

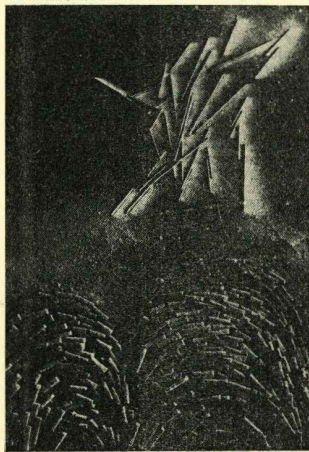
KOMPONOVANJE

RODŽER
ŠETAK

VREMENA

Odlomak o Igoru Stravinskom

NAJVIŠE DOSTIGNUĆE STRAVINSKOG I SAMO NJEGOVO JESTE ŠTO JE SVATIO DA JE U MUZICI SADAŠNJOST PRODUŽENA.



Igor Stravinski je svoje dugo stvaralaštvo u muzici posvetio pričanju vremena. Raskoš ili škrtost njegovih sazvučja, inventivnost ritmova i smelost oblika dobijaju svoje najdublje značenje kao pokušaji rešenja velike zagonetke zbivanja stvarnosti. Još preciznije: Stravinski beleži vreme — on ga stvara.

U jednom često navođenom ali samo retko ispitivanom odlomku iz *Poetike muzike*, Stravinski govori o „kapitalnoj važnosti“ vremena. On razlikuje dva vremena: prvo, psihološko vreme, koje se menja prema unutarnjoj dispoziciji subjekta i događajima koji su delovali na njegovu svest, i drugo, „ontološko vreme“, koje on izjednačava sa „stvarnim“ vremenom ili vremenom po časovniku. Deset minuta u ljubavnom zagrljaju očigledno se razlikuje od deset minuta čekanja na električnu stolicu. Stravinski primećuje: „Ove varijacije u psihološkom vremenu primetne su jedino kada se uporede sa primarnom senzacijom — bilo svesnom ili nesvesnom — pravog ontološkog vremena“. Kojeg ontološkog vremena? Koga je senzacija primarna? Pa ipak Stravinski nastavlja da favorizuje muziku zasnovanu na ontološkom vremenu pošto se ona zasniva na principu jedinstva nasuprot principu kontrasta koji obeležava psihološko vreme. Iako tvrdi da nijedno vreme ne može biti potisnuto ni u muzici ni u životu, samim terminom „ontološko“ on implicira da postoji osnovno ili univerzalno vreme jedinstva i reda u koje muzika, na neki način, ima pristupa.

Ovim bezobzirnim svođenjem složenosti vremena na dve jasne i suprotstavljene kategorije, Stravinski je naneo nepravdu i svojoj senzibilnosti i sopstvenoj muzici. Pomoći će jedno poređenje. Do pre pedeset godina, kao i svi ostali, i naučnici su prihvatili teoriju o eteru ne samo kao medijum kroz koji se svetlost prošire već i kao veliku nepomičnu mrežu koja je u stanju da nam pruži apsolutnu poziciju u kosmosu. Ali pokazalo se da je to bila zablude. Ajnštajn nam je konačno objasnio da je apsolutna pozicija nepotrebna i nesaznatična; relativna pozicija je sasvim dovoljna — bar za fiziku. Slično tome, iz specijalnog relativiteta došlo je otkriće da ne postoji apsolutno vreme koje bi pozivalo ogor prostor u univerzalna i sukcesivna „sada“. Moramo se zadovoljiti lokalnim ili vremenom po satu, koje je funkcija naše brzine, relativne u odnosu na sve ostalo, i statistički proizvod kretanja atoma koji sačinjavaju naš organizam i našu okolinu. Pojedini događaji u našim razmerama, kao sunčani dani i godine, plime i mesečeve mene ponavljaju se i dopuštaju nam da merimo objektivno vreme; kada ih sabereмо sa našim osećajem trajanja, utvrđujemo istorijsko vreme. Svi ovi različiti vidovi objektivnog ili serijalnog vremena su realni; i svi su ljudski po tome što su u skladu sa razmerama naše egzistencije. (Jednina svetlosne godine samo upola je ljudska, to je primer prometnog pokušaja da se naša imaginacija baci u novu dimenziju, prostor — vreme). Ali nijedan od njih nije „ontološki“ — nijedan od njih ne može da prisvoji nijednu crtu univerzalnog vremena kakvo se pripisuje samom biću. Njega ne možemo znati ni

dotrnuti. Objektivno vreme se utvrđuje tačnim čitanjem lokalnih časovnika, ali bilo kakva konstatacija o tome šta se događa „sada“ na Alfa Kentauru, udaljenom četiri svetlosne godine, samo je jedna zauvek neproverljiva hipoteza.

Naše iskustvo objektivnog vremena, lokalnog vremena, možemo s pravom zvati subjektivno vreme — način na koji se događaji filtriraju kroz naša čula i registruju u našoj svesti. Pa čak i ovde, ja bih predložio da razlikujemo „psihološko“ vreme kao vrstu pasivnog ili čak mehaničkog registrovanja, određenog stanjem našeg senzibiliteta i stanjem našeg duha, od „imaginativnog“ ili „estetskog“ vremena. Ovo drugo vreme je ritam i oblik koji možemo aktivno nametnuti zbivanjima, naročito putem dvaju osobina koje su upotreblili Prust i Sartre: sećanjem i pažnjom. Subjektivno vreme ne samo što protiče, mi možemo kontrolisati i dati značaja tom proticanju. Psihološko vreme se može vama približiti reprodukcijom objektivnog vremena, kao u slučaju „divljaka“, čiji se ritam života u potpunosti prilagođava smenjivanju godišnjih doba i ciklusima čovekovog sazrevanja. S druge strane pojedinci i grupe mogu održavati delimično „veštačko“ vreme: ritualizovano, bezlična večnost manastirskog života, obično praćena i odgovarajućim arhitektonskim okvirima; ili moćna individualnost pojedinih temperamenta čija se nekonformistička vremenska zona naziva „genije“ ili ekscentričnost. Većina nas zauzima srednje i promenljivo. Krajnji oblik se nalazi u čistom „veštačkom“ vremenu jedne katedrale, jedne slike, jedne pesme, ili jednog muzičkog komada.

Jednostavna razlika između ontološkog i psihološkog vremena koju pravi Stravinski ne zadovoljava, dakle, jer te kategorije pogrešno impliciraju neku vrstu univerzalnog vremena koje otkucava pod svim iskustvima, tu je da ga svi dodirnu, a naročito muzika. One isključuju onu vrstu vremena u kojoj njegova sopstvena ostvarenja predstavljaju remek-dela — ne vreme časovnika ni samo senzacija, nego veštačko vreme, tesan sud sadašnjosti sagrađen od zvukova i ritmova koji sačinjavaju muzičku kompoziciju. Vreme koje Stravinski priča nije nijedno vreme u kome smo živeli dok ga on nije komponovao. „Najviše dostignuće Stravinskog i samo njegovo“, piše Ernest Ansermet, „jeste što je shvatio da je u muzici sadašnjost produžena“. I reči samog Stravinskog odnose se na vreme: „Nov muzički komad jeste nova realnost.“ Velika muzika može obogatiti ljudsku svest bez „iskustva“, kao što matematika može proširiti znanje o kosmosu bez eksperimenata.

Jedan pogodan način za podelu stvaralaštva Stravinskog bio bi prema njegovom muzičkom materijalu. Tako dobijamo otprilike deset godina „folklorno“ orijentisanih kompozicija u kojima su korišćene uglavnom ruske teme; sledi im tridesetak godina neobično raznovrsnog rada koji počinje neoklasicizmom *Simfonijom za dvaćela*, instrumente, a završava se iznenađujućim lirskom i briljantno tonalnom partitурom *Bludnikovog puta*. A poslednjih deset godina pokazuju prelaz u ličan serijalni stil. Iako ova površna podela ne iskrivljuje bitno put kojim je on išao, ona zanemaruje jedinstvo koje se, osećamo to, provlači kroz celo njegovo stvaralaštvo. Jedan od tih ujedinjujućih činilaca bio je predmet mnogih raspravljavanja, naime blisko drugovanje koje je Stravinski održavao sa pozorištem, a naročito baletom. Da bi hteo da navedem jednu drugu silu koja povezuje njegove kompozicije ujedno, a u isti mah pruža mogućnost da se uoče njihova međusobna rastojanja.

Zar-ptica počinje tako tiho da ju je Richard Strauss kritikovao što ne uspeva da prikupe pažnju slušalaca već na samom početku. Ona raste do lirskih i plahovitih pasaža, uvek bujno orkestriranih i punih mahnuće dovratljivosti koja iscrpljuje sve mogućnosti daljeg muzičkog govora. Tako je, u stvari, tokom finalne ceremonije u sceni venčanja. Nema više muzike koja bi se dala svirati, izuzev najjednostavnijih trijada u paralelnom poretku. Ova jednostavnost, iz krugova raspoloženja koja im prethode. To čini upečatljiv zaključak baleta, i Balantin je, osećajući da koraci više nisu potrebni, jednostavno pustio da se igrači okupe u svečanim stavovima, kupani sonornošću muzike.

Petruška prolazi kroz karnevalska, romantična i tužna raspoloženja sve dok or-

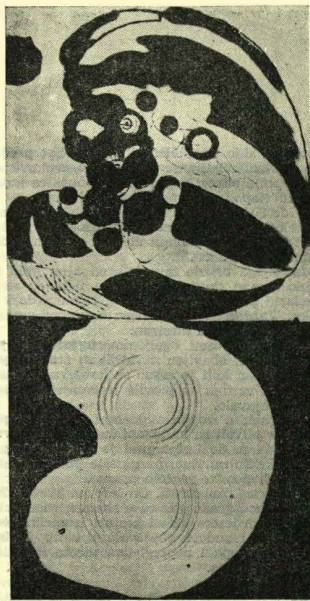
kestar ne zaošlja celu scenu u uskovitlani ples bujnosti i radosti. Ali Petruškina smrt naglo preseca sve i, dok njegov duh mrmori u žalobnom horu truba nad stišanom radnjom, tišina postaje završna nota i ovog baleta, iako u sasvim drukčijem opšteg brbljanja rodaka i prijatelja, zasnišu od *Zar-ptice*. U *Svadbi*, usred sve-tišije je poslednja stvar koja se očekuje. Od početka do kraja, piskavi, stentorski ili sentimentalni glasovi slede jedan drugog komentarišući venčanje. Ali ishod ovog forsiranog govorenja nije drukčiji od vršetka *Zar-ptice*: sve se zaustavlja i prelazi na drugi plan. Na gomilani ljupki tonovi, sinkope i sforzanda vode do tišine — dva-deset i dva takta mira smenjivani jedno-stavnim perkusivnim akordima. I ti pa-stišni razvoji daju oblik muzici. Smanjen orkestar sažetog ritma i hromog zvuka, pruža vanredan prikaz zvuka koji prolazi, vre-mena koje prolazi, sveta koji prolazi: a priča se odvija prosto kao neki kompono-van strip. Kuda ona ide? Ide, i to sasvim doslovno, ka visoravni dva hora. Čeznji valcer i džez *ragtime* dobijaju rasplet u kontrapunktu tako čistom i neuzurpanom kao da se zaista stupilo u raj. I tu, dok traju produžena sazvučja, libretista Ramiz daje svolu, isto toliko duboku sliku raja, u savršeno skladu teksta i muzike:

Ne možeš da dodaš onom što već imaš,
ili što si imao.
Ne možeš ujedno biti ono što jesti ono
što si bio.
Moraš znati kako da izabereš.
Nemaš prava da očekuješ sve. To je
zabranjeno.
Jedna sreća sadrži sve sreće. I trun
preko toga dokrajčila bi sve.

Muzika postize nešto sasvim nalik na mir koji, kao i uvek, postiže iz oprečnih stavova. Izmena je ovde u tome što Stravinski ne završava tim horom, već ga smr-skava trijumfalnom igrom davalca. Svet posreć dalje, ali mi smo poznali i nećemo zaboraviti veličinu onog trenutka u kome je izgledalo da nas okružuje ceo zvučni sve-mir, da smo zagrlili samo vreme. Napisan samo nekoliko godina kasnije, *Oktet* nagovestuje masovne nervozne ritmove čiji se rasplet nalazi u sinkopiranom horu.

Oblik vremenskog razvijanja javlja se u potpunosti u dva velika dela iz srednjeg perioda Stravinskog: *Kralju Edipu* i *Simfoniji psalama*. Glasnikova tema pri kraju *Edipa* transponuje ton cele kompozicije na jedan viši stupanj značenja, i u hod zbivanja dramatičan i neukrašen poput reda dorskkih stubova. Prešli smo dug put da bismo stajali mirno kao stema. Čime ova muzika odgovara radnji i unutarnjem razvoju cele kompozicije? Još jednom je to rađanje mira iz mnogostrukih kretanja i ukrštenih namera. Uzbudjena *Zar-ptice*, usplahirenost *Svadbe*, veselost *Priče o vojniku*, masivne napetosti *Kralja Edipa* i *Simfonije psalama* — svi oni prikazuju kretanje na čijem kraju nalazimo presta-nak zvuka i ritma koji pruža osećaj saspeta. Tonsko osećanje kadenci ima u tome svoj udeo, ali mi smo naišli na nešto os-vojnije.

Na početku svoje *Autobiografije*, Stravinski priča da su njegovi najraniji muzički doživljaji proistekli iz sposobnosti da imitira zvuke koje je čuo. Tako je na početku oponašao mutavog seljaka koji je svoju „pesmu“, ritmičnu varijaciju jedina dva kvocava zvuka koja je umeo da proizvede, pratio uspevljavajućim zvucima koje je izvodio pritisujući šaku pod pazuhom. Ali roditelji Stravinskog bili su protiv takve „muzike“ i umesto toga podsticali su dečakovu sposobnost da oponaša složeno pevanje seljanki na povratku sa poljskog rada. Zabrani trikovi starog seljaka morali su ustupiti mesto ujednače-nom dvotonskoj melodiji žena — „sličnoj milionu pčela“, piše on u *Počecima i razvoju*. Ne želim da padnem u zamku bio-grafičkih objašnjenja, pa ipak, ovakav razvoj ima paralelu u onome što će Stravinski kasnije slediti u mnogim svojim kompozicijama. Tek pošto smo prošli kroz opušteno nervoznost ljudskih doživljaja,



postigli smo sklad i mir vremena koje stoji i mestu i prima nas u sebe. Ovakav po-redak ne pripada ni psihološkom ni „ontološkom“ vremenu. On pripada izuzetnom kompozitoru koji ga ume nametnuti zvuci-ma koje priziva.

II
Simfonija psalama pruža poslednji nesumnjiv primer završetka u ritmu kuca-nja srca. Delu koje traje manje od dva-de-set i pet minuta po časovniku dat je toliko koncentrovan nabor događaja da se pravo njegovo vreme pruža u novu dimenziju. U svim tim delima muzika proširuje i uvećava sadašnjost na takav način da na kraju vreme čini nepomičnim.

Postupno, tokom tridesetih i četrdesetih godina, u delima kao što su *Violinski kon-certo*, *Simfonija u C*, *Simfonija u tri stava* i *Misa* pripremanje i uspostavljanje smi-slenja počinju da išezavaju. Proces fragmen-tisanja otkriven u *Budnikovom* putu i *Kantati*. A postaje jasan u *Agonu*. Promena, koju je većina kritičara obele-žila kao udaljavanje od tonalne muzike i približavanje serijalnoj, jasno se oseća podjednako u iskidanom ritmu i zadahanim frazama koje ne pripremaju rasplet. Ništa što bi posredalo na rekapitulaciju ne povezuje poslednja dela Stravinskog u jedin-svo izgrađeno iz prethodnih suprotstavlja-nja, i ne dovodi ih do smirivanja. *Threni* i *Stravovi za klavir* ne samo da istražuju se-rijalnu kompoziciju, oni se odvijaju u se-rijalnom vremenu. Varijacije i promene materijala proizvode efekat čistih sukce-sija, muzike koja samo ide, ide. Ne har-monija, nego očišćena linearna forma čini ove komade veoma teškim za slušanje, iako je *Posvećenje* proleće delimično na-govestilo tu iscepanu strukturu. Umesto raspleta, Stravinski unosi prekid, ponav-ljanja, „odsecanje makazama“, poklapanja i slične tehnike koje muziku tretiraju po dužini, kao film ili traku. Na svršetku ra-nijih dela, kao što su *Apolo ili Koncertne igre*, vreme bi sustiglo samo sebe i cela kompozicija se mogla čuti sadržana u fi-nalnim akordima. Kasnija dela, međutim, traže podvig pažnje i pamćenja koji se nikad ne pojednostavljuje usporavanjem ili širenjem. Rasplet koji bi otkrio njihovo jedinstvo nije dat, ali je on tu, iza scene, i na nama je da ga otkrijemo. Ili — i tu leži raskljevna tajna serijalne muzike — za pronicljivo uho mapa terena je data u početnom nizu nota. One odaju svaku do-linu i ravnicu, svaku stenu i jarugu. Tako, ono što mnogi od nas čuju kao linearnu muziku bez vidljivih pravca, u stvari stoji na jednom mestu i obrće se oko sopstvene osovine. Obrtanje sjedinjuje pokret i mi-rovanje u jednu funkciju, koja nagovestava da se i vreme može kretati ne mičući se.

Najpronicljiviji muzički senzibiliteti ni-kako se nisu mogli složiti gde bi odredili centar svenira kod Stravinskog. Boris de Slezar u vrlo pronicljivoj knjizi naziva Stravinskog u suštini melodijskim kom-pozitorom. Balantin nam kaže da su sigurnost i stalnost ritma ono što karakteriše njegovu muziku. A druga mišljenja razila-ze se još i više. Ali melodija i takt pri-padaju većoj kategoriji — deljenju i ras-partačvanju vremena. U tišini ili u akor-dima forasima, koji su negativni i poziti-van ili jednog istog povišenog stanja stva-ri, Stravinski potvrđuje mogućnost uno-šenja reda u medijum vremena koje nas većiće kupio. Bilo je to 1940. kada je na-pisao: „Sveukupna muzika nije ništa drugo do sukcesija impulsa koji se stiču u jednoj određenoj tački smirivanja.“

Poslednje i indirektno pitanje pomoći će da ova razmišljanja okupimo ujedno. Zašto

(NASTAVAK NA II. STRANI)

živojin
turinski

65

SALON UOPŠTE UZEV NIJE IZGUBIO FIZIONOMIJU GLOMAZNE, POMALO BLEDE, KVALITETNO NEUJEDNACENE GODIŠNJE IZLOŽBE.

10-74857223

OKTOBARSKI SALON

Ovogodišnji Oktobarski salon slika je svim dosadašnjim salonima, kao da se ništa ni za pedali nije pomorio ni napred ni nazad. Niz značajnih imena nije izložio svoje slike ili skulpture. Ovog puta su tu možda druga imena, ali Salon uopšte uzv nije izgubio fizionomiju glomazne, pomalo blede, kvalitetno neujednačene godišnje izložbe na kojoj se dodeljuju i tri manje novtane nagrade.

Sve dosad rečeno nesumnjivo nagoni na razmišljanje sa još ne šire osnove ne samo o ovogodišnjoj oktobarskoj izložbi nego i o Salonu kao instituciji koja postoji već šest godina.

Ako smo konstatovali da je Salon bleđa i kvalitetno neujednačena izložba, što je nedvostruko oštra i obavezujuća reč, potražimo prave činjenice destruktivne čiji su posledstvom omogućilo da stane uz rame loše kvaliteta i da nedužni ljubitelj umetnosti pobrka račune svoje poluobaveštenosti.

Pre svega, Salon na vrhu svoje organizacione šeme nema dobro obavešten, autoritativnu radnu ekipu, možda grupu kritičara zaljubljenih u svoj posao, koji bi formiranje svake nove izložbe shvatili kao izuzetan podvig, kao kreativni proces. Ako pogledamo organizacione šeme velikih i uspešnih izložbi u inostranstvu, primetićemo da su takve ekipe kritičara veoma karakteristična pojava. U radu oko organizovanja Oktobarskog salona, suprotno takvom iskustvu, likovni kritičari su sasvim nepočetnici. Upravo je porazna činjenica da je za poslednje dve godine žiri za prijem radova u svom sastavu imao svega jednog aktivnog likovnog kritičara nasuprot sedmorici slikara koji su ujedno bili i izlagači. Da bi paradoks bio veći, spomenimo da su žirirajući učestvovali i po jedan novinar, kompozitor i politički funkcioner. Pitanje kompetentnosti novinara, kompozitora i političkog radnika, i pored njihove verovatne dobronamernosti, ne bi trebalo ni postavljati, kao što je sasvim izlišno i pitanje o mogućoj neutralnosti slikara izlagača — članova žirija pri izboru radova. Višem političkom funkcioneru, isto kao i poznatom kompozitoru ili čuvenom novinaru, mesto je možda u počasnom odboru Salona; besmisleno je njihovo prisustvo u radnom telu koje treba da donosi delikatne odluke i da pokaže visoku stručnost i obaveštenost o problemima savremene umetnosti. Sem ako je zbrka poželjna.

Jasno je da su ovako sastavljeni žiriji, odluke koje oni do-

nose, kvalitet i karakter salona koje oni oformljuju, verovatno razlog što na Salonu ne možemo videti Lubardu, Protića, Milunovića, Gvozdenovića, Čelića, Konjovića, da više ne nabrajamo jer je veoma jasno da na Salonu izlaže isto toliko loših slikara koliko ih dobrih ne učestvuju na izložbi.

Budimo sasvim sigurni, ovako sastavljeni, očigledno nekompetentni žiriji uzrokuju još neprijatniju nezgodu: veoma često se dešava da kvalitetna dela, naročito mladih umetnika, budu odbijena — Todorović, Reljić, Nešić, Dukić, Ivanjicki, Sejka i drugi doživljavali su tu sudbinu.

I, na kraju, da zaključimo — u interesu jedne manifestacije koja bi mogla biti i značajna i neosporno kvalitetna, pregrupišimo snage — neka odsad slikari slikaju a kritičari neka donose sudove.

2

Recimo odmah, prihvatajući se obaveze oštih reči prvog dela ovog teksta, — ovogodišnji Salon je izložba sastavljena od osrednjih dela nekolicine poznatih umetnika i mnoštva nezanimljivih radova osrednjih slikara i skulptora. Za trenutak tek iz ove tavnne mase zaiskri poneki iskreni zvuk; tu i tamo poneka dobra slika.

Prvo izlaganje dvadesetšestogodišnjeg Karla Smaila omogućilo nam je susret sa slikom koja se zove Crvena soba. U crvenoj sobi jedna crvena žena lebdila savim nečujno ka crvenom stolu, ka crvenoj stolici, na zidu je slika, na stolu je trag neke nepoznate biljke, a ženi uz skut proviruje glava neke pitome životinje. Zvučna i divlja u boji Crvena soba je ritualno objavljivanje nekakvih tajnih razgovora koje samo deca i posvećeni poznaju.

Pedi Milosavljeviću se još jednom desila Letnja igra sa smislom mora i razlazima belog grada i belog zvonika i belog u plavu. Konstrukcija slike samo Pedu svojstvena — sa donjeg ruba platna, sa dna mora, magnoveno hitrim potezom zabeležen, rodio se grad i naseljen i vekovima pust, kao što i jeste svaka sen nenaseljena.

Milivoj Nikolajević zaljubljen obnovila svoju davnashnju temu granja u vodi. Ovog puta sablasni kovit poplavnog strujanja nanoe je u prazni prostor slike nanano prostudirano apstraktnu arabesku koja je i matjeovski somnabulno, orijentaliski zapis i realna priča o vodnom sapletenim granicama.

Zoran Pavlović suptilnim gra-

LIKOVNI PRILOZI

U OVOM BROJU

SLIKARA MAJSTORSKE RADIONICE

KRSTE HEGEDUŠICA:

STR. 1, 12. MIROSLAV ŠUTEJ

STR. 2. NIKOLA KOYDL

STR. 6. RADISLAV TRKULJA

STR. 8. ERVIN HOTKO

STR. 9. ZORISLAV PLEŠE

STR. 10. ZDRAVKO TIŠLIAR

STR. 10. ZLATKO ŠIMUNOVIC

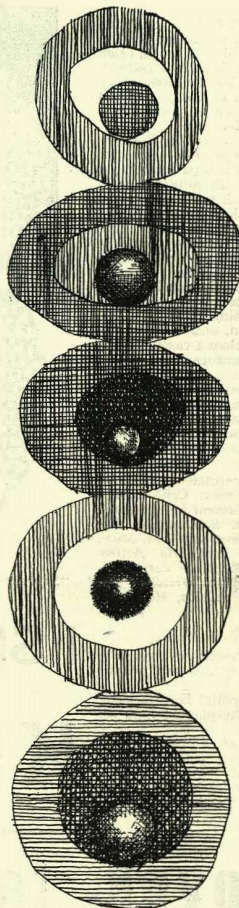
STR. 11. NIVES KAVURIC-KURTOVIC

STR. 16. ZDRAVKO RAJKOVIC

VINJETE:

STR. 9. GLIGOR ČEMERSKI

STR. 3, 5, 11, 13, 15. BRANKO MILIUS



fiznom, osetljivim odnošenjem belos i crnog ponovo doživljava svoja nekadašnja platna grubih struktura i robusnog crteža. Sa bele osnove, jedva naznačenog pokreta, crna masa u mreži crnih znakova preči crnoj masi u mreži crnih znakova. Asocijacija dosad samo diskretno nagoveštavana može se u novim Pavlovićevim slikama nešto jasnije naslutiti.

Rovinjska obala Miće Popovića previre magmom bogatih struktura kao da još uvek nije rovinjska, kao da je luka onog toplog mora iz koga tek treba da nastane život i bilja i kamenja i prvih imena stvari.

Mladen Srbinović inspirisano pronalazi najbolje plastično rešenje za niz međusobno nevezanih elemenata koji lebde u praznom prostoru. Snažnim centrifugalnim gestom ostvareno je kompaktno kompoziciono sadržajno unutar-njimi ritmom povezanih činilaca slike.

Zoran Petrović u slici Crveni mašinski ritam u industrijskom obliku humorno pronalazi tragove organske forme.

Grafika izložena ove godine na Salonu izrazito pokazuje da tehnički virtuozitet ne može nadoknaditi sadržajnu prazninu. Umešnost je u retkom grafičkom listu prerasla u umetnost. Spomenimo Vukicu Mijatović, Boška Karanovića i Marka Krstanovića koji se izdvajaju iz mase osrednjih radova.

Mladi skulptor Tomislav Kauzlaric svojim totemskim Topografijom znakom nesumnjivo je nagovestio snažnu ličnost velikih mogućnosti. Heterogenih radova na ovoj izložbi, on samo dokazuje širok dijapazon svojih mogućnosti i mladalacku ponesenost koja još uvek odabira iz mnoštva darova koje nudi preboga imaginacija.

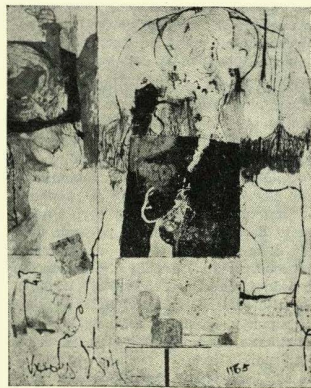
Olga Jančić, Jovan Kratochvil i Oto Logo izlažu dela dokazanih kvaliteta koja samo još jednom doprinose potvrđi njihovih izuzetnih vrednosti ne menjajući pri tom ništa bitno u oceni njihovih ranijih pojedinačnih opusa.

Salon je ove godine obogaćen grupom mladih skulptora — Lidija Mišić, Slavoljub Radojčić, Marina Tadić, Venija Vučinić, Anton Kraljić izlažu dela koja nesumnjivo dokazuju zrelost izuzetno darovitih umetnika.

Možda se moglo spomenuti još poneko ime, možda se o ponekom spomenutom moglo reći i više i više i bolje, ali tada ona karakteristična atmosfera praznine i pustosti ne bi bila prisutna u svom tekstu toliko koliko je to stvarno u Paviljonu u Masarikovoj ulici.

(NASTAVAK SA 10. STRANE)

je većina likova Stravinskog tek privid ljudskih bića? Lutak Petruška, poluautomat sli mladoženja i nevesta u Svadbi, životinje koje govore u Renaru, vojnik iz bajke u Priči o vojniku, tradicionalne uloge Pulčinele, klasični prototipovi Edipa, kartonske figure u Jeu de Cartes, čak i polukonvencionalni Tom Reikvel. Nijedan nije zamišljen da bude potpuno reljefan karakter kakav bi grand opera pokušala da naslika — i verovatno pretrpela neuspeh. Zar su svi oni samo bespomoćne žrtve svojih sudbina? Igračke u vasioni? Nagoveštaji mogućeg odgovora nalazim u jednoj rečenici divne Ramizove knjige Sećanje na Igora Stravinskog: „Čovek mora biti materijalista (kao što si ti bio) — da bi zatim postao spiritualista, ako za to ima želja i sposobnosti (a ja verujem da ti imaš), ali nikada i nipošto ne treba da bude idealista.“ Muzika Stravinskog, iako vezana za književne tekstove, pozorišne kulise i baletska libreta, sa svih strana je okružena idejama iz svakojakih izvora. Ali Ramiz ne greši ukazujući da se sama mu-



zika kreće pravim putem od zvuka prema duhu. Svaka kompozicija Stravinskog iznova potvrđuje ono što je on, za sebe, označio kao svoju preokupaciju, „auditivnim oblikom“, „težinom“ intervala, kao da je to predmet, „kontrapunktom dveju nota“. Iako nepokolebljivo usredsređen na ove materijale, on još može demonstrirati da se muzika otkriva kao vrsta sjedinjenja čoveka sa svojim sabratom čovekom — Vrhovnim bićem. Nije to kontradikcija nego neizmerni skok omogućen poniznošću istinskog umetništva. Usredsređen samo na fizičke i vremenske elemente kompozicije, on uobličava jednu umetnost koja ostvaruje čin sveopšteg sjedinjenja. Na to sam mislio pokazujući kretanje ka smirenju u velikom delu muzike Stravinskog, na to odvijanje vremena i afirmaciju značenja koje se ne oslanja na ideje ili izraz. I, uko-rak sa tim kretanjem, njegovi namerno dvodimenzionalni junaci nikada ne stiču ljudske osobine već se menjaju iz lutaka pravo u mitove. Njihova sloboda i sloboda njegove muzike počivaju u čudu preobražaja.

Preveo sa engleskog Stevan LJATKOVIĆ

