

LIST ZA KULTURU
I UMETNOST *

polja

96-97

Paris, 1921. Pod duhovnim patronatom svog vođe Marinettija, futurista Rusolo izvodi na koncertni podijumu 29 galimadžija i bukača; zvačemo ih „bruitierima“ da bismo izbegli svako preudicirano pejorativno tumačenje. Orkestar se dakle nije sastojao od uobičajenih instrumenata već od specijalno konstruisanih naprava za proizvodnju šumova, posuda i drugih prikladnih predmeta. Članovima ovog muzičkog tela dodeljene su uloge čiji su nazivi ponekad neprevodivi iako ekspresivni (*hululeur, troufrouleur, glouglouteur*) a po nekad dovoljno jasni: škripanje, groktači pucati, zviždači, krešalice, pištalice, zujalice itd. Svi čisti tonovi dotada normalne muzičke materije zamenjeni su šumovima. Pokušaj se, na prvi pogled, grančio sa neozbiljnošću. Međutim iza njega stajalo je jedno estetičko obrazloženje kojem se moralo prići sa pažnjom — što je docnije više puta potvrđeno. Argument otprilike glasi: čist ton je postao dosadan te se njime više ne može proizvesti prava umetnička emocija. Epoha mašine stvorila je veliki broj novih zvukova, pogodnih za muzičku eksploataciju. Između tona i šuma razlika je samo u kvantitetu, te je moguće stvoriti orkestar sa instrumentima koji daju boje šumova.

Lozana, 1964. Švajcarska federacija priređuje nacionalnu izložbu, kao i svake 2. godine. U centru pažnje naišli su ogromen paviljon kompanije u kome banke, trgovacke firme i osiguravajuća društva izazu masne namenjene komplikovanoj praksi savremenih kancelarija. Masine treće opaviti atmosferom kulture i uanuim im nešto od ljudskog života. Organizatori se obracaju jednoj poznatoj družini avangardista iz Bazela. Ovi šalju u Hamburg delegaciju kompozitora Rona Libermana. Posle dužeg razmisljanja Liberman se odlučuje da napiše muzičko delo nazimeno kancelarijskim mašinama. Odabira 23 specijena. Među njima se nalaze: pisace masne raznih vrsta, mašine za umnožavanje, mašine za uništavanje akata, računari, alarmna zvonca, registrarske kase, tešprinteri itd. U svemu oko 200 instrumenata. Kompozicija dobija naslov *Concerto Les Echanges* i ima dodelenu formu, koju sačinjavaju tri uvoda i jedan mambo, svi u trajanju od 150 sekundi. Neke od instrumenata daju čiste tonove (recimo zvonca), a pomoću određenih zvučnih kombinacija kompozitor stvara blokove u kojima se može naslutiti izvesna tonalna podloga. Na taj način funkcija ovog mehaničkog orkestra nije stoprocentno svedena na ritam.

Koncert je snimljen na traku i emitovan u izložbenom paviljonu svakih 15 minuta u toku 6 meseci.

U međuvremenu odvijaju se još neki značajni događaji od kojih bar dva zaslužuju posebnu pažnju.

Francuski inženjer Pjer Sefer sastavlja 1948. zvučni kolaž „Etide sa železnicom, vrteškama i šerpama“. Sefer eksperimentiše sa takozvanom konkretnom muzikom, što znači da pomoću magnetofona obrađuje i prerađuje raznovrsne šumove prirodnog porekla. Spektar takvo dobijenih zvučnih boja veoma je bogat, ali u njemu čisti tonovi dobijaju samo malo mesta. Slične efekte neguje i elektronska muzika.

Nasuprot ovom postupku, mladi Poljak Kristof Penderecki poverenja 1960. klasičnom gudačkom orkestru svoju brutističku inspiraciju. U poemi posvećenoj žrtvama Hirošime, Penderecki traži od izvođača da iz violina, violončela i kontrabasa izvuku dotada još nečute efekte. On zahteva da članovi orkestra sviraju drvenom stranom gudača, da lupaju šakom po instrumentima, da evociraju grmljavinu, škripu, rušenje. Pri tom se većini postupaka daje vizu ad libitum, izuzev jednog detalja: ne sme se doći do pravih muzičkih tona određene frekvence.

ELEMENTARNA OPAZANJA

Eto, dakle, nekoliko karakterističnih tačaka istorije moderne muzike na temu „šum“. Osmotrimo ih bez pristrasnosti i bez uzbuđenja.

Ne zaboravimo, pre svega, da se muzika oduvek slušala zvučnim nefiksirane visine, drugim rečima šumovima. Udaraci-

BRUITIZAM
I REALNOST

10-797 31527

dragutin gostuški

ki instrumenti daju ritmičku bazu ili korit isto toliko rafinovanu muzici jednog Bendžamena Britna, koliko i obrednim melodijama nekog papuanskog plemena. Važnost uloge šuma ne raste solidarno sa porastom kvantuma istorijskih događaja. Tajlandska dvorska muzika, kinesko pozorište pa čak i antički grčki orkestar pokazuju da broj perkusivnih instrumenata može da dominira nad brojem insome-

važnost ove proporcije nagoveštava u novo doba Berlioz. Posle Vagnera nije trebalo još mnogo podsteka da bi se došlo do Stravinskog, a sa naglim uspehom džeza isto tako naglo raste poverenje u ekspresivnu vrednost udaraljki. Premijeru *Osvetnjenja* proleća i futuristički prepad bruitera razdvajaju jedva osam godina. Pri tom je samo Stravinski mogao da se pohvali izbijanjem javnog skandala, Ma-

Ovo poslednje nije tako čudno kako izgleda na prvi pogled. Paris je već od početka veka živeo pod opasnim stanjem avangardizma koji je vršio pritisak sa svih umetničkih strana. Publika se zamorila i nije više imala snage za oštre reakcije, a tolerancija tadašnje stvarne kritike delovala je poraznije od najzvučnije anateme: „Nevinost novina koje su nam prezentirala g. g. Marinetti, Pijati, Lui i Rusolo nije zasluživala ni viku, ni zvižduke, ni dobacivanja ni uvrede... Ukoliko se može suditi po komentarima pokušaj je pokazao da nije moguće potpuno zameniti čiste tonove šumovima, niti ih čak pomešati u jednakim dozama. Stoji izvan svake sumnje da bi se iz nekih od ovih novih boja mogli izvući orkestarski efekti i g. Ravel će se svakako uskoro potruditi da nas u to uveri. Ali on će sigurno pokazati više umešnosti od g. Rusola“.

G. Ravel nije opravdao očekivanja. No u svakom slučaju pokazalo se (kao i uvek) da je način rukovanja principima bar isto toliko važan koliko i sam princip. Liberman je za svoj mambo inasirao nekoliko dragocinih pohvala od strane profesionalaca. Što s. Pendereckog liče, njegova *Hirošima* se na koncertima morala ponavljati, jer se pokazalo da je nabljena nedodljivim emocionalnim eksplozivom koji je izvlačio slušaoce iz njihove uobičajene ravnodušnosti prema savremenim delima. Mišlim da će *Hirošima* ostati zabeležena u istoriji muzike. Ali ne kao model, već kao unikat; što je veoma laskavo za kompozitora, ali sasvim nepovoljno za princip.

UNIKAT ILI OBRAZAC

Negonovljivost postupka, pre svega tehničkog, jedna je od najtipičnijih posledica estetike našeg doba, a uočljiva je u svim umetničkim rodovima.

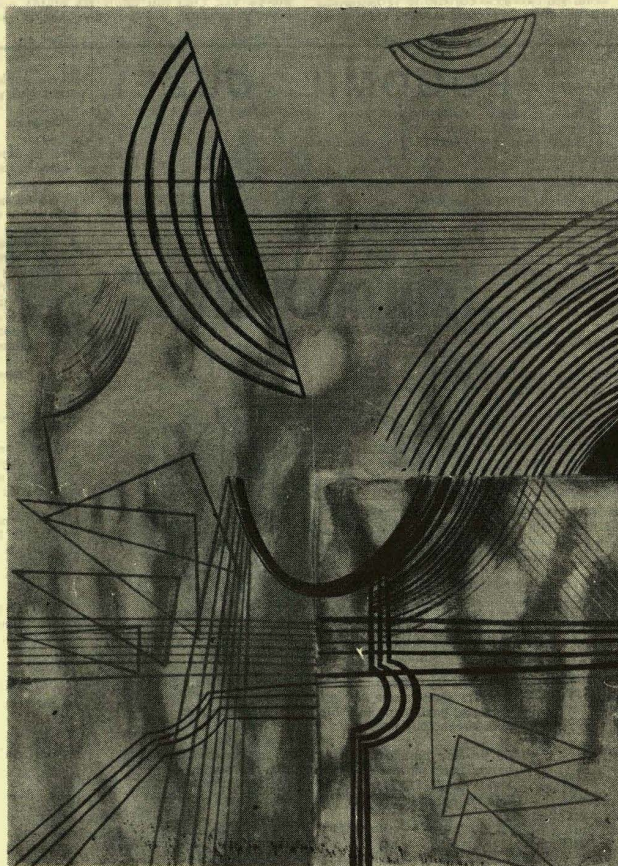
Vratimo se u istoriju. U većini epoha evropske umetnosti, pronalazak bilo kakvog karaktera značio je plodan podstrek za neograničeno ponavljanje uzorka bez pšenosti po originalnost. Teškoće pa i greška na koje se nailazi pri eksperimentu identifikovanja dela likovne umetnosti u antici, u renesansi ili u baroku vrlo očigledno pokazuju da kvalitet umetničkog dela nije u direktnoj srazmeri sa stepenom postignute individualnosti. Mi još ni danas ne znamo da li je Ticijan radio neke takozvane Dordonove slike i obratno, mi ne umemo tačno da razlikujemo ručku Žana van Ajka od ručke njegovog brata Huberta, mi smo pripisivali Indenjerjeve kompozicije Palestrini itd.

S druge strane, mi znamo da se idealni i svesni cilj najsnažnijih umetničkih ličnosti u prošlosti nije sastojao u originalnosti stvaćenju u današnjem smislu reči. Mocart je želeo da piše „isto tako“ kao Hajdn, Beethoven „isto tako“ kao Mocart. Cinjenica da u tome nisu uspeali pokazuje da je originalnost bila samo prirodna posledica veličine i da je došla koliko spontano toliko i neizbežno. Mi nemamo ni objektivnih tehničkih sredstava ni pozitivan naučni rečnik koji bi nam dozvolili da opravdamo intuitivno jasnu razliku koja deli Rafaela od Ticijana, Korneja od Rasina, Borodina od Rimskog-Korsakova.

Klod Loren je slikao iste motive na isti način kao i Nikola Pusen, a među njima ne postoji razlika u rang. Danas je situacija u tom pogledu znatno drukčija. Poslužite se Matisovom skalom boja, malnite četkom kao Hartung, ponovite Beke-tove tipove: srljate u epigonstvo ili, u najboljem slučaju, postajete umetnik drugog reda. Ovaj položaj je doduše sasvim dobar za većinu profesionalaca, ali je pitanje da li pomenu ti mehanizam klasifikovanja odražava jednu zdravu situaciju. No i bez obzira na utkus koji će situacija procenjivati, ostaje pozitivan fakt da inovacije, promislaci ili prosto bitne individualne odlike modernog umetničkog dela podnose samo vrlo malo opterećenje.

Dosađajući primerci brutističke muzike ne podnose skoro nikakvo; a to je veoma ozbiljna opomena. Kompozitor koji bi postavio još jedan orkestar kancelarijskih mašina ne bi imao nikakvu šansu. Ne bi je imao ni sam Liberman koji bi inače polagao puno moralno pravo na dalju eksploataciju sopstvenog izuma. Ali on to sasvim sigurno neće učiniti, pa se mi zbog toga sa svoje strane moramo da upitamo: kakav je to neobičan sticaj okolnosti u kome jedno pozitivno ostvarenje ne može

(Nastavak na 2. strani)



BRUITIZAM I REALNOST

(Naslovak sa 1. strane)

biti umnoženo? I tako jedan izolovan umetnički fenomen, kao što je pojava bruitizma, ubrzo postaje tipičan simptom jednog čitavog stanja duha i samim tim važan test za kvantifikaciju tog stanja.

Ja mogu prihvatiti da jedna (već dosta duga) kulturna epoha operiše samo sa umetnostima. Ali ja nisam prvi rekao da je savremena umetnost u krizi. I, ako je ovo neačno, znači da ce vodeći umetnici još veoma dugo biti prinudjeni da se odražavaju na površini isključivo pomoću spontanog ili artifičijelnog individualizma. Pomenuti individualizam, baš zato što je izrazito dugo, ne može se obeležiti kao stil već kao tehnički postupak.

Ako je pak tačno da je pojam krize primenljiv na savremenu umetnost, ona je jedan od najtipičnijih simptoma kakvog stanja leži u fetišizmu umetnika, a izlaz iz krize vodi pre svega putem ukidanja tog principa u korist dugoročnih, opširnih i neizmenljivih rešenja. Podsetimo se da jedna od najnovijih umetničkih disciplina, elektronska muzika, ostavlja svoje autore u stilskoj anonimnosti; mi ih ne prepoznajemo. No i bez obzira na ovo, izgleda mi jasno da današnji umetnici nisu više potrebna dela-unikat; ona traži dela-obrasce. S te tačke gledišta bruitizam ne daje nade da može doneti dovoljno upotrebljiva rešenja.

MUZIKA KAO SLIKA SVETA

Ostaje najvažnije pitanje, naime estetički argument kojim se opravdava sama koncepcija bruitizma.

Već smo kod Marinettija našli taj argument. On se nije izmenio, i za preko četrdeset godina ponavljan je često u skoro identičnim varijantama: naš svet je svet mašine, a njeni šumovi unose nove elemente u lični život čoveka. Bruitistička muzika odražava bučnu atmosferu u koju smo potopljeni, te je zato prava muzika našeg vremena.

Ovo obrazloženje stoji na prvi pogled savršeno dobro. Činjenica je da je naš svakodnevnih vazduh pun specifičnih zvukovnih kvaliteta, ranije nepoznatih, pa izgleda logično koncipirati muziku u skladu sa spoljnim auditivnim svetom.

To je čisti paralogizam. Muzika se menjala, razvijala ili opadala; ona je bila monoditna ili polifona, ritmična ili aritmična, ona je i danas razlikovana od jedne nacionalne grupe do druge, ona se razlikuje putem najrazličitijih vrsta instrumen-

nata i pokazuje bezbroj modela njihove lestvične temperature. Ali u jednom pogledu ne možemo konstatovati promenu: muzika nikad nije odražavala zvučni ambijent čovekovog sveta. Muzika odražava jedno stanje duha, a ne akustičnu sliku prirode.

Polifono horsko zvučno tkivo srednjeg veka nema nikakav ekvivalent u akustičkoj slici tadašnjeg gradskog ili seoskog naselja. Antička grčka melopeja ne odnosi se direktno ni na koji način prema zvucima prirode ili prema gradskim šumovima koje lako možemo zamisliti. Liči li muzika antičkih naroda na zvučnu sliku džungle? Kakvu vezu u tom smislu nalazimo između starog muzičkog folkloru našeg naroda i večernjeg brujanja sa polja i planina? Kada bi muzika bila pred muzikom ili sadržajem da reflektuje akustičku atmosferu čoveka, ona se ne bi promenila od starog Rima do pronalaska lokomotive. I u novije vreme, na primer, pastoralna atmosfera dočaravana je asocijacijama na artifičijelni, ljudski medijum, to jest preko pastirskih trube a ne preko pesme zrikavaca ili žuborenja potoka.

Doduše, šum vode postaje omiljena inspiracija muzičkih slikara, počev od Debisija. Međutim ovde treba držati na umu da je utisak žuborenja vode više rezultat određenog kompozicionog postupka, no što je postupak podređen cilju evokacije takvog šuma, jer nije teško "čuti vodu" i u onim Debisijevim i Ravelovim delima gde je nominalno nema. Osim toga, u svojoj picturalnoj muzici Debisi često evocira prizore koji su tipično bešumni: "Oblici", "Koraci u snegu", "Devovka s lanenom kosom"... Čak je otičeno da ni jedna realno "gotopljena katedrala" ne može odavati nikakve zvuke. Drugim rečima, Debisi nije preteča bruitizma već je, suprotno tome, prvenstveno prevodilac vizuelnih slika i psiholoških stanja u drugo psihofizičko područje, putem zvučnih formi. Jasno je dakle da ni njegova estetika ne pruža podršku teorijskom opravdanju muzike čistih šumova, posebno one koju su futuristi zamislili.

BRUITIZAM I ISTORIJA

Tako smo s lakoćom utvrdili da se koncepcija bruitizma ne može braniti u ime bilo kakvih inherentnih zadataka muzičke umetnosti. To znači da ovaj pokušaj ne stoji kao prirodna karika u jednom evolutivnom lancu, gde bi muzika menjajući svoju spoljnu formu još uvek zadržala osnovne uslove svoje egzistencije. Kako dakle s ovim muzičkim šumova gubi istorijski argument, ostaje joj šansa da se prikaže kao revolucionarna forma sa potpuno novim opravdanjem, u svesu u kome se "inače sve menja".

Samo bi jedna mogućnost išla u prilog ovakvom stavu. Mogućnost da današnji čovek zahteva šum, da teži da se izloži njegovom dejstvu iz bilo kojih razloga svoje "nove" unutarne ili tuđe prirode.

No ni današnji čovek ne traži šum; on je sam po sebi prisiljen da ga potraži.

Ono što oko sebe čujemo to je kompleks šumova, drugim rečima buka. Pojam buke

je zbilja nov, moderan pojam. Na žalost on nije shvaćen kao predmet umetničke inspiracije, već kao opasnost po zdravlje. Pri tom treba imati u vidu da buka nije sinonim jakih intenziteta, to jest da njeno produženo dejstvo ima isto tako razorne posledice kao i trenutna velika snaga.

Ova činjenica postaje predmet naučne analize nešto ranije no što se obično misli. Laringolog H. Mos već je 1880. napisao studiju o uticaju buke u voznu na sluh. Od 1952. u SAD postoji specijalan komitet koji određuje zvučne standarde. Francuski fiziolozi su nedavno pokazali da ako ton od 1000 cikla pri jačini od 20 decibela traje samo 20 sekundi — praga draži već postaje primetno viši. U međuvremenu održana su tri svetska kongresa za borbu protiv buke, Ovih nekoliko podataka razrešavaju me — bar tako smatram — dalje poemike oko pitanja celishodnosti prenošenja jedne izvanmuzičke pojave u koncertnu dvoranu. Jer šta treba još reći o umetničkoj transpoziciji jednog fenomena za koji je eksperimentalno utvrđeno da sa nesumnjivom erikasnnošću izaziva traumatične organe suva.

No temu ipak nismo iscrpili. I između ostalog vidimo da se u svojim najvažnijim koncertnim manifestacijama bruitizam javljao u vrlo različitim formama. Pri tom je otičeno da sva sredstva ne mogu biti podjednako pogodna za razvoj ove vrste umetnosti, ni sa praktičnog ni sa teorijskog gledišta.

Praktično se pokazalo da je Penderrecki sa svojim shvatanjem imao najviše direktnog uspeha u javnosti. Iz toga bi se mogao izvući prvi zaključak da je najefikasniji metod logično i najbolji.

Teorijski, odnosno istorijski, stvar stoji tačno obratno. Tvrdim bez ikakve rezerve da je ovde u pitanju jedan postupak nedozvoljiv sa gledišta umetničke etike odnosno profesionalnih normi: radi postizanja vizuelnog efekta jedan daroviti kompozitor sipa znatnu dozu izlišnog egzibicionizma u svoju zvučnu mešavinu. Naime, savršeno je jasno da Penderrecki (kao i njegovi prethodnici ili epigoni) u svojim delima za gudačke instrumente vrši čist akt zloupotrebe. Ne mislim time na "skrivljenje"; moderni moral je već odavno smestio taj pojam u arhivu. Mislim jednostavno na seriju nadahnutih, vrednih i stručnih majstora od Tifanbrukera, preko Leonarda, Gaspara da Anatijsa do Stradivarija; i Gvarnerija koji su sa toliko poleta i preciznošću utvrdili optimalne proporcije gudačkih instrumenata, vrstu i način obrade sirovine, formule laka, oblik gudača i tome slično, sa jednim ciljem da se proizvede čist i plemenit muzički ton. Ispunjenj takom po takvim instrumentima daje isti rezultat kao lupanje u sklopicu. Čemu mistifikacija? Čemu upotreba toliko truda da se iz klasičnog orkestra izvuku zvuci koji se nekad s lakoćom dobijaju banalnijim sredstvima, a skoro u celini pomoću elektronskih generatora? Onim drugim načinom kompozitor oštećuje sebe — jer se prikazuje nemoćnim na svom delu udahne potpuno istorijsku snagu, pa čak i da mu udari žig realne novine; i oštećuje nas dovodeći nas u za-

bludu da jedan određen zvučni rezultat može ili mora da se dobije zaobilaznim putevima ili totalno neprikladnim sredstvima. Svi takvi pokušaji "osvežavanja" klasičnog orkestra i nekakve modernizacije njegove funkcije samo idu u prilog mišljenju da elektronska muzika ostaje jedina pozitivna vrednost savremenog zvuka i jedini realni garant njegovog razvoja u budućnosti. Samo je jedna tačka posmatranja prihvatljiva kada su u pitanju kapitalni problemi savremene estetike: realno nova umetnost zahteva realno nova sredstva.

ALI IPAK...

Tako smo, u pogledu naše osnovne teme, došli do sledećih hipoteza:

1. Bruitizam nije legalni naslednik prethodnih pravaca u pravolinijskoj evoluciji muzičkih postupaka.

2. Prerast značaja udaračkog korpusa u orkestru 20. veka nije u direktnoj vezi sa isključivošću bruitističke ideje, već je posledica ranije pripremljenog razvoja i uticaja roklorne muzike.

3. Bruitizam se estetički ne može opravdavati kao neophodnost u vezi sa opštom akustičkom slikom modernog sveta, te ostaje bez šanse da pruži trajno rešenje u današnjoj situaciji muzičke umetnosti.

4. Razume se, svi ovi zaključci polaze od muzike šumova kao od ekskluzivnog principa koncepcije zvučne strukture. Međutim, stvar se radikalno menja ako se bruitizmu odznuju prerogativi isključivosti.

Sa te tačke gledišta odmah postaje jasno da su bruitistički eksperimenti učinili dragocene usluge svim naporima da se obogati savremeni repertoar zvučnih kvaliteta, odnosno da se proširi muzički instumentarijum. Shvaćeni kao deo udaračkog tela, bruitistički instrumenti demonstriraju nove mogućnosti i šire funkcije koje može i treba da preuzme jedan važan organ orkestra.

U tom smislu ne samo da se nije zadržalo, već se začudo otišlo nedovoljno daleko.

Blagodareći udaračkim instrumentima, šum je integralni deo muzike od prvih trenutaka njene egzistencije. Bilo bi nerazumljivo i neobično kada bi se, posle nekoliko milenija svoje intenzivne muzičke strasti, čovek i danas zadržao na bubnju i ksilofonu. Pronalazač i stalna usavršavanja mehaničkih sredstava za produkciju i reprodukciju zvuka dozvoljavaju nam da operišemo sa neograničenim repertoarom svih mogućih vrsta šumova, i nema nikakve teorijske ili praktične prepreke koja bi sprečavala njihovu direktnu primenu u orkestru bilo kakvog tipa.

U nekim boljim primerovima filmske umetnosti mogli smo već premiti da intelektualno i muzikalno korišćenje šuma pomaže da se potrebna atmosfera neke situacije fikcionala na najprecizniji i najpoetiskiji način. Ništa časnije i ništa korisnije ne treba tražiti od bruitističkog udela u savremenoj muzici, pod uslovom da ga zadržimo u njegovoj najboljoj funkciji: ili kao ritmički kostur, i kao dominantnu zvučnu kulisu širokog registra ekspresivne potencije.

Dragutin GOSTUŠKI

BOGOMIL DUZEL

Dani su nam ovde već izbrojani, srce! Ubrzo ćemo podići kotru laku kao pero i otići tamo gde nas vetar nosi — ne više onamo gde smo bili, ne više u isti krug godine i kada bi hteli; ne, ne, bolje ovako, zajedno sa semenjem koje vetar već roni i nosi tamo gde će roditi ili iščekivati ne više po našoj volji — bolje ovako, uz pregršt peska iz pustinje dovoljan da nam izbroji godine koje će doći.

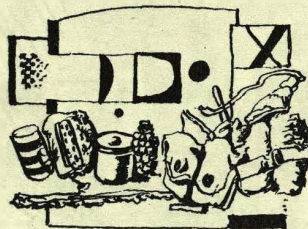
Ne više natrag. Šta smo naučili to smo propatili zajedno, ovakvi kakvi smo, celi i potpuni, i časno smo zaradili to, ni ranije ni prekasno: ni pre nego što bi smo ispuštili krik, ni pošto smo bacili disk da kruži gde treba. Urezali smo reči u kamen i meso i odrekli se njih. Ne, one nisu više naše, ako su nečije, i one će biti opet naše ako nam se vrate. Ako ne, ništa. Ne natrag. Bolje — nikuda!

Ali natrag, ako treba da zagrizemo u rođnu grud u koju u skoriju koru hleba, ako treba da zagrizemo u surovi koren da bi stigli do drvenog soka natrag ka rođnoj ptici koja možda čuva naš život u jajetu koje leže, — ali da li natrag u naše ranije živote kada postoji kretanje samo u jednom pravcu, kretanje koje se ne ponavlja. Putovanjem samo popunjavamo prostore u nama, i prisutni smo ili odsutni uvek u nastavku. Ni klime ni godišnja doba mogu da nas zbrišu.

Ne natrag pod isto klaustrorobično nebo gde se linija horizonta spaja sa linijom stakla koja pokriva baštu u kojoj bi hteli da nas čuvaju kao kačunke sveže u svim sezonama, kao slavuje stalno spremne (jer bi inače i pri najmanjoj promaji svežeg vazduha [za parenje i poremetili se, zaista]; ali natrag k noćima bez [zvezda i mesečine koje se protežu duboko do dna vremena — napred ka belom svetu koji pristiže kao sezonski vetar, kao neizbežni dramski progres u radnji.

Neće biti čudno ako nam je pamćenje osakaćeno, iako ne čak i izbrisano, od izobilja života. Ali prava je radost što [možemo

iz „mironosnica“



slobodno da dišemo u sadašnjosti posle najezda prošlog. Tu leži pred nama kovčeg vremena izručen na plaži i mi sad gazimo po tom blagu od svedočenja svih mogućih postojanja:

parče amfore isplaknuto do parčeta omekšale gline, flora sa mirisom kamfora, venac trnja obrastao neprohodnim korovom, metal mača izgrizen solju, sirene brodolomnice čije su kose — morske trave izmašene i zamršene [neraspitivno i mekušci istekli sa [fotokom

(ili sa povlačenjem mora kroz istoriju), samo ljuštore ostavljene — taj čvrsti oklop nemoguć [postojanja (prisutnost je nemoguća, život nam govori, a postojanja [nas nadvisuje) krti ili škrpavo tvrdi: klapa od pelikanovog kljuna i idiot zaspao sa licem prema okeanu koji škljoca zubima,

Na ovom mestu pesma me napušta kao retka kap u školjci ostavljenoj od oseka na suvom. Muškarac jedan na obali mužanstvenog mnoštva. Na ovom srećnom mestu, gde se susreću more, livada i šuma: stakli miris morskog truleža, tek pokošene trave i borovine koja se znoji, i mirisom mastila sveže otvorenoj pera [na ovom mestu pesma duboko udahnuta napušta me kao uzdah, kao zasebna celina, deli se od mene kao ameba što se [deli ali ne izdvojena iz sukcesivnog pevanja duž godišnjih [doba drozda skrivenog u žbunju.

Sunce zalazi i evo nadolazi već plima, talasi ubrzano zapljuskuju plažu da bi se spojili sa nevidljivim talasanjem žita na kopnu u noći. (I obala će biti ubrzo zbrisana, ali da li će muškarac ostati da primi oproštajni vlažni [poljubac? Kotva je možda zakopana duboko u pesku i on će tada morati da čeka na izranjanje sunca u pustinji bez vode da suncem samo nagori svoju moćnu svesnost — i možda si se ti, srce, spleo oko njenih kukica i šta tada? Da li će on smognuti snage da te baci kao [imamac ribama, ili pticama — natrag u okean ili u noć! Protiv plime smo nemoćni. Jedan ritam nas napušta tako samo da bi drugi ritam došao; pesma tako, dobrovoljno [bezglasna,

iščekava u pevanju, kao biljka u rašćenju, kao organizam u truljenju — pevanje tako ostaje da traje kao i disanje.

Uplašeni fazan uz lepršanje [širi rep na poslednjem suncu. Osepljujuća duga pred noć. I tako, s kotvom na ramenu, ka tebi, o Itako.

s makedonskog preveo: **VIADA UROSEVIC**