

gestivno nametne onim svojim, već u ovom trenutku jasnim, umetničkim opredeljenjima i, što je ipak najvažnije, posve adekvatno sprovedenom materijalizacijom željenih namera.

Ne odvajajući formu od sadržine (čuvajući se naglašavanja vanpikturalnih poruka), Vera Zarić uspeva da održi punu »pročišćenost«
autonomnosti osnovnog smisla bitisanja i značenja formiranog sistema plastičnih jedinica. U kontekstu takvog shvatanja, sasvim je razumljivo da ona teži stvaranju jedinstva kontemplativnog i pikturalnog u procesu formiranja nove likovne situacije, upravo insistiranjem na onom momentu gde likovna novost inicira slobodnu, ničim određenu sadržajnost, posve suprotno materijalizaciji, unapred određene, usmerene poruke. Ovakav likovni metod zadovoljava više komponenata kreativne akcije, pre svega, tu je momenat uporednog istraživanja određenog smisla postignute likovne »realnosti«
i njegove identifikacije u novi, plastično »istinitiji«, vizuelni doživljaj. Istraživanje i formiranje oblika principom kontinuiranih intervencija tokom samog stvaralačkog čina, jasno ukazuje na primarnost likovnog momenta iz kojeg, tek naknadno, izlaze brojne vizuelno-saznajne spekulacije.

U izvedenim slikama dosledno je sprovedena jasna likovna ideja koja se postupno, svakom novom slikom, dopunjava i plastično bogati. Insistiranjem na momentu same likovne forme, metodom postupnog prenošenja, »ugrađivanjem«
elemenata fakturalne čvrstine i ostvarenjem »slobodne«
i bogate strukture, postiže se puni likovni kvalitet formiranog sistema oblika. Oni deluju »čvrsto«, moglo bi se reći »uzidano«, a debeli nanosi boje sugerišu ubedljivost plastičnih odnosa. Posebnu označenost dobijaju ritmovi svojim sporim pulsiranjem, a lišeni adekvatne motoričnosti, pokazuju nameru postupnog zaustavljanja, što je posve u nameri autora, a proističe iz želje »hvatanja«
statičnog trenutka nastalog oblika koji, u tom momentu, pruža maksimum vizuelne eksplozivnosti. S druge strane, ističući više samu dramatičnost odnosa izgrađenih oblika, Vera Zarić daje onaj potrebni smisao prividnom »neredu«
stvaranih odnosa, baš činom posebne sistematizacije i naročito usmeravanja kretanja formiranih elemenata i specifičnim disciplinovanjem, racionalizacijom postupka u raznim etapama samog procesa građenja konačnog plastičnog smisla pikturalne celine.

Slični u likovnoj ideji su i crteži, shvaćeni, u krajnjem slučaju, kao neophodno sredstvo već pominjanih likovnih istraživanja, ali i kao njihova logična plastična transformacija proistekla iz samog čina određene umetničke radnje, pretočena u samostalnu, nezavisnu likovnu disciplinu. Nešto šire interesovanje odraženo, pre svega, u raznovrsnosti građenja sistema odnosa oblika; zapravo, znatno šireg repertoara motiva neposrednih pobuda (portreti, aktovi, mrtve prirode, predeli), mogu da objasne (iako samo delimično) one, obično nevidljive putanje kretanja likovnih ideja, koje u konačnom poretku treba da se sliju u jasnu koncepciju plastičnih »zahvata«. Ovi crteži iskazuju specifično doživljavanje i, donekle, demistifikovanje značenja viđenih oblika i odnosa, pre u konstruktivnog smislu istraživanja primarnih oznaka predmeta i figura, nego u njihovom spoljašnjem izgledu. Dajući liniji konturalno i funkcionalno-konstruktivno značenje, ona unutar nje, kretanjem strukturalnih ritmova i blagim odnosima valerski postignute fakture, izgrađuje novi svet lirsko-senzibilnih osobenosti. Istovremeno, Zarićeva ponekad odstupa od pune autonomnosti crteža (shvaćenog u klasičnom disciplinskom smislu) upotrebom bojene pozadine (isključivo u značenju određenih pikturalnih intervencija), ili još uočljivim, »čisto«
slikarskim tretmanom fasadne strukture, čime sasvim svesno daje ovim radovima izvesnu slikarsku »osenčenost«. To

samo prividno može da predstavlja nostalgiju za slikom, dok u osnovi znači jasnu nameru postizanja što autentičnije materijalizacije oblika bez znatnijeg zazivanja u suštini nepotrebnog, pogotovu ne danas kada su »sva sredstva dozvoljena«
od konvencionalnih kanona poštovanja punog integriteta klasičnih likovnih disciplina.

Iako se neki osnovni elementi pristupa crtežu stalno nalaze u biti njene akcije (»aktivan odnos«
prema smislu udarnog dejstva oblika, »direktno likovne konstatacije«, na primer), vremenom će doći (naročito posle 1975. godine) do znatnih promena konačnog smisla crtačke celine. Pre svega, to bi se odnosilo na »promenu«
tehnike, kada »olovku«
zamenjuje »tuš i pero«, a primarni »motivi«
postaju sadržaji koji se samo uslovno mogu nazvati »predelima«. Zapravo, dok je ranije bitna karakteristika bila izvesna čvrsta vezanost za konkretne oblike, crteži, koji će tokom marta 1977. godine biti izlagani u Galeriji ULUV-a u Novom Sadu, pokazuju potrebu prevazilaženja konstantne fiksiranosti za određeni, lako prepoznatljivi i, u konačnoj realizaciji, relativno sputani sistem mogućih dejstava ostvarene celine. Ovi crteži pokazuju da u kolebanja na relaciji crtež — slika, odnosno, grafičko — pikturalno, prevagnula u korist ovog prvog, tako da su »sećanja«
na crtež kao eventualni »predložak«, ili privremenu zamenu za slikarsku akciju, sada već sasvim iluzorna. S druge strane, pomenuti problem identifikovanja neposrednog motiva pobude (ranije odmah uočljiv, bez obzira na njegovu naknadnu sadržajsku određenost) ovde je diskretniji, zahvaljujući intenzitetu crtačkih interesovanja čije bogatstvo izaziva složeniji spektar vizuelno transponovanih refleksija.

Važnju odliku ovih crteža predstavlja (inače u ovog autora uvek prisutan) element same strukture oblika likovne celine, odnosno, naglašena složenost građe svih elemenata date forme. Nasuprot njima, javljaju se karakteristični »beli prodori«
koji, ulazeći u samo tkivo, linijama i »mrljama«
ostvarenih oblika, dobijaju značenje dvojakog smisla: kao elementi unutarnjeg osvetljavanja stvarnog plastičnog organizma i kao činoci iluzije formirani masama tako neophodne prostornosti. I pored primetne strogosti i disciplinovanosti toka same realizacije, pojavljuju se, u jednoj skupini crteža, izvesna »lirska sazvučja«
koja se, u znatnijem broju radova, ipak pretvaraju u vidno opor, krajnje eksplozivan »vizuelni udar«.

Likovna akcija Vere Zarić, istraživačka i konstruktivna u svojoj primarnoj određenosti (naravno, samo u tolikoj meri koliko je potrebno da se ne ugrozi »emotivni potencijal«
pobude stvaranja), znači oduševljavanje tajanstvenošću mogućnosti transformisanja i metamorfoza materije koju ispituje i menja, ali i sposobnost da se u tom poduhvatu potvrdi i istraje. Posedujući izvanredno osećanje samokontrola, ona se ne prepušta stihiji likovne igre samo po instinktu talentovanog slikara, već tu igru želi da podredi primarnim zahtevima vizuelnog smisla plastične radnje, usmeravajući je u pravcu jednog kontrolisanog toka i pune svesti o konačno realizovanom smislu dobijenih plastičnih celina kompleksnog vizuelnog i, samim tim, sazajnog sistema vrednosti. Takođe, njena akcija, posebno od trenutka kada u središte interesovanja ulazi tehnika »tuš i pero«, kao logičan nastavak ranijih opredeljenja (dominacija »olovke«,), predstavlja, u ovom momentu, značajan korak prema »središtu«
smisla likovne radnje. U prvom planu je usaglašavanje fasadnih efekata s logičnim sledom unutarnjih kretanja crtačkog sistema znakova, odnosno, potenciranje pune konstruktivnosti strukturalnih čestica oblika. U svakom slučaju, njen pristup crtežu označava efektno postizanje plastične samostalnosti oblika i priliku da se ukaže na bogatstvo njihovog sadržajnog potencijala.

još ponešto o filmu danas

dušan sabo

Dominanta produkcije filma, ne samo ove, već i ranijih nekoliko godina, je zanat. Ali, pre nego što me zanatlije, opredeljene i ortodokсне, bace u mekinje, pokušaću da im lako doskočim obrazloženjem: šta pod zanatom na filmu podrazumevam!

Nema umetnosti bez tehnologije, ali svaka tehnologija nije zanat (jer mi tako hoćemo). Ona prati materijalizaciju ideje autora. Ako je ideja stvarno autentična — sredstva tehnologije se prestrojavaju prema njoj, dakle, trebalo da budu neponovljiva. Osnovna zanatska karakteristika je ponavljanje. Znači: istim se načinom sprovede različite ideje! (sic!)

Filmski se zanat zasnovao na takvoj mitologiji. A da bi se takav mit i ostvario (bez sumnje jeste!), uzrok je morao počivati u idejama — ne u tehnologiji (koja je izborila samostalni status, izvan ideja). Hoću da kažem: u biti takve pojave nalazi se kriza ideja, inače se tehnologija ne bi mogla otuđivati. Zanat, prema tome, postoji i bez novih (mislim različitih) ideja, što, kada je u pitanju umetnost, ne bi moglo da se desi. »Živeo zanat!«
— postao je među sineastima slogan.

Po čemu se prepoznaje zanat? — pitate vi. Pokušavam da odgovorim: film ste pratili s punom pažnjom i napetošću, a na kraju, kada pročitate *The end*, sigurni ste da vam autor ništa novo i svoje nije saopštio. »Spoznali«
ste ono što ste već odavno znali.

Druga zanatska odrednica je da nešto isključivo tvrdi. Dokazuje, uglavnom deskriptivno, da je ono što ste gledali tako i nikako drugačije.

Po izlasku s projekcija jednog takvog filma (ako se ne varam bio je to *Taksista*) koleginica mi dobacila repliku: »Osvetnici ih je poublijaio — pa šta?«
Stvarno šta? Ona je na svoj način formulisala problem o kojem za vas razmišljam. I šta ako je tako, ako je stvarnost takva i nikako drugačija?! Da li autor očekuje samo da se složimo s njim? Često ćemo se složiti i bez filma. Ali, volimo da postavljamo pitanja, da komplikujemo, da problematizujemo... Zašto nas nagoni da odgovaramo s *da ili ne?* Nije li mu zla namera da nam oštramaš duh i skući nas u svoj, već ograničeni svet nemušto prosuđenih činjenica, nesumnjivo imitiranih na osnovu stvarnosti.

Ejzenštajn je mislio za svaki film da je nadgradnja prethodnog, da je zame-tak sledećeg. I nije se ponovio. Mitologičari zanata likuju: ponovili su prethodni »uspeh«.

Ervin, za života najveći živi, a nakon prošlogodišnjeg samoubistva najveći mrtvi falsifikator kojeg znam, pričao je otprilike ovako: »Pikaso, Brajk, Matis... imaju samo i jedino svoj pogled na svet. Ja mogu da mislim kao svaki od njih«. Ervin je po nečem u pravu: nema svoj pogled na svet, ali poseduje sposobnost da posmatra očima nekolicine genija. Ervin je, takođe genije.

Spomenih vam Ervina kao predstavni-ka zanatske vrhunarnosti. On jeste zanatli-ja, ali svaki zanatlija nije Ervin. Plikasova je genijalnost doprinela suštini umetnosti ovoga veka; Ervinova genijalnost služila je njemu samom i pratećim fenomenima egzistencije umetnosti. Genijalnost društvene i individualne funkcije. Pojam ervinizma predstavljao bi samo reške, stvarno genijal- ne, ali — zanatlije. Oni tuđim jezikom ka- zuju tuđe misli. Taj je jezik univerzalan. A umetnik, ako pomislimo na onog pravog, više je partikularan. Zanatlije završavaju tamo gde umetnici započinju. Ono što pri- kosno nazivamo stilom stvaraju umetnici — zanatlije slede imitirajući. A ako se umet- nost prevashodno zasniva na razlici i tek zatim izjednačava, zanat, koji misli obrnu- to, osuđen je da izgubi.

Stoga su poslednje godine filmske pro- dukcije napredak jedne stagnacije. Tehnolo- gija je stvarno dovedena do onog pravog, ideje se najstvarnije ponavljaju. To su go- dine filmskih varijeteta na već poznate teme, još preciznije: na već poznati odnos prema takvim temama.

Kazavši: zanat, mislio sam: trafaret. U običajenom značenju šablon u umetnosti, inače: klišetirani jezik. Ispisati zamerke tra- faretizma skoro da je jalovo i besmisleno, no nije nam prvi put da se angažujemo po- dovom nečega što se podrazumeva.

Mistifikacija zvana politički film, još je uvek na infantilnom stupnju. Baš na ovoj, vrsti, trafaretizam uspostavlja zavidan bes- misao. »Zapaze« autori filma neku društve- nu pojavu, naravno negativnu, rekonstruišu je (ako je to uopšte moguće?) i tako čitav film pretvore u upiranje prstom, pa još pre- teče. Zapravo: ne iskoriste medij. Stavije: svedu ga na neki drugi (publicistikku, uglav- nom). Trude se takvi autori da svoju naivu apstraktnog humanizma (minorna namera da nas uzbuđe i potrese »surovom stvarno- šću«) proture kao pogled na svet. Angažman im je realno-politički, ali premalo filmski. Hoću da kažem: svedu film na sredstvo sa- mo ideološki meritorno. Film im ne pred- stavlja cilj. Namera im je da ugroze pojavu (koja se, na žalost, već u stvarnosti dogodi- la). I, naravno, sve je to začinjeno »konven- cijom dobrog ukusa« — romantizirani matu- ralizam fotografije, standardna montaža, po- zitivni likovi: lepi i šarmantni; negativni: grubijanski, animálni...

Ali, oni to čine ne znajući. Svi i sve će im oprostiti, samo umetnost, odatle odstra- njena — neće. Upravo je fama zvana poli- tički angažovan film idealan primer kojim se pokazuje zabluda: autori, ne ostvarujući jezik medija, baveći se pojavom kao osnov- nom vrednošću, svoju ideološku ispravnost i poštenje svode na filmski promašaj. Ljud- ski motivisani, čak s najboljim namerama, izraduju se u filmske nepoštenja, što je u krajnjoj instanci, protiv tih ideja za ko- je se zalažu, pa i protiv njih samih. Jer, svoju su nezrelost pokazali na funkciji me- dija. Zar još uvek treba podsećati na Engel- sovo pismo Margareti Harknes (»Što skri- veniji ostaju pogledi autora, to bolje za umetničko delo«) i Mini Kauci (»...ten- dencija mora izvirati iz same situacije i rad- nje, a da se na nju ne ukazuje izričito«).

Trafaretizam skoro da briše žanrovske granice. Jednak je za politički kao i krimi- nalistički žanr. I jedan i drugi dostižu vrhu- nac zastajući na univerzalnom iskazu. A po- što stvarnost nije oslobođena ironije, tako je ni današnji film nije lišen: ako su, do- skora, jednim trafaretom snimani politički i kriminalistički filmovi, danas se snimaju filmovi jedinstvenog žanra — političko-kri- minalističkog — što je, moramo priznati, veselija varijanta.

Ako bismo želeli da notiramo proces o- vakovog zbivanja svetske kinematografije, ka- zali bismo: siromašenje filma.

Ovakvim argumentima problematizovati kinematografiju ne znači oduzeti joj svaku vrednost. Izvesnu društvenu vrednost i tak- kav film poseduje. Ima nekakav uticaj, me- ni prilično skriven i teško objašnjiv. Već

sama činjenica da stoji prema čoveku i da je većina njime zadovoljna, oduzima nam pravo sveukupne negacije. Ipak, smat- rati to za dovoljno i ne zahtevati od filma nešto više, bilo bi, najblaže rečeno, idiotski (stupanj inteligencije koji ne poznaje za- kone kretanja i promene). Ovakav je film vredan već svojim prisustvom u nama. Mi iskazujemo sumnju u dovoljnost takve vred- nosti.

Napominjem opšte mesto: bez filmske vrednosti društvena je siromašna i nedovolj- na. Stoga je ovu relaciju potrebno razjas- niti. Zadovoljni i ušuškani prosekom — i sami postajemo prosek. Ako je film kakav jeste, on na to ima pravo. Na žalost, on ti- me više kazuje on nama, manje o sebi. Mi- sleći, dakle, o takvom filmu, više mislimo o nama.

Poznavati granice medija znači uputiti se njegovoj biti. Pridržavati se tih granica, razume se, predstavlja samu bit. Prekorače- nje i nepoznavanje granica naobičajeni je di- letantizam. Danas je većina filmova reali- zovana sredstvima drugih medija. Kinema- tografijom dominiraju televizijske drame. Fakt projekcije u bioskopskoj dvorani ne potvrđuje suprotno. Dakle, druga dominan- ta svetske produkcije je prekoračenje me- dija.

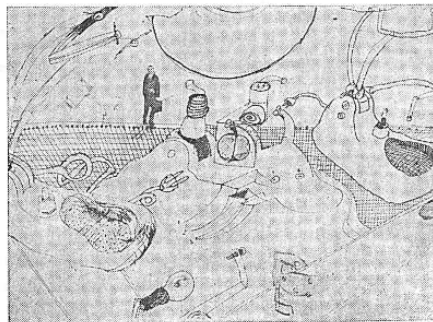
Vama su, siguran sam, poznate klasifi- kacije *mixed media* i *expanded media*. Ili, naši rečeno: mešani i prošireni mediji. Ako pomno pročitate napise o navedenom, biće vam jasno da zagovornici ovakve klasifikaci- je ne podrazumevaju suštinski razliku. Još gore, iza oba klasifikata oni razumeju jedno isto značenje. Po njima, proširiti jedan me- dij isto je što i mešanje s drugim. Jer, mi- sle pretenciozno oni, gde bi se širio ako ne u drugi...

Pristajući na učinjenu klasifikaciju, u- kratko promislmo zasebne ideologije klasi- fikata.

Kao prvo: ono po čemu se određuje me- dij zovemo konstantama. Karakteristike su im šaljive prirode: bez njih medij ne bi uopšte mogao da postoji. Dakle, konstante su medijske granice. Život medija se odvi- ja unutar njih. Znaajući to možemo da tvr- dimo: *mixed media* nisu bukvalno, odnosno mehanički pomešani mediji. U takvom slu- čaju svaki bi zadržao svoje granice, svoju autohtonost. *Mixed media* su oblici još ne oformljenih granica, ezoteričnih konstanti. Tačnije: nekonstituisani mediji. Eventualno su detinjstvo budućih medija.

Expanded media su oformljeni, celoviti, utemeljeni. Njihove konstante su utvrđene, poznate. Širiti medij moguće je samo unu- tar sebe, između svojih granica. Dakle, film je kao umetnost neprestano traženje vlasti- te suštine. Dokučivanje suštine predmeta suštinsko medijskim jezikom, jedina je re- alna šansa egzistencije ove umetnosti. Ina- če, u protivnom, čitavo epohalno otkriće, kakvo film nesumnjivo jeste, neće zadobiti epohalne razmere. Postojace, ali neće živeti.

Sročivši ove male misli oko dva domi- nantna opterećenja u svetskoj kinematogra- fiji, učinili tek prolegomenu. Još bi se to- me bitnog imalo dodati... Pokazavši dve zablude, misam u grešku zapao tvrdeći da su jedine. Zablude nikada nisu same. I one imaju svoju istoriju.



NOVE KNJIGE

MIODRAG PAVLOVIĆ:
»ZAVETINE« Rad, Beograd, 1976.

Piše: Vladeta Jerotić

Veliki pregalac i tragač, Mio- drag Pavlović, bio je opet nov, naravno i stari i star, u *ZAVET- INAMA*, zbiru i sabiru pesama, koje je njegov odličan likovni pratilac, slikar Sveta Samurović, na koricama ilustrovao stubom između ribe i ptice, pokazavši tako da je dobro pratio i prati autora.

Pokušaću da ga pratim, sas- vim impresionistički, kao obi- čan čitalac, bez tvrđenja da sam ga razumeo, čak dobro shvatio. Biće to pregled sličan krokiju, dakle, nacrt ili skica, kako sam u letu hvatao stihove, prvenstve- no one stihove, naravno, koji su se za moj prijemčiv saznavni duh mogli da zakače i tako me nate- rajaju da ih bolje zagledam.

Prva glava, tačnije prvi stub — sve Pavlovićeve pesme su stu- bovi sećanja i podsećanja — dra- matična je introdukcija u simfo- niji, kao i uvek u njega, s res- kim tonovima patetike. Pitanja su postavljena, ozbiljna i teška, ne bez nedoumice i zebnje o su- dbini čoveka, Evrope i rodene zemlje. Opasnost preti s raz- nih strana, jer »nasilnici kriju svoja imena«, »veje sneg sred Severne Skitije«, a »saj više ni- je čudan«, jer »vrhovi šume li- će na ostatke himena«. Prvi stub simfonije je sav u traženju, sum- nji, katkad slutnji, s nadom u »glas ćirilski« i klonulosti posle, s potrebom da se jede so. Ali pesnik je svestan da pomoć ne dolazi često spolja, a ako i do- de, unutrašnja posuda mora bi- ti za ovu pomoć pripremljena, duša iz podzemlja mora da bu- de čista. Raspon između pod- zemlja i vrhova planina, između riba u dubini mora i ptica koje visoko lete, tako je stravično ve- lik da čovek želi, katkad, pokri- ti glavu ovnujskom kožom, za- čepiti uši starinskim voskom, staviti na noge nepromočive či- zme od kože divlje svinje, da bi zaštitio glavu od mutnog dažda, uši od krikova i kretanja mor- skih sila ili luda, a noge od ho- danja po razbijenom staklu. Oči, međutim, sve vide i ne mogu se ničim pokriti.

Drugi stub je uspon, smelo planinarenje, deo alpske simfo- nije, pesnik je svestan da se na većnost ne može misliti »gde se