

utopijski obrazac humanosti nije nađen u prošlosti, već izveden iz znanih i mogućih osnova ljudske veličine.

I sam deo i izraz jednog pomenutog i razgrađenog sveta, Livadinina pesma kao da bira obličje razorene strukture. Ako utisak o ovoj homologiji ne vara, čini se da formalne i značenjske strukture Livadinog pesništva doista nastoje na »oponašanju« i parodiranju konvencionalnog modela sveta i važećeg modela pesme. Jarosni naturalizam u motivima i leksici, ekspresivno posuvraćene slike, crno-humorni aforizmi, ritmički i tipografski lomovi stiha (ako stih ovde nije samo optička iluzija stiha) trpeljivo obitavaju u susedstvu nežnog i dečakli sanjaločkog lirizma, altruističkog gesla i klasično lepe stilizacije. Nešto od tog obilja, i te dvojnosti, presreće nas već na prvoj stranici:

»... i udubljujem se
za moj život
u nešto presudnije
U mesečinu
što curi s krila na krilo noćnih
ptica
kao pivo niz stepenice

U moje
— sinuse — pluća — slezi
nu

I tamo
širi žute lepeze
prastare svetlosti«

(Kapetanija)

Opis Livadine pesničke optike i tehnike ne bi smeo prevideti britkost njegovih senzacija, ni kolokvijalnu lakoću govora, ni majstorstvo istovremenih asocijacija po zvuku i značenju, ni inventivnost unutrašnjeg monologa njegovih lirskih junaka i antiheroja. Uzmemo li, međutim, da je svojevrsan realizam, ili naturalizam, ključno obeležje Livadine poezije, onda se moramo pitati o prirodi i svrsi tog realizma — da li on »ubija ideale«, što je bio cilj prvobitnom naturalizmu, ili proishodi iz svesti da je u današnjoj krizi uverenja problem upravo obratan: obnoviti ideal? Drugo pitanje bi se ticalo poetske delotvornosti Livadinog postupka.

Mada je prvo pitanje složeno, nesumnjivo je da Livadin *Karantin*, kao tip poezije koja »odvajanjem od ogoljene egzistencije postaje mera lažnosti i besmisla sveta« (Adorno), razotkrivanjem dehumanizovanih vidova postojanja upravo nastoji na uspostavljanju (i vaspostavljanju) ideala ljudskosti. I odgovor na drugo pitanje ide u prilog pesniku: *Karantin* je, u kontekstu naše savremene poezije, trenutak autentične i sveže poetske reči čija neprevrela silina, ne dopuštajući definitivnu procenu, neosporno pleni i opčinjava.

BLAZENKA DESPOT:
»PLEDOAJE ZA DOKOLICU«
Mala edicija »Idea«, Beograd, 1976.

Piše: Dragan Koković

Ranije, a i poslednjih godina sve češće nailazimo na studije koje se bave problemom dokolice. U nekima od tih radova dokolica je predstavljena kao pravo na lenjost, neaktivnost, unutrašnji mir, kao prazno vreme oslobođeno od svakog zanimanja i delatnosti. Drugi, opet, smatraju da je dokolica početak svega, prvi princip svake akcije (npr. Aristotel). Po njemu slobodno vreme nije kraj rada, već je rad kraj slobodnog vremena, rad koji treba da bude posvećen umetnosti i nauci, a iznad svega filozofiji. Danas nam to može izgledati čudno, ali oko 350. godine pre naše ere Aristotel je tvrdio da dokolica (schole) nije odmor, a ni kraj rada, već krunisanje slobodnog vremena. Raditi znači nemati, ne raspolagati vremenom, ne gospodarići samim sobom, nemati sreće.

Pošto je dokolica početak svega treba je postaviti iznad rada i njegovog cilja. Istinski čovek, dakle, jeste u dokolici — »krunisanom« slobodnom vremenom. Tada se tek može ostvariti kontemplacija, intelektualna delatnost, duhovni život, filozofija, umetnost.

Međutim, važno pitanje koje se postavlja na početku jeste odnos dokolice i slobodnog vremena. Da li su ti pojmovi sinonimi ili se, pak, razlikuju po osobini i sadržaju?

Ima pokušaja da se slobodno vreme odvoji, kao pojava industrijskog društva, od dokolice koja je hronološki starije od slobodnog vremena, tačnije — stara koliko i stvaralaštvo. Tako Sebastijan de Gracija, govoreći o razlici između slobodnog vremena i dokolice, kaže da svako može imati slobodno vreme, ali ne i dokolicu. Prvo ima realne šanse na ostvarenje, dok malo ljudi može da se ostvari u dokolici, jer nisu svi sposobni za kontemplaciju, a potrošačko društvo je nesposobno da ostvari potrebne okvire ili da im pruži šire vrednosti za realizovanje njihovih potencija u slobodnom vremenu. Nećemo se šire zadržavati na ovim aristokratskim koncepcijama dokolice. Ipak, mišljenja smo da je pojam »slobodno vreme« širi od pojma »vreme dokolice«. Marks je, govoreći o slobodnom vremenu, ukazao da je to »vreme dokolice, ali i vreme koje se koristi i za uzvišenije delatnosti«.

Knjiga *Pledaoje za dokolicu*, sam naslov već govori, zalaže se za dokolicu, a ne za slobodno vreme. Naravno da se sadržaj dokolice kod B. Despot bitno razlikuje od navedenih shvatanja. Pod dokolicom se podrazumeva »ona slobodna stvaralačka bit — „rad“ s onu stranu nužnosti, rad kao prva životna potreba, stvaranje bez podele rada i bez materijalne nužnosti.« (str. 8). Autor daje objašnjenje zašto pledira za dokolicu, a ne za slobodno vreme, ističući pri tom da se ne bi trebalo protiviti terminu slobodno vreme »kada on od funkcionalnosti ne bi bio izlisan i izgubio stoji bitni smisao: vrijeme

u slobodi i slobodna vremena (podvukla Blaženka Despot). Dapače, vrijeme u slobodi i slobodno vrijeme je ono za čim pleđiramo (str. 142).

Za slobodno vreme se dalje kaže da je, pre svega, objekt potrošnje raznih industrija razbibrige: gadžista, televizije, filma, varijetea, kazališta, tiska, pornografije. Autor zatim analizira te »kulturne industrije«, mašinerije zabave koje i te kako utiču na uobličavanje ljudskog načina življenja. Kako bi rekao Mils: »Pošto je mašinerija proizvodnje uništila rad kao nezavisnu značajnu akciju, ona je mnogim ljudima dala više slobodnog vremena. Ali, sada mašinerija zabave uništava slobodu tog vremena« (R. Mils, *Znanje i moć*, str. 96).

U nastavku Despotova navodi misao K. Grenberga da je slobodno vreme istisnuto iz prvog plana i pretvoreno u negativnu, umesto pozitivnu dopunu radu. »Jer, akcenat je na radnom vremenu, a slobodno je vrijeme derivat kapitala, rekreacija za rad, upotpunjenje društva obilja i apsolutne potrošnje« (str. 144). Nabrajujući još neke elemente potrošnje slobodnog vremena (savremeno nomadstvo, turizam, tercijarne delatnosti, grupni seks, alkoholizam, narkomaniju i nonkonformizam), autor kaže »da odbacuje pojam slobodnog vremena kao pojam svijeta rada i ostajemo na pojmu dokolice, koji ćemo objasniti iz fenomenologije Rada kao pojma Rada umjesto radnog pojma, kako ga je shvatio Hegel« (str. 146). Treba reći da je značajno insistiranje na povezivanju slobodnog vremena sa slobodom, kao i činjenica da se rad posmatra kao subjekt istinske i autentične kulture. Pitanje slobodnog vremena zaista se ne može rešavati odvojeno od radnog, jer to nisu podvojene već dijalektički povezane sfere, a jedno odvojeno pitanje koje se postavlja je: »Da li radno vrijeme može postati hoby — slobodno vrijeme?«. Rešenje se opet nalazi u samom radu.

Pledaoje za dokolicu — »kao slobodnom igrom stvaralačkih snaga« — govori o humanističkoj orijentaciji autora. Jedno je jasno: metamorfoza i transformacija ovakvog svakidašnjeg vremena su neophodne. »Izlaženje iz represivnog i manipulirajućeg vremena u dokolicu, ne više božansku, već ljudsku, koja je s onu stranu svijeta rada, stvar je revolucionarne politike i političke revolucije« (str. 23).

Razvitak tehnike u savremenom građanskom društvu stvarajući mnoge posledice i efekte slične onima koje je Marks razmatrao u *Kapitalu* — nezaposlenost, svodenje čoveka na oruđe industrijske podele rada, duhovno osiromašenje radnika itd. Sve to stvara slobodno vreme koje je čoveku bez slobodnog društva i društvene sigurnosti samo izvor nove socijalne nesigurnosti, teškoća ili monotonije koju nadoknađuje praznom razonom i masovnom kulturom. Savremena tehnika je moćno sredstvo vlasti nad čovekom, ona omogućava autoritarno programiranje ljudske svesti i autoritarnu kontrolu njegovog ponašanja, sve do najintimnijih sfera ličnog života, stvarajući jednu novu »in-

dustriju svesti« koja čak programira i ljudske motive. Blaženka Despot navodi primer iz Pakardove knjige *Industrija svesti* da u SAD postoje 82 organizacije koje se bave istraživanjem motiva, a u njima radi 150 radnika i 7000 akreditiranih psihologa (str. 17).

To je očit dokaz da se u savremenom društvu oblik provođenja dokolice ne javlja kao sloboda svakog čoveka, već je to organizovana delatnost industrije dokolice. Ti masovni vidovi provođenja dokolice najčešći su u obliku komercijalne zabave, čiji je glavni cilj i zadatak da čoveku ukažu na puteve kojima bi pobegao od nepodnošljive stvarnosti. Ako se sve ovo ima u vidu, onda je jasna autorova odlučnost protiv slobodnog vremena i plediranje za novu dokolicu.

Mada je i autor svestan nedorečenosti nekih eseja, a i čestih ponavljanja koja su prisutna u ovakvim zbirkama, interesantan je način tretiranja problematike (pogotovo u esejima *Umjesto predgovora svijet rada, Tehnika i socijalizam* i *Tehnika i humanizam*), koji neutralizuje ove nedostatke. Upravo zbog toga ova knjiga i humanistička vizija Blaženke Despot obogaćuju našu filozofsku, antropološku i sociološku literaturu. Recimo i to da je Blaženka Despot neke probleme, kojih se dotiče u ovoj knjizi, najsystematičnije obradila u radu *Humanitet tehničkog progressa*.

ABDULAH SIDRAN: »KOST I MESO«

»Veselin Masleša«, Sarajevo 1976.

Piše: Spiro Matijević

Susret sa zbirkom *Kost i meso* Abdulaha Sidrana izaziva, nema sumnje, izuzetno dubok doživljaj. Nakon poeme *Sehbazija* (1970) i proze *Potukač* (1971), Sidran je objavio veoma koherentnu knjigu, po kojoj se uvrstio u sam vrh savremene bosanskohercegovačke poezije. Sidran je opjevao sudbinu čovjeka i umjetnika, vezujući je za tlo i vrijeme. Posezao je u prošlost da bi, retrospektivno, zahvatio sržne događaje i zbivanja. U tom smislu, nacionalno biće i njegova historijska drama u burnim vremenima prepoznaje se kao osobenost. Pjesnik nastoji da u dubini historije otkrije suštinske karakteristike čovjeka našeg tla i da ta otkrića sagleda kroz prizmu modernog senzibiliteta. To svojevrsno harmoniziranje prošlosti sa suvremenosti nameće se kao istaknuto obilježje Sidranove poezije. Svrsjavši pjesme u cikluse — *Sarajevo*, *Put kojim smo prolazili*, *Jedna pjesma* i *Duše tako bliske* — koje uokviruju prolog *Uzevši kost i meso* i epilog *Hoće li išta o meni znati*, pjesnik je ostvario homogenu i jedinstvenu strukturu. U prologu je nagovijestio da je i sam dio jedinstvenog historijskog toka, kapljica u bujici vremena. Stoga nikada ne ističe svoj individualni ljudski i umjetnički slučaj

izdvojeno, nego o njemu govori u sklopu općeg, prolaznog i trošnog čovjekovog hoda kroz vrijeme.

Budući da se prozeo vremenom kao trajnom kategorijom, odbacujući tezu da je njegovo vrijeme, u suštini, apsolutno drugačije od svakog vremena, Sidran pjeva:

»Meni više ništa, ni ružno ni dobro,
ne može da se desi. Ostalo je naprosto
da brojim dane, ko smjeran redov, s malom
razlikom u smislu, i žestini. Treba to pojmiti
i izgovoriti, napokon, mirno: doći će
i uzeće sve, uzevši kost i meso.«

Imajući uvijek na umu da su sve ljudske moći unaprijed određene smrću i ništavilom, Sidran na takvu polazištu oblikuje svoje poetsko saživljavanje sa sudbinom. Ako svaka velika poezija, u krajnjoj liniji, svjedoči o smrti, Sidran je izrazit primjer pjesnika koji razvija samosvojno suočenje s njenom suštinom. Ali, on to ne čini patetično i nikada ne lamentira. On je pjesnik sudbine, evokator bolova, melankolični i durašni stoik koji podnosi sve nedaće stoljeća i opacine koje mu život nameće.

U ciklusu *Sarajevo* pjesnik je oživio nekoliko znamenitih ljudskih sudbina iz burne historije toga grada (*Sljepac pjeva svome gradu, Bašeskinja samoća, Brauning 7.65. Vježba gadanja, Drhti Gavrilova ruka, Gavrilu bunca, Noć uoči pucnja*, itd.).

Sidranov pjesnički izraz je blizak pjesmi u prozi, ali u tim dugim, pomalo psalmičkim stihovima intenzivno krvavi suspregnuta i jarka emocija, protkana strepnjom, strahom i blagim nijansama tragično intonirane tugovanke. U pjesmi *Gost s drugoga svijeta* fenomen smrti nameće se kao realna činjenica koja se trezveno naslućuje. U ciklusu *Pet zapisa* ističe se *Zapis o dječastvu*. Pjesnik elegično prebire po uspomenama na svoje kasno dječastvo, kada je duša cvala i upijala bla-

godati ženske ljepote. To vrijeme zadobija univerzalno značenje, jer ga Sidran uspijeva preobraziti poetski, približavajući ga čovjeku uopće, svima koji se osvrću za nepovratnom davninom djetinjstva. U tom smislu, vrijeme se shvaća kao tiranin koji nad čovjekom vrši neku vrstu mučkog, nekažnjivog zločina, jer mu uništava oduševljenje, odnosi mladost, stišava emocije. U poenti pjesme *Ars poetika*, Sidran sažima suštinu pjesničkog poziva, ne odričući se, ipak, pjesme:

»Ali, govoriti ipak treba,
šapatom i u samoći,
tiho se pridružiti zlosrećnom
horu onih nad ponorom što jednom u
tamu vrisnuli su
šta je to, i kriknuli, ne
sačekavši odgovora.«

Iz Sidranove lirike izvire nenametljiva poruka: pjesmu treba živjeti da bi se potvrdila i provjerila njena plemenita misija. Sidran doista svoje pjesme duboko i intenzivno proživljava. Otuda toliko uvjerljivosti i nenametljivosti u njegovu poetskom govoru. Takav odnos prema pjesmi razvija se do perfekcije u ostvarenju *Da je u svemu tinjao barem, najpotresnijoj i najljepšoj umjetničkoj zbirke*.

Završavajući zbirku u znaku sumnje, bojazni i pitanju, Sidran se pribojava da nije uspio dovoljno rasvijetliti svoje vizije. Nema sumnje, svaki istinski pjesnik zbog toga strahuje.

Lirika Abdulaha Sidrana, tužna, emotivna i bolna evokacija proživljavanja ljudske tragedije iz prošlosti i sadašnjosti, predstavlja zaokruženu sliku svijeta u kojem mrmore mnogoglasja i šapati, urinuti u okrilje vremena. Iz tmine prošlosti javljaju se znameniti kulturni radnici i buntari, patnici i uznici i udaraju zvekirom u savjest ovoga pokoljenja, zahtijevajući da ih uskrse u svojim tvorevinama. Sidran je uspostavio postojan umjetnički most između tih davnih, a živih glasova i današnjih pokoljenja u zbirci *Kost i meso*.

likovni notes

»Umetnost u Belgiji krajem 19. i početkom 20. veka«

Muzej savremene umetnosti, Beograd

Piše: Mirjana Radojčić

U okviru jugoslovensko — belgijske kulturne saradje, u organizaciji belgijskog Ministarstva kulture, u beogradskom Muzeju savremene umetnosti priređena je izložba *Umetnost u Belgiji krajem 19. i početkom 20. veka*.

Budući da do sada nismo bili u prilici da se unašoj sredini, preko izložbi retrospektivnog karaktera, upoznamo sa savremenom belgijskom umetnošću, ova izložba, makar i u ograničenom vidu, prikazom osnovnih tendencija i karakterističnih dela, omogućava da se sagleda umetničko stvaralaštvo zemlje koja je u razvoju evropske umetnosti ovoga veka imala značajnu ulogu i zabeležila mnoga inovatorska traženja.

Izložbu čine četiri velike stilske celine: pojave krajem 19. i početkom 20. veka, ekspresionizam, apstraktna umetnost i nadrealizam. Ovakva eksplicitna naznačena i dosta dosledno sprovedena podela u koncepciji izložbe, najpre, omogućava da se prati snažan prodor avangardnih stremljenja u umetnosti Belgije, koji je u to vreme zabeležen i drugde u Evropi. Tako su, istovremeno, markirani neki važni punktovi u razvoju savremene belgijske umetnosti i u tom smislu ova izložba ima karakter retrospektive. Krajem 19. i početkom 20. veka moguće je u belgijskom slikarstvu pratiti tok procesa koji otkriva karakteristične promene. Prolazimo kroz nekoliko bitnih etapa u kojima, se, najpre, ispoljava uticaj nekih evropskih, pre svega, francuskih umetnika. U ovom periodu belgijski slikari uglavnom prihvataju iskustva u rasponu od Moneovog impresionizma do divizionizma Zorža Sera. Tek pojavom umetnika sledeće generacije, prvih godina 20. veka dolazi do znatno radikalnijih promena. Moglo bi se čak reći da je prodor ove generacije belgijskih slikara bio toliko snažan, da je ostavio neizbrisivog traga u celokupnoj evropskoj umetnosti toga vremena. Sećanja na impresionizam Monea, kao i stvaranje pod prislenkom vlastite slikarske tradicije, u najvećoj meri prisutno je u delima Emila Klause, Tea Van Ryselberga, Zorža Lemena, Ogista Olfea i Henrija Evenepoela, dok se u slikarskom opusu Julija Smalzinganga, najpre, zapaža uticaj analitičkog divizionizma Zorža Sera, da bi se tek, potom, njegovo delo konstituisalo kao autentično futurističko. Julie

Smalzingang, je u stvari, jedini belgijski slikar koji se u potpunosti priklonio futurizmu. Leon Spiliaert, čija dela već sadrže sve odlike moderne slike, mogao bi se okarakterisati kao preteča ekspresionizma.

U vreme prvog svetskog rata dolazi do napuštanja impresionističke poetike. Stoga je već u prvim posleratnim godinama belgijska umetnost obeležena traganjima ka novim vidovima likovnog izraza; sada, okrenuta od tradicionalističke umetnosti čitava jedna generacija slikara, zalaže se za čistu likovnost u umetničkom delu.

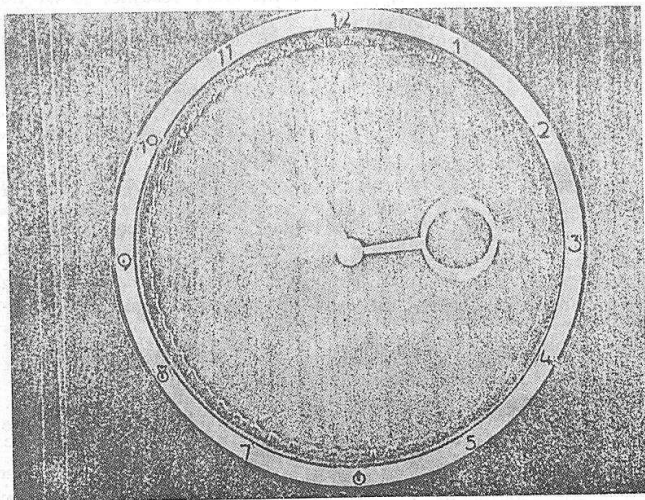
Izuzetne vrednosti prisutne su u slikarstvu belgijskih ekspresionista — Gustava de Smeta, klasičnog ekspresioniste, Fritsa Van den Berga, tvorca ekstremnog ekspresionizma, jednog nadrealističkog koncepta ekspresionizma, koji se gotovo pretapa u fantastično slikarstvo, kao i Konstanta Permekea, svakako najmarkantnije ličnosti belgijske umetnosti ovoga perioda, tvorca jednog svojevrsnog vida poetskog ekspresionizma koji se u njegovim kasnijim delima, stvorenim posle 1935, približava »animizmu«.

Belgijska apstraktna umetnost na ovoj izložbi zastupljena je delima Zorža Vantongerla, Jozefa Petersa, Viktora Servranha i Pijera — Lui Flakea — pobornika konstruktivizma i čiste likovnosti. Tako će Zorž Vantongerle teoriju beskonačnog učiniti dominantnom u svim svojim eksperimentima u slikarstvu, dok će Jožef Peters, najpre stvarati slike bliske futurističkom dinamizmu, da bi se kasnije sve više počeo da interesuje za čistu estetiku i konstruktivističku umetnost. Viktor Servranh, preko dadaističke faze, ide ka geometrijskoj apstrakciji i svetu stroge konstrukcije, a Pijer — Lui Flake stvara dela u duhu čiste plastične umetnosti 20-tih godina.

Najzad, ovde se nalaze i slike Pola Delvoa i Rene Magrita, izrazitih individualnosti, umetnika koji se nalaze u samom vrhu evropske moderne umetnosti, kao i izuzetno inventivni i poetični, pokatkad dati s izrazito likovnim senzibilitetom, kolaži E. L. T. Mesensa.

Mada ovde nisu izložene Magritove slike s početka njegovog rada, kada se on upoznao s futurizmom i, zatim, apstraktni period njegovog slikarstva, dat je izuzetno dobar uvid u njegov nadrealistički opus. Rene Magrit predstavljen je ovde nekim od svojih najboljih slika, između ostalih, slikom *Suma* iz 1927. godine slikama *Traženje apsolutnog* (1933), *U savu Macku Semmetu* (1934) i remek — delom *Srećni darodavac* iz 1959. godine.

Rene Magrit pridružio se francuskim nadrealistima u Parizu 1925. i tada je upravo stvorio slike na kojima su verno, realistički slikani predmeti dovedeni u neobične i neočekivane međusobne odnose, tako da kao celina izazivaju utisak karakterističan za nadrealističku sliku. Prihvativši iskustva nadrealizma, Magrit je, međutim, stvorio samosvojan i neponovljiv, čudesan svet nelogičnog i snovidnog. Kao, uostalom, i Pol Delvo koji



gergelj urkom: šest minuta kretanja sata snimljeno na kseroksu