, videli smo, vrlo protivrečna: ranije je Ivo mislio da će ona dovesti do ravnoteže, a ona je dovela do poremećaja. Sada misli da će njenim odstranjivanjem ponovo uspostaviti skladni poredak stvari.)

Ravnoteža se posle tog odstranjenja (odstranjenja uslova neznanja pomoću Nandanove pesme) ponovo uspostavlja. Ali, kao što vidimo iz 18, 19 i 20, taj sklad je opet protivrečan, u njemu je seme katastrofe.

*

Razmotrimo kakve su veze između pojedinih shema.

Opažamo da je izvestan fond pravila (uslova) za građenje novih situacija dat unapred, u onome što se obično naziva »čvor« (sličnost prijatelja, udar sudbine, Ivino insistiranje na održavanju uslova neznanja). Unapred je data uslovnost koju diktira sama shema (trougao). Ušavši u tu shemu, ličnosti kao da se *obavezuju da iz nje neće izlaziti* i da će se ponašati u skladu s njenim zakonitostima. Inercija ove uslovnosti je tolika da je mi gotovo i ne primećujemo. Ne pada nam na pamet, na primer, mogućnost da Miloš jednostavno, kao u narodnoj pesmi, profesionalno obavi svoj zadatak ili da mu se Anđelija, iako je izložen »zračanju« njene ljubavi, jednostavno ne sviđi. Ne dolazi, takođe, u obzir da Maksim odjednom od svega digne ruke i da se još predanije posveti studiji venecijanskog slikarstva. Još jedna važna uslovnost data je unapred: ona da Maksim i Miloš mogu po volji menjati svoj odnos prema Anđeliji. (Doduše, ovu uslovnost uslovljava čvrstina pobratimske veze, ali je očito da je krajnje uslovno to da se pobratimstvo može pretpostaviti ljubavi.)

Primećujemo, međutim – a to je jedno od važnih uviđanja za neku buduću sintagmatiku drame – da se od ovih unapred datih pravila i uslova ne mogu konstruisati sve situacije koje tvore dramu. Neka od ovih pravila, bez sumnje, učestvuju u građenju *svake* situacije. Očito je, međutim, da u toku razvoja radnje dolazi do dopunjavanja ili menjanja pravila (odstranjenja pojedinih uslova). Primetno je da ishodi pojedinih situacija, rezultativne situacije, subjektivni uglovi gledanja

pojedinih junaka na pojedine situacije itd. postaju konstitutivni elementi za građenje novih situacija.

*

Ako veze između kompleksa *poremećaj ravnoteže–ravnoteža* uporedimo sa dva tipa veza koje je ustanovio Žinestje, videćemo da razvoj radnje u Kostićevoj tragediji odgovara »rasinovskom« tipu tih veza. Videćemo da osim »udara sudbine« nema drugih »spoljašnjih udara« koji utiču na razvoj radnje. Odnosno, govoreći jezikom Žinestjeovih simbola, E_1 je uzrok za D_2 .

Ovo opovrgava Vinaverove tvrdnje da je u »sklopu tragedije« Laza Kostić »slabo ispekao zanat kod Šilera i Šekspira« i da »sklop drame nije dovoljno motivisan u sagledavanju pojedinosti, u ugađanju zupca u zub«. ²²⁴ Videli smo, na prikazu sleda situacija u ovoj tragediji, da se, naprotiv, »zupci« vrlo precizno »ugađaju« jedan u drugi.

Obavljene analize takođe opovrgavaju mišljenja o »romantičarski slobodnoj kompoziciji« Kostićeve tragedije i vrlo rašireno mišljenje, koje je Miodrag Popović verifikovao u svojoj istoriji našeg romantizma, ²²⁵ da je Laza Kostić preuzeo konstruktivne principe Šekspirove dramaturgije. Možemo se i bez Žinestjeove klasifikacije tipova veza između kompleksa E–D setiti koliki je uticaj »spoljašnjih udara« u Šekspirovim tragedijama.

Šekspirov uticaj na Lazu Kostića je očigledan, ali se on ne odnosi na »sklop događaja« i način razvoja radnje, već na »sloj lišća«, na »izlazni« oblik njegove tragedije (na fakturu stiha, na primer).

Isidora Sekulić je svakako bila u pravu kad je rekla »to nije Šekspir«, ali sa drugim delom njenog stava (»to je helenizam« i »to je sudbinska tragedija« ²²⁶) ne možemo se složiti. »Odgore poslani urok, sudbina, bolest« ²²⁷ je samo jedna od uslovnih slučajnosti koje ulaze u »dramski čvor« u kojem su, po ispravnom Volkenštajnovom uviđanju, jedino i opravdane. ²²⁸ Miodrag Popović je, ovog puta, u pravu kad opaža da je »glavni vinovnik svih nesreća ipak sam Maksim«, a ne »neka kob izvan njega«. ²²⁹

Sve ovo, još jednom, potvrđuje potrebu za pažljivom *dramaturškom* analizom pre nego što se pređe na književnoistorijska poređenja, uopštavanja i »situiranja«.

²²⁴ Stanislav Vinaver, »Maksim Crnojević«, u zb. *Srpska drama*, »Nolit«, Beograd 1966, str. 155.

²²⁵ Dr Miodrag Popović, nav. delo, str. 352.

²²⁶ Isidora Sekulić, »Laza Kostić«, *Epoha romantizma*, »Nolit«, Beograd 1966, str. 350.

²²⁷ Isto, str. 350.

²²⁸ V. Volkenštajn, *Dramaturgija*, izdanje pjatao, dopolnennoe, str. 286.

²²⁹ Dr Miodrag Popović, nav. delo, str. 357.

Neke zakonitosti »dramskog prevođenja« (zaključak)

Obavljena ispitivanja otvaraju, nadamo se, bar uzak put za izlazak iz slepe ulice u koju se ulazi kad se raspravlja o problemu »prevoda« jednog umetničkog sistema u drugi.

Teoretičari, videli smo, najčešće dolaze do zaključka o opštoj neprevodivosti jedne umetničke vrste u drugu. Nije mali broj pisaca koji to stanovište takođe zastupaju. Dostojevski se, na primer, protivio inscenacijama svojih romana, jer »ima neka tajna umetnosti zbog koje epska forma umetnosti nikad neće naći odgovarajući izraz u dramskoj...«²³⁰

Na drugoj strani, istorije drame i filma nam pokazuju da postoji niz vrsnih dela koja su nastala dramatisovanjem ili ekranizovanjem raznih epskih vrsta. Niz promašaja nije ništa manji od niza promašaja u delima koja su nastala na »originalnu temu«. Sve ovo je navelo jednog autora da smatra kako istorija drame nije ništa drugo doli istorija adaptacija, a drugog (B. Ejhenbauma) da za odnos literatura–film napiše kako je to »stabilan brak makar i sa neverstvima«.²³¹

Kako je došlo do tog protivrečja između teorije i prakse? Dva su razloga za »purističko stanovište« (kao što ga naziva Milan Damnjanović²³²) o generalnoj neprevodivosti: 1) prilikom ocenjivanja scenskih i filmskih prevoda polazi se od kriterijuma vernosti (koji ima razne sociopsihološke premise, ali sa živim umetničkim procesom nastanka dela nema veze); i 2) prilikom procene mogućnosti »prevođenja« ne vodi se računa o raznim strukturnim nivoima dela koje se »prevodi« niti o činjenici da su pojedini nivoi različito »prevodivi« i »neprevodivi«.

Princip vrednosti stavlja drugi sistem (u koji se vrši »prevod«) u neravnopravan položaj, zapravo u stanje u kojem je njegovo funkcionisanje ometano ili onemogućeno. Nastojeći da verno prenese prvi sistem, drugi sistem ostaje neveran samom sebi. Vernost je, dakle, relativna. U prethodnom poglavlju analizirali smo tri vrste vernosti: u odeljku A ispitana je vernost prvom sistemu, u B nesvesna vernost prvom sistemu, u C nesvesna (i ponekad svesna) vernost drugom sistemu.

Nerazlikovanje raznih nivoa organizacije dela uslovalo je to da se neprevodivost jednog nivoa (recimo, nivoa zvukovne instrumentacije stiha) prenosi na neprevodivost »estetičke informacije« uopšte. Rolan Bart je vanredno primetio: »Priča je *prevodiva* bez osnovne štete; ono što je neprevodivo nalazi se tek na poslednjem

²³⁰ F. M. Dostojevskij, *Pysma*, t. III, Moskva–Leningrad 1934, str. 20.

²³¹ B. Ejhenbaum, *Književnost*, str. 146.

²³² Dr Milan Damnjanović, »Da li je moguće preoblikovanje književnog dela u film«, *Književna kritika*, V, br. 5, 1974, str. 84.

narativnom nivou. Ono što označava narativnost može, na primer, lako da pređe iz romana u film koji poznaje lični postupak samo izuzetno, dok poslednji sloj narativnog nivoa, osobenosti pisanja, ne može da se prenese iz jednog jezika u drugi (ili se prenosi vrlo rđavo). Prevodivost priče proizlazi iz strukture njenog jezika«. ²³³ Kao što se vidi, Bart ipak ostaje pod utiskom principa vernosti i postulira mogućnost *vernog* prenošenja nivoa sižejne konstrukcije priče u filmski siže.

Međutim, pitanje je da li sižejna konstrukcija priče verno prenesena na jezik filma ili drame, ako se čak postigne i ekvivalentna vrednost »ličnog postupka«, ima istu delotvornost kao u svom »matičnom jeziku«? Nije teško pokazati da ona ne izaziva efekat istog intenziteta. Dakle, sistem na koji se prevodi zahteva manje vernosti sistemu s kojeg se prevodi, a više vernosti samom sebi. Kako se ta vernost samom sebi ostvaruje?

1. Prilikom »prekodarivanja« dolazi, u skladu sa zakonitostima novih konstruktivnih principa, do promene strukturnih odnosa i veza u sižeu koji služi kao osnova za »prevođenje«.
2. Dolazi do premeštanja akcenta na drugu (u izvorniku zapostavljenu) oblast materijala koja je podesnija za primenu novog konstruktivnog principa.
3. Novi konstruktivni princip uslovljava *unošenje* novog materijala (ako se ne može izvršiti pomenuto premeštanje akcenta).
4. Nova konstruktivna shema uslovljava i nov način razvoja radnje, odnosno ima svoj specifični dinamizam.

Da li sve ovo znači da stizemo do polazne linije školskih žanrovskih poetika koje zastupaju shvatanje žanra kao »pripadnika određene oblasti materijala«, kako ih je okarakterisao Jan Muharžovski?²³⁴ Da li to znači da samim tim dolazimo do shvatanja suštine »prevoda« istovetnog s onim koje se izvodi iz takvog razgraničenja žanrova po »atarima materijala«, a ne po jedinstvu sredstava oblikovanja? Jedan sovjetski teoretičar drame upravo dolazi do takvog shvatanja dramskih transpozicija: »Uopšte, problem prevodivosti literature na jezik savremenog teatra, s kojim se on danas često sreće prilikom inscenacija proze, problem je ne samo forme već i sadržaja i još – dramatičkog aspekta stvarnosti koja se u datom slučaju pojavljuje kao predmet umetnosti«. ²³⁵ Drugi sovjetski autor, B. Mejlah, pobornik ideje o »sodružestvu nauk« u izučavanju umetnosti, znatno je oprezniji od pomenutog autora. Pišući o problemu prekodarivanja, on veli da »bez sumnje nisu sve pojave stvarnosti dostupne svakoj vrsti umetnosti«, ali shvata da je sužavanje »tematskog dijapazona« za svaku umetnost posebno vrlo škakljiv posao, jer se, na primer, »tema tišine« rado prepušta piscima, ali, paradoksalno, muzika, od koje se to ne bi očekivalo, tu temu najbolje izražava. ²³⁶ Naše gledište se bitno razlikuje od onih koja se izvode iz shvatanja umetničkih sistema (rodova, vrsta) kao »pripadnika određenih oblasti materijala«. Dok takva shvatanja odnos

²³³ Rolan Bart, nav. tekst, str. 81–82.

²³⁴ Jan Mukaržovski, »O savremenoj poetici«, *Književna reč*, br. 35, 1975, str. 9

²³⁵ A. A. Karjagin, nav. delo, str. 173.

²³⁶ B. S. Mejlah, »Puty kompleksnogo izučenija hudožestvennogo tvorčestva«, u zb. *Sodružestvo nauk i tajny tvorčestva*, Moskva 1968, str. 19–20.

materijala i »forme« posmatraju statično, kao nepromenljivu masu materijala izvornika i dramskog dela do kojeg treba doći »prevođenjem«, mi smo nastojali da pokažemo kako se materijal pojavljuje samo u dinamici funkcionisanja konstruktivnog principa. Pokušali smo, takođe, da pokažemo kako isti materijal u različitim konstruktivnim shemama ostaje samo prividno isti, odnosno da u različitim sistemima dobija različitu specifičnu težinu, provodljivosti itd. Nastojali smo, isto tako, da pokažemo kako novi konstruktivni princip u dinamici svog odvijanja »privlači«, »usisava«, zahteva unošenje novog materijala.

Šklovski je analizirao sličan proces u sinonimskim ponavljanjima (kao »kudy-mudy«) i našao da tu »forma sebi stvara sadržaj«. ²³⁷ Mi bismo ovo gledište malo modifikovali. U stvari, ovde je prikazano ulaženje materijala u određenom dinamičkom trenutku razvijanja (odvijanja) postupka (a pošto taj materijal u konkretnom primeru nije »dat odranije«, dolazi do njegovog stvaranja »ni iz čega«). Jakobson je naveo sličan primer iz poznate šaljive pesme o Fomi i Jerjomi. To što je Foma pobegao u »dubnik« (hrastovu šumu), a Jerjoma u »berjoznik« (brezovu šumu), Jakobson vrlo lucidno objašnjava time što su »Foma« i »dubnik« jambovi, a »Jerjoma« i »berjoznik« amfibراسи. ²³⁸ U pitanju je, opet, ulaženje materijala u delo u određenom dinamičkom trenutku primene izvesnog konstruktivnog principa.

Na području drame sličan proces je opisao Skaftimov analizirajući »jedinstvo forme i sadržine« u Čehovljevom »Višnjiku«. Forma »beskonfliktne drame« kakvu je Čehov želeo da stvori odredila je »temu nevoljnog razlaza«, »atmosferu uzajamnog raspoloženja, topline i srdačnosti koja vlada među licima komada«. ²³⁹

Dinamika odvijanja konstruktivnog principa određuje, dakle, u određenom trenutku, premeštanje akcenta na novu oblast materijala ili unošenja, upijanje novog materijala. Ako u nekom konkretnom delu dinamika postupka zahteva, na primer, da se kolizija iz epske pesme čovek–predmetni svet zameni onom čovek–čovek, to nipošto ne znači da prva kolizija nije za dramu jer ne spada u njen »tematski dijapazon.« Komedija to najbolje opovrgava.

²³⁷ V. Šklovskij, »Svjaz priemov...«, str. 54.

²³⁸ Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, »Nolit«, Beograd 1966, str. 77.

²³⁹ A. P. Skaftimov, nav. delo, str. 356–357.

Literatura

- D'Amico, Silvio, *Povijest dramskog teatra*, MH, Zagreb 1972.
- Arčer, Viljem, *Stvaranje drame*, Umetnička akademija, Beograd 1964.
- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd 1966.
- Avdejev A. D., »Die Maske und ihre Bedeutung im Process der Entstehung des Theatres«, u zb. *Trudy VII međunarodnog kongressa antropoloških i etnografičkih nauka*, tom 6, Moskva 1969.
- Avdejev, A. D., *Proishozhdenie teatra*, Leningrad 1964.
- Bahtin, M., »Epos i roman«, *Voprosy literaturi*, No. 1, 1970.
- Baluhatij, Sergej, »Prema poetici melodrame«, *Savremenik*, 6, 1973.
- Baluhatyj, S., *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čehov*, Leningrad 1927, München 1969.
- Bart, Rolan: »Uvod u strukturalnu analizu priča«, *LMS*, br. 1, 1971.
- Baura, Sesil Moris, »Usmeni junački spev«, *Književnost*, br. 1, 1970.
- Bentli, Erik, »Melodrama«, *Savremenik*, br. 6, 1973.
- Bogatirjov, P. G., »Diskusija na IV međunarodnom kongrese slavistov«, u: *Russkij fol'klor*, M. L., V, 1960.
- Bogatirjov, P. G., »Narodnij teatr Čehov i Slovakov«, u knj. *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, Moskva 1971.
- Bogatirjov, P. G., »»Nekotorye zadači sravnitel'nogo izučenija eposa slavjanskih narodov«, u zb. *Issledovanija po slavjanskom literaturovedeniju i fol'kloru*, Moskva 1969.
- Bogdanović, Milan, »Šantićeve drame«, *Srpska drama*, »Nolit«, Beograd 1966.
- Bošković-Stulli, Maja, »Balada o pastiru i tri vještice«, zb. *Usmena književnost*, »Školska knjiga«, Zagreb 1971.
- Bošković-Stulli, Maja, »Postojanost epskog modela u dvije pjesme iz dubrovačkog kraja«, *Narodna umjetnost*, knj. 4, Zagreb 1966.
- Braun, Maksimilijan, »Kompozicija geroičeskih narodnih pesen (na materijale serbo-horvatskog eposa)«, *Russkij fol'klor*, V, Moskva-Leningrad 1960.
- Breht, Bertold: *O teatre*, Moskva 1960.
- Bunjevac, Milan, *Anujev kaleidoskop*, ICS, Beograd 1970.
- Čubelić, Tvrtko, »Balada u narodnoj književnosti«, u: *Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958*, Beograd 1960.
- Čubelić, Tvrtko, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb 1970.
- Ćorović, V., Predgovor drugom izdanju Nušićevih dela, knj. VII, »Geca Kon«, Beograd 1931.
- Dimović, Đuro, »Drama i epika«, *Raskrsnica*, br. 12, 1924.
- Dostojevskij, M. F., *Pysma*, t. III, Moskva-Leningrad 1934.
- Damnjanović, Milan, »Da li je moguće preoblikovanje književnog dela u film«, *Književna kritika*, V, br. 5, 1974.

- Dorđević, R. Tihomir, *Zle oči u verovanjima Južnih Slovena*, SKA, Beograd 1938.
- Đurić, Vojislav, »Srpskohrvatska narodna epika«, predgovor *Antologiji junačkih narodnih pesama*, »Prosveta«, Beograd 1969.
- Ejhenbaum, Boris, *Književnost*, »Nolit«, Beograd 1972.
- Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, »Nolit«, Beograd 1974.
- Erčić, Vlastimir, *Istorijska drama u Srba do 1860*, Institut za književnost, Beograd 1975.
- Etkind, E. G., »Ritm poetičeskogo proizvedenija kak faktor soderženija«, u zb. *Ritm, prostranstvo i vremena v literature i iskusstve*, Moskva 1974.
- Ferguson, Frensis, *Sušтина pozorišta*, »Nolit«, Beograd 1970.
- Filipjev, J. A., *Signaly estetičeskoj informacii*, Moskva 1971.
- Frajtag, Gustav, »Tehnika drame«, u: *Primeri tehnike drame*, predavanja prof. Josipa Kulundžića, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1963.
- Gacak, V. M., »Epos i geroičeskie koljady«, u zb. *Specifika folklornih žanrov*, Moskva 1973.
- Gassner, John, »Dvojtvo teatra«, *Mogućnosti*, XVII, br. 11–12, 1970.
- Gesemann, Gerhard, »Kompositionsschema und heroisch epische Stilisierung«, u njegovoj knjizi *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926.
- Gezeman, Gerhard, »O Banoviću Strahinji«, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, sv. 2, 1935.
- Ginestier, Paul, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris 1961.
- Ginestier, Paul, »Romanot i dramata«, *Razgledi*, XVII, 7, Skopje 1975.
- Goleniščev-Kutuzov, I. N., »Epos narodov Jugoslavii«, *Slavjanske literaturi*, Moskva 1973.
- Hećimović, B., predgovor knjizi Tucić-Ogrizović-Milčinović-Pecija, *Izabrana djela*, »Zora« – Matica hrvatska, Zagreb 1969.
- Holodov, E., *Kompozicija dramy*, Moskva 1957.
- Ivanov, V. V., Todorov, V. N., *Issledovanija v oblasti slavjanskih drevnostej*, Moskva 1974.
- Ivanov, V. V., Todorov, V. N., »Ka rekonstrukciji plana sadržaja staroslovenskog religijskog sistema«, *Književnost*, knj. LVI, br. 6, 1973.
- Jagić, Vatroslav, »Kratak pregled hrvatsko-srpske književnosti poslednjih dvie-tri godine«, *Književnik III*, 1886.
- Jakobson, Roman, *Lingvistika i poetika*, »Nolit«, Beograd 1966.
- Jakobson, O. R., »O sootnošenii meždu pesennoj i razgovornoj narodnoj reč'ju«, *Voprossy jazykoznanija*, No. 3, Moskva 1962.
- Jevrejinov, Nikolaj, »Teatralnost«, *Mogućnosti*, XVIII, 11–12, 1970.
- Jovanović, Milan, *Pogled na dramsku literaturu o Kosovu*, Glas SKA, XVIII, Beograd 1890.
- Jovanović, V. Raško, »Banović Strahinja Borislava Mihajlovića Mihiza«, u zb. *Srpska drama*, »Nolit«, Beograd 1966.
- Jovanović, V. Raško, *Ivo Vojnović*, Institut za književnosti i umetnost, Beograd 1974.
- Karjagin, A. A., *Drama kak estetičeskaja problema*, Moskva 1971.
- Kićović, Miraš, *Staro pozorište kod Srba*, zb. radova Inst. za prouč. knj. SAN, knj. I, Beograd 1951.
- Koljević, Svetozar, *Naš junački ep*, »Nolit«, Beograd 1974.
- Kostić, Dragutin, Predgovor knjizi *Narodne drame*, Beograd (b. g.).
- Krnjević, Hatidža, *Usmene balade Bosne i Hercegovine*, »Svetlost«, Sarajevo 1973.

- Latković, Vido, »Klasifikacija jugoslovenske usmene književnosti«, u zb. *Narodna književnost*, Sarajevo 1974.
- Latković, Vido, »Uopštavanje u narodnoj junačkoj epici«, u zb. *Narodna književnost*, »Nolit«, Beograd 1972.
- Lazarević, Branko, »Narodna pesma«, u zb. *Narodna književnost*, »Nolit«, Beograd 1972.
- Lešić, Josip, *Pozorišni život Sarajeva*, »Svjetlost«, Sarajevo 1973.
- Lihačov, D. S., *Poetika stare ruske književnosti*, SKZ, Beograd 1972.
- Lord, B. Albert, »Epski pevač«, *Narodno stvaralaštvo*, sv. 3–4, 1962.
- Lord, B. Albert, *The singer of tales*, Cambridge, Massachusetts 1960.
- Lotman, J. V., *Semiotika fil'ma i problemy kinoestetiki*, Tallin 1973.
- Lotman, J. V., *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.
- Maretić, Tomo, *Naša narodna epika*, »Nolit«, Beograd 1966.
- Marjanović, Petar, *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta 1861–1868*, izdanje SNP, Novi Sad 1974.
- Markus, Solomon, *Matematička poetika*, »Nolit«, Beograd 1974.
- Markus, Solomon, »Modeles dans drames«, *TA. Informations*, No 2, Paris 1967.
- Matić, Svetozar, *Naš narodni ep i naš stih*, MS, Novi Sad 1964.
- Matković, Marijan, »Hrvatska drama 19. stoleća«, u zb. *Drama i problemi drame*, MH, Zagreb 1949.
- Mec, Kristijan, »Napomene za jednu fenomenologiju narativnoga«, u nj. knjizi *Ogledi o značenju filma*, Institut za film, Beograd 1973.
- Mec, Kristijan, »O utisku stvarnosti«, *Filmske sveske*, I, broj 10, Beograd 1968.
- Medenica, Radoslav, »Banović Strahinja u krugu varijanata«, zb. *Narodna književnost*, »Nolit«, Beograd 1972.
- Medenica, Radoslav, »Prilog klasifikaciji narodne poezije«, zb. *Narodna književnost*, Sarajevo 1974.
- Mejlah, B. S., »Puty kompleksnogo izučeniya hudožestvennogo tvorčestva«, u zb. *Sodružestvo nauk i tajny tvorčestva*, Moskva 1968.
- Meletinskij, E. M., *Edda i rannie formy eposa*, Moskva 1968.
- Meletinskij, E. M., »O genezise i putjah diferenciacii epičeskikh žanrov«, *Russkij fol'klor*, M.-L., V, 1960.
- Meletinskij, E. M., *Proishozhdenie geroičeskogo eposa*, Moskva 1963.
- Milošević, Nada, »Branislav Nušić i narodna usmena predanja«, zb. *Branislav Nušić 1864–1964*, Muzej poz. umetn., Beograd 1965.
- Milošević, Nikola, *Andrić i Krleža kao antipodi*, posebno poglavlje »Teorijske implikacije«, »Slovo ljubve«, Beograd 1974.
- Miočinović, Mirjana, *Eseji o drami*, »Vuk Karadžić«, Beograd 1975.
- Mol', Abraam, *Sociodinamika kul'turi*, Moskva 1973.
- Mol', Abraam, »Teatarska poruka«, *Polja*, XXI, br. 198–199, 1975.
- Mol', Abraam, *Teorija informacii i estetičeskoe vosprijatie*, Moskva 1966.
- Mukaržovski, Jan, »O savremenoj poetici«, *Književna reč*, IV, br. 35, 1975.
- Nikolić, T. Milorad, *Teater na Djumruku*, piščevo izdanje, Beograd, 1971.

- Panjini, Marcelo, »Prilog semiologiji klasičnog pozorišta«, *Pozorište*, Tuzla, tematski broj *Semiologija pozorišta*, priredio dr Milan Bunjevac, XV, 1–2, 1973.
- Pignarre, Robert, *Povijest kazališta*, MH, Zagreb 1970.
- Poezija i scena*, zbornik, uredio I. Rastegorac, Teatar poezije, Beograd 1975.
- Popović, Miodrag, *Romantizam, I, II, III*, »Nolit«, Beograd 1972.
- Propp, V. J., »Fol'klor i dejstvitel'nost«, *Russkaja literatura*, br. 3, Leningrad 1963.
- Propp, V. J., *Istoričeskie korny volšebnoj skazki*, Leningrad 1946.
- Propp, V. J., *Morfologija skazki*, Leningrad 1928.
- Propp, V. J., »Ob istorizme russkogo fol'klora i metodah ego izučenija«, *Russkaja literatura*, Učenie zapiski leningradskogo univerziteta, No. 339, Leningrad 1968.
- Propp, V. J., *Russkij geroičeskij epos*, Leningrad 1955.
- Poetika ruskog formalizma*, izbor i predgovor Aleksandar Petrov, »Prosveta«, Beograd 1970.
- Rizvić, Muhsin, »Hasanaginica od usmene balade do dramskog oblika«, *Izraz*, XVIII, br. 10, 1974.
- Rizvić, Muhsin, »Socijalni aspekti Hasanaginice«, *Život*, XLVI, br. 9, 1974.
- Rošijanu, Nikolae, *Tradicionnye formuly skazki*, Moskva 1974.
- Sekulić, Isidora, »Laza Kostić«, zb. *Epoha romantizma*, »Nolit«, Beograd 1966.
- Sertić, Mira, *Forma i funkcija balade*, Rad JAZU knj. 338, Zagreb 1965.
- Skaftymov, A. P., *Nravstvennye iskanija russkih pisatelej*, Moskva 1972.
- Sofokle, »Car Edip«, »Rad«, Beograd 1964.
- Zb. *Specifika fol'klornyh žanrov*, Moskva 1973.
- Souriau, Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.
- Stajen, Dž. L., *Elementi drame*, Umetnička akademija, Beograd 1970.
- Stamenković, Vladimir, »O Hasanaginici, današnjoj generaciji«, *Scena*, X, knj. II, br. 6, 1974.
- Stanislavskij, K. S., *Sobranije sočinenij*, t. 5, Moskva 1954.
- Šeling, F. V., *Filosofija iskusstva*, Moskva 1966.
- Šklovski, Viktor, »Konstrukcija pripovetke i romana«, u zb. *Poetika ruskog formalizma*, »Prosveta«, Beograd 1970.
- Šklovski, Viktor, »O vremenu kad su ljudi hodali po žici II«, *Književna reč*, god. II, br. 6, 1972.
- Šklovskij, B. V., »Svjaz priemov sjužetosloženija s obšimi priemami stilja«, u: *Texte der russischen Formalisten*, I, München 1969.
- Šmaus, Alojz, *Studije o krajinskoj epici*, Rad JAZU, knj. 297, Zagreb 1953.
- Šmaus, Alojz, »Vrsta i stil u narodnom pjesništvu«, zb. *Usmena književnost*, Školska knjiga, Zagreb 1971.
- Tomaševski, B. V., *Teorija književnosti, poetika*, SKZ, Beograd 1972.
- Trojanović, Sima, *Psihofizičko istraživanje srpskog naroda poglavito bez reči*, SKA, Beograd 1935.
- Uspenskij, B. A., *Poetika kompozicii*, Moskva 1970.
- Uspenskij, B. A., »Strukturna opštost različitih vrsta umetnosti«, *Izraz*, XVIII, br. 10, 1974.
- Ujes, Alojz, *Karadžorđe u drami i pozorištu*, SANU, Beograd 1970.
- Valon, Anri, »Čulni opažaj i film«, *Filmske sveske*, III, br. 1, 1970.

- Venediktov, L., »Vnjelogičeskoe načalo v fol'klоре«, *Russkij fol'klor*, Moskva 1974.
- Veselovskij, A. N., *Istoričeskaja poetika*, Leningrad 1940.
- Volkenštajn, V., *Dramaturgija*, Umetnička akademija, Beograd 1966.
- Volkenštajn, V., *Dramaturgija*, izdanje pjatoe, dopolnennoe, Moskva 1969.
- Volkova, E. V., »Ritm kak ob'ekt estetičeskogo analiza«, u zb. *Ritm, prostranstvo, vremja*, Moskva 1974.
- Vorob'ev N., »Hudožestvennoe modelirovanie, konflikti i teorija igr«, u zb. *Sodružestvo nauk i tajny tvorčestva*, Moskva 1968.
- Zbornik priloga istoriji jugoslovenskih pozorišta*, SZP, Novi Sad 1961.

Drame

- Ban, Matija, »Car Lazar ili Propast na Kosovu«, tragedija u pet činova, Beograd 1858.
- Belović, Miroslav–Stevan Pešić, »Omer i Merima«, tragedija, *Gradina*, 1, Niš 1971.
- Cvetić, Miloš, »Lazar«, tragedija u pet činova, II izd., Beograd 1889.
- Cvetić, Miloš, »Todor od Stalaća«, tragedija, SKZ, Beograd 1896.
- Dimitrijević, Mita, »Sestra Leke Kapetana«, herojska komedija u četiri čina (premijera u HNK, Zagreb, 20 05. 1931).
- Dimović, Đuro, »Deoba Jakšića«, drama u tri čina (HNK, Zagreb, 19. 12. 1913).
- Dimović, Đuro, »Kraljević Marko«, heroička drama u pet činova (HNK, 9. 05. 1930).
- Dimović, Đuro, »Vojvoda Momčilo«, tragedija u tri čina, Nezavisno izdanje MH, Zagreb 1918.
- Dimović, Đuro, »Zmija mladoženja«, komedija u tri čina (HNK, 13. 02. 1917).
- Đurić, T. Nikola, »Imotski kadija«, tragedija u pet činova, Zagreb 1919.
- Đurić, T. Nikola, »Majka Jugovića«, tragedija u pet činova, Beograd 1931.
- Đurić, T. Nikola, »Miloš Obilić«, tragedija u pet činova, Beograd 1930.
- Đurić, T. Nikola, »Omer i Merima«, tragedija u pet činova, Beograd 1926.
- Gavrilović, Andra, »Deoba Jakšića«, dramska slika sa pevanjem, Beograd 1924.
- Korolija, Mirko, »Zidanje Skadra«, dramski poem u pet činova s epilogom, Izdanje Knjižare Z. i V. Vasića, Zagreb 1920.
- Kostić, Laza, »Maksim Crnojević«, tragedija u pet činova, Drame, SKZ, 1922.
- Kostić, Laza, »Uskokova ljuba«, gluma u četiri čina, Drame, SKZ, 1922.
- Mihajlović, Borislav, »Banović Strahinja«, drama, Biblioteka Sterijinog pozorja, Novi Sad, 1963.
- Nikolić, Atanasije, »Kraljević Marko i Arapin«, (7. novembra 1841. u Beogradu, u izvođenju beogradskih diletanata i 7. decembra 1841. u Teatru na Đumruku). Objavljena 1841.
- Nikolić, Atanasije, »Marko Kraljević i Vuča Dženeral«, Novi Sad 1861.
- Nikolić, Atanasije, »Zidanje Ravanice« (28. septembra 1847, u pozorištu »Kod Jelena«).
- Nikolić, Atanasije, »Zidanje Skadra«, Novi Sad 1869.
- Nikolić, Atanasije, »Ženidba Dušanova« (7. novembra 1840. u Kragujevcu, na knežev imendan).
- Nušić, Branislav, »Knez od Semberije«, knj. IX, »Jež«, Beograd 1963.
- Nušić, Branislav, »Nahod«, knj. VIII, tragedija u pet činova, »Geca Kon«, Beograd (b. g.).

- Ogrizović, Milan, »Banović Strahinja«, tragedija u tri čina, Zagreb 1913.
- Ogrizović, Milan, »Hasanaginica«, tragedija (u knj. Tucić–Ogrizović–Milčinović–Pecija *Izabrana djela*, Zora, MH, Zagreb 1969).
- Popović, Jovan Sterija, »Ajduci«, pozorje u pet dejstava, izdanje knj. izdavačkog zavoda »Napredak«, Pančevo 1931.
- Popović, Jovan Sterija, »Miloš Obilić«, drama u pet činova, Celokupna dela, knj. 2. Narodna prosveta, Beograd (b. g.).
- Popović, Jovan Sterija, »Nahod Simeon«, tragedija u pet činova, u istoj knjizi.
- Simović, Ljubomir, »Hasanaginica«, drama, *Scena*, X, knj. II, 6, 1974.
- Subotić, Jovan, »Miloš Obilić«, tragedija u pet činova, »Peher-Kisić«, Mostar 1903.
- Šantić, Aleksa, »Anđelija«, Drame, Peher-Kisić, Mostar 1927.
- Šantić, Aleksa, »Hasanaginica«, Drame, Peher-Kisić, Mostar 1927.
- Šapčanin, R. Milorad, »Miloš u Latinima«, slika u 1. činu, Novi Sad 1886.
- Šapčanin, R. Milorad, »Zadužbina«, Novi Sad 1893.
- Vojnović, Ivo, »Smrt Majke Jugovića«, dramska pjesma u tri pjevanja, Zagreb 1919.

Summary

Epika i drama

Preoblikovanje narodne epske pesme u dramu praksa je koja dugo postoji u našoj dramaturgiji. Mada nema zasebnog celovitog pregleda svih tih pokušaja oni su ipak prilično iscrpno opisani u našoj književnoj i pozorišnoj istoriji (u studijama o pojedinim dramskim piscima ili u studijama o pojedinim epskim pesmama i njihovim »dramskim oblicima«).

Međutim, specifični teorijski i dramaturški problemi koji se prilikom »prevodenja« epike u dramu javljaju tretirani su u našoj pozorišnoj kritici i istoriji drame ovlaš i usput, ne prelazeći, i kod najkompetentnijih autora, nivo lucidnih nagađanja. Razlog za to je, bez sumnje, nedostatak odgovarajuće metodološke osnove. Umesto da se najpre ispita šta je u »dramskim oblicima« epskih pesama uslovljeno samom prirodom novog medija i postojanih zakona koji u njemu vladaju, radije su se sve dramaturške osobenosti tih tekstova dedukovale iz programa pojedinih književnih škola, socijalno-političkog konteksta u kojem su nastali, književno-idejnih pogleda samih autora itd. To je dovelo do niza grešaka. Stoga ovaj rad usvaja Propovu tezu da je »proučavanje strukture... preduslov za istorijsko proučavanje« i da tek posle ispitivanja strukture »morfolog predaje svoje zaključke istoričaru ili se sam pretvara u istoričara«.

Polazne premise ispitivanja bile su: a) da se sve razlike između epike i drame temelje na razlici između opevanja (deseteračkog pripovedanja) i prikazivanja kao dva načina stvaranja svetova umetničkih dela i b) da opevanje i prikazivanje imaju svoje specifične zakone kompozicije, postupke organizacije sižea, koji su u saglasnosti sa specifičnim uslovima u kojima se vrši stvaranje svetova umetničkih dela u svakom od ovih medija. (Opevanje i prikazivanje, važno je naglasiti, nisu posmatrani kao načini iznošenja umetničkih svetova koji egzistiraju, još pre nego što su oformljeni, u nekom apstraktnom »agregatnom stanju«, već kao dva načina stvaranja tih svetova.) Potom se prešlo na ispitivanje specifičnih zakona kompozicije koji vladaju u epici i drami, odnosno na izradu teorijskih modela sižejnog sklopa epske pesme i drame, što je u skladu s jednim od osnovnih zahteva savremenih komparativno-tipoloških istraživanja: da bi se dva sistema mogla porediti neophodno ih je prethodno valjano opisati.

Kao provera valjanosti i potpunosti modela služilo nam je njihovo povremeno kontrolno upoređivanje: pokazalo se da su na određenim stupnjevima izgrađenosti (bolje reći nedograđenosti) ti modeli gotovo identični i da se tek poniranjem u dinamiku funkcionisanja sižea epske pesme i drame ocrtavaju bitne razlike. U izgradnji ovih teorijskih modela koristili smo se dosadašnjim istraživanjima na ovom polju (od »poetike sižea« Veselovskog do savremenih istraživanja »narativne

sintagmatike«) kritički ih preispitujući i dograđujući. Posebno smo se koristili uviđanjima ruskih formalista, Vladimira Propa i tartuske škole. U ispitivanju strukture drame najviše smo se oslanjali na rad Pola Žinestjea.

Pošto smo izgradili dinamičke teorijske modele sižejne strukture epike i drame, podvrgli smo ih još jednoj proverbi: koliko su saglasni sa specifičnim uslovima u kojima se vrši stvaranje svetova umetničkih dela putem opevanja ili prikazivanja.

Potom se prešlo na konkretno ispitivanje dramaturških postupaka koji su korišćeni prilikom preoblikovanja epskih pesama u drame i na njihovu klasifikaciju. Budući da smo tragali za invarijantnim obeležjima tih konstruktivnih postupaka, bilo je potrebno da ispitivanju bude podvrgnut što širi krug drama »po epskim pesmama sačinjenih« iz raznih perioda istorije naše drame: od Atanasija Nikolića i Sterije do Ljubomira Simovića.

Ustanovili smo da postoje tri tipa »dramskih prevoda« naših epskih pesama:

1. verni prevodi koje karakteriše princip minimalnih, tehničkih intervencija;
2. prevodi koje karakteriše nesvesna (strukturna) vernost koja se ogleda u korišćenju epskih postupaka konstrukcije sižea (premda se ne prenose, kao u prvom slučaju realizacije tih postupaka) i
3. oni u kojima dolazi do prestrukturiranja epskih pesama po zakonima dramske kompozicije, odnosno u kojima dolazi do ponovnog stvaranja sveta umetničkog dela putem prikazivanja. Prirodno, ovom trećem tipu »dramskih prevoda« posvećeno je najviše pažnje i prostora.

Kako ovaj rad odgovara na pitanje: da li je moguće prevođenje epike u dramu? Čini se da se već u samom ovom pitanju odražava pogrešna pretpostavka da su opevanje ili prikazivanje samo načini iznošenja već stvorenih umetničkih svetova; već sam izraz »prevođenje« podrazumeva iznošenje *istog* sveta. Epsku priču, slažemo se sa Bartom, moguće je »bez znatnije štete« prevesti u dramski medij jer i epska i dramska priča imaju, do izvesnog stepena, ista strukturna obeležja. Ali, da li će ta priča tako prevedena u novom sistemu izazivati efekat istog intenziteta? Sigurno je da neće. Ostajući veran prvom sistemu, drugi sistem postaje neveran samom sebi. Proces ostvarivanja vernosti samom sebi u stvari je proces stvaranja *novog* sveta umetničkog dela. Stoga bi ispravnije bilo pitanje: da li je od sveta epske pesme moguće stvoriti novi svet, svet dramskog dela. Ovaj rad pozitivno odgovara na to pitanje.

Summary

Epics and drama

The transformation of folk epic poems into dramas has been practiced in our dramaturgy for a long time. We have no complete survey of all these attempts. They have been though, thoroughly described in our literature and in the history of theatre (studies on certain playwrights or studies on particular epic poems and their »dramatic forms«).

The specific theoretical and dramaturgic problems appearing at the process of translating an epic into a drama have occasionally been treated both in our theatre critics and the history of drama, but even with the most competent authors, the level of some lucid speculations has not been surpassed. Undoubtedly, the reason lies in the lack of the corresponding methodologic base. Instead of examining the »dramatic forms« conditioned by the mere new medium and the existing laws ruling in it, all the dramaturgic characteristics of these texts have been deducted out of the programs of certain literary schools or out of the socio-political contexts or the literary ideological views of the authors themselves. That approach resulted in a number of faults. Therefore, this paper accepts Propov's thesis that »the study of structure... is the prerequisite to the historical research« and that only after that »a morphologist hands over his conclusions to a historian, or he himself becomes one«.

The starting premises have been: a) that all differences between epic and drama are based on the difference between lyrics and presentation as the two manners for the creation of the worlds of the art pieces and b) that both lyrics and presentation have their specific laws of composition, methods in organising the subjects of matter, in accordance with the specific conditions in which the creation of worlds is done for each of these media. (It is important to point out, that lyrics and presentation have not been considered as the ways of expression of the artistic worlds which had existed even before they were given the forms, in an abstract »aggregate« state, but as the two ways for creating these worlds.)

Then, we examined the specific laws of composition existing both in epics and drama, i. e. the making of theoretical models of the subject shape of the epic and drama, corresponding to one of the basic requirements of the contemporary comparative-typological research: in order to enable the comparison of two systems, it is necessary to describe them thoroughly beforehand.

To check the correctness and completeness of the models, we used the occasional control comparation: in was shown that at certain degrees of elaboration (or rather, non-elaboration) these models were identical and that only after penetrating into the dynamics of functioning of the subject matter of the epic and

drama, the intrinsic differences appeared. In creating these theoretical models we used the achieved results in this field (from »the poetics of the story« by Veselowsky to the contemporary research of the »narrative syntagmatics«), re-examining them critically. We used particularly the views of the Russian formalists, Vladimir Prop and the school of Tartu. In studying the drama structure we benefited from the work of Paul Ginestier.

Having built the dynamic theoretical models of the story structure of epic and drama, we tested them once again to see if they are in accordance with the specific conditions in which the creating of the worlds of the work of art is done by means of lyrics or presentation.

Afterwards, we examined specifically the dramaturgic treatment used in transforming epic into drama and we classified them. Having searched for the invariant characteristics of those treatments, it was necessary to investigate a wide circle of dramas formed on the basis of epic, belonging to different periods of our history of drama from Atanasije Nikolić and Sterija to Ljubomir Simović.

We found out that there were three types of »drama translations«:

1. faithful translations characterised by the minor technical interventions;
2. translations characterised by the unconscious (structural) faithfulness, which is reflected in using the epic methods in constructing the subject of matter (though, the realisation of these methods are not transferred as in the first case); and
3. the restructuring of the epic according to the laws of the drama composition, i.e., the new creation of the world of the work of art is done by presentation. Naturally, the greatest attention has been paid and much space has been given to the third type of »drama translation«.

As this work has tried to answer the question: if the translation of an epic into a drama is possible, it seemed to us that the very question expressed the wrong assumption that the lyrics and presentation were only the ways of expressing the already created artistic worlds; the mere expression »translation« implies bringing out *the same* world. Epic story, we agree with Bart, »can be translated without any considerable damage« into a dramatic medium because both epic and drama story have, to a certain degree, the same structural features. But, will that translated story in that new system make the effect of the same intensity? Certainly, it will not. Remaining faithful to the first system, the second one becomes unfaithful to itself. The process of remaining faithful to itself is, in fact, the process of realising the new world of a piece of art. Therefore, the question should be rephrased: is it possible to create a *new* world from the epic one, to create a world of a dramatic work. This paper gives an affirmative answer to that question.

Dana 28. aprila 1976. godine
MIODRAG STANISAVLJEVIĆ,
apsolvent poslediplomskih studija Grupe za dramaturgiju
Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu,
odbranio je povoljno ocenjen magistarski rad
»EPIKA I DRAMA«
neki problemi dramskog »prevođenja« epskih narodnih pesama

pred komisijom:
dr Mirjana Miočinović, docent,
Jovan Hristić, vanredni profesor,
i dr Raško Jovanović, docent,

i stekao AKADEMSKI NAZIV MAGISTRA NAUKA
IZ OBLASTI POZORIŠNE DRAMATURGIJE

Mentor pri izradi magistarskog rada rada bio je Jovan Hristić,
vanredni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu

Odbrana je održana u slušaonici broj 34 Fakulteta dramskih umetnosti
u Beogradu, Ho Ši Minova 20

Članovi komisije
dr Mirjana Miočinović, docent
Jovan Hristić, vanr. profesor
dr Raško Jovanović, docent

Beograd, 28. april 1976. godine

Filmska kritika

O filmskom amaterizmu

Povodom iskustva Kino-kluba »Beograd«

Godine 1951. iz tadašnjeg Foto-kluba »Beograd« izdvojila se nekolicina mladih ljudi koje je okupirala sedma umetnost, i oformila Kino-klub »Beograd«. Od malog broja članova koji su tada počeli da rade na razvijanju i afirmisanju amaterske filmske delatnosti, neki i dan-danas pišu scenarije, režiraju, montiraju ili snimaju na trakama od 8 i 16 mm, u uobičajenoj »crno-beloj« tehnici, angažovane filmove kratke metraže. Danas, međutim, Kino-klub »Beograd« okuplja oko 100 aktivnih članova koji uz pomoć lakih kamera i vrlo skromnim materijalnim sredstvima pričaju polučasovne priče o svakodnevicu, o ulici, o ptici. Njihovi dokumentarni, igrani ili žanr filmovi često su na razini uzbudljivog i nesvakodnevnog eksperimenta; iznenade tehničkim i artističkim dosegućima svojih autora. Tada se za te ljude zainteresuju i velika filmska preduzeća, investiraju svoj novac u realizaciju ideja ovih zagriženih ingenioznih sineasta, angažuju ih. Neki postanu profesionalci – neki i dalje provode radno vreme za strugom, za univerzitetskom katedrom, u ambulantomama, na časovima matematike – da bi s večeri navratili u Ulicu Borisa Kidriča gde se nalaze prostorije kluba, i tamo razgovarali, planirali, hvalili, negirali.

Snimaju filmove dužine od oko 150–200 metara. Ukupni troškovi proizvodnje jednog šesnaestomilimetarskog filma iznose 1000 dinara za svaki metar, dakle između 150 i 200.000 dinara po svakom filmu. Troškove rada podmiruju prihodima bioskopa »Union« i, ponekad, dotacijama iz Republičkog fonda za unapređenje kulturnih delatnosti.

Svaki čovek koji želi da radi na filmu i na građenju lične filmske kulture, može to da učini uz njihovu pomoć – kod njih. Klub dva puta godišnje organizuje kurseve za kino-amatere. Šestog maja, na primer, počinju sa prolećnim kursom. Kako može neki građanin da postane filmski stvaralac? Upiše se na kurs koji se sastoji iz teorijskog i praktičnog dela. Na časovima filmske teorije sluša i uči istoriju filma, osnovne elemente filmske tehnike i drugo. Na završetku ovog dela kursa polaže ispit i ako ga položi odlazi na »praksu« – na snimanje filma, zajedno s ostalim kursistima. Ako tamo pokaže izvesnu neophodnu umešnost i sluh za filmsku umetnost, može da dobije tehnička i druga sredstva za samostalan rad. Scenarija pregledava žiri koji ih usvaja ili odbija. Potom, žiri vodi razgovor s autorima i donosi odluku da se snima ili ne snima film po tom scenariju.

Svoja ostvarenja prikazuju dva puta nedeljno članovima kluba. Obično su diskusije na ovim projekcijama veoma žive. Vrš selekciju svega što načine i najuspešnije filmove šalju na republičke, savezne i internacionalne festivale amaterskih filmova. Imali su mnogo uspeha na ovim takmičenjima, bez obzira na rang tih takmičenja. Na primer: na poslednjem Festivalu amaterskog filma Jugoslavije u Sarajevu prvu nagradu u kategoriji igranih filmova dobio je film »Krug« njihovih članova Vojislava Rakonjca i Aleksandra Petkovića, nagradu za snimateljski

rad njihov član Aleksandar Petković, nagradu za režiju njihov član Ivan Martinac; u kategoriji žanr filmova najveći broj poena dobio je »Rondo« Martinca i Popovića.

Na klupskim takmičenjima bocu sterilizovanog mleka dobijaju autori najslabijih filmova, a drvenog noja tvorci najuspelijeg!

Eksperimentisanje je smisao njihovog rada.

U svojim redovima imaju dva majstora amaterskog filma: dr Mirka Babca i Aleksandra Petkovića.

Njihov najveći uspeh je omnibus film Živojina Pavlovića, Marka Babca i Kokana Rakonjca »Kapi, vode, ratnici«, koji je u Puli osvojio niz nagrada i svakako je jedan od najviših dometa domaće kinematografije u 1962. godini.

Nesumnjivo doprinose razvijanju i širenju filmske kulture. Sasvim besplatno prikazuju svoje filmove po školama, ustanovama i organizacijama gde postoje najminimalniji uslovi za normalnu projekciju. Uz filmove šalju i predavače. U unutrašnjost odlaze ako dobiju najskromnije obeštećenje.

Ovim povodom izlaze na videlo ponovo neka od starih često potrzanih pitanja svake umetnosti. U filmu se ta pitanja, koja su u drugim umetnostima manje-više blaže izražena, ispoljavaju u svom najakutnijem vidu. To bi bila pitanja odnosa između umetničkog izraza, posebno ideje, doživljaja, osećanja i sredstava, materijala u kojima se taj izraz otelotvoruje, kojima postaje način prenošenja tog izraza većem krugu ljudi (kojima je, u krajnjoj liniji, i namenjen).

S ovim u vezi stoji činjenica, istina katkad dovođena do svog najvulgarnijeg vida, da je za razvitak pojedinih umetnosti bio potreban izvestan napredak u tehnološkom pogledu.

Očito je, međutim, da tu postoji izvesna opreka. Priroda umetničkog posla nikako ne može biti isključivana niti potaknuta tim faktorima čisto spoljašnje prirode. Faktori o kojima je reč svakako mogu upisati sebi u zaslugu izvestan upliv na masovnost bavljenja tom umetnošću, no to nikako ne podrazumeva i kvalitet. (Čak bi se moglo reći da se mnogi od tih tobožnjih kreativaca povode često za privlačnošću samog sredstva izraza, što naravno nema nikakve veze s onim dubljim i korenitijim podstrecima koji formiraju određeni umetnički format.) Primenjeno na film, u kojem ti preduslovi tehnološke prirode i razna druga ograničenja uzimaju najviše maha, to bi otprilike podrazumevalo krajnju suzdržanost onih koje film privlači, koje ispunjava svojim neiscrpnim mogućnostima.

Mogućnosti poborništva novog postaju u takvim okolnostima svedene na najmanju meru, i gotovo potpuno, u svom širem opsegu, onemogućene samim tim malim dodirima sa filmom, a zatim veoma malim brojem prilika da se nešto nauči. (Volonterisanje pojedinaca pri profesionalnim ekipama, kojom prilikom se učilo samo gledajući, poput predratnih šegrtova koji su »očima krali zanat«, nije moglo takođe imati nekog većeg upliva na širem planu. Svedoci smo zato veoma često filmova u kojima se meša to poborništvo novog s nečitkostima i neispisanostima

osnovnih filmskih rečenica. Sve to iz jednog prostog razloga što je za osvedočenje i proveravanje na filmu bilo malih mogućnosti.)

Međutim, više ne i u jednoj drugoj umetnosti ovde dolaze do izražaja razne deformacije usko povezane i uslovljene tehnološkim razlozima. (To su pre svega raznovrsna insistiranja velikih filmskih »fabrika snova«, naročito s one strane okeana, na tehničkim novotarijama: vistavižnu, sinemaskopu, sinerami, koloru itd. Kao i celokupnog sistema oko pravljenja filmova: sistemu starova, velikih spektakularnih masovki, čitavih gradova koji se u svrhu snimanja filmova podižu, sve sa prozračnim interesom za privlačenje publike u dvoranu. Naravno, to do basnoslovnih visina povećava cene koštanja jednog filma i time ga udaljuje od pravih njegovih ljubitelja.)

U tom smislu bi se Koktoova misao da će film tek onda postati prava umetnost kad tehnička sredstva filmskog izraza postanu jeftina kao olovka i hartija, koja je napred navedenim deformacijama i predestinirana, mogla smatrati kao tačna.

Međutim, putevi kojima istinski potaknut ljubitelj sedme umetnosti korača donekle je opovrgavaju. Neobično veliki broj tih strasnih ljubitelja zadovoljavaju se malim sredstvima da oprobaju svoje potencijale, da na videlo titravih slika iznesu svoja stremljenja i shvatanja. Njihov cilj ne mora biti, i najčešće i nije, da postanu profesionalci. Oni pre svega nastoje da se približe ovom, gorenavedenim deformacijama mistifikovanom, fenomenu i da ga iskoriste za izražavanje svojih ideja, svojih pregnuća.

Koautor: M. Glišić

Student, 30. april 1963.

Pretpostavke kinematografije

Po isteku gotovo još jedne cele sezone naših filmskih pokušaja (izuzevši ono što se užurbano dovršava po našim ateljeima da bi se stiglo za Pulu) i nakon najglobalnijih svođenja, ukazuje se potreba za jednim pomnijim usredsređivanjem na neke od pretpostavki i uzročnika *status-presensa* našeg filma, poglavito igranog. (Naravno, ovaj prikaz podrazumeva samo one od tih pretpostavki koje, svojim grupisanjem i isticanjem, najlakše i najbrže izlaze na videlo.)

Namah se ispostavljaju tri prirodne zone u kojima će se te značajke manifestovati. To bi bile zone amaterskog, dokumentarnog i kratkometražnog i, najposle, igranog filma. (Crtani film izostavljamo kao časni izuzetak; u njemu više dolaze do izražaja univerzalije, pa prema tome on i nije korenito vezan za određeno tlo.)

Ove prirodne sfere trebalo bi da predstavljaju i prirodan put kojim mladi filmski entuzijasta ide i da istovremeno nose sobom i prirodnu progresiju njegovih mogućnosti izraza. Otkud onda da zapažene novine i uspesi postignuti u prve dve sfere stoje u opreci osrednjostima i bezbrojnim tvorevinama treće? Ovde stoji

tvrdnja da ove imaju posebne specifičnosti savladavanja što predstavlja sobom zadatak maltene isto tako težak kao i igrani film. »Vrbovanja« tih stvaralaca za treću sferu ne moraju, govoreći načelno, biti uspešna i ona to u našim prilikama u najvećem broju slučajeva i nisu. Ali, nikako ne stoji da iskustva stečena u dokumentarnom i kratkometražnom filmu ne mogu koristiti uopšte u igranom.

Drugi način da naš film uznapreduje neki vide u školovanju naših režisera na strani, uz poklonike pojedinih savremenih strujanja. Nema zбора da mnogi od njih ne bi bili s raskida sa jednom takvom akcijom, ali stoji u znaku pitanja i velike sumnje u kojoj bi meri jedno takvo pregnuće bilo probitačno na širem planu, u kakvom opsegu bi se posle očitovale dobrobiti od njega.

Uistinu, stanju u jednoj umetnosti ne može se obezbediti boljitak nikakvim intervencijama sa strane, podsticajima čisto formalne prirode.

Mora biti da smo u pretpostavljenoj situaciji dobili samo veći broj bledih kopija, talasa odveć poznate frekvencije. (Čega, ionako, imamo na odmet.)

Put za nastajanje jedne autohtone kinematografije (jer ona, da bi imala odziva kako na svom tlu, tako i vani, mora biti pre svega takva; pregledajte: francusku, sovjetsku, japansku, švedsku kinematografiju – sve su one u svojim najboljim časovima nešto veoma svojstveno i verodostojno svom podneblju) posvema je drugačiji i dublji.

(Uzmimo da navedene kinematografije imaju tradiciju koja poseže još u same početke filma, ali šta onda da kažemo za poljsku koja im je potpuno ravnopravna a maltene ih i prevazilazi, a koja je svoje ugledno mesto izborila posle rata.)

Naš amaterski film vrši u ovom smeru jednu značajnu i hvale vrednu akciju. Veliki broj amatera bavi se, kako su to pokazala iskustva kino-klubova u Beogradu, upoznavanjem s ovim umetničkim fenomenom savremenog doba. I mada namere i nade mnogih od njih i ne uspevaju, ovaj krug naročito masovnošću svojih tečajeva upliviše blagotvorno, čak znatno korisnije nego igrani film! U čemu se postiže ta svrha koju bi, po nekim mišljenjima (kojima bi u svakoj prilici trebalo pružiti potporu), mogla da preuzme školska nastava? U davanju najopštijih i najglobalnijih znanja o filmu i elementima filma, najsumarnijeg pregleda filmske istorije itd.

A zatim (što je kudikamo važnije i što nekad nedostaje i našim profesionalnim filmskim delatnicima) u osposobljavanju da svet oko sebe vide filmski i da misle filmski. (Stvari toliko puta ponavljane, ali nezapamćene, nažalost.)

Uistinu, kad veliki broj mladih ljudi bude upoznat s osnovama filma kao umetnosti, njegovim tekovinama i domašajima i njegovim najvećim formatima, kad isti ti ljudi *vaspitaju svoje oko da im se svet u kojem žive očituje filmski*, kad nauče da misle filmski, najzad kad im pređe u naviku da (kao što jedan pejzaž, jedan predmet, jednu površinu, strukturu itd., vide naslikanu ili uobličenu u skulpturu; kao što jedno osećanje, stanje, iskustvo, događaj itd. – svesni smo brzopletosti ovakvih razgraničavanja – vide pretočene ili optočene, u tkivu pesme, priče, romana itd. itd., nije nam namera niti je svrsishodno da budemo detaljni), opetujemo: kad im pređe u naviku da, u pojavama svakodnevnog života, predmetima koji ih okružuju i kojima se služe, na radnom mestu, ulici, u vozu, autobusu, u parku, u

iznenadnim susretima i rastancima, u svemu što se ovakvim ovlašnim nabravanjem ne može pregledati, u toj *očiglednoj poeziji*, vide filmsku poeziju i kad u svim tim prilikama i situacijama počnu da iznalaze filmska rešenja, bolje reći da ih uviđaju u pokretima i situacijama koje im danas izmiču, kažemo, tek tada će, u jednoj takvoj klimi, biti stvorene pretpostavke za nastajanje prave, naše i ne samo naše kinematografije.

Student, 21. maj 1963.

Filmska publika i filmska kritika

Tokom usredsređivanja na neke probleme opšte filmske kulture, u jednom momentu, u prve pozicije prirodno izbija pitanje odnosa filmske publike i filmske kritike, one velike mase bioskopskih konzumenata, sa velikom nesistematizovanom hrpom gledanih filmova, na jednoj, i onog što nazivamo filmskom kritikom, na drugoj strani.

Idemo redom. Čovek je u početku kupovao ulaznice i ulazio u bioskop samo da bi dao oduška svojoj znatiželji. Novina i zanimljivost jednog tehničkog fenomena, dakle, u tom su periodu presudni. Sasvim je svejedno da li je to bio ulazak voza u stanicu, kakva vojna parada ili što drugo. Dobro je, međutim, da je film još od Grifita naovamo odbio da bude samo jednosmerni tok; ali naizmenične struje događaja, krupni plan, tadašnjem gledaocu su bile teško shvatljive. I čudno i smešno nam danas zvuči kad čujemo da je krupni plan izazvao kod gledalaca nedoumicu – ne radi li se o odsečenoj glavi? Prvobitno samo cirkuska atrakcija, film je ubrzo izborio svoja specifična sredstva izraza. Pomenuta nedoumica manje će nam biti čudna ako izvršimo jednu bržu premetačinu po našem sećanju, ako pokušamo, naime, da se setimo koliko smo ukupno filmova dosad gledali. Načelno uzev, i jedan sasvim standardan savremeni film koji današnjem gledaocu ne predstavlja nikakvu smetnju za razumevanje (mislimo ovde prevashodno na gledljivost) prvim bi filmskim gledaocima izgledao nerazumljiv. Istini za volju, ni današnja najšira bioskopska publika ne zna elemente filmskog jezika poimenice, ali dugogodišnje svakodnevno iskustvo joj je omogućilo da uđe u prirodu filma pa joj retko koji film izgleda negledljiv.

Novinski filmski prikazi i kritike, u nas, ne pružaju joj na tom području mnogo potpore.

Ako to u boljim slučajevima i nisu prepričavanja fabule a ono su, listom, zakačivanja za neku sporednu slamku. Kažu se reč-dve o režiseru, o žanru filma, o glumcima i zatim samouvereno daju zvezdičaste preporuke u smislu gledati – ne gledati. Ako pokadšto i susretnemo koju ocenu o režijskom obdelavanju filma mahom je tu reč o ocenama »odoka«: te da je film razvučen, te da je dosadan, te...

Nedostatak metoda koji bi bio odraz kakvog sigurnijeg poimanja prirode filmske umetnosti je karakterističan za najveći deo njih.

Uistinu, premda se ne može uzeti da ovo ili ono režijsko rešenje – metafora, koje recimo upotrebi Godar u nekom svom filmu, određeni planovi i rakursi, ovaj ili onaj kompozicioni postupak itd., itd. (da se ne gubimo u detaljnim nabranjama svih sredstava filmskog izražavanja) čine samim sobom to delo vrednim (ali se primećuje da delo ne bi bez njih bilo tako dobro), ipak je izvesno da racionalnim uočavanjem tih odlika dela možemo dopuniti našu emocionalnu predstavu o tom delu. Upravo ono što Picon (čiji smo poznati stav gore primenili na film) kaže o rasporedu vokala u nekom Rosinovom stihu ili rasporedu svetlosti i senke na nekom dobrom platnu.

Na stranu to što je film znatno kompleksniji u tom pogledu i od književnog i od likovnog dela: budući kolektivno delo režisera, scenariste, glumca, snimatelja, kompozitora i dr.

Nema zбора, to što se naši filmski kritičari libe da pođu od tih racionalno uočljivih elemenata jednog filma, što se ustručavaju da analiziraju čvrne sekvence i režijske nalaze jednog filmskog dela i da ga na taj način približe širokoj filmskoj publici – nimalo ne ide njima u prilog.

U našim dojakošnjim razmatranjima mi smo na jednom mestu dotakli problem privikavanja filmske publike na jezik filma. Rekli smo da ga najširi njen deo usvaja svakodnevnim iskustvom, posećivanjem bioskopa. Međutim, postoje filmovi koji za širu publiku ostaju nerazumljivi. Metaforski rečeno, ti filmovi svojim ustrojstvom remete ustaljene »navike oka«. Ako sad malo pomnije pogledamo standardne filmove, koji najširem krugu bioskopskih konzumenata ne prave nikakve smetnje u pogledu gledljivosti, videćemo da su, mahom, njihova izražajna sredstva izborna mnogo godina unazad. Da vidimo kako stoji stvar sa filmovima koji za najveći deo njih nisu gledljivi. Ako najveći deo tih filmova možemo s pouzdanjem smatrati izvrsnim delima, pogledajmo da li oni mogu postati prijemčivi i za širi krug. Odgovorili bismo potvrdno.

Umešnom repertoarskom politikom, s jedne, i maksimalnom pomoći visokotiražne filmske novinske kritike (kakovom – to smo već rekli; al' je jadno u nju pouzdanje), uz sve to ne smetnuv s uma nijednog trenutka već postignuto vaspitanje publike i njenu naviku da svakodnevno u intermecima ili na koncu dana posećuje bioskop, moglo bi se postići da najveća filmska dela postanu nerazdruživa potreba širokog kruga ljudi. Čini se da je upravo područje filma najpogodnije od svih umetnosti za poduhvate u tom smeru.

Student, 3. mart 1964.

Zaloga za film

Ovo nije scenario. Pipavi posao kojem se filmski stvaralac izlaže pišući ga – smatram da je izlišan. Pa ni knjiga snimanja ovo nije.

Ovo je zaloga za jedan film.

Ovo je niz filmskih doživljaja koje sam s vremena na vreme zapisivao i pohranjivao među ostale svoje cedulje. Zatrebaće mi!

Ali ovo nije kao ona Bunjelova žirafa u čije je pege ovaj veliki režiser ostavljao po jedno filmsko nadahnuće, jednu filmsku metaforu. Nije, jer se ovi pasusi već uklapaju u celinu jednog, zasad samo zamišljenog, filma.

I evo gde pisanom rečju pokušavam da vam, makar izdaleka, stvorim utisak o njemu.

A ako mi to – ovim sredstvima – nije pošlo za rukom – tim bolje.

Autobusi

Autobusi u gradskom saobraćaju između Kalemegdana i Slavije. Unutrašnjost autobusa: uspravna šipka na zadnjoj platformi; kamera hvata buket ruku koje se drže za nju. Zatim klizi po rukama na horizontalnoj šipci, napred prema prednjoj platformi do jednog mladića koji gleda kroz šoferšajbnu.

Ispred ovog autobusa vidi se drugi na čijoj zadnjoj platformi, licem prema mladiću, stoji jedna devojka.

Rastojanje među autobusima se osteno smanjuje ili povećava, zavisno od zaustavljanja autobusa na stanicama. Autobusi se na stanicama sustižu; lica su za kratko tik jedno uz drugo; zatim se rastojanje opet povećava ili smanjuje. I sve tako. Konačno, oni iskaču iz autobusa.

(Kamera se identifikuje sa mladićem pri izlasku: tri kratka pokreta nadole dočaravaju silazak stepenicama.)

Ali, oni već odlaze zajedno.

Bahatost

Okna sa mraznim arabeskama.

Na drumu nedirnut sloj novog snega koji je prekonoć napadao.

Tu prvo mine jedna žena. Kamera se približava njenom tragu i hvata arabeske koje ostavljaju njene cipele.

Potom tu prođe jedan bicikl čiju vijugavu arabesku kamera takođe hvata.

Zatim se obraća zaokretu puta otkud se pomalja jedan teretnjak s prikolicom. Rezak zvuk u hladnom vazduhu. Teretnjak se preteći približava, zvuk je sve jači, i sad ceo plan zaposedaju njegovi veliki dvojni točkovi omotani lancima koji zveče i koji surevnjivo ruše svu prethodnu umilnu orkestraciju arabeski.

Lice koje se pali i gasi

Evo jednog lica koje se naizmenično pali i gasi. No, šta ono reklamira? »Crnu mačku«, »Rouges baiser« u vieux-rose nijansi, »Dalidu-krem« s puno vitamina, losion TEN-SAN sa hipericinom, »Mandragoru-krem« za hranjenje kože, »Rococo« kolonjsku vodu stalnog nežnog mirisa?

To svakako. Ali, dakako, i sebe samo.

(Snimiti ispod neonske reklame koja se pali i gasi jednu ženu – vi već predočavate kakvu – i svetlosne reflekske na njenom licu.)

Zaseci na hlebu

Kamera se polako primiće jednom hlebu na stolu. Sad hvata samo zaseke na njegovoj gornjoj površini koje pekar, lakim potezom noža, radi ukrasa, ostavlja na tek umešenom testu, a koji postaju mnogo širi kad se hleb izvadi iz peći.

Zaseci se postepeno – kao u narastanju – pretapaju u velike raseline na zemljanoj površini, koje idu uzduž čitavih teritorija.

(Ovaj pasus zatrebaće mi da pokažem razdor – koji u jednom momentu nastaje među akterima filma.)

Krupni plan i primena audiovizuelnog jedinstva

Pokušaću na sledećem primeru da demonstriram primenu načela audiovizuelnog jedinstva u vezi s upotrebom krupnog plana.

U opštem planu, za šankom, u kafani dva lica vode razgovor koji, po svemu sudeći, ne smeju da čuju okolna lica, jer oni razgovaraju prigušenim šapatom od kojeg se ništa ne razabira.

Ako hoćemo da taj razgovor bude čujan za gledaoce prebacićemo lica dvoje sagovornika u krupni plan. Sada se razgovor čuje ne kao krkljanje u zvučnicima od pojačanog prigušenog šapata, već potpuno jasno i razgovetno. (Premda, kako rekoh, njegov sadržaj ne treba da čuju okolna lica.)

I doista, ako se udubimo u prirodu filmskog izraza, taj razgovor čuju samo gledaoci, za ostala lica on ostaje šapat.

Postepenim vraćanjem iz krupnog plana u početni opšti plan razgovor opet postaje samo nerazgovetni šapat.

Vidici, jun 1964.

»Službeni položaj«

Sporazumni smo, još na početku, da za film Fadila Hadžića »Službeni položaj« treba naći reči hvale zato što on, eto, predstavlja, ako ne samo proboj u neka nova i sveža tematska područja (što je s prilično uspeha označio, godinu dana nazad, Bauerov film »Licem u lice«) a ono bar nastavak jedne takve tendencije.

Sporazumni smo, takođe, da su nam takvi filmovi doista potrebni. Štaviše, ovaj film i svojom režijom (u kontekstu filmova kao »Put oko sveta« i »Marš na Drinu« – mislim filmova koji su mogli biti bar korektno snimljeni po već postojećim i uho-

danim kalupima za takve filmove, pored gledalaca) – stoji na neuporedivo višem nivou.

Bez pogovora, treba naći reči hvale za autorovu nameru da skine krinku s izvešnih bez sumnje postojećih i bez sumnje dejstvujućih sila u našem društvu – o čemu, opet, sve najlepše.

Ali ja ne mislim da u ovom smeru odem predaleko.

Nova tematska područja – pa lepo! Raskrinkavanje u filmu koje ima za cilj davanje podsticaja za raskrinkavanje u stvarnosti – recimo da je tako.

Ali, da vidimo.

Gore sam nagovestio mogućnost da su filmovi »Put oko sveta« i »Marš na Drinu«, pored gledalaca, mogli biti bar korektno snimljeni po nekim već postojećim obrascima za takve filmove. Hadžićev film, pak, tu mogućnost nije imao. (Opominjete se zacelo da je i njegov prethodnik, Bauerov film »Licem u lice«, imao za uzor »Dvanaest gnevni ljudi«.) Trebalo je, dakle, pomoći se sam. Ispostavilo se da autor tome nije bio potpuno dorastao. I, za nuždu, pomagao se kako je znao i umeo.

Sukob je prilično labav, epizode (recimo ona o izrođenom revolucionaru, uzgred isripovedana za šankom) – potiču iz dobro poznatih zaliha dramskih motiva, našim režiserima zbog nečeg vrlo omilelih.

Uzmimo samo naslov: »službeni položaj« (položaj na kojem su ljudi najviše ranjivi, kako nam to objasni režiser) je u stvari samo puka doskočica. Jer, novi direktor je »ranjen« zahvaljujući mahinacijama »zlog duha« komercijalnog direktora. Direktor Bošnjak u očima gledalaca ostaje čist. Običnu doskočicu (usto pozajmljenu sa strane, zna se već odakle) predstavlja režijsko rešenje finala filma. Direktor Bošnjak se susreće s nekim znancem, valjda saborcem iz rata, ruke polaze da se rukuju, ali fotografija se ukoči. (Kao, ima li on pravo da se »uprljan«, »ranjen«, rukuje sa drugom iz revolucije. Ili: eto, ipak ljudsko razumevanje...)

Ipak postoji jedno mesto u ovom filmu (istina ovlaš nabačeno i bez veće efektnosti koju bi mu dao jasno postavljen sukob) koje me održava u uverenju o dobro namernim režijskim intencijama Hadžićevim. Naime, u momentu ucenjivanja od strane komercijalnog direktora, direktor Bošnjak (koga tumači Uroš Kravljča, bez sumnje najbolje glumačko ostvarenje ovog filma) prstima, mahinalno, nervozno, prelazi preko reda zakivaka na fotelji. Po meni, ništa sažetije i nedeklarativnije nije moglo da se kaže o sudbini revolucionara.

Izgleda, međutim, da Fadil Hadžić nema puno poverenje u snagu filmskog izraza. Ili je možda u pitanju nedostatak invencije.

Bilo kako bilo, režijska rešenja mu dođu kao nešto uzgredno i od sekundarnog značaja, umesto da njihovim tempiranjem, na pravom mestu i u pravo vreme, izaziva efekte u čiju snagu sumnja.

A možda misli da se veći umetnički efekti mogu postići smešnim davanjem oduška masi (ala bije ta šoferčina!), visokociničnim replikama »noćnih ptica«, karijerističkim rekla-kazala (onaj moj mlakonja) ili novinarem koji iz poluprofila dosta liči na Mastrojanija.

Ili možda nije tako?

O filmskoj slici

Počecu od onog doba kad je film bio samo vašarska atrakcija. Zlatno doba! Ali uvaženi estetičari su se požurili da film proglašavaju za umetnost – misleći da će mu tom titulom nešto pridodati. Zatim počese da traže njegovu autonomiju od teatra i literature.

I – po prirodi svoje ograničenosti, kratkovidosti i taštine – proglašavahu jedan po jedan momenat u njegovom razvoju za presudan po njegovu »umetničku« genezu. Te pronalazak krupnog plana, totala, te montaža atrakcija. Te Grifit, te Ajzenštajn, te ovaj, te onaj...

Tako juče, tako danas.

Ali pogledajmo s malo veće distance malo razboritije i malo šire na ove stvari. Manimo idolatriju. Ona još živom tkivu filma samo škodi.

Priupitaj se zašto bi krupni plan bio »pronazak« i još »presedan«. Zar nam je toliko važno ko je pronašao portret u slikarstvu?

Ili montaža atrakcija? Razlikuje li se ovaj toliko uzdizani Ajzenštajnov princip u biti od principa kolaža ili, još dalje, od principa građenja pesničkih metafora?

Ne, ja ne ostajem slep pred tim pronalascima. Oni za film imaju značaja, za njihove autore čak možda i vrlo velikog značaja. Ali oni za mene ni izbliza nisu tako značajni ni tako presudni kao što je to – sama filmska slika.

Neka estetičari određuju po svome nahodanju presudan momenat za nastanak filmske umetnosti. Ništa zato! Osnova filmskog izražavanja je *slika koja se kreće* – i nemoj imati drugih bogova osim nje...

Sve što je posle toga pronađeno samo vodi njenom usavršavanju i proširivanju opsega njenog dejstva.

Načelno uzet, nijedan film ne bi se smeo brkati s literaturom.

Razmotriću sad u svetlu ovih nalaza dve dosta grubo, po potrebi posla, razvrstane grupe filmova.

Na jednoj strani imamo filmove koji po svojoj realizaciji nisu drugo do puko preslikavanje, registrovanje kakve više-manje zanimljive priče ili događaja. Za takve filmove se obično kaže da nisu »čisti« filmovi već da su – literatura. Pravo rečeno, ja ne vidim zašto bi oni bili literatura kad im je sredstvo izražavanja bila slika koja se kreće a ne reč. Ja mislim da se tu radi (ako se radi) samo o lošem filmskom izražavanju, o filmskoj nepismenosti i ništa više.

Na drugoj strani imamo grupu »čistih filmova« koji se klone priče i, kloneći se priče, klone se svakog sadržaja. Takvi autori pokadšto znaju da se domognu efektnog i neposrednog izraza, dobre filmske metafore, no sve se to najčešće isharči utaman budući da ne stoji u službi kakvog snažnijeg sadržaja. Što je još najgore, oni u svom odmetništvu od priče i sadržaja zapadaju u konstrukcije i »nameštaljke«.

Tek shvatanjem pravog značaja i snage filmske slike u službi određenog sadržaja, tek sa skidanjem lažne brige za autonomiju filmske umetnosti i filmskog načina

izražavanja može doći do snažnih dela. No tu ne prestaje trud filmskog stvarao-
ca. Naprotiv! On mora naći način na koji će slika koja se kreće postati najnepo-
sredniji i najefektniji izraz određenog sadržaja.

Student, 22. 12. 1964.

O našem žurnalu

Lativši se posla da ispišem nekoliko svojih opaski o nekim karakteristikama, dej-
stvu i svrsishodnosti našeg žurnala pokušao sam najpre da se opomenem nekog
konkretnog i uspelog broja, da bi mi to u pisanju služilo kao nužna potpora.

Međutim – mora da ovom oblašću vlada neka tajanstvena sila brzog potiranja, ili
ja na jedan deo svog pamćenja ne mogu više pouzdano da računam – to mi nika-
ko ne uspeva.

A možda vama to polazi za rukom? No sad, bilo kako bilo. Činjenica da se u ovom
trenutku, a ni ranije, nisam mogao setiti nijednog žurnala premda – prinudom
postojećeg stanja stvari – u toku jedne nedelje neki žurnal gledam i po nekoliko
puta, sve pouzdanije upućuje na to *da s našim filmskim žurnalom nešto nije u*
redu.

Pokušaću u ovom članku da kažem nešto više o uzročnicima jednog stanja čija je
moja i vaša zaboravnost ponajmanje važna i ponajmanje zabrinjavajuća posledica.

Prvo pitanje koje mi pada na pamet posle gornje pretpostavke ukratko se dâ for-
mulisati ovako: znači li to da ljudi koji prave naš žurnal ne znaju svoj zanat?

Gledao sam – odnedavno pažljivije – nekoliko brojeva (i to više puta uzastopce) i
ne bih smeo da tvrdim tako šta. Bio sam (ako to ovde ima ikakvog značaja) u samim
Filmskim novostima i tamo sam doznao da svi ti ljudi imaju prosečno po šesnaest
godina staža s kamerom u ruci. O čemu ja opet mislim sve najbolje. Imam reči
hvale za njihova nastojanja da se uvek nađu na pravom mestu i u pravi čas. Isto
tako, imam reči hvale za njihovo požrtvovanje i odvažnost u najnepodobnijim
prilikama koje su osobine, kako sam primetio, kod njih na najvišoj ceni.

Štaviše, iz jednog slučajnog primera ustanovio sam koliko su ti ljudi, često i bez
svog znanja, srasli s vizuelnim načinom govorenja. (Naime, jedan od njih u razgo-
voru reče da najviše mrzi da u kišnu i maglovitu jesen snima poljoprivredne teme.
Zašto? Pa jer je u jesen, a pogotovu na oranicama, sve sivo. On dakle vodi brigu o
lepoti svoje fotografije, zna kakav ona sadržaj može da ponese, zna da od tog sivog
oranja neće, prosto rečeno, ispasti ništa. Dakle: ništa od kontrasta belog i crnog!)

E, upravo ovde negde i leži, po mojoj oceni i mom dubokom uverenju, glavni razlog
za neupečatljivost našeg filmskog žurnala. Na šta zapravo ciljам?

Nije stvar u nepoznavanju zanata. Ta tvrdnja bi se lako mogla opovrći i nadam se
da sam je opovrgao. Stvar je u tome da se visok profesionalni nivo, zanat i iskustvo

ovde izrođavaju u nešto jako nepoželjno. Ovim još uvek nisam rekao nešto što bi se moglo prihvatiti kao razlog ako ne pokažem šta to otprilike znači u praksi. To u praksi znači registrovanje širokog i živog gradiva stvarnosti određenim ustaljenim konvencionalizovanim *vizuelnim kalupima*. A to će dalje reći da naši žurnali vrve od vizuelno *opštih mesta*. (Od gotovo istovetnih pokreta kranova, od lica snimanih kroz cev kakve turbine u montaži, od lica naspram jednih te istih topioničkih peći, s varnicama uokolo, od neprekidnih traka, od krupnih planova mladih i lepih pakerki u fabrikama cipela ili konzervi, od krupnih planova ozarenih lica na velikim proslavama i drugim skupovima, od uspeha postignutih u kooperaciji ili lovu, od pećina i privatnih kolekcija i, bogme, ponekog privatnog zoološkog vrta, od fabričkih dimnjaka iz gotovo istovetnih rakursa, od... no, da više ne nabrajam.

Ako se obilje materijala iz stvarnosti izobražava u određenim, ustaljenim i unapred znanim kalupima, ponavljanim što je najgore iz broja u broj, onda bismo, da nije nakalemljenog spikerskog teksta koji nam ipak stavlja do znanja da je sada u pitanju neka druga fabrika, ili već šta je u pitanju, onda bismo mirne duše mogli te tipizirane snimke umnožiti u većem broju primeraka i stalno ih ponavljati. A ovime se približavamo opravdanosti zaključka o neefikasnosti, neadekvatnosti, konvencionalnosti i sterilnosti našeg filmskog žurnala.

Student, januar 1965.

Zapiši to!

Šta prostruji u nama kada sa značajnog prozorčića iznad naših glava u bioskopskoj sali zatitra prvi snop svetlosti, snop podoban onom što prostruji između dve pukotine u mračnoj odaji i u kojem zaigraju i zadobuju milioni čestica prašine?... Šta se od tih bivših svetlosti, od te filmske prašine nataloži u nama?...

Zacelo su to ona mesta filma u kojima reditelj prelazi okvire nametnute mu torture od strane scenarija i (osim planiranja, izbora glumaca itd.) vrši svoja proširenja scenarija – iznalazi niz svojih rešenja, filmskih obrta.

Izašav napolje iz kina, u vrevu, u »grad pun tajni i skrivene poezije« postajemo prijemčivi za niz malih senzacija koje se rađaju u autobusu, na ulici, u trgovinama, u sobama, koje nas na momente zapahnu i, isto tako brzo, iščeznu kao uostalom sve što nas se kosne u mimohodu.

Pokadšto se obratimo svom saputniku i, nekad s više nekad s manje uspeha, pokušamo da mu predstavimo nešto od toga.

Zapiši to!

Međutim, ti su zapisci listom nepodesni za verbalno obdelavanje. Uviđamo, doskora, da nikako ne možemo dostići onu mimohodnu sažetost doživljaja koja bi se jedino dala postići filmskim sredstvima.

Pokušaćemo ovde da predstavimo ono što smo mi doživeli filmski.

Sporazumni smo da ovi kratki pasusi naših filmskih doživljaja ostaju samo fragmenti koji nisu situirani u podlogu kakve celine.

Takvo parcijalno doživljavanje koje je svojstveno svakom umetniku (koji od njih nema svoje sitne cedulje, beleške na kutijama cigareta itsl?), reći će se, nije od velikog značaja.

(Realni svet se u dobrom filmu očituje kao dobro uređen park: elementi divljine u pojedinim njegovim delovima delovi su velike organizovane celine.)

A opet, da bi našli potporu za svoj poduhvat, pozvaćemo se na jedan osvrt Francis Ponzža povodom jednog Van Gogovog pisma iz Arla. U tome što Van Gog piše da sa svoga prozora vidi nebo *sijenski modro* i ravnicu *veronski zelenu* Ponzž vidi pouzdan znak postojanja slikarskog načina mišljenja, njega zadivljava ta brza transformacija doživljaja u izražajna sredstva.

Napred izneseno pretpostavlja ne nastajanje dela u jednom momentu, već postojanje kontinuiteta doživljavanja i istodobnog transformisanja u određena izražajna sredstva.

Iz toga sledi da komadići, cedulje, fragmenti imaju vrednost ukoliko su oznaka, ukoliko se uklapaju u jedan izgrađeni način umetničkog mišljenja (ovog puta filmskog).

Manevri kamerom

Kako adekvatno snimiti čoveka koji beži i koji se okreće? Kamera snima prvo red izloga unapred, u pravcu u kojem čovek trči. U momentu osvrtnja – red izloga u suprotnom smeru, u trajanju od svega nekoliko sekundi. Zatim telo koje se okreće u srednje-krupnom planu, a odmah zatim noge koje ravnomerno trče u suprotnom smeru od okretanja.

Sekvenca s kranom

U ovoj sekvenci radi se o tome da se pokreti kamere saobraze pokretima jednog kрана na gradilištu.

Umesto da sa strane, nezainteresovano, snima rast jedne građevine može se udesiti da kamera posmatra građevinu sa stanovišta jednog velikog kрана. Evo, ona obuhvata (shodno njegovom pomeranju i obuhvatanju) odozgo celo gradilište, sad sune brzo naniže pored već ozidanih spratova do materijala i već klizi polako naviše uz karakteristično zujanje. (Sam kran se u najsrećnijim okolnostima realizacije ne mora ni videti.)

Eliminacijom suviška sve se da tako podesiti da za svaki pokret kamere–kрана nadole i nagore građevina poraste za jedan sprat!

Gramofon

Momačka soba s malo nameštaja. Pored jednog zida na asuri, na podu, hrpa knjiga, mala stona lampa i gramofon. Mladić sedi na podu i prinosi očima filmske trake.

Kamera pada na mali stočić pored kreveta i polako se približava jednom limunu popreko presečenom. Odjednom, krupan plan limunovog preseka koji podseća na simetrični cvet.

Kamera se vraća na mladića koji na gramofon stavlja jednu long-plej ploču, s nekom pesmom o letu. Srednje-krupni plan ploče koja se okreće i po čijim naborima titra poznati refleks (u obliku kružnog isečka). Sledeći kadar: total morske pučine po kojoj se kao reka razliva mesečeva svetlost...

Tahićanke

Zar još nikada niste videli Gogenove Tahićanke kako, skrušene, plaču?

Predstavite sebi starinarnicu na uglu, čiji izlozi izbijaju na dve tihe ulice, zatim iznenadnu pojavu kiše, prve joj kapi. Nešto sreće i one će orositi staklo izloga baš u predelu očiju tamnoputih urođenica sa platna, iza okna.

Predstavite sebi potom lice nekog muškarca, lice umorno i odsutno, kako se približilo prozoru svog ureda i kako su se po njegovom čelu i obrazima začas uhvatile kapi, kao graške znoja.

Najzad, budite toliko indiskretni pa sledite neku od onih mladih žena koje unose radost u jednu ulicu i za koje vam se čini da ne zaziru, naprotiv, da su na neki način zadovoljne što mogu biti jednom od meta onih kratkotrajnih prolećnih tuširanja iz oblaka. Neka, dakle, jedna takva osoba mine pored antikvarnice na uglu i videćete kako će njena figura, namah, zakloniti od vašeg pogleda izlog sa Tahićankama. Kada ga bude otkrila, Tahićanke će biti zamagljene, opijene, veselim prelivima vode koja se polako sliva duž stakla sa sjajem obogaćenim dubinskim svetlom suprotnog izloga. Ženu koju pratite sustići ćete u trenutku kada, pantomimom, nastoji nešto da razjasni »čovjeku sa graškama znoja«. Ali, između njih je ne samo okno, nego, već, i tanka vodena zavesa i žena mora da upotrebi svoj rubac da bi je uklonila. Ili je tim brižljivim pokretom ruke očistila nanos sa lica svoga znanca, skinula koprenu mòre, ili je on sa zakašnjenjem razumeo njena prethodna nastojanja; tek, u njegovom pogledu, u njegovom prisustvu uopšte, oseti se tada neprikosnovena vedrina.

Bela nit marama

Obronkom uzvišice, njenom senkom u predvečerje, vijuga kolona seoskih žena. Jedna iza druge, nečujno i lako, gaze one nadole. Nekoliko njenih naoružanih zaštitnika, gledano iz daleka, gotovo da se ne razaznaju sa svojom tamnom odećom na tamnoj pozadini zatravnjenog brda. Žene, međutim, u svojim uobičajenim nošnjama, zabrađene belim maramama, čine *snežnu nit*. Kao svetlom kredom povučena kriva linija na ugasitoj podlozi, promiče, udaljava se...

(Ratni su dani. Žene su pošle da iskoriste noć kako bi pred neprijateljem spasle deo letine.)

Iznenada, šapatom prostruji glas da je naredna zona opasna... Kako se pronosi vest od usta do usta, tako se jedna po jedna marama odvezuje i sklanja.

Gledajući izdaleka, pitate se koji je to sunder izbrisao ovu lepršavu crtu.

Skice

Šta bi činilo normalno ljudsko biće kada bi se nepripremljeno obrelo u jednom beznadnom pejzažu krcatom kraterima vulkana, gde vladaju ciče i nezapamćene suše, gde se uzdižu kovitlaci neprekidne oluje... Gde su ljudi, ukoliko ih ima, mlitavi, bezvoljni stvorovi...

Šta bi činilo tada ljudsko biće? Nedostatak utakmice, nedostatak nada, pa gde odatle?...

*

Film bez ljudi kao protagonista, u kojem bi protagonisti bile planine. Bez govora, bez komentara. Film neočekivanih panorama, šokova lepote i užasa. Film kraških predela. Penjanja i spuštanja, zavijanja po serpentinama, zavlacenja u utrobu stena, izdizanja iznad tanjirastih škrapa, kliženja... Gde bi površina predela podsećala na površinu neotkrivene planete, na enformel slike...

Gde bi beskrajno mirni pogled sa vrhova bio lišen detalja. Gde bi se, opet, videlo kakva sličnost postoji između ogromne planine i jednog omanjeg kamena.

*

... Pa mi napravite film da vrvi od džokeja i kasačkih grla, od onog divnog gibanja konja, sličnog gibanju lepih gospođica na tribinama prilikom njihovog hoda. Od tiskanja i žagora pred šalterima kladionica... I, prikazujući mi tu živu sliku, uskratite mi, slobodno, mogućnost da uživam u privlačnom izgledu konjskog tela u pokretu, davši mi do znanja da među tim džentlmenima koji stavljaju (zarad konja ili zarad sebe?) svoj novac na kocku, ima i te kako onih kojima je ovo moje uživanje, ova moja zabava, već više nepoznata i otuđena.

Čovek upropašćava i komercijalizuje najlepše trenutke svoje razonode, nije li to činjenica?

Lov na krokodila

– Šta je potrebno za lov na jednog krokodila?

– ?

– Za lov na krokodila potrebni su samo prazna kutija od šibica, durbin i pinceta.

– ?

– Kada se naiđe na krokodila, priđe mu se, nanišani kroz *durbin okrenut naopako*, životinja se zatim uzme, oprezno, krajevima pincete i zatvori u kutiju od šibica.

Ova duhovitost, nadrealističkog tipa, iz arsenala nekog zasmeljivača, govori nam o jednom dijametralno suprotnom svojstvu (svake) stvari od onog koje nam nameće njena uobičajena upotreba. (Čovek koji se seti da okrene durbin naopačke genije je maltene, ili ludak, u odnosu na hiljade onih kojima, držeći ga u rukama, tako što nikako ne pada na pamet.) Govori nam, takođe, posredno, o izvesnom

pozitivnom i negativnom »naelektrisanju« svake stvari i o oblicima kontakta. O konopcu koji devojčica preskače, a koji će uskoro postati sredstvo samoubice, o makazama koje zamenjuju nož, o nožu kojim ubica otvara pismo svoje ljubljene... Ja nalazim dobrog povoda da se, kada je u pitanju tkivo filma, tragajući ovde, dođe do finih rezbarija.

Gool!

Podnožje tribina velikog stadiona, čija se unutrašnjost još ne vidi, ali se po huci i skandiranju odozgo oseća prisustvo mnoštva gledalaca. Kamera se, kratko vreme, vrzma, traži pored opustelih šaltera ulaza i kapija, dok u jednom udubljenju, između stubova, ne zatekne, ne »napipa«, dvojicu ljudi u ogorčenom gušanju. U trenutku kada se jedan od njih dočepa noža, drugi se daje u bekstvo. Ovu scenu prati rastući žagor iz gledališta, jedno otegnuto »hhhuuu«. Za momenat ima se utisak da se to odnosi na begunca i njegovog gonitelja, ali kamera se tada hitro seli na teren igrališta gde sledi jednog igrača u poteri za loptom pred protivničkim golom. Bujica glasova sve je jača, sve je, nekako, bliža. Kamera ponovo pronalazi onu dvojicu i već se vidi kako ubica sustiže žrtvu (u vazduhu trešti, pravi je pakao od glasova), kako zamahuje nožem, kako udara... Uporedo s tim planom dolazi do neobuzdanog i divljeg kreščenda iz svih raspoloživih grla: goool! Kamera ostavlja žrtvu pre nego što je konačno pala, da bi taj pad produžila sa telom golmana koji se uzaludno vinuo za loptom. Kamera insistira na njegovom nemoćnom i nepokretnom trupu, ničice ispruženom na tlu.

(Jedna ovakva paralela htela bi da podstakne forsiranu pažnju filmskog gledaoca na svoj podtekst, pri čemu naročiti značaj imaju zvučne *okolnosti*, da ih tako nazovemo; htela bi da ublaži svu ovu drastičnost i već, možda, trivijalnost zločina i gole smrti, a htela bi i da, pri tom, ne oduzme ništa od njihove težine, da ne zataškava ništa od onog gladijatorskog što biva u čoveku...)

Koautor: Ivan Rastegorac
Vidici, 1965.

Portret S. M. Ajzenštajna

Rođen u Rigi 1898. Rezultanta između očeve želje da mu sin studira građevinarstvo i lične želje da studira slikarstvo odvođi ga na studije arhitekture. U Crvenoj armiji slika plakate, pozorišne dekoracije i – uči japanski. Isprva nikakve probitačnosti nije video u ovom studiranju, ali će se ono kasnije ispostaviti i te kako korisnim: oformiće njegov vizuelni način mišljenja, a kineski ideogrami će biti osnova njegove teorije »montaže atrakcija«.

Jednog dana pojavio se kod Džige Vertova, tadašnjeg urednika filmskog žurnala *Kino-pravda* sa razrađenim scenarijem za film »Štrajk« i zadobio odmah njegovo poverenje. Vertov mu je dao Eduarda Tisea, jednog od najvećih snimatelja u istoriji filma, s kojim će, od tada, raditi do kraja života.

Stvaralaštvo Sergeja Mihajloviča Ajzenštajna može da se podeli na nemi i zvučni period. Prvi njegov zvučni film bio je »Aleksandar Nevski«. Zanimljivo je da su Aleksandrov, Pudovkin i on, deset godina ranije, 1928, objavili manifest uperen protiv komercijalne eksploatacije zvuka. Ovaj podatak govori da su shvatili odgovornost koju nameće ova nova tekovina kinematografije. Do tada, u sferi nemog filma Ajzenštajn je produbljavao svoj sistem *montaže atrakcija*. Sada, pod novom okolnošću, kada je filmski izraz primio šire mogućnosti, ali kada je možda postao i kompleksniji, Ajzenštajn ponovo nalazi snage da iz pionirskog posla izade sa čvrstim, preciznim i, što je takođe bitno, ličnim režijskim postupkom, koji se nadoveziva na njegov dotadašnji. U pitanju je bio njegov rad na polju sinhronizacije čula.

»Umesto statičkog odraza nekog zbivanja, koje obuhvata sve mogućnosti za akciju u granicama logične radnje tog događaja, prelazimo na jedno novo polje – na slobodnu montažu proizvoljno odabranih, nezavisnih (u okviru date kompozicije i predmetnih veza koje objedinjuju zbivanja) atrakcija – sve u cilju uspostavljanja nekih krajnjih tematskih efekata.« Dakle, kombinovanje dve nezavisne slike postaje nešto novo – treće.

Montaža, kako je Ajzenštajn shvata, nije lepljenje kadrova jednog za drugim po principu »zrno po zrno pogača, cigla po cigla palača«, tj. sredstvo opisivanja, pričanja. Po ovom shvatanju, dužina pojedinih montiranih parčića određuje ritam. Ajzenštajn je očigledno protiv ovog primitivnog postupka. Po njemu, montaža nije *spajanje* dva kadra u određeni kontinuitet događaja, već *sukob* dva kadra iz kojeg proizlazi kvalitativni skok. Šta ovde određuje ritam? Slikovito, Ajzenštajn to predstavlja ovako: »Ako montažu treba s nečim porediti, onda sklop montaže parčadi-kadrova treba uporediti s nizom eksplozija u motoru s unutrašnjim sagorevanjem, koje pokreću automobil ili traktor: jer, slično tome, dinamika montaže služi kao podsticaj koji ceo film pokreće napred«.

Iz osnovnog shvatanja montaže proizlaze revolucionarne konsekvence: »Dole priča i fabula!« »Zar se ista stvar ne bi mogla postići produktivnije, ne tako ropskim praćenjem fabule, već ovaploćenjem ideje, utiska, na primer, *ubistva* slobodnim nagomilavanjem asocijativne građe? Zaplet je samo sredstvo bez kojeg još nismo kadri da nešto kažemo gledaocu.« Druga važna posledica koja proizlazi iz principa »montaže atrakcija« je »oslobođenje čitave radnje od prostornih i vremenskih određenja«. Da uzmemo karakterističan primer. U »Oktobru«, sa kadrom koji prikazuje Kerenskog, Ajzenštajn montira kadar pauna koji se šepuri. Drugi kadar ne stoji u uzročno-posledičnoj vezi sa prvim i ispada iz vremenskog kontinuiteta događaja. Vreme i fabula uništeni su. Spajanje ova dva kadra ima za svrhu ne pričanje fabule, već asocijativno prikazivanje.

Zapadni film pozajmljuje od pozorišta, literature ili slikarstva, ali, po rečima Žike Bogdanovića, »najčešće zaboravlja da to čini«. Japanski film, međutim, ne dopušta

nedoumicu u tom smislu, niti hoće da skriva svoje poreklo; on se prema drugim umetnostima ophodi samouvereno, pošto od njih uzima ono za šta nalazi da je od pamtiveka pripadalo prevashodno njemu.

Sergej Ajzenštajn je uvideo šta iz drugih umetnosti može da pogoduje filmu, koji činoci mogu ponajbolje da mu prožmu i prošire način izražavanja, a da ne naruše njegova specifična svojstva. U svom eseju »Sinhronizacija čula«, tragajući za svojim prethodnicima, piše da su se u opisu »Potopa« Leonarda da Vinčija »svi raznoliki elementi – i oni čisto plastični (likovni element), i oni koji označavaju ljudsko držanje (dramatičan element), i šumovi rušenja i krikova (zvučni element) – podjednako stopili u jedinstvenu konačnu sliku potopa«.

Takvim organskim celinama težio je i sam Ajzenštajn, praktikujući *spajanje i ponavljanje* kao sredstva uspostavljanja jedinstva delova i porasta intenziteta. U »Aleksandru Nevskom«, u sekvenci bitke između Rusa i Tevtonaca na zamrznutom Čudskom jezeru, spaja »linije tonalnosti neba, oblačnog ili vedrog, ubrzani hod jahača, njihov pravac, paralelnu montažu Rusa i vitezova, lica u krupnim planovima i totale opštih kadrova, tonalnu strukturu muzike, njenu temu, njene tempove, njen ritam«. U »Krstarici Potemkin« ponavlja reč »Braćo«, prvi put na palubi pre nego što mornari odbiju da pucaju; drugi put ne kao podnaslov, nego kao sekvencu jedrilica koje spajaju obalu i brod i, konačno, opet kao podnaslov »Braćo«, kada eskadra dopušta da »Potemkin« prođe kroz nju nenapadnut.

Sergej Mihajlovič u nekoliko navrata naglašava da radi kao kompozitor. Njegovi saradnici navode da je za izvesnu epizodu »Bežinog Luga« izjavio da će je raditi za montažnim stolom »onako kako kompozitor radi fugu za četiri glasa«. Kao i iza svega čega se poduhvatao, i iza tih reči stajala je čvrsta zamisao. Objasnio je: prvi i drugi glas to su figure i lica, treći i četvrti – zvuk i govor. Ovi »glasovi« trebalo je da ostvare vizuelno-zvučni kontrapunkt. Ali, posle dve godine rada na ovom filmu pojavljuje se tadašnji rukovodilac sovjetske kinematografije Boris Šumjacki u ulozi »više sile« i snimanje biva obustavljeno navodno zbog »opasnih formalističkih izivljavanja«, »ideoloških skretanja« i »intelektualističkog donkijhotizma«.

Osnova u Ajzenštajnovom režijskom postupku bila je težnja da podstakne svako čulo, sinhronizovanjem raznih elemenata. Kao posledica takvog postupka pojavljuje se kod njega težnja da objedini umetnosti, da ispituje i produbljuje veze između slike i muzike ili između arhitekture i muzike.

Saradnja Ajzenštajna i kompozitora Prokofjeva u »Nevskom« dovela je do školskih uzora poklapanja muzike i slike. Muzika prati pokret slike i vezuje je za sadržaj kadra. Režiserova želja, da prilagođavanjem muzike sekvenci izazove *slikovito doživljavanje muzike*, postignuta je.

U odnosu arhitekture i muzike Sergej Mihajlovič je istakao da »rimski trgovi i vile, versajski park i terase mogu biti prototip za strukturu klasične muzike«, a da su »moderni gradski prostori, naročito velegrad u noći, jasna plastična protivvrednost džeza«. Ovakva zapažanja verovatno su ga navela da snimi delo kakvo je »Ivan Grozni«, za koje je Bela Balaš rekao da njegova »sadržina i nije istorija Ivana Groznog, već otkrivanje strahotne srednjovekovne pravoslavne gotike«.

Spajanje i čvrsta povezanost arhitekture ambijenta (pravoslavna gotika) i horske partije u sceni krunisanja Ivana Groznog, uz stalno preplitanje vizuelnog i auditivnog, postiže se potenciranjem visine svodova enterijera paralelno sa visinom tonova drevnih crkvenih pesama.

Naglašavanjem muzike i arhitekture, koja jednim delom filma zaposeda dve trećine ekrana, gotovo potiskujući čoveka, Ajzenštajn ovde postiže vrhunac *stilizovanog stila*. Uzvišenost zvuka i uzvišenost sredine, visok nivo pojednostavljivanja i čišćenja unutar kadrova, učinili su ovo veliko delo monumentalnim.

Tako je u »Ivanu Groznom« uspešno sprovedena ideja integracije drugih umetnosti sa filmskom, bez štete po neku od njih, a sa veličanstvenim zadatkom pred očima: »Da se uklone prepreke između vida i sluha, između gledanog i slušanog sveta«.

Shodno ovome, kod Sergeja Ajzenštajna našu pažnju mobiliše mnoštvo sekvenci čiste forme i neposrednog delovanja. Kada se zna koliko je njegova režija mozaik stilskih figura, koliko mu je montažni postupak pun asocijacija, onda se njegovim vrlinama dá pridružiti još jedna – velika maštovitost filmske poezije.

Štrajk

Uhapšenog vođu radnika privode šefu policije. Istovremeno: jaki odredi policije polaze prema radničkom kvartu gde treba da pokore štrajkače. Uhapšenom radniku policija savetuje saradnju s njom. Ali radnik je nepomirljiv. Njegov odgovor je šamar šefu policije. Pri tom bude oborena na stolu jedna mastionica i tečnost se kao krv razlije po karti radničkog naselja. (Oko kamere zaustavlja se za trenutak na tom prizoru hoteći da nagovesti buduće događaje.) Nešto kasnije policija će prirediti masakr među štrajkačima, nepokolebljivo rešenim da ostanu pri svojim zahtevima. (Metafora je evidentna.).

Opet štrajk

Policija nastoji da stane na put masi radnika koji gnevno protestuju. Pribegavaju šmrkovima. (Kamera virtuožno hvata ukrštanje mlazeva, njihove lukove, prštanje vode, slivanje...) Gotovo opkoljeni na njih upravljenom vodom, radnici uzmiču i rasturaju se posle bezuspešnog pokušaja da se probiju. Samo jedan je ostao pod udarom mnoštva najjačih mlazeva koji su ga skolili odasvud. Pogađaju ga u grudi, u noge, po licu... On tetura, pokušava da se zaštiti rukama i povlači se ka zidu iza sebe. Tek tu je bespomoćan, prikovan za kamen iza sebe ne može ni na pad da računa. Najzad se otrgne i klone na pločnik. Štrajk je ugašen.

»Krstarica Potemkin«

Male jedrilice donose hranu sa obale. (Tačka snimanja tog kadra sa palube Potemkina je takva da je ceo kadar ispunjen malim jedrilicama i pokretima od vetra nadimanih jedara.) Nadimana jedra daju neodoljivo razumljiv gest koji prikazuje

ono što se trivijalno upoređuje s nadimanjem grudi. Sva se slika nadima, prosto da poleti, svaka linija ponavlja i potencira taj zanos, čežnjivi gest, tako da postaje toplo oko srca.

Zatim male jedrilice pristaju pored ogromne krstarice, spuštajući svoje jedino jedro. To je njihov način za pristajanje. One to čine u isti mah i taj jedinstveni pokret izgleda kao gest pozdrava.

»*Krstarica Potemkin*«, *opet*

Obezglavljena masa juri niz odeske stepenice. Red vojnika stupa pravilnim krutim korakom naniže, stepenik po stepenik, pucajući u masu. (Ništa zato što je film nem! Virtuoznom montažom haotičnog bekstva mase naporedo s pravilnim, geometrijskim redom vojnika koji nastupaju stepenik po stepenik, dakle sukobom raznorodnih kadrova, Ajzenštajn postiže to da osećamo plotune.) Masovna scena. Vrtoglavo brzo kretanje lavine *nadole*. I odjednom – usamljena figura. Svečana sporost. Ali to je samo trenutak. I ponovo obrnuti skok, kretanje *nadole*. Ritam raste. Tempo se ubrzava. I trčanje gomile je odjednom zamenjeno: jure dečja kolica. Krupni planovi prelaze u opšte haotično kretanje mase i ritmičko kretanje vojnika.

Mnogi filmski estetičari u ovoj orkestraciji pokreta videli su osnovnu vrednost ove sekvencije koja se ubraja u najsnažnije u filmskoj istoriji. Dinamika, orkestriranje pokretima – to svakako, ali i nešto više! To kretanje naniže, lučkim odeskim stepenicama, narasta, po našem mišljenju, do velike filmske metafore o padu ljudskosti.

»*Da živi Meksiko*«

Trojicu uhvaćenih pobunjenika vode da pogube na zaravni jednog brda. Oni hoda ju ruku razapetih na grede i na vrhu brda pogruženi i slomljeni zastaju, kao tik Hrista-mučenika. (Kvalitet ove scene leži u likovnoj upečatljivosti kompozicije kadra. Postavljajući ih same na vrhu brega Ajzenštajn sugerira simboliku njihovog stradanja.) Za koji trenutak biće zakopani do ramena u zemlju i velikoposednici, protiv kojih su se usudili da se pobune, izgaziće ih kopitama svojih konja.

»*Aleksandar Nevski*«

Na zamrznutom Čudskom jezeru dolazi do bitke između vojske Aleksandra Nevskog i tevtonskih osvajača. (Metaforika je lako uočljiva: bitka ljudi u pancirima, oklopima, štitovima na jezeru koje je i samo oklopljeno – pancirom leda. Oklopljenost ljudi kojoj odgovara oklopljenost prirode, hladnoća metala oružja i hladnoća u prirodi, hladan dah smrti. I u trenutku kada nastupi havarija, kad oklop jezera popusti i kada se razdvoji na sante, u hladnoj vodi videćemo *delove oklopa i oružja*. Simbolička paralelnost očuvana je dosledno do kraja.)

Koautor: Ivan Rastegorac

Indeks, 7. maj 1966.

Seks-kolaž

Dijalog Miodraga Stanisavljevića i Ivana Rastegorca o filmu »Ljubavni slučaj« Dušana Makavejeva

»Postoji aforizam Poljaka Leca: Svaka istina ispliva na površinu – najčešće kao davljenik. Veoma je interesantno koliko se Babelj, Piljnjak, Ajzenštajn – ljudi koji su revoluciju umetnički kreirali i formulisali a završili kao mrtvaci – još nisu dovoljno afirmisali. Njihova dela još uvek isplivavaju – kao davljenici. Ja kao umetnik ne želim da budem otkrivan za neka buduća pokoljenja. Hoću da u ovom društvu predstavljam neko zrno njegove savesti.«

Dušan Makavejev

(Razgovor »Jugoslovenska stvarnost u jugoslovenskoj kulturi«, *Polja*, april 1963)

R: Dobra zabava, nema šta! Imam utisak da se ti nisi baš zabavljao?

S: Što je najgore, meni je film zanimljiviji za razgovor nego za gledanje.

R: Nije ti zanimljiv za gledanje?! Ja bih mogao da ga gledam nekoliko puta.

S: »Vi se interesujete za seksualnost«, što reče čika Kostić.

R: Zašto da ne? Prvo što u ovom filmu pada u oči jeste seks i erotika. Makavejev je dozvao u pomoć jednog eksperta za seksologiju kao što je Godar u »Živeti svoj život« suočio Nanu sa Brisom Parenom, da bi taj autoritet umesto njega rekao nekoliko opštih mesta iz svoje oblasti na zanimljiv, simpatičan, samosvojan način i na taj način, njemu, Makavejevu, otvorio širom vratnice... Doduše, doktor Kostić je startovao s nekoliko zaista pikantnih istorijskih zanimljivosti o obožavanju polnih organa u drevno vreme što je trebalo odmah da razbije našu eventualnu stidljivost.

Mak je za rušenje kultova, ali ga đavolski uveseljava nekakav spomenik u Egiptu od ne znam koliko desetina metara visine u obliku muškog falusa. Dakle, ozvaničenje i obnavljanje kulta u tom smislu on intimno priželjkuje. To stoga što ga iskreno raduje totalno oslobođeni čovek (nimalo slučajno mogu se videti inserti rušenja zdanja hrišćanskog morala) i spreman je da bude ceremonijal-majstor u pripremanju »programa principa naslade«. Ali ima nešto sa čime nisam načisto. Da li Makavejev, dok pušta revolucionarne pesme u trenucima intime svojih ljubavnika, hoće da kaže: eto još jedne tekovine revolucije ili, možda, evo – revolucije ljubavi?

S: Čini mi se da Mak taj »princip naslade« posmatra u odnosu na čoveka-revolucionara. Sanitarni inspektor je taj revolucionar koji Maka interesuje. (»Nisam ja neki budža, ali kad treba da se krene na pacove...«) Ali biologija ljubavi kao da je jača od ideja. Glavnog junaka »Ljubavnog slučaja«, kao i Jana Rudinskog iz »Tice«, pobeđiće biološko, nagonско. »Namera da čovek bude srećan nije sadržana u principu stvaranja.«

R: Kad si već pomenuo »Ticu« ne čini li ti se da su radnje i ličnosti oba filma u dobroj meri šablonizirani. U prvom srećemo tog poštenjačinu Jana, a ovde Ahmeta, koji kaže za sebe: »Inače, vrlo sam solidan: ne pijem, član sam Saveza...« »... ja sam ti mnogo ozbiljan, ne umem da lažem ženske«; tamo malu frizerku, ovde telefonistkinju Izabelu, obe dosta podatljive, u shvatanju seksa i ljubavi »moderne ženske«. Zatim, tu su i dva tipizirana »švalera«: u »Tici« šofer (Boris Dvornik), u »Ljubavnom slučaju« poštar (Miodrag Andrić). Ne razumem zbog čega se Maku dopao takav mehanizam. Ili je u pitanju njegova neveština u konstruisanju »priče«?

S: »Ljubavni slučaj« je jedan kriminalno-ljubavni siže. Ali, Makavejevu »ne leži« klasična dramaturška struktura. On više voli film-kolaž...

R: Ili neku vrstu pop-filma, novinskog filma, nečeg što proizlazi iz duha kojim smo se naslađivali nekada čitajući reviju *Danas*.

S: Da. Ali pošto je u pitanju jedan kriminalni siže obavezan je nekakav obrt, iznenađenje. On ne proizlazi iz klasičnog dramskog rasta, već iz sukoba elemenata kolaža. Obrt je u odnosu između tehnokratske samouverenosti kriminologa (koji govori o visokonaučnim metodama za otkrivanje ubica) i stvarne istine o tome kako je izgubila život uboga »ženska« Izabela. Život se dakle ne može ukalupiti, on neprestano izmiče tehnokratiji. Međutim, ono na čemu bi recimo Hičkok gradio dramu (činjenica da ubica neće nikoga moći da uveri u slučajnost ubistva) Maku izgleda da nije ni bilo mnogo važno.

R: Smatraš li dakle da je sistem kolaža u principu rđav?

S: Nemam ništa protiv kolaža. Ali pošto »priča« nije oblikovana po principima klasične dramaturgije, a u pitanju je očigledno jedna »ljudska drama«, dolazi do nekih nesporazuma. U filmu-kolažu na primer dijalog gubi svoju funkciju rešavanja sukoba i odnosa i svodi se na običan razgovor, služi samo za upotpunjavanje atmosfere... Ali pošto u filmu ima sukoba, nesreća je Makavejeva što te sukobe ne rešava ni dijalogom ni nemim dijalogom (igrom glumaca). Celo vreme Makavejev zabašuruje stvari: upoznavanje Ahmeta i Izabele, prva ljubavna scena u Izabelinom stanu, scena raskida – tri scene najnužnije u dramskom pogledu ili su preskočene, ili su nadomeštene montažnim insertima ili vizuelnim rešenjima... E, to već ne ide: rešavati dramaturške ključeve metaforama...

R: Mak je zaljubljen u život, bar u nekakav njegov spoljni vid manifestovanja, život ga boli, kako je sam negde rekao, ali ga taj isti život zbuňuje, izmiče mu. »Šta da radimo sa sobom?« – to je njegova opsesija. To što nazivaš kolažnom strukturom posledica je toga što je Makavejev u stalnom, možda beznadežnom procesu traganja. Njemu se još, kao kakvom detetu, čini da sve zaslužuje pažnju.

S: Da, život mu izmiče. U »Ljubavnom slučaju« nema nijedne ljubavne scene u užem smislu reči! Nesreća je Makavejeva što tamo gde treba da govori neposredno pribegava jeziku montaže (koji je pojmovni filmski jezik), što, dakle, scene koje bi trebalo da deluju čulno snima kao »cake« (motažne metafore sa jajima), a što »cake« i viceve snima neposredno, čulno (na primer scena sa jorgandžijom je bukvalizacija jednog vica). Nesreća je, kako sam već rekao, i što nužna dramska mesta izražava metaforom. To mi liči na prikazivanje zvuka vizuelnim sredstvima u nemom filmu.

R: Ne mogu da se složim u svemu sa tobom. Ne branim: na ključnim mestima mnogo toga mu je izmaklo, ali u tome što sam nazvao njegovim traganjem po životu nalazim još uvek mnogo draži. Sećaš se Makovog teksta iz *Polja* od pre nekoliko godina pod naslovom »Malo ljudožder, malo – građanin« ili njegove rečenice »A možda bi ponekad tog malograđanina trebalo bičevati.« On se upravo trudi da registruje »moderni gradski folklor«. Susrećući u svetu u kojem živi kič on biva opsednut njime i ja ne vidim njegov film drugačije nego kao stilizaciju čija je polazna, inspirativna tačka recimo onaj komad platna iznad šporeta, takozvana »kuvavica« na kojoj piše »Srce moje i tvoje u ljubavi stoje«. Kako drugačije nego kao kič-stilizaciju shvatiti njegovog Ahmeta, Bosanca, koji juri pacove po silosima periferije, kad se izrazi: »Izabela, veliki ste đavo«.

Konačno, nadam se da ćemo se složiti da ovaj film, ovaj kolaž »malih monstruo-
znih crteža i montaža nije bez svoje nakazne draži«.

Vidici, 1966.

O novom filmu, ali staloženo

Uspeh, poluuspeh ili samo blagonaklonost koje su neka dela našeg filma zadobila na strani ove godine dali su povoda mnogim filmskim kritičarima, pobornicima novog filma, za nešto zadovoljstva zbog konačne pobede koncepcija za koje su se zalagali i nešto umora i nostalgичnih reminiscencija na dane kad je trebalo »vojevati« protiv ovih i onih otpora, kad je trebalo izgarati u polemičkim okršajima sa krutim i konvencionalnim shvatanjima...

Dakako, nemam nameru da umanjim značaj izvojevanog, niti da ikome osporim udeo u zadovoljstvu, nostalgiji i umoru, niti mi je pak na kraj pameti da se saglašavam sa poraženim taborom tvrdokornih filmskih konvencionalista, no držim da bi, na izvestan način, bilo umesno i, ako ništa drugo a ono bar zanimljivo i provokativno, ispitati lice pobednika u odnosu na lice boraca, odnosno napraviti jedan mali pokušaj upoređivanja trenutka prvih, oduševljenih, robusnih i pomalo patetičnih, zahteva, namera i programatskih načela i trenutaka kad su »bitke« dobijene, a otpore zamenila priznanja i reči hvale.

Naravno, mogu to učiniti prilično ovlaš i bez dovoljno iscrpnosti; neka upropašćavanja i uopštavanja, uz to, biće neminovna i prirodi posla sasvim saobrazna.

Dakle, šta je ostalo od prvih, ukletih, filmova i prvih, svojevremeno prokaženih, programatskih tekstova Živojina Pavlovića, Saše Petrovića, Dušana Makavejeva i drugih, danas već priznatih »novatora«? Do kakvih je transformacija došlo između starta i cilja?

U 109. broju *Polja* posvećenom filmu Saša Petrović će, praveći upoređenja svojih prvih filmova sa svojim poslednjim ostvarenjima, govoriti o nekim sličnostima

filmova »Dvoje« i »Dani«, na jednoj, i filmova »Tri« i »Skupljači perja«, na drugoj strani. U krajnjoj instanci, asocijacije se mogu praviti na jako udaljene i nimalo srodne stvari, ali ne treba biti bogzna kako oštroid pa zaključiti da su sličnosti između pomenutih filmova, koje pominje Saša Petrović, zaista sasvim površne, daleke i, s estetičkog gledišta, sasvim neobavezne.

Razlike su, međutim, daleko upadljivije, rekao bih čak bitne. Posredi su, kako mi se čini, dva raznorodna shvatanja filmske umetnosti, zapravo ne samo dva različita shvatanja filma već dva shvatanja umetnosti uopšte. Filmove »Dvoje« i »Dani« karakterisala je pre svega težnja za ostvarenjem čistog filmskog jezika, težnja da se progovori i na drugačiji način, metaforičkom spregom, simbolima, težnja da se iznađe filmski ekvivalent izvesnih stanja i situacija karakterističnih, po nahodanju autora, za savremenog čoveka. Nažalost, umešnost u filmskom kazivanju za naše prilike gotovo maestralna, koja je bila očita u ovim filmovima, nije mogla da pokrije jedno pomalo lažno, pomodno i lošom literaturom začinjeno shvatanje života. Sve u svemu, »Dvoje« i »Dani« će ostati kao filmovi sa interesantnim metaforama i vizuelnim rešenjima, ali s nedopustivo lošim dijalozima i neuverljivim situacijama.

Ali, već u sledećem filmu, snimljenom po osrednjoj prozi Antonija Isakovića, Saša Petrović će napraviti bitan zaokret. Za razliku od prethodnih filmova u kojima je život bio potčinjen jeziku i koji su stoga delovali papirnatost i neuverljivo, »Tri« će, mada situiran u prošlosti biti daleko uverljiviji od pomenutih filmova situiranih u savremenost. Jezik će ovoga puta biti podređen životu, metaforika i simbolika daleko nenapadnije i diskretnije... Put od filmova »Dani« i »Dvoje« do »Tri« i »Skupljača perja« u stvari je put od posrednog, metaforičkog načina kazivanja do neposrednosti, put od estetizma ka životu. Krik Petrovićevog junaka i druge storije »Tri« (B. Živojinović) u baruštinama neretljanske delte (»Živote!«) nastaviće se u replici ciganske pevačice Lenčeta u »Skupljačima perja« (»Živote, živote, kuga te pojela!«). Put od papirnatih, mučenih lažnim dilemama, junaka »Dana« i »Dvoje« do ubogih, mučenih nekom iracionalnom tugom življenja, sa čudnim talentom za samouništenje, Cigana iz »Skupljača perja« u stvari je put sazrevanja.

No, vratimo se ponovo prvim filmovima i programskim načelima koja je svojevremeno u beogradskom *Delu* Saša Petrović, kao jedan od sagovornika novog jugoslovenskog filma, zastupao. Očigledno je, međutim, da je način govora prvih filmova skoro potpuno zanemaren u poslednjim. Štaviše, filmove »Tri« i »Skupljači perja« teško da bismo mogli smatrati izrazito modernim filmovima, bar ne u onom smislu u kojem se govorilo i pisalo o modernom filmu u doba kad su gorepomenute »bitke« vođene. Dakako, to su bolji filmovi, ali, ne znače li oni, na izvestan način, poraz koncepcija oko kojih se prolilo toliko mastila i izgovoreno toliko žučnih reči? Žika Paylović takođe jedva da je zadržao nešto od načina izražavanja igranog prvenca »Žive vode« (iz omnibusa »Kapi, vode, ratnici«) u kojem je pokušao da, bez ijedne reči, čisto vizuelnim sredstvima, vizuelnim metaforama i simbolima, izrazi situaciju progonjenog čoveka. »Povratak«, »Neprijatelj« i »Buđenje pacova« (storiju iz omnibusa »Grad« nisam video) predstavljaju postepeni put ublažavanja prvih namera. Ekspresivnost kadrova ranijih filmova, na kojoj je Pavlović insistirao, prerašće u poslednjim njegovim filmovima u neku vrstu *scenografije siromaštva*, i sve te gomile naslaganih, bačenih predmeta koje su ranije imale značaj i lepotu vizuelnog poprimitiče polako socijalna obeležja...

Ajzenštajnovski principi montaže, koje su u nas strasno zastupali Pavlović i Makavejev, biće u poslednjim Pavlovićevim filmovima izbegavani. (Sam Živojin Pavlović će u poslednjim *Poljima* rezignirano primetiti: »Saznavanjem žalosne činjenice da je igrani film, ipak, pre svega najbliži literaturi, moje teorijske postavke o sveobuhvatnoj moći montaže su u samoj praksi pretrpele poraz«.) »Buđenje pacova«, koje je posle dugogodišnjeg nepriznavanja donelo Živojinu Pavloviću nagrade i reči hvale, predstavlja, po mom mišljenju, završetak jednog puta koji je vodio u kompromis. »Buđenje pacova« je dosta obična, novinarski površna, socijalna priča koja to ostaje i pored elemenata crnog humora. Povodom »400 udaraca« Trifo je, svojevremeno, pisao da se trudio da ovaj, izrazito socijalni siže, režira kao Karne, Kajat i drugi koji bi film opteretili tamnim stepeništima, prljavim ulicama i prljavom fotografijom. Bojim se da je Živojin Pavlović upravo postupio tako. U svakom slučaju, »Buđenje pacova«, koje je 1967. godine donelo uspeh svom autoru, nije film koji je Pavlović želeo da snimi 1960. godine.

Izvesna ublaženja primetna su i kod drugih predstavnika našeg novog filma. Puriša Đorđević će posle dramaturških zavrzlama, i eksperimentisanja raznoraznim vremenskim i unutrašnjim tokovima čime su bili kreteni njegovi filmovi »Devotica« i »San«, snimiti jedan pitak, rastresit, ležeran i jasan film (»Jutro«) u kojem će, kao trag ranijih filmova postojati samo jedan pomereni pasaž (fantazija o mladom komunisti na temu »Janje ribarske kćeri«), pa i on psihološki opravdan.

Slično će postupiti i Vatroslav Mimica u svom najnovijem filmu (»Kaja, ubit ću te«). Posle svakojakih dovijanja u filmu »Ponedeljak, ili utorak«, nagrađenom prošle godine u Puli, on će snimiti ove godine jedan daleko jednostavniji, lepši i, ako hoćete, dublji film, s tom razlikom što će ovog puta biti neprimećen. »Kaja, ubit ću te«, kao i »Jutro«, imaće u svojoj strukturi jednu pomerenu sekvencu (sekvenca o raju i paklu sa Huseinom Čokićem), koja će takođe psihološki biti opravdana pijanstvom njenog aktera.

Makavejev će možda jedini ostati dosledan svojim teorijskim postavkama o montaži, ali, bar što se mene tiče, »Ljubavni slučaj« teško da može biti potvrda njihove valjanosti.

Polja, decembar 1967.

U dobar čas Živojin Pavlović

»Filosofija kroz zločin« ili o kriminalnom filmu

Baviti se danas filmom a ne želeći da to čime se bavite doživi sudbinu tolikih književnih i likovnih dela znači jednostavno se prikloniti kriminalnom filmu.

Možda su Antonioni i Rene za nekoga nadmoćniji režiseri od recimo Godara ili Louzija, u to neću da ulazim. Ali da su pobornici takvog shvatanja u stvari pobornici akademizacije jedne još uvek mlade umetnosti u to nema nikakve sumnje.

Možda su za nekoga Česi uzor modernog filma. Možda. Ali, interesujući se za »obične«, »banalne«, »svakidašnje«, »male« događaje i porive, imate velike izgleda da napravite beznačajne, male, dosadne i negledane filmove.

Latiti se »krimića«, međutim, đavolski je teško.

Žan Beker (»Roberto la Roka« i »Zlatni trijumf«) je dobar sin i u zanatskom pogledu marljiv učenik svoga velikog oca Žaka (»Zlatokosa«, »Ne diraj u lov«). Pa ipak, »Zlatni trijumf« je vrlo dobar primer kako bi izgledao Godarov »Do poslednjeg daha« bez filofske komponente.

Pouka je jasna: ko nema šta da kaže on to svejedno neće reći ni u drugim žanrovima kao ni u kriminalnom. Ostaje bar komercijalna uteha.

Sa Šabrolom stvar stoji daleko teže. Na »Mari Šantal protiv dr. Ka« najbolje se videlo da se, ako nemate da saopštite bogzna šta, ne može dugo i uspešno varirati između ironisanja i parodiranja žanra i njegovog prihvatanja zbog komercijalnog osiguranja. Šabrolov film je fijasko i u umetničkom i u komercijalnom pogledu. Valja napomenuti da Šabrol nije jedini od »novotalasovaca« koga je takvo variranje (autor nema šta da kaže, ali da njegove pobude ne bi bile dovedene u sumnju on se, bože moj, distancira, on ironiše, on parodira) pokazalo u pravom svetlu.

Video sam nedavno dva karakteristična kriminalna filma. Prvi, Klemanov »Ljubavni kavez« pokazuje da transfuzijom modernijih elemenata režijskog postupka i uz pomoć dobrog snimatelja (Anrija Deko) i režiseri koje smo već otpisali mogu da naprave bar gledljiv film. Drugi, Klod-Otan Larin »U slučaju nesreće« primer je, pak, tvrdoglavog držanja starinskog, danas već sasvim sklerotiziranog i neefikasnog režijskog postupka.

U dobre sledbenike Hjustona, Hokska, Bekera, Rida (budući da pozniji Rid ponajmanje sam sebi može da bude sledbenik), osim pomenutih Godara i Louzija, Dase-na, Mala i još nekolicine ubrojao bih, čini se s pravom, i Živojina Pavlovića.

*»Misliš da sam tamo nešto naročito skontao?« ili
O »Povratku« Živojina Pavlovića*

Ako je, kao ustupak ne znam tamo kakvom strahu od nadzora, a nemam razloga posle zabrane ovog filma da verujem u suprotno, bilo potrebno uneti foršpicu o starateljsko-mezimačkom ophođenju i brizi prema kriminalcima-povratnicima u nas, ne znam valjda nijednog našeg režisera koji bi to nametanje (mislim na didaktičku foršpicu) obrnuo u svoju korist kao Živojin Pavlović. O čemu je reč?

U kupeu voza jedan manipulator-mađioničar izvodi trikove sa kartama. Onda nekoj devojci gleda u dlan. Na njenu primedbu da »pogađa« jer poznaje njenu tetku tip se obraća mladiću preko puta. »Bili ste na moru, boravili ste u studentskom kampu... Jesam li pogodio?« »Sto posto!«, odgovara mladić za koga još ne znamo da je to »mali Al Kapone« na povratku s robije. To što mladiću posle toga nalaze posao (na filmu! – nije li to skrivena šala na račun nametnute starateljske poruke) i što je sve u redu, možemo mirne duše otpisati. Živojin Pavlović je dijalogom »bili ste na moru, boravili ste u studentskom kampu, jesam li pogodio?

– sto posto!« stvari već obrnuo u svoju korist – postigao je emocionalno opredeljenje, izazvao osećanje gorčine i bolne ironije tim kratkim »sto posto«.

U »Povratku« se, valjda po prvi put, srećemo s jednim neklišetiziranim svetom beogradskog podzemlja, sumornih predgrađa, malih fudbalskih klubova, vozača smrti, silovanih, unakaženih i ubogaljenih, gde se misli samo »na mažnjavanje«, gde za ljubav ima vremena i prostora dok su ulice blokirane zbog prolaska nekog državnika, gde se u sumnjivim kafanicama litar rakije ispija na dušak i preči ubod noža dok neki stari radio neumorno ubacuje u taj zadimljeni prostor »oči čarnie«.

»Veliki Al Kapone« (izvanredni Bata Živojinović) gine, u nesporazumu, pored pruge od milicijskih hitaca i, dok voz koji nailazi iz dubine svojim dimom polako zastire deo po deo ekrana, ona gorčina (da li sam već rekao da je gorčina osnovno osećanje »Povratka«?) polako se prenosi na nas. Videli smo u uvodu, koji po hronološkom redu dolazi *posle*, gorčinu drugog povratnika, »mladog Al Kaponea«. Gorčina se dakle prenosi.

Ono što Živojina Pavlovića ovim filmom izdvaja od ostalih autora 13. festivala, rekao bih uopšte od ostalih jugoslovenskih filmskih stvaralaca, jeste, pored kompletnosti na fotografskom, dramaturškom, dijaloškom i muzičkom planu, upravo to emocionalno dejstvo svakog njegovog kadra i uopšte celog filma. I još nešto što drugima nedostaje: uspostavljanje reda, iznalaženje veza i odnosa u životnom iskustvu što, po mom nahodanju, dovodi do formiranja individualnog pogleda na svet, do određenog viđenja sveta (u ovom slučaju pesimističkog, dakle dubljeg) koji karakteriše i ostale njegove filmove: »Neprijatelja«, »Vode« i, koliko sam mogao da vidim iz scenarija, storiju zabranjenog »Grada«.

F 66, 1967.

Very shocking!

Moderan i klasičan kriminalni film

Bilo bi prilično nezgodno i teško da bi odgovaralo pravom stanju stvari svako razgraničavanje deonica klasičnog i modernog kriminalnog filma koje bi se rukovodilo vremenskim odrednicama. Vrlo, vrlo uslovno bi se moglo reći da klasični krimić pripada četrdesetim i pedesetim godinama, a moderni poslednjoj deceniji (pojavi filmova o Džemsu Bondu). Vremenska distanca od pojave prvih do nagle ekspanzije drugih gotovo da je nikakva i zanemariva s obzirom da autori kriminalnih filmova koje sam uzeo slobodu da nazovem klasičnim stvaraju još i danas i što bi bilo jako brzopleto tvrditi da su oni rekli svoje. Drugo, kod pojedinih autora naići ćemo i na »klasične« i na »moderne« krimiće. (Neka posluže za

primer Šabrol i Godar sa »Dvostrukim obrtajem« i »Do poslednjeg daha«, na jednoj, i filmovima »Tigar voli sirovo meso« i »Alfavi!«, na drugoj strani.)

Daleko bližim istini čini mi se onaj način posmatranja koji bi išao za uspostavljanjem razlika između *emocionalnosti* i *duhovitosti*, čulnosti i humornosti, neposrednosti i stilizovanosti, koji bi išao za razlučivanjem po načinu dejstva. (Valja odmah reći da atributi »klasičan« i »moderan« u ovoj prilici ne znače načine formalnog oblikovanja).

Moderan kriminalni film je u znaku tajnog agenta 007, s dozvolom za ubijanje – Džemsa Bonda čiji je otac Jan Fleming. Mada su ti filmovi i kod nas izazvali brižnost vaspitača i revolt nekih omladinaca, mada je primamljivi spoj »seks i nasilje« često dovoljan da nekom projektu obezbedi realizaciju (čak su i starom dobričini Fordu tu nedavno odbijali projekte s motivacijom da nema dovoljno »seksa i nasilja«) čini se da to uopšte nisu »bauk« filmovi i da je svako dušebrižništvo povodom njih u najmanju ruku preterano.

Treba zaista biti bez smisla za humor pa shvatiti preozbiljno tog dugajliju širokih ramena kome vrlo lepo pristaju razna odela i koji vrlo atraktivno ume da puca. Treba zaista biti krut pa se pribojavati pogubnih osećanja od filmova koji se tako malo obraćaju čovekovoј emocionalnosti. Sećate se scene iz filma »Goldfinger« kad Džems Bond baci grejalicu u kadu u kojoj je njegov protivnik i usmr-ti ga? Znete li šta kaže posle toga? »Shocking! Very shocking!« (Strašno! Zaista strašno!) Drugi primer: Šabrolov »Tigar voli sirovo meso«. Tigar dolazi u vilu nekog Dobrovskog. U parku neki mladić puca u konzerve fenomenalno. Tigrovi pratioci su zadivljeni i uplašeni. Tigar nanišani u mladića i skine ga. »Nije ni ovo loše.« Pomenio sam ove dve scene da bih pokazao da sadizam pomenutih filmova primamo više kao *humor* nego što nas on ostavlja potištenim i nespokojnim u pogledu čovekovog moralnog ustrojstva. Džemsbondovski filmovi su čista zabava, zabava za nečiji ukus i za nečije osećanje humora možda malo »prejaka« ali u svakom slučaju mnogo bezazlenija od načina na koji nas »uveseljavaju« u Vijetnamu ili na Sinaju. Svaki džemsbondovski film je prava mala revija smrtonosnih novotarija. Džems Bond nosi revolver zbog »kompleksa manje vrednosti«, ali ipak mu je najomiljenije sredstvo za ubijanje električna struja visokog napona.

Da zaključim: moderan kriminalni film je lišen *emocionalnog dejstva*, on je duhovita, humorna parada spoljašnjih efekata i mehanike. U Šabrolovom »Tigru«, na primer, puca se naveliko kao u doba prohibicije, ali on nas daleko manje uzbuđuje od recimo Hjustonove »Džungle na asfaltu« gde imamo samo jedan revolveraški obračun; Šon Koneri ostavlja za sobom pravi rusvaj, ali nas ostavlja emotivno indiferentnim, za razliku od Hemfrija Bogarta koji je samim svojim licem unosiо u nas nešto turobno.

Da su džemsbondovski filmovi sračunati na humor i lišeni emocionalnosti govori ponajbolje to da je gotovo nemoguće razlikovati parodije na džemsbondovske teme od »ozbiljnih« uzoraka žanra. Uistinu je teško parodirati ono što je već i samo pomalo parodija!

S druge strane, klasične kriminalne filmove karakteriše *emocionalno* dejstvo i stoga bi oni trebalo pre da budu predmet dušebrižništva vaspitača. (Naravno, nemam

nameru da govorim o vaspitnom uticaju takvih filmova i da »uzimam hleb« filmskim sociolozima, psiholozima i pedagogizima.)

Poodavno su režiseri kriminalnih filmova (osim onih snimanih u socijalističkim zemljama) došli do saznanja da se s negativnim junacima može operisati samo ako se njihova pripadnost zlu prihvati kao gotova stvar, da ne kažem kao životno opredeljenje, i da se tek s te platforme (dakle bez pokušaja nalaženja opravdanja: bilo socijalnih bilo nekih drugih) negativci mogu dalje posmatrati kao simpatični i nesimpatični (dobri loši, i loši loši). (»Cinkaroši cinkare, ubice ubijaju, podvodači podvode, ljubavnici se ljube i sve je to normalno«, reći će otprilike Godar u »Do poslednjeg daha«.) Simpatičnost negativca će s ove platforme dalje biti merena na različite načine. Po Langu, najvažnija je iskrenost. (»Volim tipa koji dođe i kaže mi: ubio sam trojicu ljudi.«) Po Velsu, negativca čini simpatičnim ono što on naziva *character* (što nije karakter već otprilike način na koji se neki čovek odnosi prema smrti). Hoks će neizmerno voleti »čoveka u opasnosti«, a Hjuston, Vajler, Godar i drugi će negativce graditi simpatičnim poniranjem u njihovu intimu, dakle traganjem za elementima čovečnosti.

Drugi će pak »lepotu đavola« videti u prevazi destruktivnih nad konstruktivnim silama u čoveku itd. itd. Čini mi se, međutim, da je simpatičnost negativnog junaka u oreolu smrti koji ga ozaruje. (»Lepota muškarca je dopola u njegovom lešu« – tako glasi stih Adama Puslojića.) Za razliku od »neizopćenog«, čoveka koji često ne zna u šta veruje, šta hoće i šta voli (Patricija Frankini) negativac je čovek u koga se možete pouzdati. Njegova smrt je po pravilu dokaz njegove iskrenosti u igri sa životom i ljubavlju.

Možda ponajbolje je taj prilaz podzemlju s druge strane ostvario Hjuston »Džunglom na asfaltu«. »Ugledni advokat« reći će za kriminalce: »Nisu oni tako strašni. Konačno, zločin je samo izopačeni oblik ljudskog rada«. A korumpirani policajac će vlasniku tajne kladionice koga šamarima primorava na izdaju, na njegovo »Svi će me zvati cinkarošem«, reći »Dobar si ti dečko«.

Već sam povodom Rodovog »Trećeg čoveka« i povodom Sema Pekinpoa pisao o tragičnosti služenja dobru. Hteo bih sada i da kažem nekoliko rečenica o opojnosti zla.

Biti dobar prilično je dosadno.

»Smrtno mami«, rekao bi Piljnjak. (Uostalom, čovek je zbog kriminala proteran iz raja.)

Postoji jedan odličan engleski krimić koji je kod nas prošao nezapaženo – »Hajka« Klifa Ovena, sa Maj Ceterling. Evo o čemu je reč. Skotland jard ubacuje jednog bivšeg vojnog obaveštajca kao provokatora u bandu koja se bavi pljačkama banaka. Lažnom pljačkom jedne banke provokator stiče glas u svetu podzemlja i uspeva da se infiltrira u »organizaciju«. Stvari se, međutim, malo komplikuju. U bandi je i jedna devojka. Bivši obaveštajac prolazi kroz probe bande. »Prihvatili su vas!«, kaže mu ona. »A da li ste me vi prihvatili?« To je početak jedne ljubavi, ali i početak sagledavanja da »đavo nije crn kao što ga predstavljaju«. Provokator uviđa da je kriminal dosta naporan posao i učestvujući u pripremama za pljačku jedne juvelirske radnje polako se saživljava s »organizacijom«. Policiji je sumnjivo što se više ne javlja. Prate ga i stižu u poslednji čas posle pljačke u

trenutku kad se provokator sprema da napusti zemlju s devojkom. Razlike između dobra i zla, kao da kaže autor »Hajke«, su samo u uglu gledanja i nije dobro stavljati na probu svoju etičku stabilnost. Služenje dobru degradira (junak »Hajke« kaže inspektoru Skotland jarda povodom novog posla: »Još ima ljudi koji čekaju da budu izdati«), a »smrtno mami«.

F 67, 1967.

Izazvati stvarnost da pokaže pravo lice

Bilo bi uputno pogledati u kojoj je meri naš »kratki metar« bio *izraz jednog stanja u nas* koje je, u minulim junskim danima, doživelo svoju *racionalizaciju*, koliko je bio *zahtev* za promenom tog stanja.

Estetična šljaka ili ljudi?

Sada je sasvim jasno da je upravo taj *naboj* koji je u junskim danima eksplodirao uslovljavao onu, u postfestivalskim beleškama često pominjanu, polarizaciju shvatanja smisla bavljenja kratkim filmom (i ne samo kratkim) danas i ovde, i naša ponekad možda nedovoljno definisana ali strasna opredeljivanja između dva pristupa filmu, između dve grupe autora.

To opredeljivanje najbolje bi se dalo pokazati na primeru dva tematski sasvim slična filma: prvi se zove »Otpušteni« (Vladimir Basara), a drugi je »Nezaposleni ljudi« (Želimir Žilnik).

Basara »slika« bez sumnje lepe kadrove vrelog metala, varnica koje vraćaju, velikog čekića koji kuje gvožđe i lepe totale šljake u estetičnoj izmaglici. Sve je to vrlo lepo, kao na ruskim umetničkim fotografijama, sve je to lepo montirano i »ima ritma«. Naravno, film se zove »Otpušteni« i vi za trenutak pomislite da autor nije »promašio temu«. Onda se dosećate da ti grdni totali šljake koja se dimi simbolički označavaju – otpuštene ljude!

Žilnik umesto šljake slika nelepe, mršave, izgladnele, krezube uboge đavole u nekom radničkom prihvatilištu. Kadar je toliko »širok« koliko je potrebno da se obuhvati ono što je značajno, i toliko dug koliko traje ono što ima da se kaže. U montaži ima »skokova«, ima »totala na total« i to će čistunačkoj birokratskoj estetici bosti oči. Birokrata će se prividno složiti s onim što se govori, ali njemu zato smeta »način«. Situacija je u stvari obrnuta; njemu smeta sadržaj, a ne način. (Kao, uostalom, i u junskim događanjima.) Žilnik će, na primer, bez ustručavanja »aranžirati« scene u kojima radnici marširaju i pevaju akcijaške pesme ili recituju Šantića, i to će opet zasmetati birokratskoj estetici.

Škanati će ista ta estetika bez sumnje zameriti nefer upotrebu 18,5 mm objekтива koji izobličuje fizionomiju Joze Crljenka Tukca u vampirsku fizionomiju,

kao što će studentima zameriti za stub srama. »Kakav je to način, je l' te, da se čovek fizički izlaže ruglu.« Što je to daleko bezbolnije od streljanja i premlaćivanja – nikom ništa.

Videlo se da se u malograđansku i birokratsku kosmogoniju mnogo lakše uklapaju »čista« i »virtuozna« dela poput, recimo, »nežne i plemenite pohvale ljudskom radu i ljudskoj ruci« Vlatka Filipovića (»Hop-Jan«). Što je prava istina o radnici-ma u kamenolomu – silikoza, opet – nikom ništa.

Politička krivica je infektivna

U svetlu nekih današnjih birokratskih pogromaških tendencija valjalo bi ponovo pogledati Zaninovićev film »Dijalog drugova sa ratnog fotosa«. Zaninović je film zamislio kao »priču« o jednom borcu koji je, u jednom trenutku, »izgubio pravac«. (U filmu postoji jedan brzi far-unazad od jednog putokaza koji bi to »pomenjenje u pravcima« trebalo i metaforički da izrazi.)

Ali film, u znatno većoj meri, možda i mimo autorovih intencija, postaje podatak o našem mentalitetu, podatak o reagovanju naših ljudi na političku »okuženost« i »prokaženost«. Valja videti te već postarije ljude kako, sa grčem straha i odbojnosti, izbegavaju da govore o »prokaženom« ili, ako govore, govore sa takvom snebivljivošću i bojažljivošću da to gotovo postaje tužno. Družiti se s običnim kriminalcem nije nimalo opasno, kaže otprilike jedan od »drugova sa ratnog fotosa«, ali politička krivica je infektivna.

U svakom slučaju, Zaninovićev humanistički pledoaje protiv nasilja u političkim »obračunima« postaje vrlo aktuelan. Ne treba zaboraviti poruku bivšeg borca koji je »skrenuo«: »Ne bih voleo da ponovo dođe jedno vreme u kojem ću ja udariti tebe ili ti mene...«

Za kritički dokumentarac

Očito je da, ma koliko to pobornicima »čistog dokumentarca« smetalo, filmski autor danas ne može ostati hladan, nezainteresovan posmatrač i »registrator« zbivanja i događaja. Štaviše, da bi prodro u suštinu, on će neke događaje i reakcije i sam *inicirati*. (Škanata će, na primer, meštanima iz Vodica pokazati film sa Tukčevom izjavom i zabeležiti njihove reakcije.) To, čini mi se, nije samo obična »dosetka« već zahtev za jednim daleko *aktivnijim* pristupom. Dakle, *više nije dovoljno samo preslikavati stvarnost već je treba izazivati da pokaže pravo lice*.

Osim toga, sve više je primetan jedan drugi vid autorovog »mešanja«: to je autorov ironični, humorni komentar. (Škanata to, na primer, postiže pomenutim sredstvima filmske karikature i ironičnim titlovima u duploj ekspoziciji, a Žilnik već pomenutim »aranžiranim« scenama marširanja i recitovanja. Ne bi li se, dakle, moglo govoriti o pojavi *kritičkog, satiričkog dokumentarca?*)

Neka to pitanje posluži kao neka vrsta zaključka ovim letimičnim i bez sumnje nepotpunim opaskama o jugoslovenskom kratkom metru.

Fest 73

Sajam visoke filmske konfekcije

Ideja za pokretanje Festa, festivala na kojem će biti prikazani najbolji filmovi s ostalih svjetskih festivala, na prvi pogled čini se sasvim suvislom i opravdanom. Na prvi pogled čini se da ćemo, ako nam se pruža prilika da biramo među već izabranim, dobiti sam ekstrakt filmskih vrednosti, neku vrstu super-festivala. Jedina manjkavost ove logike u tome je što u njenom mehanizmu stoji dobro znano sabiranje krušaka i jabuka. Evo o čemu je reč. Festivali sa kojih su filmovi sabrani predstavljaju sami za sebe posebne, zatvorene koordinatne sisteme ukusa i načina vrednovanja. Pobjednik u Moskvi ne bi mogao ni da zaviri u Kan, a neki film sa »Zlatnim lavom« ne bi imao šta da traži u Berlinu i sl. To još uvek ne znači da se neće naći neko ko će ih skupiti na jedno mesto (u beogradsku dvoranu Doma sindikata) s namerom da među najboljim traži najbolje. Zaista je neuputno među favoritima različitih, sasvim određenih i sasvim određeno motivisanih ukusa, tražiti filmove koji bi odgovarali nekom visokom, univerzalnom ukusu. Mada to zvuči paradoksalno, prostim zbrajanjem pobjednika s raznih festivala ne može se dobiti festival visokih kriterijuma. Jer, svima je poznato da su nagrade na velikim svjetskim festivalima rezultante raznih, obično vanestetskih sila i interesa. Kao konačnu rezultantu tih toliko raznorodnih kriterijuma dobili smo – *festival bez kriterijuma*.

Nije nimalo čudno da su se mnogi tokom trajanja Festa 73 pitali da li je neko uopšte pregledao svu tu tako šaroliku hrpu celuloida koja se stekla u Beogradu. Ovako zamišljen i ostvaren, Fest može imati smisla jedino za sociologe filmske umetnosti jer im prezentira raznorodne ukuse sa svih meridijana. Mogu se, recimo, praviti vrlo zabavna poređenja između onoga što se sviđa američkoj publici i onoga što se sviđa sovjetskoj ili dalekoistočnoj publici. Amerikanci, na primer, još uvek vole filmove sa jurnjavom automobila (»Francuska veza«), dok Rusi vole filmove poput onog u kojem progresivni slikar Goja pobeđuje u rvanju sa nenarodnim carem.

Komercijalni film u novom ruhu

Ako izdvojimo »Diskretni šarm buržoazije« (Bunjuel), »Rubljova« (Andrej Tarkovski), »Crveni psalm« (Mikloš Jančo), »Radničku klasu« (Elio Petri), »Porodični život« (Ken Louč) koji su, i kad ne predstavljaju najbolje stvaralačke trenutke svojih autora, ipak autentična umetnička dela, ostaje nam nepregledna i nedogledna masa filmova čije su ambicije usmerene jedino na blagajne kino-dvorana. Doduše, komercijalni film je poslednjih godina, u stalnom ratu s televizijom, pretrpeo izvesne promene. Vreme super-spektakla i star-sistema, vele, pripada prošlosti. Film Pitera Justinova s Elizabet Tejlor i Ričardom Bartonom (»Hamersmit je pobećao«) svakako je jedan od najgorih filmova na festivalu. Umesto »stars actors« na pomolu je novi sistem »stars directors«. Paramaunt je odlučio da subvencionira reditelj-

sku kompaniju Fridkin–Kopola–Bogdanovič u kojoj reditelji prvi put imaju određene ruke. Ako se setimo muka koje su Vels, Renoar, pa čak i stari Džon Ford imali sa producentima, ovaj podatak nam može delovati ohrabrujuće. Neka vrsta *politike autora* zahvata i velike američke kompanije. (Doduše, u shvatanju reči »autor« postoje velike razlike između jednog Velsa ili nekog iz ove rediteljske kompanije.) Na pomolu je era sasvim novog komercijalizma, rediteljskog komercijalizma. O čemu je zapravo reč? Šefovi velikih kompanija osetili su da filmovi Stenlija Kjubrika, Kena Rasela, Fridkina, Romana Polanskog, Frenka Kopole beleže velike komercijalne uspehe iako u njima nema (ili bar nisu obavezna) skupa glumačka imena. S druge strane, vrsni filmovi malih kinematografija, raznih »novih talasa« i off-produkcija izvršili su tokom poslednje decenije izvesna pomeranja u senzibilitetu i ukusu gledalaca. Nastalo je vreme kada je tu subverzivnu delatnost nekomercijalnih produkcija trebalo unovčiti. Tako je nastalo doba *estetskog komercijalizma*, odnosno komercijalnih filmova osveženih injekcijama novog filma, andergraunda, ritualnog teatra i sl. (Komercijalni film je, izgleda, još jednom, bar privremeno, pokazao premoć nad televizijom, utoliko što je otvoreniji, spremniji da »bude u toku«, da apsorbira brže nove tendencije u modernoj umetnosti. Pitanje je, doduše, koliko će dugo ta premoć trajati.)

Režijski komercijalizam označava onaj stupanj u razvoju komercijalne kinematografije kada se dolazi do saznanja da nije važno samo pričati priču već da je valja pričati sa spoljašnjom režijskom virtuožnošću. Tako nastaje period filmskih virtuozna, veštih filmtvoraca. (Naravno, znamo iz istorije muzike da virtuozni ne moraju biti pravi umetnici, kao što ni vešti stihotvorci i rimeri nisu nikad bili pravi pesnici.) Režija u ovim filmovima nije shvaćena kao način mišljenja, već prevashodno kao postupak aranžiranja efekata koji će opseniti i zbuniti gledaoca. Filmovi se pretvaraju u pakete vizuelnih atrakcija i »impresivno« aranžiranih prizora, ali je u osnovi specifična težina tih paketa vrlo mala.

Reditelji talasa »estetskog komercijalizma« bez sumnje vrlo dobro poznaju fond filmskog iskustva proteklih decenija. Omiljeni efekti neme burleske, iskustva Ajzenštajnovne »montaže atrakcija«, surovost Kurosavinih filmova, iskustva ekspresionističke scenografije, iskustva novog talasa, andergraunda itd. – sve se to stiče u jednoj vizuelnoj kakofoniji koja bombarduje očne nerve, ali koja, lišena dubljeg smisla, vrlo brzo počinje da zamara. »Demoni« Kena Rasela, »Paklena pomorandža« Stenlija Kjubrika, »Magbet« Romana Polanskog i dela pomenute trojice iz Paramauntove kompanije najizrazitiji su primeri ovog talasa filmske precioze i filmskog rokoko.

Fest i naša filmska kritika

Kao da je sva ona zbrka kriterijuma koji su se slili na Fest zahvatila i ljude koji kod nas misle i pišu o filmu. Veoma mali broj njih uspeo je da uoči da se iza ovog »prvorazrednog kulturnog događaja«, »filmske gozbe«, »dana filma« (i kako već sve Fest nije kršten) krije običan sajam filmske robe za široku potrošnju.

Sami reditelji ove visoke filmske konfekcije nemaju mnogo iluzija o »umetničkoj strani« svog posla koji, uostalom, i ne zovu umetnošću već »šou-biznisom«. (»Stanujem u Santa-Barbari, gde stanuju i mnogi drugi koji se bave šou-biznisom«,

izjavio je jedan od njih.) Ali, ako oni nemaju iluzija o svojim filmovima, imaju ih neki naši istaknuti kritičari i teoretičari filmske umetnosti. Filmski kritičar televizije i *Književnih novina* Slobodan Novaković piše u tekstu »Fest – dani filma«: »Na trećem Festu ovih dana gledamo veoma skupe filmove iz Amerike ('Kum', 'Francuska veza', 'Što te tata pušta samu', 'Kabare'), Engleske ('Paklena pomorandža', 'Magbet') ili Sovjetskog Saveza ('Rubljov') od kojih svaki deluje kao *spektakl* svoje vrste – međutim, spektakularnost je samo jedna strana medalje, jer ispod nje kriju se mnogo dublji sadržinski i artistički slojevi, bitna pitanja koja podstiču duh i maštu savremenika«.

Šteta što nam Slobodan Novaković nije svojom estetičkom arheologijom otkrio sloj po sloj tih dubinskih naslaga, već mu moramo verovati na reč.

Ugledni filmski teoretičar i urednik *Filmskih svezaka* Dušan Stojanović video je na ovom Festu »najmanje pet remek-dela« (»Demone«, »Kuma«, »Divljeg mesiju«, Andreja Rubljova« i »Francusku vezu«) i sagledao u ovoj manifestaciji pored »ličnog trijumfa« njegovog osnivača i selektora M. Čolića i »merilo kvaliteta i školu za sve fanatike filma«. Ako i ostavimo po strani popularnog Milutina Čolića, čudno je i simptomatično kako parade poput Festa zbunjujuće deluju na filmska čula ukusa ljudi koji bi do juče stavili ruku u vatru za novi film.

Fest i domaći film

Ne jednom su se tokom poslednje tri godine postojanja Festa mnogi mlađi sineasti i kritičari pitali čemu služi ova rogobatna i preskupa manifestacija u doba materijalne agonije domaćeg filma. Širenje filmske kulture i podizanje nivoa ukusa prosečnog filmskog gledaoca su glavni i najčešći argumenti njegovih branitelja i zagovornika. Što se tiče prvog argumenta dovoljno je pomenuti da u Srbiji godina ma već nema filmskog časopisa (a samo od sredstava utrošenih na reklamiranje Festa u dnevnoj štampi mogla su se pokrenuti bar dva). Što se tiče negovanja ukusa široke publike svedoci smo, kao što smo videli, upravo retroaktivnog procesa – ukus široke publike polako prihvataju i vodeći filmski kritičari. (Uporedi rezultate glasanja publike i akreditovanih kritičara na ovogodišnjem Festu.)

Polja, februar 1973.

Stvarnost kroz filter

20. festival jugoslovenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma

Martovski festival označio je, verovatno, kraj ili poslednji stadijum odumiranja ili degeneracije jedne od vitalnih struja naše savremene umetnosti – jugosloven-

skog dokumentarnog filma. Taj proces bio je očigledan još prošle godine: prikaz prošlogodišnjeg festivala u ovom časopisu imao je naslov »Šešir na oči«, što je trebalo da sažeto označi hotimično otklanjanje pogleda naših dokumentarista od pravog lica stvarnosti, udaljavanje dokumentarnog filma od svoje prave prirode.

No, ako se prošle godine moglo govoriti bar o nekoliko dela jasnog kritičkog pogleda (koji je karakterisao »zlatno doba« jugoslovenskog dokumentarca), ove godine, izuzimajući »Cukrarnu« Jožeta Pogačnika (jedno zakasnelo delo ovog, nekada vrhnog dokumentariste, a potom reditelja sportskih filmova) i, možda »Aferu« Puriše Đorđevića, imali smo utisak kao da smo se obrelili u nekoj drugoj kinematografiji.

Da li je u pitanju neka iznenadna promena estetičkih koncepata ili je situacija daleko uprošćenija (poput one u crtanom filmu »Zastave«), nije teško odgovoriti.

Jedan drugi proces, uočen isto prošle godine, proces inkorporacije dokumentarnog filma u »televizijski pogled na svet«, ove godine kao da je ušao u završnu fazu.

Dokumentarni film danas karakteriše isti, dobro znani hipokritski odnos prema stvarnosti koji zrači sa malih ekrana. Sasvim je mali broj dokumentarnih filmova koji bi mogli izazvati zazor televizijskih sastavljača programa. U intenzitetu sivila jedne televizijske reportaže i jednog dokumentarnog filma nema više nikakve razlike. Nekakav standardizovani, »prosečni« pogled na stvarnost oboje ih prožima i ujedinjuje. Možda se, ponegde, još mogu praviti razlike u zanatu i tehničkoj perfekciji u korist dokumentarnog filma, ali i one su sve ređe, jer na televiziju dolazi više mladih, školovanih reditelja.

Udaljavanje dokumentarnog filma od njegove prave prirode, koja je u neposrednom kontaktu sa životnom činjenicom i kritičkim suočavanjem s našom svakodnevicom, dovelo je do potpune prevlasti jednog hibridnog žanra kojeg jedni nazivaju »poetskim dokumentarcem«, a drugi »humanističkim realizmom«, videći u njemu novu perspektivu našeg kratkometražnog i dokumentarnog filma.

Moram da kažem da mi uvek zvuči sumnjivo svaki realizam koji ispred sebe ima neki epitet. (Kroz fazu jednog takvog realizma prošli smo i znamo šta je značila.) Svaki realizam s epitetom (pa makar to bili i ovi tako zvučni, kao »humanistički« i »poetski«) upućuje nas na stilizaciju i iskrivljenje. To posebno važi kad je reč o dokumentarnom filmu koji već svojim nazivom podrazumeva realizam. Kvalifikativ je u toj situaciji neka vrsta filtera – čija je svrha, zna se, da kroz objektiv propusti samo neke boje.

Pozabavimo li se malo analizom otkrićemo da su spojevi kao »poetski dokumentarac« i »humanistički dokumentarac« obični pleonazmi. Svaki autentični dokumentarac je već po svojoj prirodi *poetski*. Poetski ne fotografskom lepotom svojih kadrova, montažnim ritmom itd. već poetskom snagom životnog detalja. Kao što se lako može pokazati da poetske slike iz Biblije ili, recimo, Homerova »proširena poređenja« imaju dokumentarističku fakturu. S druge strane, gotovo da nema potrebe ni dokazivati da je svaki autentični dokumentarista u biti humanista, jer se u fokusu njegove optike nalazi čovek i njegovi problemi.

Jasno je, dakle, da se u pomenutim spojevima odrednice »poetski« i »humanistički« ne mogu shvatiti kao autentični, prirodni elementi dokumentarnog filma, već kao nešto pridodato, neorgansko, poput stranog tela u oku. (A svako strano telo u oku, zna se, sprečava nas da vidimo.)

Upoznajmo se bliže s odlikama tog »poetskog humanističkog« dokumentarca.

On je, pre svega, *režiran*. Pravilo da je režija to bolja što se manje primećuje, posebno važi u domenu dokumentarnog filma. Međutim, autori pomenute »orijentacije« toliko se trude da pokažu svoju rediteljsku veštinu da to već prelazi u precioznost. Kako onda da verujemo u iskrenost njihovog čovekoljublja ako je to osećanje iskazano precioznim sredstvima? Režijska *stilizacija* je toliko upadljiva, a stvarnosna podloga toliko prearanžirana (ne samo u montaži već i pred samom kamerom), da je to već *igrana* stvarnost (bolje reći, *izigrana* stvarnost). Čovek je najčešće sveden samo na vizuelno-montažni element. Gotovo po pravilu ti filmovi su nemi, lišeni autentičnog ljudskog govora koji je neophodan element realističnosti medija dokumentarnog filma. Autori kao da znaju da bi, kad bi pustili junake svojih filmova da govore, sve njihove sheme pale u vodu. Tako režija postaje vid *prećutkivanja* stvarnosti i oglašivanja o život.

Umesto da režiju *dokumentarnog* filma shvate kao akciju koja se sastoji u otklanjanju svih prepreka i skrama između objekta i životne činjenice, umesto da stvarnost prikažu u prirodnoj svetlosti i maksimalno mogućoj dubinskoj oštirini, naši sadašnji »vođeći« dokumentaristi na objektivne svojih kamera stavljaju »mekocrtače« svojih kvazipoetskih predubedenja i filtre svojih apriornih »autor-skih« interpretacija sveta. (Ili, još gore, one znane socrealističke filtre koji propuštaju samo dozvoljene boje, najčešće sivu i ružičastu.)

Dalje: ti filmovi su krajnje *apstraktni*, lišeni *čujnog dejstva*, koje ima kadar ispunjen damaranjem neposrednog života. Autori tih filmova teže »vanvremenosti«, »simbolici«, »univerzalnim značenjima« i sl.

U vreme kada je, recimo, naša proza napustila apstraktnost »vanvremenosti«, kvazipoetičnost i »univerzalije« i prihvatila svojevrsan dokumentaristički metod – naš dokumentarni film kreće u sasvim suprotnom smeru. Zaista, veoma čudno.

Pominjani »humanizam« nove dokumentarističke orijentacije nije spontan, prirodan humanizam autentičnog dokumentariste. To je »humanizam« kao zastava, »humanizam« sa prodom. On postoji najčešće kao autorova shema u kojoj je čovek samo ilustracija (kao u »Ljubavi« Vlatka Gilića).

Taj »humanizam« je *tražen*; teme tih filmova nalažene su najčešće ne u svakodnevicu već u istorijskim kuriozitetima (kao »Šulc« Predraga Golubovića o jednom nemačkom vojniku koji odbija da izvrši naređenje) ili u nekim pastoralnim okolnostima (kao u Tadićevim »Drûgama«, koji govori o prijateljstvu jedne starice i jedne koze).

Možda je najlepši primer tog traženog humanizma koji prelazi u svoju parodiju dat u filmu »99« mladog reditelja Stoleta Popova koji govori o jednom »narodnom umetniku« koji »nežnim i toplim zvucima havajske gitare nastoji ulepšati sivu svakodnevicu svojih sugrađana«.

Prilično su jasni koreni tog *spoljašnjeg, pasivnog, kvazipoetskog* humanizma. Oni izravno vode do televizije koja već godinama, serijski, izaziva blagonaklono čuvstvo i sućut prema tzv. malim ljudima obavijajući njihov život i svakodnevicu aurom »poezije«.

Naš dokumentarni film koji je u svojim »zlatnim godinama« bio nezavisna duhovna delatnost, postao je deo serijskog načina gledanja i mišljenja i, što je još gore, postao je, zajedno s televizijom, sredstvo za nametanje takvog pogleda i mišljenja.

Izgubivši svoju nezavisnost, ne dokumentujući stvarnost već samo jedan standardizovani pogled na svet koji nam organizovanije i jeftinije prezentiraju televizijske reportaže i *Filmske novosti*, on je u potpunosti izgubio smisao svog postojanja.

Polja, april 1973.

Kinematografija koja se rastače

Pula 74.

Pula 74. pokazala je da jugoslovenska kinematografija ne postoji. Imamo neka kvu proizvodnju filmova, imamo i dva-tri festivala gde se ti filmovi prikazuju, ali kinematografiju u pravom smislu te reči nemamo. Mislim na onaj smisao koji nam ta reč nameće kad kažemo brazilska kinematografija, mađarska kinematografija, češki film, japanski film itd., dakle na određenu estetsku dospelost, usmerenost i samosvojnost filmskog govora jednog podneblja.

Paradoksalno je ali istinito da institucija same Pule destruktivno deluje na ono što podrazumevam pod kinematografijom. Dok, s jedne strane, deluje kao tehnički formalni objedinjujući faktor (okupljajući na jedno mesto ono što se tokom godine proizvede), ona, s druge strane, svojim sistemom vrednovanja, preferiranja određenih ličnosti i režijskih postupaka, sistemom nametanja određene duhovne potražnje, sistemom nametanja izvesnih tematskih područja, naposljetku celom svojom zaparnom atmosferom, formira, poslednjih godina naročito, jedno stanje ukusa, jedno shvatanje vrednosti koje bez sumnje razorno deluje na autentična nastojanja, na ostvarene ili nagoveštene vrednosti našeg filma koje bi mogle biti vesnici jedne prave kinematografije.

Nije teško primetiti da odluke pulskog žirija (premda najčešće žestoko kritikovane) određuju bar tri četvrtine proizvodnje za sledeću godinu. (Prošlogodišnja Zlatna arena, na primer, uslovlila je nekoliko sličnih projekata za ovogodišnju Pulu.) Doduše, svake godine se u Areni pojavi po koji vrstan film i dva-tri pokušaja koji se ne povinuju pravilima igre. Ali, kako rekoh, institucija Pulskog festivala doprinosi negovanju lažnih a ne pravih kontinuiteta. Umesto da se stvara, kinematografija se, među zidinama Arene, rastače.

No, razmotrimo nekoliko dela iz ovogodišnje produkcije koja su značajna po svojim kvalitetima ili nagoveštajima vrednosti i, na drugoj strani, nekoliko dela koja su primerna – po svojim manama. Ostala prepustimo njihovoj brznoj sudbini – zaboravu.

Film i istorija

»Užička republika« Žike Mitrovića osvojila je ove godine Veliku zlatnu arenu.

Valja reći da »Užička republika« kao istorijski film ostavlja utisak solidno obavljenog posla. Delo je načinjeno po uhodanoj dramaturškoj, kompozicionoj i ritmičkoj shemi. Iza totala ispunjenih akcijom, masovkama i podvizima kaskadera, pirotehničara i inženjera dolaze krupni planovi patosa. Shema je već bezbroj puta korišćena, ali od ovakvih dela koja nemaju samo umetničku no sasvim drugu, bez sumnje vrlo značajnu namenu i ne traže se nekakve dramaturške inovacije i istraživanja mogućnosti filmskog jezika. Filmski jezik ima ovde ulogu kakvu u romansiranim istorijskim hronikama ima pripovedačka tehnika: da se materijal učini zanimljivijim, prijemčivijim. U takvom korišćenju filmskog jezika Žika Mitrović je uglavnom korektan. Može mu se zameriti što ljude pokazuje krupno tek kad poginu. Takvi kadrovi koji po običaju traju malo duže i koji su akcentirani muzičkim temama izazivaju u gledaocima sigurne, proverene, emocionalne efekte. Ipak, malo više približavanja junacima (ne samo kamerom već i u scenariističkoj fazi) dok su živi, učinilo bi nam njihove herojske smrti punijim značenja.

»Užička republika« je bolji film od sličnih filmova Veljka Bulajića i Stipeta Delića.

Directed by Stole Jankovisch

»Partizani« Stoleta Jankovića su zamišljeni kao korak dalje od naših standardnih spektakla sa dosta uprošćenim i nedramatičnim zapletom. Da bi tu nameru lakše ostvario Stole Janković je pozvao u pomoć poznatog holivudskog scenaristu Hauarda Berka, scenaristu »Topova sa Navarone«. Gospodin Berk očito ne zna mnogo o partizanima, ali zna kako se konstruiše dobar komercijalni zaplet u tom žanru i objašnjava to našem reditelju.

Produkt ove saradnje je, po opštem mišljenju, neuspeo. Ali, moglo se dogoditi, uz izvesne dorade i sažimanja, da se dobije jedno delo *uspelo u svom žanru*, u žanru ratno-ljubavne melodrame po holivudskom modelu. Pogledajte samo siže: jedna lepa Jevrejka koleba se između partizanskog komandanta i lepog i nimalo opakog oficira Vermahta. Ako je bizarnost sukoba jedna od najvažnijih osobina melodrame (po Sergeju Baluhatiju koji je istraživao strukturu ovog roda) onda su »Partizani« školski primer ovog žanra.

Film Stoleta Jankovića nije slučajno delo; on je normalni nastavak evolucije našeg ratnog filma. Od neveštih, naivnih herojskih drama, u kojima su neprijatelji predstavljeni samo kao prazne uniforme sa činovima, preko velikih spektakla u kojima im je ipak pripisivan izvestan duševni život (Hardi Kriger u »Neretvi«, Šerbedžija u »Užičkoj republici«) put izravno vodi u složenije dramaturške sklopove u kojima, da bi zaplet mogao da se odvija sa više neočekivanosti, obe strane valja da imaju izvesne šanse. To je zakonitost u razvoju žanra. A žanr ne vodi računa o istinitosti i ubedljivosti; štaviše, ako je gorepomenuti autor u pravu, žanr melodrame karakteriše izvesno *patološko stanje životne činjenice*. Umesto životne istinitosti i verovatnosti žanr melodrame zahteva samo verovatnost saglasnu unutrašnjim zakonima njegove strukture. Bizarnost osnovnog sukoba nije scenariistička greška ni pokaz neinventivnosti njihove. Bizarnost osnovnog sukoba

je nužan preduslov da bi ovaj žanr opstojao, da bi priča u ovom žanru uopšte bila moguća. Stole Janković je onda kriv, reći ćete, što se opredelio za taj žanr. Ne, nije kriv. On taj žanr nije slučajno odabrao; on ga je sreo na putu prirodne evolucije jednog filmskog roda – našeg ratnog filma. A što je evolucija tog roda krenula tim smerom još ranije, mnogo ranije, nije on jedini krivac.

Parabola i anegdota

Film »Derviš i smrt« osvojio je laskavo priznanje – Zlatnu arenu za režiju. Na ovu odluku žirija verovatno je uticalo opšte mišljenje da je reditelj Zdravko Velimirović uspeo verno da prenese na filmsku traku osnovne ideje istoimenog književnog dela. S tim mišljenjem se, vele, slaže i sam autor romana Meša Selimović. No, kako za Okruglim stolom reče dr Milan Damjanović, izjave autora u većini slučajeva nisu obavezujuće. S druge strane, ako znamo da je ljubav literature i filma uspešna samo ako je ispunjenja neverstvima onda nam Selimovićeva izjava i neće zvučati bogzna kako pohvalno po Velimirovića.

U svom izvornom obliku »Derviš i smrt« može se okarakterisati kao jedna razduženija i razvijenija parabola. Transportovana u filmski oblik ta parabola se pretvorila u – anegdotu. Razlozi što se to dogodilo nisu samo u vremenskoj ograničenosti trajanja jednog filmskog dela zbog koje mnoge filmske transpozicije velikih romana deluju kao dajdžest. Razlozi su pre svega u rediteljskom postupku, u Velimirovićevoj nemoći da prizore organizuje u skladu sa zakonima filmskog medijuma. Retke su scene ovog filma koje imaju ukus i puls živog događaja. Ne samo u dijalogu (uglavnom bukvalno prenetom iz romana) nego i u pokretima ličnosti čujete šuškanje hartije.

Jezik anegdote je suv, štur, ogoljen. Jezik parabole zasniva se pre svega na živim, upečatljivim slikama; parabola upravo zahvaljujući snazi kojom se nameću njene slike uspeva da ostvari svoju funkciju: da prenese izvesnu filozofsku ili moralnu poruku ili »paket informacija«. Anegdota se može poveriti isti zadatak ali ona će ga obaviti drugim sredstvima. Umesto živih i plastičnih slika koje se obraćaju našoj imaginaciji i našim emocijama ona operiše uprošćenim, šematskim, gotovo mehaničkim sledom ogoljenih situacija koje se obraćaju pre svega našem intelektu.

Ista poruka može biti otposlata i pomoću kôda anegdote i pomoću kôda parabole. Ali će primenjeni kôd bitno uticati na samu poruku. U slučaju koji je pred nama to se manifestuje u suvoći i upadljivoj didaktičnosti poruke, a samim tim i u njenom dejstvu.

Lažni kontinuiteti i lični kontinuiteti

Dragoslav Lazić je pre desetak godina napravio jedan lep film – »Tople godine«. Bio je to debi koji je nagovestio jednog autora koji bi, da se u našoj filmskoj politici neguju autentični kontinuiteti, postao deo one (neostvarene) kinematografije o kojoj sam govorio u uvodu ovih beležaka.

Lazić se posle »Toplih godina« odao televiziji, napravivši, usput, jednu filmsku komediju. Ove godine mu je pružena prilika za come back. Sačinio je film »Košava«

– delo rađeno po jednom krajnje nepouzdanom scenariju i u grozničavom cajtnotu, da se ne propusti pružena prilika. No, nisu samo organizacione smutnje u našoj kinematografiji krive za rezultat. Pokazalo se da je u klimi koja vlada u našem filmu, koja podržava *lažne kontinuitete* teško ostati imun i održati *sopstvene kontinuitete*. Na drugoj strani, duge godine »nadničarenja« na televiziji učinile su svoje. One su, možda, doprinele sticanju izvesne lakoće u govoru, ali i onog tipičnog televizijskog olakog rešavanja problema koji iskrnsu (dramaturških, idejnih, stilskih itd.). Scena sa dugmetom, svakako najlepša ljubavna scena viđena u Puli ove godine, otkriva nam zapretanu poetsku vokaciju ovog autora i, da parafraziram jednu rečenicu Žaka Doniol-Valkroza, govori kako bi izgledao isti film ali strpljivije pripremljen, dublje domišljen i tananije režiran.

Život i živi svet filmskog dela

»Videh u dolu
prostrtu po stolu
tugu golemu.«
(iz filma »Parlog«)

Mladi Novosađanin Karolj Viček je na jednom od minulih festivala kratkometražnog filma bio zapažen filmom »Kubikaši«. Tim filmom se predstavio kao vrstan dokumentarista koji poseduje sposobnost da se vine izvan golog životnog podatka i da ga sagleda s one »plemenite daljine«, u duhovnom osvetljenju, u dimenziji večnog, cikličnog. Tu moć manifestovao je i svojim igranim prvencem »Parlog«, po tekstu Ferenca Deaka. Kao polazište, prizemlje filma, služi aktuelna činjenica o plodnim vojvođanskim oranicama koje se, zbog toga što mladi beže u grad ili u pečalbu, pretvaraju u parlog za zečeve i fazane. Ali, Viček ne ostaje samo na sociopsihološkom istraživanju tog fakta, koji je koliko za film privlačan i za nekog ozbiljnijeg novinara. Viček traži u njemu ono univerzalno, cikličko i dovodi ga u asocijativnu vezu sa biblijskom temom oprosne godine. No, dok je u pomenutom dokumentarcu imao obezbeđenu plastičnost i živost prizora, iz čega su i izvirala šira duhovna zračenja i značenja, u »Parlogu« je upravo taj »prvi sprat« ostao neubedljiv, čak pomalo teatralan. Zbog toga asocijacije univerzalnijeg značenja ostaju »bez pokrića«, pomalo veštački nakalemjene, nedokazane.

Razlozi za neubedljivost prizora Vičekovog filma su, naizgled, zanatske prirode: pogrešan izbor pojedinih glavnih protagonista ili pogrešno režirane njihove igre. Tako stvari, međutim, izgledaju onima koji filmski prizor izjednačuju sa prizorom iz tzv. života. Autoru bi se s tog stanovišta moglo oprostiti zbog mladosti i neiskustva zbog čega, eto, ne poznaje dovoljno život i stoga i nije kadar da ga vaspostavi pred filmskim objektivom, niti da svoje glumce uputi kako da igraju da bi delovali kao ljudi »iz života«. Stvari se tako svode na neestetički nivo. Nije reč, međutim, da glumci igraju u skladu sa zakonitostima »života« već u *skladu sa zakonitostima živog sveta filmskog dela*.

No i pored ove osnovne mane Vičekov film poseduje izvesne vrednosti kojima vas možda neće navesti na duboka razmišljanja ali kojima će vam prirasti za srce. Te vrednosti su pre svega u stvaranju izvesne pečalne atmosfere ravničarske pustoši,

vazduha punog beznađa i samoubilaštva. Trostih citiran na početku ovih redova možda će vam najbolje preneti nešto od te atmosfere.

Život i igra

»Kud puklo da puklo« Rajka Grlića nosi oznake jedne male, samosvojne škole, koja se ne obazire mnogo na trenutnu duhovnu potražnju u našem filmu. Tu školu sačinjavaju, za sada, Rajko Grlić i Srđan Karanović (koji je pre dve godine snimio »Društvenu igru« i koji je jedan od scenarista filma »Kud puklo da puklo«). Estetički program ove male škole svodi se, u glavnim crtama, na ukidanje iluzije filmskog prizora. (Nastojanje odavno poznato u pozorištu, još od Majerholdovog »uslovnog teatra«, a i u sedmoj umetnosti.)

Jedan mladi radnik odlučuje da napusti priču koju su mu društvo i porodica namenili, priču uspavljujućeg mirenja sa tokom stvari i odlučuje se da se prepusti neizvesnostima ali i zapretnim mogućnostima života – igre. Sapatnike i sapatnike nalazi u jednoj mladoj filmskoj ekipi koja ne želi da pravi film–iluziju života već želi da se filmom igra. Ovo polazište Grličevom filmu je otvorilo obilje mogućnosti za istraživanje: odnos igre i zbilje, odnos života čije je iluzije junak napustio i igre koja stvara nove iluzije, odnos sredine, društva, porodice prema junaku koji se drznuo da raskrsti s uhodanim tokovima svakodnevice, odnos junakove igre i igre koju vodi filmska ekipa itd. Ovo obilje mogućnosti i odnosa osvetilo se mladom reditelju: on nije uspeo da sve konce igre drži u rukama i da svoju igru privede kraju. Čini se da bi više postigao da se zadržao na istraživanju samo jednog odnosa, da se, recimo, usredsredio samo na svet igre i pokazao njegove zakone, ništa manje nemilosrdne i bolne od sveta i zakona svakodnevlja od kojih se pobeglo. Ali to je već neki drugi film.

U svakom slučaju, Grličev poduhvat, u klimi koja vlada u našem filmu, zaslužuje reči hvale. Igra, kao oznaka njegovog rediteljskog postupka, nije sama sebi svrha, nije puki egzibicionizam kao što tvrde neki reditelji konvencionalnog profila ozlojeđeni nagradom kritike koju je mladi autor dobio. I pored nepretenciozne spoljne lepršavosti i ležernosti (ili, bolje reći, pomoću njih) Grlić uspeva da u vas useli osećanje nekog tihog beznađa i oćajanja. Meni se film svideo upravo *zbog toga*, mada znam neke ljude kojima se svideo *i pored toga*.

O filmskom humoru

»Polenov prah« delo je sarajevskog reditelja i filmskog kritičara, urednika »Sineasta« Nikole Stojanovića. Nikola Stojanović je jedan od ređih mladih filmskih kritičara kome je pružena šansa da se okuša i »u praksi«. To bi kod nas bilo ne samo normalno nego i neophodno. Strukturu našeg rediteljskog kadra čine, na jednoj strani, tabor starijih reditelja, uglavnom priučenjaka u ovom poslu i, na drugoj strani, grupa školovanih mladih reditelja. Ako je mana prvih najgori misaoni i artistički provincijalizam (a često i zanatska nepismenost) mana druge grupe je dosta čest isprazni *vizualizam* (reč valja shvatiti u značenju koje u literaturi ima reč verbalizam), neupućenost u druge duhovne i umetničke discipline i pomanjkanje izgrađenog određenog shvatanja filma. Nije potrebno potrzati »kajeovce«

da bi se pokazalo da nastojanje novog filma zavisi koliko od poznavanja »filmskog jezika« i spremnosti na stvaralačke rizike (koje osobine naši školovani sineasti svi odreda poseduju) toliko i od shvatanja filma, izgrađene ideje o tome šta film treba da bude. Čini mi se da upravo taj »pojam filma« (ovaj spoj treba shvatiti u značenju koje kod Fergasona ima spoj »pojam pozorišta«) nije nedostajao jednoj grupi mlađih naših kritičara. Čini mi se da bi oni verovatno, ako bi im bilo, bolje reći *da im je bilo*, ukazano poverenje, doprineli »boljitku« našeg filma.

To su potvrdili filmovi bivših kritičara Žike Pavlovića i Dušana Makavejeva, to potvrđuje i »Polenov prah« Nikole Stojanovića. To je, zapravo, tipično delo filmskog kritičara, čoveka koji poznaje film i voli film, filmskog aficionadosa.

Kao takav, »Polenov prah« poseduje sve vrline sličnih dela. One se, pre svega, sastojе u lakoći i prozračnosti filmske naracije. Mada govori o provinciji, ovaj film ne govori o njoj provincijalnim filmskim jezikom niti misli na provincijalni način.

Lakoća i sigurnost filmskog govora rađaju humor ovog dela. Taj poetski humor je žiri protumačio kao »satiričku vokaciju« ovog autora i zbog toga mu dodelio nekakvu diplomu. Što je znak da je žiri sagledao film očima srednjoškolskih nastavnika. Nikoli Stojanoviću, po njegovom ličnom priznanju a i po samom filmu, nekakvo satiričko ispravljavanje naravi savremenika nije bilo ni na kraj pameti. Njegov humor proizlazi, na jednoj strani, iz pomenute lakoće kojom se služi filmskom naracijom i, s druge strane, iz ljubavi prema svojim junacima a ne iz podsmevalačkog odnosa prema njima. (To je ona vrsta humora koju je Andre Bazan nalazio kod velikih majstora vesterna; to je humor koji ne dolazi iz autorove superiornosti i stava sudije već »iz preobilja ljubavi«.) Uostalom, da je hteo da izvrgne ruglu provincijske moćnike Nikola Stojanović ne bi za ulogu predsednika opštine uzeo jednog simpatičnog dobričinu kao što je Adem Čejvan niti bi lik njegove žene (kojim je po verovatnom mišljenju žirija »ošinuo« malovaroške snobove) poverio jednoj tako lepoj ženi kao što je Olivera Katarina.

S druge strane, »Polenov prah« kao karakteristično delo filmskog kritičara nosi i neke mane takvih dela. One su pre svega u izvesnim stilskim oscilacijama i nedoslednostima, u izvesnoj žanrovskoj nečistoti. To je dosta česta pojava u delima autora ovog tipa; na primer, kod Trifoa ćemo neretko naći kadrove u stilu Hičkoka pomešane s onima u Ljubičevom stilu. Stoga, ako vam scena u kupatilu iz Stojanovićevog filma, koja kao da je izvađena iz nekog filma sa Džerijem Luisom ili Džekom Lemonom, ne bude s istom stilskom rezonancom kao, recimo, scena sa fudbalske utakmice ženskog tima, koja ima prizvuk češkog filma, shvatite to kao *dugove ljubavi*. Uostalom, te žanrovske nečistote i stilske neujednačenosti nisu takve da bi stvarale disharmoniju celog dela, koje nesumnjivo ide u vrh ovogodišnjeg festivala.

»Crnilo« ili tragička dimenzija

»Let mrtve ptice« Živojina Pavlovića je bez sumnje *film godine*. Rediteljski postupak Živojina Pavlovića toliko je superioran nad ostalima da je to morao priznati i zvanični žiri, doduše na posredan način i verovatno potpuno nesvestan da je to učinio. Ako se jednom filmu dodeli najviša nagrada za scenario i najviša

nagrada za glavnu ulogu u tom filmu, onda je to gotovo jednako promociji za najbolji film. Jer, nema dobrog scenarija izvan dobrog filma niti dobre uloge bez dobre režije.

Iako je film dobio propusnicu Aktiva komunista Zajednice kulture Slovenije kao delo sa »savremenom temom«, prikazanom sa »velikom umetničkom snagom i na srazmerno visokom profesionalnom nivou«, »Let mrtve ptice« nisu mimoišle optužbe za navodne elemente »crnila«. Neke nežnije dušice koje govedinu kupuju u celofanu i stiroporu nisu mogle da podnesu scene utamanjivanja okužene stoke, dok je drugima zasmetala sekvenca »hoda kroz trnje«. Reč je ili o apriornoj zlovolji ili o potpunoj zaslepljenosti. Obe za napad koriste stari niski udarac: citate nasilno istrgnute iz konteksta celog dela. Kadrovi ubijanja i spaljivanja okuženih krava pripadaju upravo »belom«, to jest optimističkom sloju filma: oni su deo akcije kolektiva koji u borbi protiv zajedničkog zla nalazi svoje poljuljano jedinstvo. Što se tiče sekvence »hoda kroz trnje« i njeno mesto u kontekstu dela je dosta jasno: Pavlović njome pokazuje tragičnu zabludu životnog stava da treba trpeti i patiti.

No, da bi se potpunije shvatio smisao te scene valja nam, makar i u najgrubljim crtama, predstaviti strukturu Pavlovićevog filma. »Let mrtve ptice« po svojoj dramaturškoj strukturi pripada onoj vrsti dela koja koriste tzv. paralelizam sudbina da bi potpunije ocrtala ljudsku situaciju. Autor prati ishodišta akcije dva junaka sa potpuno dijametralnim životnim, filozofskim stavovima. Klasičan primer za ovakvu dramaturšku strukturu je Mizogučijeva »Legenda o Ugetsu«; slavni Japanac, sećate se, pratio je sudbine dvojice braće suprotnih psiholoških i filozofskih nastrojenja: prvog opredeljuje akcija, drugog predavanje snovima, fikciji. Na nivou modela Pavlovićev film je umnogome sličan Mizogučijevom; oba se daju predstaviti sa dvema paralelnim linijama čije strelice vode u suprotnim pravcima. Prvu liniju u »Letu mrtve ptice« predstavlja brat Ferenc. Njegov životni stav: ne obaziri se na druge, ne misli da li im svojom akcijom nanosiš bol itsl. Drugu liniju predstavlja brat Tunč. Njegov životni stav: ne donosi bol drugima, zadaj ga sebi. (Karakteristike ove dvojice nosilaca dramske radnje u Pavlovićevom filmu mogle bi se izraziti u psihoanalitičkim opozicijama.) Glavna junakinja filma Anica je medijum koji najpre prihvata životni stav prvog brata i pokušava da bude srećna ne obazirući se na druge. Taj stav dovodi do tragičnih posledica (samoubistvo Ferencove žene, smrt stuba porodice – dede itd.). Anica tada prihvata životni stav drugog brata: ne nanosi bol drugima, »kad se udarim kamenom po ruci onda to samo mene boli«. Ali posledice ovakvog stava su još tragičnije: njen muž shvata modrice na njenom telu koje su ostale od hoda kroz trnje kao znake neverstva i ubija je. Aristotelovski primer tragičke ironije ili, u terminologiji teorije informacija, primer zamene kôda. Još neka svojstva (kao, na primer, to što se drama odvija među srodnicima) određuje Pavlovićev film kao delo tragičnog žanra.

U čisto režijskom pogledu (mada je kod Pavlovića režija neodvojiva od načina mišljenja) to je film koji još jednom demonstrira prednosti »kadra sekvence«, zapravo »kadra sekvence« na Pavlovićev način, s onim poznatim pokretom kamere koji je toliko saobražen mizanscenu i pokretima protagonista i grupa protagonista da se i ne primećuje. Dovoljno je videti početne sekvence ovog filma da bi se

shvatio kako se pravi filmski mizanscen i kako se vlada filmskim prostorom. To je prava simfonija prostora u jednom jedinom kadru, s jedva приметnim švenkovima levo i desno. Oko osetljivo na odnose dvodimenzionalnih, »spljoštenih« prednjih planova i dubinskih kadrova koji se iznenada otvaraju ima utisak da se prostor oko njega rascvetava i rasprskava. U odnosu na ranije filmove Pavlović je uneo izvesne novine u sintagmatiku ovog filma, no preciznija analiza sintagmatskih jedinica, razumljivo, nije moguća posle samo jednog gledanja.

Književna reč, avgust 1974.

Članci

Oktobarski zapisi

Dani su sve hladniji.

Plaćena pera sve bestidnija. *Proleter* iz 1937. je dečja igra. Jalovo se nadam da će barem nekoj spikerki, dok čita nafrakane laži, otpasti veštačka trepavica i da će zafrljačiti žute papiriće.

Opozicija gubi vreme u preganjanju s vlastodršcima oko »ravnopravnosti u izbornoj trci«, oko »medijske jednakosti« i sl. Ti zahtevi mi liče na zahtev jatornih udvarača ispošćenom mužu da im dopusti nesmetano vršljanje u čarobnom krugu njegove jedine i jedinstvene.

Na Ušću se, naravno, može govoriti samo gačcima, svrakama i košavi.

Ali, opozicija bi mogla da se okrene alternativnim »medijima«: trgovima, starim šapirografima, zidovima, grafitima i vrlo efikasnim metodama usmenog prenošenja poruka. Jedan dobar slogan, jedan duhovit distih može se za par dana smestiti u većem broju ušiju nego sva dosadna naklapanja SPS-ovaca. Umesto pravne sholastike (jalove u besudnoj zemlji) bolje bi bilo povući narod na ulice povodom poslednjih bezočnih poteza vladajuće klike: povodom najskupljeg hleba u najživotrodnijoj republici, povodom spiskanih para narodnog zajma, povodom neobjavljene virtualne eksproprijacije deviznih ušteđevina građana (banke su ovih dana mesta gde se najmasnije psuje režim), povodom poslednjih mera tandema Radmilović–Prlja...

Svejedno, dolazi novembar.

Trebaće izdržati novi talas »jednoglasnih predloga« i »jednodušne podrške« voljenom vođi.

Jedna mudrost kaže: *samo bog može da bira nasumice*. Biće nam, dakle, kako izaberemo da nam bude.

A možda, izvan svetlosti Evrope, i treba da postoji jedna zemlja u kojoj će gospodarstvomati vetrovi entropije, pogrešni ljudi, stupidni projekti i ukočeni zglobovi posle buđenja.

Od Kobe do Slobe

Juna 1968. u dvorištu Filozofskog, Žigon je govorio čuveni monolog iz *Dantoneve smrti*. I kad je izgovorio Robespjerovo retorsko pitanje *Da li su oni opljačkali narod?* okupljena raja je, probivši teatarsku iluziju, arlauknula: *Jesu! Jesu!*

Raja je pokazala da, za razliku od tolikih učenih ekonomista, poznaje onu najjednostavniju bit komunizma, njegovu pljačkašku prirodu, naime.

Između gotovo romantičnih pljački banaka mladog Džugašvilija i današnjih pljački partije maskiranih razbojnika suštinske razlike nema. Ili, što bi se reklo, od Kobe do Slobe nema ničeg novog pod komunističkim nebom.

Jedan momak koji se bavi istraživanjem tajnog smisla njihovih skraćenica prikazao mi je to u istorijskom razvoju: između KP (konfiskacija, pljačka), SK (sisanje krvi) i SPS (smotati pare svima) razlika ne postoji. Sklon sam da mu poverujem. Sve njihove reforme imaju samo jedan cilj: iscediti neiscedeno. Geslo Canada Bil Džonsa njihovo je geslo (a ono glasi: *moralno je nedopustivo dozvoliti naivčinama da zadrže svoj novac*).

Nisu rudnici, zgrade, zemljišta, mora i jezera glavni plen njihove revolucije. Sve je to, naime, iscrpivo. Ceo narod je njihov plen. Narod je neistrošiv resurs. (Pogotovu narod koji ima poslovicu »Ne daj bože šta se podneti može«.) U talasu posleratnih konfiskacija, nacionalizacija i eksproprijacija (i drugih eufemizama za otimačinu) jedna, glavna, nije objavljena: eksproprijacija celog naroda.

I nije važno da li će nam danas, kad im gori pod nogama, vratiti neku otetu njiivicu ili kućicu. Još će proteći voda i prohujati vetrova dok u Srbiji *svaki pojedinac ne bude reeksproprian*.

Mere za Crvene Kmere

Vlastodršci Srbije doneli su neke svoje »mere« da nas opet ka boljoj budućnosti usmere. Na prvi pogled jasno je: to su mere za Crvene Kmere. A da li su i za Srbe – videće se brzo.

Ipak, nešto se mislim: vlast koja se pet-šest nedelja pred izbore odluči na takvu drsku glupost ili ima dokaza o bezgraničnoj narodnoj ljubavi, ili veruje da će, pošto su joj svi umni potezi ispadali stupidni, narod ovu očitu budalaštinu shvatiti kao vrhunac umlja. Ili se, naprosto, čvrsto rešila da izbore lažira.

Vele da je »nove mere« smislio ministar inostranih poslova Aleksandar Prlja. S tim u vezi ovaj kuplet:

*Počujte nalog parti'ski
nemojte kupovati viski,
slušajte Acu Prlju
– pijte domaću brlju.*

Demokratija danas, oktobar 1990.

Abdicirajte!

(Otvoreno pismo Slobodanu Miloševiću)

Poštovani gospodine,

U času kada iz svih provincija despotije poleću ptice »jednoglasnih predloga« i »jednodušne podrške« za Vaše novo ustoličenje saslušajte, gospodine, ovaj nepristrasni i lekoviti savet:

Abdicirajte, neodustajno abdicirajte.

Pedeset svojih godina proživeo sam po podrumima i tavanima vašeg sistema, trpeći glupost i bahatost vaših namesnika, skunjujući se u budžacima u koje su me gurali, baveći se zaglupljujućim poslovima da bih preživeo... Ipak, verujte mi, gospodine, da u ovom pismu nema zlog preterivanja ni zluрадosti zbog nishodice vaše partije i njene despotije. Bog mi je pomogao da usput sačinim i s veljom mukom trukujem nekoliko knjižica u kojima ima nekoliko stranica kojih se ovaj jezik neće postideti. To mi daje pravo da vam spokojno i nekoristoljubivo kažem:

Abdicirajte, zarad dobra ove zemlje i vašeg ličnog dobra, bez odlaganja abdicirajte.

Sada je postalo sasvim izvesno (a jasno je bilo mnogo ranije) kako vi zamišljate demokratiju u Srbiji. Postalo je izvesno da vi želite da dozvolite onoliko pluralizma koliko je potrebno za održanje jednopartijskog sistema, onoliko života opozicije u štampi i na televiziji koliko dostaje za klevetu i onoliko kontrole izbora koliko je dovoljno za nesmetanu krađu. Vaša komunistička tvrdokornost naprosto je dirljiva, ali zaključak je jedan: *abdikacija*.

Sada je postalo očito (a dalo se pretpostaviti od početka) da vi pod »demokratskim preobražajem socijalizma« podrazumevate konzerviranje despotije uz privid demokratije. Demokratija bi trebalo da bude čarobna vodica u kojoj bi se jedan održavali poredak podmladio (a vodica se zatim može i prosuti). Vaš dvorski filosof zamišljao je sve to drugačije i kada bi imao kuraži savetovao bi vam: *abdicirajte*.

Čak i kad biste uspeli da pošteno pobedite (što je verovatno nemoguće) na vas bi pala odgovornost za besmisleno produžavanje života jednom trulom poretku za još koju grešnu godinicu. Narod bi se možda i strpio za toliko (trpeo je uostalom pola veka), ali vi biste u istoriji osvojili mesto gore od Brozovog. Vaš dvorski filosof možda još uvek veruje u demokratsko reformisanje komunizma, ali to je samo poslednja, možda opakija od svih dosadašnjih, iluzija koju komunisti pokušavaju da poseju. Uostalom, sve je oko vas privid: vaša nova partija, njeno fantomsko članstvo, sablasni projekti burnog razvoja i, povrh svega, vrhunsko kraljevstvo privida – vaša televizija. Stvarnost vašeg novog poretka je krajnje svedena: secikese, glavoseci, plaćena pera, prodane duše.

Zato abdicirajte, manite se ćorava posla i jahanja šantave rage, jednostavno abdicirajte.

Svakog dana količina beščašća kojom ćete morati da se služite biće sve veća – a već danas ona je nesnošljiva. Ranije se sasvim udobno moglo vladati uz pomoć mediokriteta: vama nije preostalo drugo doli da se okružujete sve većom gomilom sve većih budala. Svakog dana metode pljačke naroda biće sve beskrupuloznije. Ono što je do juče bilo tiho ceđenje naroda danas je već evoluiralo u drumsku pljačku: umesto ekonomskih stručnjaka okružili ste se bandom secikesa. Spiskali ste pare koje vam je narod pozajmio i već drsko prizivate anđele inflacije da biste dug obezvređili, spiskali ste pare iz penzijskih fondova, pare za lečenje naroda, u vašim bankama svakodnevno se čuje uzvik »lopovi!« jer su devizne stečevine građana preko noći ukradene...

Abdicirajte. Poslednji je čas. Abdicirajte.

Vaša današnja strategija liči na strategiju onog junoshe iz stare bajke koji gonjen baca jednu po jednu čarobnu stvarku da bi malo zavarao poteru. Odbacili ste

»nestranački pluralizam«, jarosnim seljacima dobacujete komade otete zemlje, sutra su na redu otete kuće i fabrike – šta će vam preostati?

Preostaje vam samo jedno: *abdikacija*.

A možda vi imate neku potajnu postizbornu strategiju?

Nedavno ste, u jednom govoru, obznanili da je dobro što su se vaši protivnici organizovali u opoziciju »jer ćemo ih tako lakše identifikovati i pobediti«. Šta li o ovome kaže vaš dvorski filosof? Snivate li vi to, možda, one lepe, starinske čistke–čistkice protiv njuškica što su izvirile iz mišjih rupica? Ideja je, mora se priznati, zavodljiva, baš su se lepo namestili. Družina glavoseka vrpolji se čekajući mig...

Manite puste snove, abdicirajte.

Vaši sejači privida uveravaju vas da biste mogli pobediti kao predsednički kandidat. Ali, čak i da se to zbude kako bi to izgledalo? Vaš nedostatak smisla za humor, vaša precioznost i vaša arogancija, neizlečiva arogancija komunističkog despota, činiće vas krajnje grotesknim u veseloj pluralističkoj atmosferi sutrašnje Srbije. Već danas vaši govori (koje je, navodno, masa tražila) izazivaju silno uveseljenje mladog pametnog sveta i predstavljaju nezaobilazan povod za stilske vežbe mladih pera. Sutra, u višestranačkoj Srbiji, vi biste bili jedna krajnje anahrona figura, drveni lutan u teatru živih glumaca.

Poštedite sebe takve budućnosti.

Abdicirajte.

Bolje danas nego sutra.

Prekosutra već može biti kasno.

Abdicirajte, za ime boga, abdicirajte!

Književne novine, novembar 1990.

Ko je ubio Milana Milišića?

*Na ledini leže
pobijeni Srbi.
Angel Ujedinitelj
sa njih tera muve.*

»Srpsko-hrvatski rat (1)«

Jedini Dubrovčanin koga sam znao bio je pesnik Milan Milišić. Po uveravanju Gospodina Slučaja sva moja strahovanja da bi u ovom ludilu i on mogao zaginuti bila su potpuno bezrazložna. Ipak, pre nekoliko dana, stigla je vest o smrti Milana Milišića. Zakoni Slučaja više ne važe. Ludačka Promisao postala je sveobuhvatna, apsolutna.

Kada su topogruvci počeli sa svojom »oslobodilačkom« ofanzivom i »zaokruživanjem budućih teritorija« pokušao sam da im doviknem: »Ej, pa u Dubrovniku živi Milan Milišić! Ali, Milan Milišić je za njih beznačajan detalj. Za smrto ljupce i topogruvce detalji ne postoje. Ni bilo šta što se od njih sastoji – život, poezija, recimo. Oni su zamislili Dubrovnik kao glavni grad jedne svoje pokrajine. Milan Milišić i svi mi, uostalom, samo smo krhotine, pesak, grančice u ekstazi njihovog stvaralačkog Velikog Praska.

*U dvorištu leže
poginuli Hrvati.
Posipaju ih krečom u prahu
– počeli su se crvati.
»Srpsko-hrvatski rat (1)«*

Tridesetak godina znao sam Milana Milišića. Nikada, međutim, nisam znao da li je Srbin ili Hrvat. Takva redukcija i danas mi izgleda uvredljiva i podmukla. Milan Milišić je pripadao jednom svetu koji se, brzinom galaksije, udaljavao od ovih prostora.

Njegova poezija pripadala je tom svetu, njegovi ritmovi stapali su se sa... ali čemu danas govoriti o tome. Danas se piše »o osobenom ritmu i finoj melodiji rečenice predsednikovih govora«. O Milišićevim pesničkim slikama i ritmovima možda, jednom, u nekom drugačijem svetu. I on, i nekolicina nas još preostalih, pripadamo književnosti koja će možda, jednog dana, postojati. Danas, kad celom zemljom vlada velika Zalagaonica Duša, svi smo mi obične utvare.

Smrti pesnika prethodilo je potpuno obezvređivanje poezije, umetnosti i stvaralaštva uopšte. Već dugo, duhovni prostor ovih krajeva ispunjava ubogo tvoraštvo saopštenja, intervjuja, izjava i sličnog smeća. A taj »umetnički žanr« ima svoje unutrašnje zakonitosti i pogoduje »izrazu« ograničenih. Gradom, od ekrana do ekrana, od novina do novina, od tribine do tribine, trčkaraju raščupani izjavodavci. I mnogim umnim ljudima »žuti anđeo« zaseo je na rame. Nisu ni primetili da su, povinujući se zakonitostima ovog »žanra«, postupno i sami postali ograničeni.

Rat je, bez sumnje, nikao iz sivih ćelija sumanutih čaršijlija. Njihovo »duhovno utrkivanje« po tzv. medijima dalo mu je početni zamah. Topogruvcima je ostalo samo da dovrše posao. Milan Milišić nije imao nikakve šanse da preživi u takvom svetu.

Smrti pesnika prethodilo je ubijanje jezika.

Niko nije primetio jednu paradoksalnu pojavu: u doba najvećeg izdiga »srpskog nacionalnog vala« došlo je do najvećeg opustošenja srpskog jezika. Vitezovi »ugroženog srpstva« i vitezovi »srbosložja«, njegovi su najveći kastratori.

Oslušnite rečnik svih tih akademika – atavista sa šumovitim obrvama nadnetim nad »majkom Srbijom«, svih tih tupavo-tepavih besednika, ratnih psara i dobošara, svih tih naduvenih žabaca – naših predsednika i potpredsednika, svih tih razvađača i »žestokih uzvračača«, novinara–strvinara, liričara–riličara, svih tih narodnih obnovara i ognjištara.

U dušama opustošenog jezika najlakše niče ubijanje. Pustošenje jezika ima vrlo praktičnu svrhu – da se ljudski govor što više približi onomatopejskom govoru usta topova. Rat je trijumf istoglasja ljudi i ratne gvožđurije.

U takvom svetu Milan Milišić nije imao šanse da preživi.

*Treba ih ograditi, ostaviti ih da se vijaju
po ruševinama.
Dok se ne poubijaju.
Međusobno.
I u nama.*

»Srpsko-hrvatski rat (1)«

Nijedan ovdašnji književni uglednik nije protestovao protiv besmislenog pohoda na Dubrovnik, koji je ubio Milana Milišića. Čuvali su »dostojanstvo Adrese«, strepili da se ne zamere velikoj Zalagaonici Duša. Neki historičari umetnosti protestovali su protiv rušenja objekata njihovih jučerašnjih i budućih naučno-turističkih istraživanja. Neki glumci digli su glas u zaštitu svojih letnjih pozornica. O Milanu Milišiću niko nije rekao ni reč.

Uglednici srpske književnosti i umetnosti stali su iza ovog rata. Ali, njihov ugled neće dati ugled jednom ogavnom ratu, samo će rat razotkriti bedu njihovog ugleda. Kad se ovaj rat jednom završi srešćemo se ne samo s ruševinama kuća već i s ruševinama uglednika. Poezija Milana Milišića, verujem, tada će zauzeti mesto koje joj pripada.

Književne novine, jesen 1991.

42 rečenice Dobrici Ćosiću

Gledao sam i slušao sam Vaše slovo crnogorskim glavarima. Bila je skoro ponoć, nešto dolutale svežine pomagalo je da se misli lakše i ja rekoh svom psu: ovaj čovek govori na jugozapadu ono što je izvođač njegovih radova govorio pre neki dan na jugoistoku Košmara.

Zaličili ste mi, gospodine, na uobraženog scenaristu koji u poslednjem času pokušava da spasi projekat preuzimajući režiju.

A Vi ste govorili o mračnim ciljevima sankcija, o tajanstvenom nastavku Drugog svetskog rata, o zakulisnom osvajačkom pohodu sveta protiv Srbije, koju, naravno, svi mrze, mrze iskonski, a vlast prurušenih komunista im je samo izgovor da ostvare svoje mračne i opake ciljeve. Sankcije će ipak morati da ukinu, jer će uvideti da im se to ne isplati, a sigurno će i naša istina prodreti u vijuge tog zadrto sveta.

Mislio sam, gospodine, da su ovakve bedastoće produkt dvorskih filozofa, sitnih servisera režima i plaćenih pera. Pošteno je od Vas što ste, napokon, javno locirali pulsirajući kristal ovdašnjeg ludila i gospodstvujućih koještarija.

Elektronska kamera opaka je stvarka. Njen krupni plan ima neka svojstva o kojima i ne sanja Vaš orni ministar informacija. Hladna, svevideća optika prodrła

je do Vašeg lica zastrtog ogromnim, teškim naočarima i stigla do postojanog, dugo građenog bunila, bunila bez povratka. Uvek sam zazirao od ljudi sa teškim naočarima, dioptrijski zid odeljuje ih od stvarnosti i zatvara u svet iskošenih, sebido-voljnih fantazmi.

A Vi ste romorili. Ubedeni da samocitiranjem i umornim, svespoznajnim tonom možete i imate prava da uokvirite nesreću ovog naroda. Na trenutak se moglo nazreti da lovite neku perverznu draž u veličini narodne nesreće. Nema, poštovani gospodine, nikakve veličine u toj nesreći. Postoji samo velikost nesreće.

Pitam se, gospodine, da li Vi uopšte imate predstave o njenim stvarnim razmerama? Prema računici koju je nedavno izveo dr Pupovac, da bi manje od jedne trećine krajinskih Srba moglo da se igra države, jedna trećina je morala u bežaniju bez povratka, a poslednja trećina je ostala šćućurena i uvučenog vrata u ramena. Mrtve ne računamo, oni su, na kraju krajeva, mrtvi jedino samima sebi. Isti zlokobni zakon trećine, ali sada sa desetostrukim posledicama, na delu je i u Bosni. Jedna trećina njenih stanovnika razbežala se pred kartografskim opsesijama jednog pomahnitalog doktora za mahnite, jednog šekspirologa koji ništa nije naučio kod Šekspira i jedne ratoborne babe.

Vi, gospodine Čosiću, i onaj koji je po Vama »najveći srpski političar posle Nikole Pašića« zadugo ste ocrnili ovaj narod, a njegove mitove izvrgnuli ste ruglu. Od naroda koji je pevao da »boj ne bije svijetlo oružje« napravili ste bahate konkvistadore utrapivši im u ruke svu bojnu gvožđuriju bivše Jugoslavije i napujdavši ih na komšije. Komšije možda sebične, možda potuljene, možda spremne na ujdurme, možda neljubeće nas, možda s opakim naumima, ali sigurno ne toliko opake da je na njih trebalo krenuti ognjem i mačem, cevka ma svih kalibara, napalmom, avionima i »bombama-krmačama«. Tu »krmaču« na domaćem zadatku iz istorije niko Vam neće oprostiti. Nikada se neće moći prljavi pohodi pretvoriti u sjajne pobeđe.

Može se, možda, desiti da, kao što se nadate, svet prihvati Vaše pohode kao *fait accompli*. Ali, pogledajte mapu te priželjkivane, proširene države: ne liči li Vam ona na ružnog kukca sa dugim, maljavim nožicama. A svaka od tih nožica koštala je na desetine hiljada života. Srbijica će možda biti proširena, ali će se ljudi u njoj osećati teskobno. S kojim osećanjem će se ljudi buditi u toj zemlji stvorenoj ubijanjem dojučerašnjih suseda i grozomornim E. Č.? (Znate li šta znači ta skraćenica?) Drinske turbine, pričaju, bave se ovih nedelja meljavom ljudskih telesa, da bi »tokovi istorije« bili protočniji.

Nikada, zaista nikada, nećemo naći dovoljno pokretljivih reči, a morali bismo baš mi, nastanjenici jedne pogane tlapnje, da prenesemo sutrašnjim nastanjenicima jednog mutavog podaništva i nafrakane istorije, morali bismo da prenesemo sav užas jednog suludog plana kojem se na svakom koraku keze prerezani vratovi, obogaljena deca i nepregledne kolone živih, kolone koje sa boščama i suzama grabe van domašaja vašeg »poimanja modernih istorijskih tokova«.

Nacionalizam je poslednje utočište ništarija.

Svaki iole normalan i noćnu svežinu dišući čovek srpske nacionalnosti mora danas u sebi odbiti da bude Srbin na Vaš način. Već danas mnogi moraju pokušati da

budu Srbi »u drugom ključu«. Naši saplemenici će sutra (i još zadugo) govoriti o svom srpstvu sa neizostavnim humorom. Tek to će biti početak neke druge Srbije. Samo hulje smatraju da mogu da ušićare na jednoj činjenici iz krštenice. Samo arhiništarije mogle su malim ništarijama (a njih ima u svakom narodu) uliti nadu da im matičareva čaga može zameniti majstorsko pismo, fakultetsku diplomu, dar i rad.

Ovaj narod, nadajmo se, smoći će snage da na smetlište istorije baci one koji su njegovu prošlost učinili otužnom, sadašnjost jezivom, a budućnost postidujućom.

Vreme, 3. avgust 1992.

Pismo rođacima

Srpski fatum

Presuda je pala, odsečeni smo od sveta, ali *ovde* kao da se ništa nije dogodilo. Neki ljudi koje smo smatrali pametnim još uvek sebe smatraju pametnim, a neke lepe žene na ulici se još uvek ponašaju kao lepe.

Ovi dani ostaće, bez sumnje, vrh jednog tužnog vremena kada su istoriju celog jednog naroda i sudbine svih nas pojedinačno krojili ludaci. Ludake je sledila gomila zaluđenih i onih koji su im samo povlašivali. Bilo je, verovatno, i nešto onih koji su se svemu protivili ali su smatrali da se s ludacima ne treba igrati.

Hor ludaka ponavlja: nepravda, nepravda. To je ultimatum. Svakih sto godina doživljavamo po jedan ultimatum. To je srpski fatum.

Sankcije su dakle nepravedne jer mi nismo agresori nego pacifikatori (što je u bliskom srodstvu sa pacifisti).

Lider prekodrinskih Srba ima još jednostavnije objašnjenje: sankcije su i prvi put i sada izglasane na osnovu namerno proturenih lažnih informacija. To je, klikće on, »sumrak uma svetske zajednice« i on će se, uvređen veoma vrlo, povući iz daljih pregovora. Sva silesija posmatrača, novinara i snimatelja, satelita i »Avaksa« laže – samo Radovan Karadžić govori istinu i to onu suštu, propranu kao pšenica bjelica. Što svojim delanjem svaljuje nesreće i sramote na vrat ovog naroda još je i oprostivo, ali što pokušava da ga načini blesavim zaista je odurno. Elem, da nam olakša dolazeće bede On će kazniti svet tako što će ga lišiti svoje elokvencije, svoje nakolmovane arogancije, svojih razbarušenih laži i svog brđanskog engleskog. Doista, narod koji je sklon da poveruje da ceo svet laže a da nekoliko ludaka govori istinu ili je krajnje duhovno skućen ili je njegovu narav zahvatila neka opaka gljivica.

Sankcije su nezasluzene i dosuđene po krivdi. A ipak, »u Bosni smo obavili najveći srpski posao posle Karađorđa« (g. G. Đogo) i »ovo je poslednja vekovna prilika da se svi Srbi okupe u jednoj državi« (gđica Plavšić). Ludaci vole istorijska pore-

đenja, ludaci se samo u koordinatama istorije osećaju udobno. Što se mene tiče život u istoj državi s njima ne bih smatrao osobitom srećom, naprotiv.

Borba, 29. april 1993.

Spisak za lapot

Živele sankcije

Gospodin Slobodan Milošević pokušava da me ubije. Pošto sam pisac, moram upozoriti čitaoce da ovo nije metafora. G. Milošević ima sve što mu je potrebno za ostvarenje nauma – opravdanje, muk i bestidnost okoline. I zgodan način. Primeenom formule »pola minimalca«, g. Milošević mi je preko svog gubernatora g. Vučelića uredno isplatio oktobarsku platu vrednu nekoliko paklica najjeftinijih cigareta. Kao, uostalom, i stotinama hiljada drugih koji su određeni za odstrel.

G. Milošević će reći da on nema ništa s tim nego da je u pitanju dejstvo »genocidnih, neopravdanih i nezapamćenih sankcija«. Gospoda iz opozicije će klimnuti glavom i preduzeće još jedno turističko putovanje do Amsterdama ili Akropolja porad njihovog ukidanja. Njihovi poslanici glože se oko toga da li su primili dvesta ili sto maraka, da li je to mnogo ili malo – u vreme kada njihovi birači dobijaju po dve, tri ili četiri marke za mesec. Njih očigledno nije ni dotakao pakao.

Crvotočno-mirotočivi popovi, zauzeti građenjem novih hramova takođe će klimnuti glavom: ah, svet je doista genocidan prema nebeskom narodu. Ni njima se nije ni primakao pakao.

Ime od uroka

Ja nisam obavešten da zemaljski šar ima nešto protiv mene i da je protiv moje malenkosti izmislio neke sankcije. Sankcije koje ja osećam na svojoj koži nisu sankcije svetske zajednice već sankcije ovdašnjeg režima. Ja ne vidim da sankcije svetske zajednice deluju na vernike g. Miloševića. Viđam ih kako zaobljenih podbradaka (vođini vernici i fizički liče na njega) jure u sve šljaštavijim limuzinama i kako u žurbi, osvrćući se, kupuju komadeške mesišta. G. Milošević je od njih odmakao pakao.

G. Milošević je izvršio podelu svojih podanika na one koji će živeti lagodno i na one koji su određeni za lapot. Ovaj grad će jednom umreti od stida zato što je bezglasno pristao na to. Dok na Televiziji podižem kompjuterski papirić na kojem je ispisan iznos vredan dve marke, pokušavam da otkrijem na licima Milošević-Vučelićevih izabranika koji su dobili dvadeset puta više i trunku postide. Ne, nema je. Vajkaju se kako im je malo. G. Vitezović mi prijazno maše iz crne limuzine.

Znanci iz nezavisnih sindikata i serkla nezavisnih intelektualaca našli su neka mala uhlebija i od svega su digli ruke. Imena ovih društava postala su nedelotvorna

»imena od uroka«. Ispostavilo se da bi ova lepa udruženja odlično funkcionisala u nekom drugom vremenu, vremenu u kojem, u stvari, ne bi bila potrebna. Predlažem za njih nova imena: »Društvo-gledajte-šta-nam-rade« i »Udruženje bezazlelnih opaski«.

Namera svetske zajednice je verovatno bila da sankcijama privoli tiranina da malo prikoči svoju ratnu gvožđuriju i da zatravljeno stanovništvo ove zemlje na nekim budućim izborima okrene protiv njega. Ali, lukavstvo tiranskog uma je štetu okrenulo u svoju korist. On je svetske sankcije usmerio na nepodobnike i na oporočavaoce svoje politike. Vernici će mu biti još verniji zato što se tako blagorodno stara o njihovim blagoutrobijama, a nepodobnici će ili zapaliti u inostranstvo ili će pocrkati.

Pulsiranje ludačkog uma

Znači li to da svetu treba preporučiti ukidanje sankcija »jer one prvenstveno pogađaju nedužne«, kao što to savetuje naša turistička opozicija i mnogi slobodno-lebdeći intelektualci? Površno gledano to zaista izgleda tako. Ali ima tu nekih zakački o kojima njihova premudrost i ne sanja. Tiranin neće odustati od istrebljenja onih koje je naumio da istrebi. To je za njega već odigran potez, zapravo jedan od usputnih poteza u velikoj partiji uređivanja prostora kojim gospodari. Da bi se razumeli tiraninovi budući potezi, valja razumeti prirodu i način funkcionisanja tiranskog uma. A on počiva i funkcionise na izopačenoj težnji ka savršenom oblikovanju (savršenom na njegov način) vilajeta u kojem je on sve i svja. Tiranin sebe vidi kao demijurga koji svet uređuje zastrašujućim infinitivima: pobiti, istrebiti, proterati, raseliti, razmeniti, razoriti, očistiti. Ukidanje sankcija neće doneti pomilovanje određenima za lapot: tiranin će to olakšanje iskoristiti da podmaže svoju ratnu mašineriju. U njegovom umu bez sumnje se mota još nekoliko velikih balkanskih poslova bez kojih nema dovršenja njegove misije, bez kojih nema ludačkog savršenstva i sumanute jednostavnosti na kojoj njegov um pulsira. On se zato ne može zaustaviti – šum nezavršenih nauma i tamne mrlje još nerešenih problema rastrojavaju ga. Tiranin, uostalom, i ne računa da će sankcije biti ukinute dokazivanjem da one pogađaju nedužne (on dobro zna da pogađaju one koje on odredi za metu).

A da li će i kako će, po njemu, sankcije biti ukinute? Na nedavnoj spiritističkoj seansi sa devet medijuma on je izneo svoj plan. Na pitanje šefa Tanjuga »Koji je stvarni uslov za skidanje sankcija« g. Milošević veli »Stvarni uslov... je da mi izdržimo... dokle god oni žive u iluziji da će sankcijama slomiti ovaj narod... dotle će oni nastojati da sankcije produžavaju«. A uredniku TV-Bastilje veli da je smisao predstojećih izbora da narod svetu »pokaže da se ne koleba«, jer je to »najbolji faktor odvratanja«.

Ovi biseri (koje začudo niko od premudrih nije primetio) mogu se uporediti sa Prvim postulatom uskopišćene mazge. A on glasi: »Gospodar će prestati da me bije ako samo dovoljno dugo budem strpljivo trpela batine«. Ovaj plan g. tiranina svakoga bi trebalo da ispuni jezom. On razotkriva i ludilo jednog sistema i sistem jednog ludila u kojem je sve izvrnuto tumbе. Elem, sankcije se najbolje ukidaju

trpljenjem sankcija. A takođe: sankcije ne vode ka izborima da bi bila ukinuta jedna pogubna politika koja je dovela do njih, već su sankcijama potrebni izbori da bi one bile ukinute (ako građani listom stanu uz svoga vođu).

Preporučujem svakom malo ovih logičkih vežbi na gladan stomak. Ako budemo stajali postojano kao klisurine (iznad kojih će kružiti ptičurine), sankcije će jednog dana biti ukinute. U međuvremenu, tiranin već sprema novi spisak za lapot, spisak od novih milion nepodobnika, zatim sledi novi milion, da bi, na kraju, u Veliku Srbiju, ponosno zaplovila Nojeva barka odabranih, semenskih Srba.

Vreme, 15. novembar 1993.

O nacionalnom interesu

Minduše na jeziku

Dve reči vise na probušenim jezicima gospodara naših sudbina kao minduše na ušima – reč *nacionalni* i reč *interes*.

Naš dični Vođa i njegovi klonovi i klovnovi ne skidaju ni noću te dve minduše sa jezika. Mi ćemo istrajati u zaštiti nacionalnih interesa. Mi nećemo trgovati nacionalnim interesima. Ponekad im zavidim na lakoći sklapanja prostoproširenih rečenica.

I opozicija njegove visosti sklona je sličnom kindurenju. Gospodin Đinđić izgovara te dve reči s osmejkom iz fotografskog izloga u gradiću N. Gospodin Koštunica na sve to mrzovoljno odmahuje glavom. Niko, smatra on, ne ume da te dve reči izgovara s onim potrebnim tananim razumevanjem i podrazumevanjem kao on.

Doista, šta je to nacionalni interes?

Šta se krije iza ovih jezikoprilepčivih i srca i duhove obrastajućih reči?

Oslušnite pažljivo milozvučnu harmoniju koja izbija iz spoja ove dve reči. Iz prve (na-ci-o-nal-ni) provejava nešto uznosito i uzvisito, a iz druge (in-te-res) – neka širina, prostranstvo, bezgraničje. Vertikalala i horizontalala tu su u punom božanskom skladu.

Doista, šta je to nacionalni interes? Evo nekoliko skučenih odgovora jer nacionalni interes (skraćeno NACINT) je neiscrpiv i nedokučiv. NACINT je:

- božanski začim svim pisanijama i svim govorancijama,
- eliksir u svakom stranačkom programu,
- nešto čime se ne može i ne sme trgovati,
- nešto što nas čini nesalomivim. Nepokolebljivim. Nepoklekljivim. Neurokljivim,
- gas flogiston za izgaranje nacionalnih srdaca i kaljenje mladeži,
- ono što svaku budalu čini umnom, a svakog pokvarenjaka uzorom vrline,

- Zlatna jabuka, Utva zlatokrila, Zlatno runo,
- piće medovina, ambrozija, ekstrakt svih ekstrakta, melem svih melema...

Naučničarski akribičan g. Koštunica ne slaže se s ovako širokim određenjem NACINT-a, on drži da ga »valja jasno i precizno definisati«. Iskustvo, međutim, pokazuje da se efikasnost delovanja NACINT-a sastoji upravo u njegovoj tajnovitosti, nepronikljivosti, neprokljuvivosti.

Malo je danas u Srbiji (onespokojavajuće malo!) ljudi koji nisu kušali ovo omanljujuće i zatravljajuće piće, koje nije dotakao ovaj transcendentalni »kamen mudraca«. Gospodin Selenić (čiji duh znam kao skeptičan i kritički nastrojen) nedavno je priznao da je bio »žrtva naše propagande«, odnosno da su mu podmetnuli bocu sa NACINT-om umesto klekovače. Šta onda reći za nekog seljaka u nekom selu bogu-iza-nogu (o zaseocima da i ne govorim) koji svake večeri isključivo konzumira NACINT iz Vučelićevih podruma?

Fantazma »nacionalni interes« je iznad svakog umlja i promišljanja, iznad svakog racija i logike. Vitezovi nacionalnog interesa zato mogu biti neispoljeni ludaci i preispoljne budale. Blaženi su nišči duhom jer njihovo je carstvo nebesko. (A zna se da smo mi nebeski narod pa nam je carstvo nebesko i inače domaja.) Nikada se na pozorjima ove zemlje nije muvalo toliko jurodivih, blunastih i benavih.

Ali, to je samo zabavniji deo cele priče.

»Nacionalni interes« nije samo služba nekom bogu, on je i sam za se božanstvo, bezliko i bezoblično, božanstvo koje traži bespogovorno pokoravanje celog nacionalna–bastiona. To božanstvo je kao i svako drugo iznad svakog morala i – prilično krvoločno božanstvo. Božanstvo koje fućka na udes pojedinca, a pogibelj hiljada – tek mu je za doručak. Zato u Srbiji nije bilo previše sablažnjavanja prema zločinima i svakovrsnim svinjarijama »vitezova nacionalnog interesa«. NACINT nije samo piće koje opija, ono osvinjava.

Ne znam koja je budala prva prosula tu morsku ideju, ali znam da većina ljudi danas u Srbiji zamišlja svet kao mračnu šumetinu kojom hodaju čudovišta koja palacaju jezičinama i mltaraju pipcima nekakvih »interesa«. Njihovi pipci bi da sateraju jadnu i nedužnu Srbijicu u mor-ćošak, ali se ona uspešno brani pipcima svojih interesa. (Neka, neka, uskoro će dolijati ti mračni Golijati.)

Izvučen iz kupusara prošlog ili pretprošlog veka, pojam »nacionalni interes« postao je u današnjoj Srbiji opaka fantazma koja znači sve jer ne znači ništa. NACINT je postao nadnaravni, svepodrazumevajući i sveopravdavajući princip. Mračni tumači ove pitijске formule postali su žreci i šamani s neograničenim moćima. Jer, samo oni znaju zakučaste puteve i puteljke ostvarenja nacionalnog interesa. Svaki potok, brdo, čuka, prevoj ili rit mogu biti presudni u kosmografiji NACINT-a.

Nedavno smo od generala Ratka (koji radi ono što mu ime nalaže) saznali da Amerikanci imaju vrlo pojačano lučenje pljuvačke nacionalnog interesa prema Kupresu, jer se odatle može kontrolisati... Ludačka logika rađa ludačke izvode.

Svaki postupak gospodara i posvećenika NACINT-a ima viši smisao, nedokučiv za običnog smrtnika. Manijak koji nacilja i potrefi granatom neku sarajevsku učionicu nije običan manijak. Njegov pogodak je u svetoj funkciji ostvarenja nacionalnog interesa. Jer, kako su nam nedavno objasnili, stezanje omče oko Sara-

jeva-grada i mrcvarenje njegovih žitelja treba da smekša Muslimane da pristanu na zamenu ovog grada za »džepove« u istočnoj Bosni. Zapleteni su, dakle, putevi ostvarenja NACINT-a. Zapleteni i nadumni.

Zato se u višu matematiku nacionalnog interesa ne treba pačati i nikako ne valja siktati na sveca. Većina Srbalja ostaje verna i smerna prema ovom zahtevu.

Vreme, 6. decembar 1993.

Partijski jurišnici

Totalna dramaturgija

Sunce je sve niže, dani su sve kraći, a moć prosuđivanja sve skućenija. Po Uedi Akinariju, u Japanu se utvare i sablasti najradije pojavljuju u vreme »kišovite mesečine«. U Srbiji, pak, utvare prošlih vremena najradije se javljaju i oglašavaju u vreme decembarske kratkodnevce. Ovdašnje utvare nisu, međutim, podbuhle i ispijene, to su junoše u najboljim godinama. Mladi srpski Rastinjaci shvatili su ko može da im obezbedi najbrže ostvarenje ambicija. Partiji na vlasti kao i uvek treba sveže krvi, a svaki vođa voli da ima oko sebe orne junoše i borke.

Posao junoša je od Kobe do Slobe ostao nepromenjen; sastoji se u otkrivanju krivaca i hvaljenju premudrog Vođe i njegovog velikog »narodnog dela«. Sezonu lova na krivce otvorio je junoša-Nebojša, otkrivač legla opozicionih sabotera u GSP, a priključio mu se ceo pokret Vođinih Gorana i Ivica (rimuje se sa »krivica«). Ipak, zvanje najornijeg Vođinog junoše valja da pripadne jednom mladom astrofizičaru (zanimanje u skladu s nebeskom i astralnom suštinom ovog naroda).

Vođine junoše su u kratkom roku otkrile da su za sve nedaće i bede ovog naroda krivi eksponenti stranih centara moći, strani plaćenici i denuncijanti sopstvenog naroda. Oni su krivi za loš gradski prevoz, za nestašicu hleba (»veštački izazivaju nestašicu hleba, pa ga zatim dele«), za »uskraćivanje lekova« bolesnima, za sabotiranje donošenja krucijalnih zakona protiv kriminalaca i ratnih profitera (oni su, dakle, njihovi zaštitnici), za potrošenu štednju građana (ona je preko njihovog Anta Markovića otišla na naoružavanje Hrvatske)...

Mora biti da je akademikima Mihailu Markoviću i Ljubi Tadiću ipak malo neprijatno. Njih dvojica valjda prepoznaju u metodologiji vođinih junoša izandale Kobine i Berijine obrasce. Nedostaje samo malo sistematičnosti. U Kobino vreme znalo se šta je ASA (antisovjetska agitacija), šta je KRD (kontrarevolucionarna delatnost) a šta KRTD (kontrarevolucionarna trockistička delatnost). Znalo se takođe da S (saboterstvo) nije isto što i Š (štetočinstvo) i da HAT (hvaljenje američke tehnike) vuče drugu kaznu nego HAD (hvaljenje američke demokratije).

Ipak, iz »diplomatskih i političkih krugova u Beogradu« saznajemo da se i ovde sprema sistematizacija krivaca i krivica. Evo radnog nacрта:

1. INI (izdajnici nacionalnih interesa)
2. ECM (emisari centara moći)
3. ENSP (ekspONENTI novog svetskog poretka)
4. DSN (denuncijanti sopstvenog naroda)
5. GKUTGP (gurači klipova u točkove gradskog prevoza)
6. INHM (izazivači nestašica hleba i mleka)
7. NC (naduvači cena).

Mnogi će se zapitati šta Vođini mladi jurišnici koji su se latili ovako ofucanih i izanđalih metoda misle o ovom narodu. Da li računaju na njegovu zaboravnost, neobrazovanost i duhovnu lenjost? (U duhovnoj lenjosti Umberto Eko vidi glavno izvoriste svakog totalitarizma.) Ne. Naprotiv. Vođine junoške upravo računaju sa pojačanim radom vijuga ovog naroda. Nikad se u Srbiji nije toliko masovno umovalo i filosofstvovalo. I nikad u tom filosofstvovanju nije bilo toliko originalnosti. Srećo sam mnogo ljudi koji naprosto žude za što morskijim objašnjenjima najbanalnijih stvari. Čini im se da se mutnoumljem najviše približavaju suštini. Staljinoidne metode Vođinih junošaka kod izvesnog broja ljudi postavljaju se kao pitanje estetske neuverljivosti i lošeg ukusa, ali, nema sumnje, mnogima će one pružiti estetsko i intelektualno zadovoljenje. Duhovnim horizontima ovog naroda ovladala je *totalna dramaturgija* – u kojoj su sve veze moguće, a svi obrti očekivani i uverljivi.

Malo otresitijem delu populacije kod kojeg Kobini šablони ne mogu tako lako da prođu, vođini pametari nude drugačiju razbiglavicu. To je *pitanje cene*. Da li je cena koju plaćamo za *veliki-cilj-kojem-smo-nadomak*, pita se jedan od Vođinih junošaka, prevelika? Po njegovom mišljenju, ona je sasvim, sasvim umerena. (I sam Vođa onomad je ustvrdio da mi još živimo bolje od onih koji su »pristali na diktat«.) Cena bi, tolkuje taj junoška, bila paprena kada bi na vlast došle marionete mračnog i aždajskog NSP. Ima nečeg što izaziva jezu u slici mladića koji umesto da rešava ukrštene reči razvezuje čvor istorijske cene: da li je dva i po miliona prote-ranih i raskućenih ljudi, stotine hiljada poginulih i isto toliko gladu i mrazom umorenih mnogo ili malo, isplativo ili preskupo? Tako mlad, mislim, a tako krvožedan.

Velikog Vođu, njegovu Partiju i njegovo veličajno delo – objašnjava nam g. Željko Simić (koji, veli, nije Vođin junoška i jurišnik) – osporavaju oni u kojima se gnezdi *sitnosopstvenička* a ne *istorijska* svest. Pođimo tragom ove mudrosti.

Ko su sitnosopstvenici u ovom opljačkanom i oobljenom narodu? Oni koji dobivši platu od jedne marke (i nekoliko markića) preračunavaju koliko hlebova za nju mogu da kupe. Računanje i preračunavanje, reći će g. Simić, jeste čista sitnosopstvenička operacija. »Nije sve u hlebu.« Lep naslov jednog sovjetskog romana.

Sitnosopstvenici su oni koji jadikuju da su gladni. Glad je čisto sitnosopstveničko osećanje. Pravi, istorijski osvešćen Srbin, nikad ne oseća glad nego veliki Nâd. U dovršenje velikog dela.

Majakovski je pevao o opasnosti koja komunizmu pretilo od kanarinaca. G. Simić ga dopevava i raspevava:

*Sitnosopstvenicima treba zavrnuti šije
da sitnosopstvenici
Srpstvo
ne pobede!*

Sunce će posle 20. decembra početi da se uzvisuje, dani će postati duži, a da li će biti više svetlosti i pameti – videćemo.

Vreme, 13. decembar 1993.

Pogled unazad

Klub uspaljenih srdaca

Blagi bože! Pa njih je, i pored svega što su nam napravili, sve više i više.

Ovo je sažetak postizborne neverice i očaja. Sažetak umora i sumora koji prate odlazak još jedne godine koja dogoreva kao truli panj pun kukaca (kako je davno pevao Laza Kostić).

Mislili smo da su se pokrili ušesima i skunjali u nekom mrakiću kao zduhaći i karakondžule. A oni su se razmiledi i razmahali, okicama zacaklili. Odakle li samo izviri? Šta li jedu? Kako se razmnožavaju? Partenogenezom? Izbojcima iz trulih panjeva? Ništa im nije naudila letošnja suša ni rana studen. U GSP-gužvama ojačali su im mlitavi mišići. Koje sankcije? Koja glad? Koja izopštenost iz sveta? Oni se osećaju kao monasi-podvižnici. Dva-tri miliona staraca Zosima.

I skučno i grustno, kak bi skazal Mihail Jurjevič. I smešno i neutješno.

I pored (zna se čega) pobedili smo u svim izbornim jedinicama. Iako je narodu zor, mi smo popravili skor. Tako govori vođin glavni paž, mačonosac i rečonosac. I onda pobedonosno zaključuje: čega je to znak? Ne tražite nove izbore, poručuje podgojeni paž opoziciji, jer ćete proći još gore. Skoro da mu čovek i poveruje.

Na poslednjem predizbornom saboru pred Skupštinom Vuk D. je grmio: Idite! Idite! Idite! (Trojno ponavljanje, kao što je poznato, ima magijsko dejstvo.)

Vraga! Oni ne samo da nemaju nameru da otidnu nego i pridolaze. Novih trideset postotaka. (I oni znaju za magijsko dejstvo broja tri.)

Klub uspaljenih srdaca narednika Miloševića uvećava se. Za zdrav razum ne da ih je mnogo i premnogo nego ih je prepremnogo.

To je, vele umni, znak... do đavola, voleo bih da mi neko kaže čega je to znak? Šta se tu doista zbiva?

Da li su milioni Srba zaista poverovali u Predsednikovo pojašnjenje da se sankcije ukidaju samo istrajnim trpljenjem sankcija? Formula slična onoj koja je visila na kapijama konc-logora: rad donosi slobodu. Sa gledišta izgladnelih logoraša umrljih

od satirućeg argatovanja po kamenolomima i sa gledišta onih koji će ovde pomreći od gladi obe formule su podjednako tačne. Kad pocrkamo sankcije će biti kao rukom odnesene.

Nemački nacionalsocijalisti došli su na vlast *posle* mahnitanja inflacije. Ovdašnji bujaju u jeku (i te kakvom jeku) hiperinflacije. I još povećavaju broj svojih pristaša. Istorija obiluje zanimljivostima. Recepturu Miloševićeve klin-čorbe valjalo bi uneti u novo, dopunjeno izdanje Pelagićevog kuvara. Pod naslovom: »Kako se Srbin može prehraniti čorbom od nacionalnog interesa«. Receptura njegove vladavine mogla bi se izvoziti u latinoameričke zemlje. Novopečeni diktatorčići mogli bi štošta polezno da nauče. Lepa bi se tu para mogla skuckati.

Savremeni zapadni putopisci kroz srpske gudure i tmuše formulisaće posle ovih izbora nove uvide o karakteru ovdašnjeg življa. Jedan od tih uvida mogao bi, recimo, da glasi: što je ovom narodu gore, to on većma ljubi svoje unesrećitelje.

Zlo je već čulo, ne вреди kuckati u drvo, do istog izvoda doći će i socijalisti. Možeš misliti kako će nam tek biti.

Mnogi će biti skloni da toliki broj (u svakom slučaju ogroman broj) Miloševićevih poklonika objasne sitnim potkupljivanjem i korumpiranjem izvesnih društvenih slojeva. Nema sumnje, i to se golim okom dá videti, da je mnogima od Miloševićevih pristalica bolje, znatno bolje, nego većini ovog naroda. Oni se svakako nalaze po desetak i više stepenika iznad ostalih stanovnika ali se, kao što je Raskin duhovito primetio, ti njihovi stepenici nalaze – u ponoru. Oni su verovatno svesni relativnosti svojih preimućstava i bede svoje imućnosti.

Sami socijalisti svoj uspeh objašnjavaju time da je narod i pored »teškoća« ostao svestan Velikog Cilja. Sto je, naravno, baljezgarija. Ljudi ovde imaju debelo iskustvo s jednim Velikim Ciljem. Oni znaju da se veliki ciljevi nikad ne ostvaruju. Veliki ciljevi se i ne ruše kataklizmično-dramatično, oni se naprosto ofučaju. Veliki ciljevi se izmišljaju samo zato da bi se izbegao napor koji je potrebno uložiti u male, dostupne ciljeve. Čak i kad bi aktuelni Veliki Cilj (koji u najnovijoj formulaciji glasi *svak na svome*) bio ostvaren kako bi se kojih desetak kilometara hercegovačkog ili dinarskog krša moglo odraziti na život jednog Leskovčanina? Zaista kako? Vrlo nikako.

Neke druge, zakućastije i tajnovitije veze funkcionišu između Vođe i njegovih poklonika. Moja hipoteza glasi: spiritualna zadovoljština koju Vođa uspeva da pruži svojim sledbenicima prevashodi svu materijalnu bedu njihove egzistencije. Odnos Vođe i vođenih je, izgleda, odnos između nežnog tate i njegove zapuštene i zle dečice. Dobri tatica za svoju vernu decu govori, u svakoj prilici, da su anđeli a potajno ih podstiče na nepočinstva. I još ih uverava da imaju pravo na to. I još više: *da mogu da budu i da treba da budu u pravu iako nisu u pravu!* Koji se materijalni dobitak može uporediti s duhovnim dobitkom koji proističe iz ovakve filosofije? Dečica, naravno, znaju da su zapuštene i zla ali ih tatino uzimanje u zaštitu naprosto mora dirnuti.

Tata im došaptava: idite i kradite komšijske lubenice (ili konavljske krave, ili prekodrinske automobile, ili baranjska vina), tata će se uvek zakleti da ste vi uzor poštenja. Tata im još govori: evo vam tenkovi i topovi i avioni, idite i sredite su-

sedsku decu, tata će reći da ste se samo branili. I još im došaptava: ako vam za- gusti, vi slobodno silujte susedske devojčice, tata će reći da oni što to tvrde ima- ju pokvarenu maštu. (Ako je tačna priča sa zapadnih strana o »presretnutom« razgovoru između Miloševića i Pala, ovo se i doslovno događalo.) I kao vrhovno pravilo – veli tata – utvivate: vi možete i vi morate biti u pravu i kad niste u pravu. Ovaj režim neće biti srušen sve dok ne bude srušena filosofija kojom on napaja svoje poklonike. I sve dok u ovoj zemlji ne bude više, mnogo više ljudi koji će, po- put Mana i Unamuna svojedobno, svojim sunarodnicima sasuti голу istinu u lice.

Vreme, 3. januar 1994.

Badminton za gladne

Žitelji Srbije s tihom jezom očekuju pakao ponedeljka (nedeljom užas malo pridre- ma). Današnja Srbija je, doslovno, Domanovićeva Stradija. U ponedeljak pare od petka (petkom obično dele plate) ne vrede ništa. Šarene šuške izmešane s lišćem u parkovima zapišavaju džukci. Dobra plata dostaje za hleb i mleko. A samodržac Srbije i njegova svita srču »crno mleko nesreće« o kojem je pevao Paul Celan u »Fugi smrti«. Kupovina pola kilograma najgorih kobasica (zovu se, nimalo rodo- ljubivo, »srpske«) postaje porodični događaj. I to samo kad Gospodar odluči da svi- ma dodeli »jednokratnu pomoć«. Gospodar voli da deli milostinju – zato je pre toga sve svoje podanike pretvorio u prošnjake. Gospodar nam, u stvari, poručuje: »Evo vam malo sitnija da se okrepite da biste se lakše prisetili gde ste sakrili poslednje dolare i marke«.

Durmitorski stihoklepac i njegova inverzna republika slave neku godišnjicu i dele ordene za prevazilaženje »raspuklina u srpskom biću«. Potpredsednica zadužena za rasnu čistotu prikazuje na televiziji veštine svog frizera. Malo ko prepoznaje u svemu tome elemente groteske kao u izmišljenim zakarpatskim kneževinama iz holivudskih filmova. A durmitorski stihoklepac deklamuje nešto o snu na čije se ostvarenje čekalo ni manje ni više nego šest vekova! Stihoklepac kao da nas pita: šta su bede i nevolje, smrti, bolesti i gladi, prema veličini istorijskog dela? Pita- nje, zapravo, valja da glasi drugačije: zar bi jedno veliko istorijsko delo (pogotovo ono koje se pravi posle ciglo šest vekova) bilo zaista veliko ako njegovo stvaranje nije praćeno stradanjem naroda? Postradanje naroda je *differentia specifica* svakog zaista velikog istorijskog dela.

Što je veća narodna muka, to se gromadnijim prikazuje Vođino delo. G. Milošević je u ranijoj verziji bio samo ništavni »najznačajniji srpski političar posle Pašića«; tada je, naime, imalo šta da se jede. Danas njegovom delu treba sjaj šeststogodi- šnjeg čekanja. Šta li će sutra izmisliti?

Pravo pitanje valja, u stvari, da glasi: nisu li naši rodoljupci, u stvari, nesrećoljupci? S nesrećoljupcima, dakle, imamo posla. Sa spodobama kojima se čini da istorija koju će sutra pisati neki Svesrpski institut ne bi bila dovoljno živopisna ako u

njoj ne bi bilo reći kao što su »golgota i vaskrs«, »pola miliona žrtava«, »smrt nevine dečice«, »glad«, »boleštine«. Njih naslađuje ponovna pojava tuberkuloze na ovim prostorima a, kladam se, sanjaju kugu i koleru koje bi celu priču učinile još živopisnijom.

Tvoje današnje muke sa golim preživljavanjem, vrli čitaocē, samo su beznačajni delić ekspresivnosti mozaika Historije Srpstva iz vremena desetogodišnjeg rata za oslobođenje i ujedinjenje (tako će se verovatno zvati). Tvoj maler, vrli čitaocē, jeste što si se obreo u sezoni velikih istorijskih radova. Na koje se čekalo šeststo godina. Mogao si da se rodiš u nekoj istorijskoj vansezoni. Tvoja glad i tvoje bolesti su za samodržca i njegove piliće gola apstrakcija, istorijski cilj je konkretum. Moguć je, naravno, i drugačiji obrt: da detalji života pretvore »veliki cilj« u apstrakciju. Zato se u mraku istorijskih ciljeva najbolje krade: za mnoge se ovde srpstvo rimuje sa drpstvo.

Mi doista imamo posla sa nesrećoljupcima: s onima koji kušaju crno mleko narodnih nevolja – kao pređujem vrhovnog užitka koji će steći u zagrljaju nafrakane i napuderisane rospije – istorije.

Ali, crnim mlekom nesreće ne slave se samo samodržac i njegova svita. Njega, s nekakvim posebnim guštom, srču i crnorisci ovdašnji. Narodna patnja došla im je kao kec na jedanaest. Reći kao »pokajanje« i »spasenje« najbolje uspeavaju u društvu s rećima kao što su »smrt«, »bolest«, »beda«, »glad«. U Božićnoj poslanici popovske vrhuške nesreće ovog naroda stavljaju se u kontekst nesreća koje su zahvatile vaskoliki zemaljski šar – zbog bogozaborava. U pomenutoj poslanici govori se o »rahiljskom plaću premnogih majki za decom pobijenom, namučenom, osakaćenom, gladnom, bolesnom, obezdomljenom, osirotelom i izgnanom«. Kakvo stilističko sladostrašće u ređanju epiteta nesreće! I ovde je o nesrećoljupcima reć.

Od patnji narod može imati i koristi, ne samo istorijskih. Patnje i stradanja, poručuje nam stihoklepac sa Pala, produhovljuju »vaskoliki korpus srpskog naroda« koji je čamio i zurio u ništa u šestvekovnom mraku. Jedna radio-stanica dodeljuje nagrade za »obnovitelje srpske duhovnosti«. Druga daje svoj doprinos tom poduhvatu: nedeljama propagira *uvođenje* badmintona na šumadijske sportske terene. Tako smo vazdušasti i laki i čili da nam samo badminton fali.

Tenis je pregrub, traži mnogo snage za servis, badminton je prava igra za izglednele. Nema sumnje da će se u Srbiji primiti.

Vreme, 17. januar 1994.

Sadržaj

Predgovor

Dragan Mišković	
Analitička i kritička misao	7

Epika i drama

Uvod	17
------------	----

I deo

Kompozicija naše narodne epske pesme i kompozicija drame

Pripovedanje i prikazivanje	23
Kompozicija naše narodne epske pesme	25
Kompozicija epske pesme i kompozicija drame	29
Jedno preuranjeno poređenje	29
Konstruktivni postupci naše epske pesme	30
Ponavljanje a-A	30
Višečlano (gradirano) ponavljanje sa preokretom u poslednjem situacijskom krugu (A ₁ , A ₂ ... A _n ...B)	32
Kompozicija i motivacija	35
Novi pokušaj poređenja	38
Kompozicija drame	40
Opevanje, prikazivanje i zakoni kompozicije	43
Korišćenje epskih postupaka konstrukcije sižea u drami	50
Shema a-A i njeno mesto u drami	50
Višečlano ponavljanje sa preokretom u drami	52

II deo

Pregled dramaturških postupaka u »dramskim prevodima« naših narodnih epskih pesama

A. Verni prevodi	55
B. Nesvesna (strukturna) vernost	57
Ponavljanje a-A kao konstruktivni princip cele drame	57
Višečlano ponavljanje kao osnovni konstruktivni princip cele drame	62
C. Prestrukturiranje epske pesme po zakonima dramske kompozicije	64
Neke zakonitosti »dramskog prevođenja« (zaključak)	92
Literatura	95
Summary	101
Summary (na engleskom)	103

Filmska kritika

O filmskom amaterizmu	109
Pretpostavke kinematografije	111
Filmska publika i filmska kritika	113
Zaloga za film	114
»Službeni položaj«	116
O filmskoj slici	118
O našem žurnalu	119
Zapiši to!	120
Portret S. M. Ajzenštajna	124
Seks-kolaž	129
O novom filmu, ali staloženo	131
U dobar čas Živojin Pavlović	133
Very shocking!	135
Izazvati stvarnost da pokaže pravo lice	138
FEST 73	140
Stvarnost kroz filter	142
Kinematografija koja se rastače	145

Članci

Oktobarski zapisi	155
Abdicirajte!	156
Ko je ubio Milana Milišića	158
42 rečenice Dobrici Ćosiću	160
Srpski fatum	162
Živele sankcije	163
Minduše na jeziku	165
Totalna dramaturgija	167
Klub uspavljenih srdaca	169
Badminton za gladne	171

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-13:398]:82.09-2

82.09

791.072.3(497.11)"1963/1974"()046)

821.163.41.09 Станисављевић, М.

СТАНИСАВЉЕВИЋ, Миодраг

Епика и драма ; Чланци / Миодраг Станисављевић ; приредио
Dragan Mišković. – Београд : Res publica : Informatika,
2006 (Београд : Војна штампарија). – 174 стр. : граф. прикази
; 27 см. – (Sabrana dela / Миодраг Станисављевић ; 5)

Тираж 1.000. – Стр. 5–22: Аналитичка и критичка мисао /
Dragan Mišković.

ISBN 86-86487-05-X (RP)

ISBN 86-86487-00-9 (за издавачку целину)

1. Станисављевић, Миодраг: Чланци 2.

Мишковић, Драган

а) Станисављевић, Миодраг (1941–2005) – б) Драма –
Структурална анализа с) Српска народна поезија, епска –
Драмско д) Филм – Србија – 1963–1974.

COBISS.SR-ID 132517132