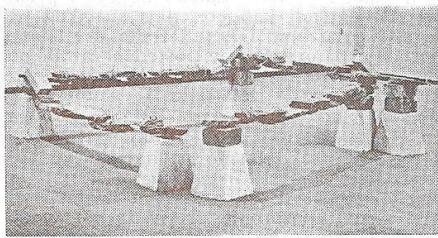
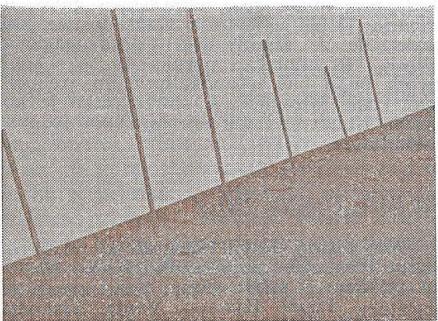


kaoru ueda, »koka kola«, 1973.



kishio suga »spajanje«, 1973.



tacuo kavaguchi »odnos — topota«, 1973.

ju krajnju konsekvenciju čini tip maksimalno egzaktnih predstava realiziranih posredstvom mehaničkih pomogala kseroksa ili fotoaparata (Ay-O, Jukio Hamaguchi, Ken Mitamura, Yoshimi Okuda, Takeshi Shikama, Fumio Takamizawa, Keidi Uematsu, Kosui Kiguchi). S druge strane, na polu koji bi se mogao definisati područjem apstrakcije, vidljivi su refleksi jedne vrsti optičkog strukturalizma (Hisao Domoto, Kazumasa Nagai, Michijuki Joshibava, Minoru Niskiki) a posebno jedne vrsti minimalizma (Ju-kko Nimura, Takeo Nakano, Kazujoshi Ooischi, Kazuo Higuchi) koji u nekim ekstremnim slučajevima već prelazi u oblast konceptualne umetnosti (Kenkichi Sindo) ili pak u danas aktuelni rod post-konceptualnog »primarnog slikarstva« (Takehisa Kiuchi). Primetno je da su u kategoriji »tri-dimenzionalnih radova« krajnje marginalno bila zastupljena dela skulpture u klasičnom smislu reči (Eishi Yamamoto), dok su u mnogo širem preseku bili prikazani objekti realnog ili tek neznatno modificiranog izgleda (Kenzo Baba, Norio Imai, Ken Kusachi, Huruhiiko Jasuda, Noriuki Haraguchi), zatim deli primarnih geometrijskih prostornih oblika nastalih korišćenjem novih tehničkih materijala kao što su nerdajući čelik, aluminijum, poliester i akrilčika smola (Shintaro Tanaka, Do Oda, Kinro Imai, Yoshikuni Iida, Toshiko Endo, Keiko Suzuki, Sizuko Onda) te, najzađ, dela nastala korišćenjem prirodnih ili potpuno vanumetničkih materijala, kao što su razne vrsti specijalnog japanskog drveta, zatim štofa, pamuka, neobrađenog kamena, betona i olovka (Kikuma Michizuki, Itaru Komuro, Kazuo Kadonaga, Juoko Imai, Hirojuki Ivano,

Kiniichi Sima, Kishio Suga, Jiro Takamatsu, Tacuo Kavaguchi). Shvatnja ovih autora mogu se uslovno karakterizirati kao jedna vrst japanske varijante »širomašne umetnosti« u kojoj najviše dolazi do izražaja njihov izuzetni senzibilitet za prirodu krajnje skromnih i upravo oskudnih sredstava posredstvom kojih oni ipak uspevaju izvući rezultate što su u stanju da u sebi sažmu učinke vrlo delikatnih i, u isti mah, veoma preciznih misaonih operacija.

Ukoliko bi iz svih ovih podataka koje nude individualnu opredeljenja mnogih učesnika ljubljanske izložbe bilo uopšte moguće tražiti komponente one sinteze što bi sve te raznovrsne doprinose povezivala nekim zajedničkim određenjima, onda bi to, pre svega, bila konstatacija da generalna usmerenja savremenih japanskih umetnika ne stoje danas u divergentnom položaju u odnosu na orientacije umetnika drugih vodećih kulturnih sredina, već ih, naprotiv, ona samo dopunjaju nizom specifičnih tumačenja postavljenih u okvirima često srodnih ili makar bliskih istraživačkih područja. Razloge takvom stanju treba, čini se, tražiti u dvema problemskim razinama: s jedne strane, u smislu fundamentalnih socioloških determinanti, nužno je poći od činjenice da je japsko društvo u periodu posle drugog svetskog rata prolazilo kroz veoma složene transformacione procese u kojima je neminovno dolazilo do raslovanja dugo negovanog pojma tradicionalne kulture izvornog istočnjačkog tipa, koja je, uz mnoge unutrašnje konflikte, postepeno bila potiskivana i zamjenjivana novim kulturnim, a, samim tim, i umetničkim modelima izraslim na temeljima funkcionalisanja savremenih i tehnički visoko razvijenih socijalnih struktura, obeleženim ne samo mnogim neospornim prednostima ovih kretanja, već i ostvarenjima praćenim brojnim negativnim pojavama karakterističnim za slične procese u svim ostalim područjima i ambijentima savremenog sveta. I, s druge strane, u smislu konstitucije samih plastičkih i oblikovnih ideja, primetno je da se profil posleratne japanske umetnosti formira prolazeći kroz etape u kojima su se neminovni tokovi assimiliranja iskustava već prethodno ostvarenih u drugim poticajnim sredinama nastojali prilagoditi senzibilitetima što su bitno proizlazili iz njihovog specifičnog istorijskog, društvenog i kulturnog konteksta, da bi iz ukrštanja ovih komponenti mogla nastati takva umetnička situacija u kojoj mogućnost primene krajnje modernih i u osnovi internacionalnih izražajnih jezika ne bi porekla i negirala neka njihova vlastita duhovna i osećajna htenja.

Osvrt na materijal ljubljanske izložbe savremene japanske umetnosti ukazuje na niz pozitivnih simptoma koji govoru u prilog okolnosti da su ovi procesi, nakon svog već dvadeset godišnjeg kontinuiranog odvijanja, došli do stadijuma prvih jasnih kristalizacija: japanski autori primenjuju danas gotovo sve one izražajne forme koje poznata umetnost visoko industrijskih i postindustrijskih sredina, čuvajući ipak, pri tom, jedan svoj i po mnogo čemu karakteristični profil. Pa iako se prema kriterijumima koje je inauguirala nova američka i evropska kritika, japanski umetnici posleratnog perioda — sa izuzetkom pojave grupe Gutai, a zatim i doprinosa Arakawe i On Kaware, koji su, zapravo, pretežno vezani za umetničku situaciju Njujorka — ne registruju među nosiocima najisturenijih problemskih inicijativa u pokretanju bitno novih plastičkih koncepcija, sigurno je da su mnogi od njih uspevali da ispolje niz izvornih i relevantnih reakcija na niz otvorenih pitanja prirode i mogućnosti umetničkog delovanja u ovom istorijskom trenutku, primetno učestvujući u izgradnji jedne globalne fisionomije savremene umetnosti i doprinosi tako definisanju onih njenih danas neospornih osobina policentričnosti i polivalentnosti koje su, uza sve razlike gotovo bezbrojnih individualnih stanovišta, ipak obeležene nekim zajedničkim dilemama i zajedničkim pokušajima razrešavanja mnogih neizvesnosti tih dilema.

miodrag stanislavljević

FEST '74

ili u traganju za dobrim filmom

Od oko četiri hiljade filmova, koliko se godišnje širom sveta proizvede, na nekoliko programa »Festa« bilo je prikazano stotinak nagrađenih ili kandidovanih za razne veće ili manje nagrade.

Ako od tih stotinak samo nekoliko njih zavredi naziv umetničkog dela, i koliko-toliko trajnu uspomenu, ne ostaje nam doli da konstatujemo da su dobri filmovi i istinsko simeastičko nadahnute dosta retka stvar. Što je normalno, pogotovo u filmskoj umetnosti, jer kamera i traka još uvek nisu jevitne kao olovka i papir, te film ostaje nedostupan većem broju potencijalnih talenta.

Pošto su vrednosti retke, a film skupa veština, izmišljeni su raznorazni zlatni globusi, oskari, palme i slično, ne kao potvrda kvaliteta (istinski kvalitetom umetničkom delu takve potvrde nisu ni potrebne) već kao zamena za deficit vrednosti.

Kada se na jednom festivalu, čija je deviza »najbolji filmovi sveta«, saberi svi ti isprazni simboli, onda to postaje ne smotra vrednosti, ne revija najboljih već parada fantomskih titula »bez pokrića«.

Politika i nasilje

Budući da su kreativni poticaji zaista retki, pretežni deo svetske produkcije prošle godine kretao se već uhodanim, oprobanim stazama.

To su, na jednoj strani, tzv. angažovani (»politički, socijalno-kritički) film i, na drugoj strani, tzv. »film nasilja«. Ostali žanrovi zastupljeni su sa po dva-tri primerka a neki (western, na primer) nisu uopšte ni zastupljeni. Prvoj grupi — po oceni samog selektora — pripada gotovo polovina svih filmova koji su dospeli na »Fest«.

Prosečni primer za tu grupu je svaki film *Opsadno stanje* Koste Gavrasa (kojeg su akreditovani novinari i kritičari uvrstili među tri najbolja filma). Film je, nesumnjivo, vrlo aktuelan: on skoro detektivskom metodom razotkriva ulogu »svetskog žandarma« (SAD) u desničarskim prevratima u Južnoj Americi. No, povodom Gavrassovog filma (i, uopšte, svih filmova ove grupe) neodoljivo se nameće jedno pitanje Maksia Friša postavljeno povodom angažovanog teatra: »Želim li, dok pišem komade, promeniti društvo? Želim li to zbog društva ili zbog dela?« Rekl bismo da Gavrass je većina »angažovanih« reditelja ne prave filmove ni zbog društva ni zbog samih filmova, već iz čisto komercijalnih potresa, jer takvi filmovi poslednjih godina imaju prođu.

Naravno, pitanje angažovanosti umetničkog dela ne može se, pogotovu danas, i pogotovu ne u »sedmoj umetnosti«, skinuti sa dnevnog reda nekim duhovitim obrtom. Čak ni podatak da je u snimanju Gavrassovog filma učestvovao američki kapital sa pedesetak procenata ne mora da se prihvati kao neki pouzdan dokaz nestvaralačkih pobuda.

No, na ispitivanje i procenjivanje sličnih dela možemo primeniti jedan jednostav-

van reagens; naime, kao što se autentičnost socijalno-političkog angažmana u književnom delu (roman, pesmi) može meriti oscilacijama u jezičko-ritmičkoj sferi, u bogatstvu i oskudici jezičkog materijala, u rastu i padu imaginacije, tako se i autentičnost sličnog angažmana u nekom filmskom delu može meriti oscilacijama u čisto filmskoj oblikovnoj sferi, u razuđenosti, bogatstvu i inventivnosti filmskog izraza, ili, konkretnije, u dramaturško-ritmičkoj organizaciji, u intenzivnosti dejstva filmskih prizora, u „poletu montaže“ itd. Ti faktori jedini su pouzdan dokaz da li su vanestetički elementi organski inkorporirani u strukturu dela, propušteni kroz imaginativni sloj umetničkog bića, ili, krajnje uprošćeno rečeno, kreativno „doživljjeni“.

Medutim, *Opsadno stanje* ni dramaturški ni režijski ne prevazilazi nivo običnog feljtona; dakle, ne pokazuju autentičnost angažmana reditelja. Slično stoji stvar i sa ostalim predstavnicima ove grupe: Ivom Boaseom (*Stanje redovno*), Luiđi Kampom (*Skalpel, bela mafija*), Linom Vertmiler (*Film o ljubavi i anarhiji*), Mariom Moničelijem (*Hoćemo pukovnike*), Eliom Petrićem (*Privatna svojina nije više loplovluk*) i drugima.

Takožvani »filmovi nasilja« već dve decenije imaju dobru prođu na svetskim ekranima. Eksplikativno usmereni na to da nas učine svesnim okrutnosti sveta u kojem živimo, ti filmovi se najčešće prave bez dubljeg poniranja u »the probleme of violence« i pretvaraju se u gole spektakle mučenja, razaranja i ubijanja, što od njih čini svojeobraznu vrstu *pornografije*.

svojobranu vrste povećavaju. Jedan od retkih kome uspeva da sagleda dublju dimenziju nasilja (ili, kako on veli, *agresivnosti*), praveći razliku između ovog i pojma nasilja) svakako je Sam Peckinpah sa svojim filmom *Psi od slame* (pričazanim u neoficijelnom programu "Vidici").

Ne nasilje oko nas, već ono u nama, nasilje kao arhetipsko nasleđe — to je suština Pekinpooovog filma koji, na žalost, neće biti otkupljen, jer bi, po nečijoj oceni, »delovao nevaspitno«. No, ako jedno istinsko umetničko delo koje duboko i, rekli bismo, čak didaktički sagledava tamne pono-ru nasilja u svakom od nas nije dobilo vi-zu zbor „vaspitne nepodobnosti“, sigurno će je dobiti neki italijanski vestern — sa bezbroj leševa i potocima krvi.

Veliki reditelji — bez velikih filmova

Kao potvrda uvodnih opaski može poslužiti i podatak da gotovo nijedan od sinea-
sta koji su već ušli u „paneon reditelja“ na ovogodišnji »Fest« nije došao sa delom
koje će u njegovoj konačnoj filmografiji
zauzeti neko značajnije mesto.

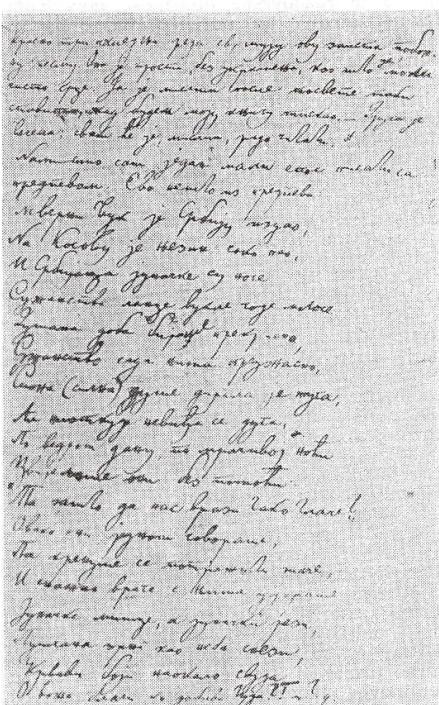
Zaduzenje neko značajnije, nego da je film Ingmara Bergmana *Krici i šaputanjem* kritičari i novinari proglašili su najboljim filmom ovogodišnje smotre. U svoju staru temu o pitanju međuljudske korespondencije Bergman u *Kricima i šaputanjima* unosi neke nove slojeve, pokušava da taj problem sagleda u svetlu prisutnosti smrti (koja stvara kratkotrajni privid zbijenja i razumevanja među njegovim junakinjama). No, i pored svega, ne možemo se oteti utisku da je pred nama samo stilска vežba, samo virtuošna filmska kompozicija za četiri filmska lica (Ingrid Tulin, Harijet Anderson, Liv Ulman i Kari Silvan).

Lukino Viskonti poslednjih godina uporno varira teme o prefinjenoj izopačenosti i otmenom truljenju. Ti filmovi nisu, kako bi rekli nadrealisti, bez izvesne "nakazne draži", ali su daleko od starog Viskontija. Doista izgleda čudno da autor filma *Zemlja drhti* završava delo kao povesničar jednog sveta na zalasku, sveta isfinjenih intelektualaca i "osećajnih monarha".

Ni Louzni nam ove godine, kao ranijih, nije priredio „slavlje za oči“. Njegova *Nora* može da posluži samo kao instruktivni primer u razmatranju odnosa dramsko delo — film. Dok gledamo pozorjano izvođenje neke drame — ma koliko ono bilo blisko

duhu dela — ipak u nama ostaje, više ili manje, jasno izražena podvojenost između takve vizije dramskog dela i vizije iste drame koju nosimo u sebi posle čitanja. Ni najbolja predstava ne iscrpljuje dramu, ne briše našu unutrašnju predstavu, onu koja se odvija na daskama iza sklopjениh trepavica. Posebnost predstave i posebnost dela ostaju i dalje. Razlog za to je u znanou nepotpunosti teatarske iluzije.

Sa filmom snimljenim po nekoj dramskoj stvari stoje sasvim drugačije: njega ne primamo kao jednu moguću predstavu, već kao završeni, konačni oblik. Posebnost dečija i posebnost predstave staju se. I kad



brankov rukopis (eksponat muzeja grada novog sada — depadans sremski karlovci)

su u pitanju manja dela no što je *Nora*, a tako veliki reditelji kao što je *Louzi*, mi zaboravljamo na posebnost sveta dramskog dela, filmski svet nam se nameće kao jedini svet. No, kad su u pitanju velika dramska dela, kao što je ovo *Ibzenovo*, ta unifikacija vizije dovodi do osiromašenja. Mnoštvo egzistencija koje drama ima bivaju filmom svedene na jednu, konačnu, sa kojom se ne mirimo. I, čudno, zbog tog svođenja na jednu viziju, ma koliko ona upečatljiva bila, i velika dramska dela dobijaju izgled prosećnosti. Upravo to se dogodilo sa *Norom* u *Louzijevom* filmu.

Anžej Vajda je još jedan od onih koji na "Festus" nije opravdao reputaciju velikog reditelja. Ove godine došao je sa filmom "Svadba" (rađenim po drami Stanislava Vis-pjanskog) u kojem je "sve istinito, pa čak i snovi". Kažu da ta drama ne silazi sa poljskih pozornica, no njeni kvaliteti su za svetske ekrane očito nedovoljni. Siže je zaista obećavao: jedan pesnik—plemič ženi se jednom seljankom i u "vinskoj egzalata-ciji" poziva na svadbu sve stvorove, postajeće i imaginarne, životinje i biljke, ljude i prikaze. No, umesto da dobijemo jednu slobodnu, maštovitu reviju pesničkih snova, dobijamo nekakvu kvazi-socijalnu dramu o starim plemičko-seljačkim neprečišćenim ra-činima.

Američka noć Fransoa Trifoa predstavlja sumrak još jednog od velikih reditelja. Trifo kao da prilično doslovno shvata »teorijsku autoru« u čijem je okrilju ponikao i koju je sam zastupao. On kao da veruje da je autor bogomljani stvor kome nije potreban nikakav trud da sačini »autorskog

delo«, da mu nije potreban nikakav dublji kreativni podsticaj, da će i ispod nepretencioznosti i površnosti manifestovati dubinu, jer je ispod ruke majstora svaki poteg za značaja. No, očito je da posle *Američke noći* »autorstvo« nije nikakav apriorni, mistički posed koji odsijava iz svakog majstorovog poteza, već nešto što se tegobno i mukotrpno osvaja, izgrađuje svakim kadrom, svakim filmom ...

Ništa značajnije nisu donela ni ostala znamenita rediteljska imena: Hjouston, Cineeman, Oldrič, Polak, Tarkovski i dr. Indijac Satdžajat Rej jedini je od filmskih klasika koji je na »Festu« bio zastupljen de-lom koje će u njegovom opusu zauzeti jedno od najviših mesta. Njegov film *Grmljavina u daljinu* jedini je koji se, u poplavi antiratnih filmova (i sa Zapada i sa Istoča), izdvaja autentičnom notom, mada je u nje-mu rat prisutan samo preko senki aviona koji odlecu na neko daleko bojište i preko epidemije gladi kao posledice svetskog po-žara. Ni najzabitljiviji kutak zemaljske kugle, poručuje nam Rej, nije pošteđen ratnih po-sledica, »grmljavina« nužno odjekuje u svim krajevima ovog sveta čija je sudbina ne-deljava.

No, antiratna poruka Rejovog filma je samo prvi (rekli bismo ne najvažniji) sloj. Značenjski nanosi *Grmljavine u daljinu* su daleko slojevitiji. Slika gladi u ovom filmu nije samo upozorenje protiv ratnih grozota, ona ima i službu jednog dubokog filozofskog simbola. Ti dublji slojevi otkrivaju se u finalu filma: glavna junakinja, koja dotle nije imala dece, obaveštava muža, u trenutku kada epidemija gladi dostiže maksimum, da će dobiti dete. Gorka tragička ironija? Ili himnička poruka da se sokovi života bude baš u apokaliptičnim trenucima? Posle Mizogučijevе smrti, retko je kopravio filmove sa takvom mitskom jednostavnosću.

Šacberg, Goreta, Estaš.

Ako bismo pravili telegrafsku rekapitulaciju »Festa 74« parafrazirali bismo njegovu reklamu i rekli: »Fest 74« — to nisu Bergman, Louzi, Hjouston, Vajda, Visconti i drugi, »Fest 74« — to su Šacberg, Goretta, Estas (imena koja do danas ni filmskim kritičarima nisu ništa govorila).

Säcbergov film *Strašilo* je jedan od najlepših filmova »Festa 74«. Tematski, on obrađuje nešto što bismo mogli nazvati simbiotičkim odnosom dve ljudske jedinke. (Nešto slično zahvaćeno je u Kepot-Brukovićevom filmu *Hladnokrvni* u kojem dvojica ljudi koji su svaki za sebe nepotpuni tvore zločudnu simbiozu i izvrše zločin. *Ponoćni kauboj* Šlezingera je, takođe, istraživanje jednog simboličkog odnosa. (No, Džeri Säcberg i njegov scenarista Gari Majkl Vajšcačinili su delo u kojem je takav odnos dat sa najviše poezije i njansiranosti. Da nemaju tragičkog obrta sa malim Lajonelom (Al Pacino) film bi bio prijatna, no jednostrana didaktička storijsa o tome kako treba ići kroz život, kako se ophoditi sa bližnjima i Bivši mornar Lajonel uči svog napratisitog i tvrdog u ophodenju prijatelja Maksa da ljude treba »zasmejavati, a ne plasti« (poljska strašila, po njemu, »zasmejavaju vratne«, pa zato njive ostavljaju na miru). Ali na kraju filma, on sam doživljava tragičko-ironijski obrt: oboleva od katatonije, bolesti čiji su simptomi upravo suprotni njezinoj predašnjoj vedrini i veri...)

Dok gledamo *Strašilo*, imamo utisak da čitamo neki od bisera američke kratke priče; čovek jedva da može poverovati da je ova poetska priča napravljena za »Varner Bros«.

Primetno je, ne samo po ovom filmu da je u centru filmske industrije u začetku rađanje struje poetskog filma. Doduše, nai-gledaniji film u Americi 1973. godine bio je film Ronald Nima *Posejdonova avantura*, koji je rađen po uhodanim hollywoodskim dramaturškim principima, ali *Strašilo, Me-sec od papira* P. Bogdanovića i još neki.

filmovi svedoče nam o delotvornom razaranju holivudskih dramaturških kanona. Čak će i stari Hjuston sačiniti jednu poetsku de-dramatizovanu storiju o bokserima (*Grad izobilja*).

Nedeljno slavlje malih činovnika u vili izvan grada, okruženoj travnjacima i stoletnim hrastovima, to je siže filma *Pozivnica švajcarskog reditelja Kloda Gorete*. No, *Pozivnica* je jedan od onih filmova u kojima nije ni važna priča, u kojima su na prvom mestu detalji. A Goreta (koji je i kostrenista svog filma) očito ih je skupljao i tačio sa strpljivošću nesvakidašnjom u ovom zanatu.

U filmu se, ipak, »događa« mnoštvo stvari: tu je jedan »društveni skandal« (zbog polustriptika jedne činovnice), jedna tuča (u kojoj bude nokautiran — treći), ima čak i napetosti — (okolo se muva jedan sumnjič tip, ali se ispostavi da je to neki sitan seoski lovor). Na okupu su, dakle, svi elementi »pravog« akcionog filma, ali propušteni kroz filter autorovog skeptičkog ironičkog pogleda. Ima u *Pozivnici* tragova Renoara (u postavljanju odnosa varošana prema prirodi) i Tatija (u načinu građenja gegova i u ritmu) a možda i Rene Klera... Ipak, Goreta poseduje samosvojno osećanje za svakodnevnicu koja je filmskija od filma.

Taj isti nerv za svakodnevno spasavanje od epigonstva i jednog drugog reditelja — Žana Estaša, koji je, kao i njegovi prethodnici i učitelji, reditelji »novog talasa«, jednostavno inficirani filmom. U njegovom filmu *Mama i kurva* (prikazanom na specijalnom programu »Vidici«) srećemo tipični novotalasovski rekvizitarijum: tu su znani nam bistri, prodavnice, butici, automobili, ulice, tu je ono beskrajno godarovsko-trifojsko prepričavanje doživljaja, pričanje doživljaja prijatelja, pričanje viceva, čitanje citata iz knjiga, citata iz filmova i filmskih kritika itd. Prvih pola sata filma čini nam se da gledamo restlove filmova *Muško-žensko*, *Ukradeni poljupci* ili... Ali tokom preostala tri sata (film traje 210 minuta) Estaš uspeva da izgradi, kako se to kaže, svoj sopstveni svet, svoj sopstveni ugao gledanja, da sačini svoj film. I što je još čudnije, čini se da je njegov film manje »celuloidast«, manje »film«, nego dela njegovih prethodnika i učitelja. Ako je odnos prema svetu predmeta koji nas okružuju studirao kod Godara i Trifoa, način građenja priče je, bez sumnje, učio kod Erika Romera; ali princip *minimum akcije* — *maksimum konverzacije* ovde je sproveden doslednije u no *Noći sa Mod*. Izgleda da Estaš nimalo ne hajeza te sličnosti u detaljima i pojedinim elementima strukture, on samouzdanovo vaja svoj film. Jer, on se bar u dvema stvarima bitno razlikuje od svojih prethodnika — shvatanjem filmskog vremena i pomenutim nervom za svakodnevnicu. (Ta dva momenta su, u stvari, povezana, proizlaze jedan iz drugog). Iz njegovih kadrova zaista zrači onaj osećaj trajanja (kojem se Bazen divio u filmovima neorealizma). Nimalo slučajno, njegov junak ima u rukama Prustovo delo *U potrazi za izgubljenim vremenom*. Ono što je za Godara i Trifoa »filmično«, za Estaša je samo deo života. Tamo gde bi njegovi prethodnici napravili »rez«, Estaš pušta svoju kamjeru da neumorno radi dalje, da »kopa« po licima i proticanju vremena. On, dakle, ne traga samo za ekstraktom »filmičnog« i »filmski poetičnog«, već za jednom obuhvatnijom slikom življenja.

andre freno

PRONAĐEN ZAVIČAJ

NI O TEBI NI O MENI

Ni o varljivim mestima granatnoga sklada,
ni o poniranju nemirnog broda,
ponovnom podizanju,
ni o svečanim oblacima,
ni o strahovitoj jeseni nisko letećih ptica,
ni o neprijateljskom bezdanu,
ni o danu kad zaboravismo
poziv sa zaboravom
i ostrvo i brod...
Ni o tebi ni o meni, neću govoriti.

IZGUBLJENO TELO (žena govori)

Ja se ne otvaram da bih vam se dopala,
čak i kada to verujem.
To činim da bih se pojednostavila.
Da bih utekla životinjama.
To činim da bih se tome predala.

Malo je važno ko je, tako reći.
To se ja za sebe samu opružam.
Da bih odvratila noć.
To činim da bih ga privukla.

To činim da bih od toga izgubila dah.
To činim da bih našla gnezdo.
Da bih se izgubila.

*Smrt koja nikada ne priznaje,
smrt nabujala, koja me nadima
sve dosad je pobacivala,
uskoro će imati svoje mesto.*

LE LIEU COMMUN DES MORTS

Opšte poznata istina o mrtvima, to je zemlja
u previranju, hemija u telima koja se rastaču. Sunce sisa
jednostavna tela, minerale vraćene u novu vodu.
Putanja svetlosti oduvek ranjena senkom,
bezazleno kruženje.
Gde su mrtvi? I u kiši ih je bilo.

A ja sam taj koji je u ropcu i ubuduće.
Kovčeg sa izgubljenim ključevima, fijke u
groznici.
Školske knjige, glasine me skoliše.
Prepustite prahu. Spalite sva pisma.
Neizdržljiva ljubav koja oduvek nedostaje.
Spalte. Spalte detinjstvo.
O, neka od njega ništa ne ostane ako se treba
nastaniti.
O, neka ga učutkaju, neka bude mrtvo.

PONOVO PRONAĐEN ZAVIČAJ

Moje srce manje u zavadi s onim što je volelo,
ne isprečujem se voljenom kraju.
Prevazišao sam gnev, otkrio
gostoljubivu prošlost. Danas to mogu, smem.

Poveravam se putu, vrzmam se ovuda slobodno
usponom, zavijutkom. Istinski san se prostire.
Otkrivam se u žuboru koji ne prestaje.
Veter, baš veter sam vodi me ka mojoj želji.

Nepoznate reči mi postaju bliske.

Skloni me pogledi prate iz drveća.

Prepoznajem se ovde, prihvatom svoj kraj,
zemlju

i celo to kopno gde se prividaju kolibe,
i gde petlovi plante ukraj kula
sa začinima u loncu, planinama među zidovima.

Redovi loze drže se obronaka
i oblaci šetaju sporo duž plaveti,
dubeći dolinu gde žita zriju.

Sve je lepo što se otvara danas mom
prolaženju.

O, pamtiću ovaj istinski hleb ljudi.
Hoću da okusim ove grozdove što se suše,
obešeni o čardake.

DOBROHOTNOST

Život ide kuda ja hoću,
ja ga vodim u šetnju
ne gubeći ga iz vida,
u gomili koja me tiska,
u mom glasu koji se sklanja
među grobove i u bršljan
ovuda gde mi je dobro,
i mrtvi koji su dobri
ne pitaju za razlog
ako se smejem nad njihovim
kamenovima.

Groblje u Oksfordu
5. septembar 1974.

BELEŠKE O PESNIČKOM ISKUSTVU

Neko nas pohodi... O tom tajanstvenom
dogadjaju pesma nam daje podatke na mnogo
načina. U prozi i u stihu. Sa rečima koje bli-
staju i drugima što su providne, sa najvećom
samosvešću ili sa zanosom, svečano ili ironično,
ponekad oboje odjednom; ovde nas pali apst-
rakcija, tamo metafore nagoveštavaju jedan
svet na izgled ukinut. Prema prilikama i slučaju,
svaka pesma obrazuje svoj jezik onako kako
može. Stoga su svi tonovi mogući, svi ritmovi,
svi oblici: »Sva sredstva su dobra«. I utoliko
pre što nijedno sredstvo nije dobro, nikad, u
stvarnosti; u toku tog vrhovnog kretanja mi
smo još uvek tako malo moćni...

ANDRE FRENO

JOŠ ODVAJKADA

Poezija Andre Frenoja nije ni teška ni tamna. Ona govori o stvarima koje mi svi poznamo i kojima se pesnici rado bave: detinjstvo, život na selu, ljubav, smrt. Ali, možda je ova jednostavnost ono što nas zbujuje. Dodatajmo joj krajnju raznolikost tonova (epski, lirske, graciozni, prisni, smešni, gorki), oblik koji je ponekad sirov, košunjav, u suprotnosti sa trenucima krajnje finoće, izvesnu ljubav za prošlost neobično smešnu sa revolucionarnim plamenom, nesvakidašnju mešavinu dobroćnosti i gorčine: toliko crta koje remete konturnu portretu, toliko putanja kojima bi čitalac odvažno krenuo gubeći pri tom iz vida suštinu, sve je to protivrečnost namerna, i tvrdo glavo održavana.

Bernar Pengo

Iz La Quinzaine Littéraire, 1970.

Prevela sa francuskog
VIDA GOSTUŠKI

Preveo sa francuskog

MIODRAG PAVLOVIĆ