

ter ovih opisa. Ostaje, verovatno, mnogo drugih članova ove čudne porodice za otkrivanje i razvrstavanje. Atribucija raznih koeficijenata, gore specifikovanih, prvi je pokušaj sređivanja. Fizičari se neće ovde zaustaviti. Oni će nastojati da dovedu u vezu ovu shemu s opštijim matematičkim pravilom, da otkriju grupu, logički sistem koji poseduje osobine slične sistemu empirijskih čestica i koji omogućava da se ujednače i pojednostave osnovne pretpostavke. Nadamo se, takođe, s druge strane, reformi talasnih teorija čije je širenje bilo prilično samovoljno sprovedeno (povlačilo se pomalo preterano za konopac, on preti da će se prekinuti!).

6. Naučne teorije i poezija

Mogli bismo da umnožimo primere. Moderna fizika je puna tumačenja ove vrste u kojima osnovna logika izgleda ismejana; ali izabrani modeli, ma kako da se čine neobični, strogo se slažu s činjenicama.

Mi zamišljamo da postoji stvarni univerzum, eksterioran nama, koji istrajava čak i kada prestanemo da ga posmatramo. Ali (navodim Plancka) moramo odmah da dodamo: *taj stvarni spoljašnji svet mi ne možemo direktno da primetimo*. Zamenjujemo ga fizičkim modelom sveta (ein physikalisches Weltbild) koji se kako-tako prilagođava posmatranjima.

Stvarna priroda! Ova formula liči na Prirodu po sebi, na suštinu pojava i ostale veoma opasne izraze slučajnosti. Naučnik, ne priznajući to u sebi, koristi veoma često metafizičke ideje koje igraju veliku ulogu u njegovoj misli. On se trudi da ih se oslobodi, ali ne uspeva uvek da načini tabulu razu.

Priroda prevazilazi našu imaginaciju, toliko da ova ostaje suviše strogo prikovana za svakodnevnu viziju sveta. Modeli, izvučeni iz našeg ogleđa na ljudskoj lestvici, neprihvatljivi su za tumačenje atomskih i subatomskih činjenica. Valja pronaći nešto drugo, igrati na apstraktne simbole koje je nemoguće jednostavno predstaviti, stvarati reči: čitav naučni argo, svaštarnicu protivurečnih pojmova, transponovanih i izmenjenih. Ne možemo da živimo i raspravljamo bez rečnika! Bridgman je postavio princip da bi svaka reč naučnog rečnika morala da odgovara meri koja se može ostvariti u laboratoriji. Raspravljao sam drugde o ovom tvrđenju koje, na nesreću, odgovara klasičnom idealu, gotovo neostarjivom (L. Brillouin: *Zivot, materija i posmatranje*, A. Michel, Paris, 1969, strane 139 i 201). Ideja je izvanredna za svaku nauku, ali postaje sve više i više neprimenjiva kada se zadubimo u beskonačno malo. Mi ne vidimo nikada direktno krajnje sastavne delove materije, mi ih zamišljamo, naslućujemo i obdarujemo čudnim svojstvima, da bismo ujednačili veoma tajanstvene eksperimente. Ti krajnji sastavni delovi — da li su čestice ili talasi? Nerešivo pitanje. Oni su srodni i jednima i drugima, s velikim brojem dodatnih svojstava koje je teško izraziti na uobičajenom jeziku.

Nalazimo ovde (Saint-John Perse: *Govor u Stockholmu povodom Nobelove nagrade*, videti: N. R. F., sveska 9, br. 97, januar 1961, str. 79) misao velikog pesnika Saint-John Persea:

... izgleda da se povećava razdvojenost između poetskog dela i aktivnosti društva potčinjenog materijalnim robovanjima. Odstojanje prihvaćeno, ne-zahtevano od pesnika, koje bi, bez praktičnih primenjivanja nauke, bilo jednako i za naučnika.

Ali ono o čemu ovde hoćemo da ukažemo poštovanje, to je nezainteresovana misao naučnika i pesnika. Makar ovde, neka više ne budu posmatrani kao braća-neprijatelji. Jer isto je pitanje koje oni izgovaraju nad istim ponorom, a razlika je jedino u načinima istraživanja.

... kada smo čuli najvećeg naučnog novatora ovoga veka, začetnika moderne kosmologije i zagovornika najopsežnije intelektualne sinteze u granicama jednačina, kako priziva intuiciju u pomoć razumu i proklamuje da je imaginacija pravi prostor naučnog klizanja, idući čak dotle da zahteva za naučnika korišćenje istinske umetničke vizije — nemamo li pravo da smatramo poetski instrument za isto toliko opravdan koliko i logički instrument?

... Isto toliko daleko koliko nauka pomeri svoje granice, čujemo kako još više juri gonilačka hajka pesnikova.

Srećni pesnik koji ne vuče breme primena i ne deli ropstvo naučnika! No, da li je to zaista tačno? Kako okvalifikovati publicitet, novinarstvo, radio, televiziju, film? Nisu li to praktične primene poezije? Mnogi pesnici ječe u ovim tamicama; drugi ih koriste da bi stigli do počasti i smestili se u akademijama. Za naučnika, kao i za pesnika, praktične primene rizikuju da budu zatvor, kavez (loše pozlaćen) u kojem se on smatra oslobođenim potrebe, ali ne slobodan da juri po svojoj volji. Smrvljen tehničkim problemima, naučnik se zaglubljuje i propada u industrijskim zahtevima. Javnost doprinosi da se održi ovo ropstvo, neprestano brkajući nauku i tehniku: ona se divi konstrukciji novih bombi ili projektila, ili proizvodnji neke mašine, kao da ta ostvarenja predstavljaju nauku. I obmanjujući najčuvanije žinije, neki od ovih tehničara-specijalista udešavaju da budu nagrađeni kao velike naučne vrednosti.

Pesnici su, makar, izbegli ovo beščašće.

Prevod s francuskog:
G. Stojković-Badnjarević i A. Badnjarević

radivoje mikić

ZAPAŽANJA O PROBLEMU PERCEPCIJE

(Varijacije na jednu temu Viktora Šklovskog)

Uvodeći u svoja razmišljanja o prirodi umetničkog postupka pojam oneobičavanja (*ostranenie*), Viktor Šklovski je otvorio novu perspektivu za analizu onoga što možemo smatrati za *diferentia specifica* književne umetnosti. U svom eseju *Umetnost kao postupak* Šklovski ovako definiše umetnički postupak: »umetnički postupak je postupak oneobičavanja (*ostranenie*) stvari, postupak otežane forme, koji potencira teškoće i vreme trajanja percepcije, jer je taj proces u umetnosti sam sebi cilj i mora biti produžen: umetnost je način da se doživi proces stvaranja stvari, dok ono što je u umetnosti stvoreno od sekundarnog je značaja.«¹

U ovim razmišljanjima centralno mesto zauzima problem percepcije. Percepcija je, po određenju Viktora Šklovskog, ključni momenat i element umetničkog postupka. Međutim, čini se da je Šklovski više spreman da problem percepcije »veže« za poziciju onoga ko »prima« umetničko delo, za poziciju čitaoca, nego za poziciju pisca. Stoga ćemo nastojati da fenomenu percepcije prilazimo imajući uvek na umu poziciju pisca.

Umetnički postupak ima za cilj da u određenom materijalu (jezik, platno, drvo, gлина itd.) ovaploti jednu percepciju, viziju predmetno-iskustvenog sveta ili nekog njegovog elementa. Prema tome, umetnički postupak kroz način ovaploćenja određene percepcije »otkriva« neke svoje bitne elemente s toga se, ponekad, najadekvatnije može tumačiti kroz analizu tipa percepcije koji ovaploćuje.

Svojim razmišljanjima o prirodi umetničkog postupka Šklovski je, na izvestan način, »neutralisao« stara i ponudio novo rešenje za problem odnosa umetnosti i stvarnosti. Iz njegove odredbe prirode umetničkog postupka sledi da odnos umetnosti i stvarnosti ne može više biti shvatan u duhu teorije o mehaničkom odrazu stvarnosti u umetničkom delu, jer uključivanjem fenomena percepcije ovaj odnos može da se tumači na nov način. Zahvaljujući tome što fenomen percepcije unosi novu dimenziju u tumačenje odnosa umetnosti i stvarnosti, definicija

umetničkog postupka, koju je dao Šklovski, značajan je doprinos prevazilaženju teorije o mehaničkom odrazu stvarnosti u umetničkom delu.

Sada se u odnosu umetnosti i stvarnosti uključuje i problem percepcije kao specifične »zone« preko koje se posreduje uključivanje elemenata stvarnosti (predmetno-iskustvenog sveta) u umetničko delo. Percepcija je, jednom reči, faktor posredovanja koji ne dozvoljava da odnos umetnost—stvarnost sagledavamo kao apsolutnu korelaciju elemenata ova dva reda. U umetničkom delu se oblikuje jedna slika predmetno-iskustvenog sveta, koja je posredovana kroz percepciju određenog tipa. Stoga je Jurij Lotman² u pravu kad govori o tome da je umetnost model stvarnosti, da umetničko delo nema za cilj objektivnu reprodukciju stvarnog sveta, već da se u tom delu oblikuje slika sveta koja je modelovana posredstvom određene percepcije, sume postupaka i elemenata umetničkog koda.

Time se fenomen percepcije ukazuje kao ključni prilikom određivanja onoga što zovemo *differentia specifica* umetničkog postupka, jer se kroz piščevu percepciju modeluje ona slika predmetno-iskustvenog sveta koju nalazimo u umetničkim delima. Percepcija je posredujući element, ona direktno uslovljava oblikovanje određenog tipa slike predmetno-iskustvenog sveta u umetničkom delu.

(Za ova razmišljanja veoma je važno da se isključi apsolutna analogija između percepcije i tačke gledišta shvaćene kao pozicija pripovedača). Percepcija je ovde shvaćena kao konstitutivna osnova slike sveta koju oblikuju umetnička dela. Međutim, kada je u pitanju oblikovanje slike sveta u umetničkom delu onda se ne može govoriti o objektivnosti i vernosti te slike nekom konkretnom modelu, već o stepenu njene manje ili veće koherentnosti (celovitosti i »verednosti«).

Prilikom oblikovanja umetničkih dela autorova percepcija se »aktivira«, naročito prilikom oblikovanja onoga što je u svojoj teoriji slojeva Ingarden nazvao »slojem shematizovanih aspekata u kojima se ispoljavaju raznovrsni predmeti prikazani u delu«. A to znači da, oblikujući jedno književno umetničko delo, odnosno određenu sliku predmetno-iskustvenog sveta, pisac »bira« tip percepcije kroz koji će da posreduje tu sliku sveta.

Pri jednoj od najprostijih i najgrubljih tipologija možemo da izdvojimo dva tipa percepcije: *realističku* i onu koja dominira u književnim delima koja nose oznaku »fantastika«. Realističku percepciju nalazimo u onim književnim delima za koje se kaže da »reprodukuju logiku objektivne stvarnosti«, »da poštuju logiku egzistencijalnih činjenica«. To bi, jednom reči, bio tip percepcije koja ne remeti znatnije pravila i konvencije realističkog književnog koda (koda u kome dominira »deskripcija« kao najpogodniji umetnički postupak za »neizneveravanje« stvarnosti). U književnim delima oblikovanim prema pravilima i konvencijama realističkog književnog koda retko se u stilski postupak i plan značenja unose elementi kritičko-ironijskih i parodijskih nijansi.

Tip realističke percepcije dominantan je u svim književnim delima gde ne postoji naglasak na izboru aspekata preko kojih će biti predstavljena određena situacija, lik ili neki drugi element, u kojima se, dakle, pisac trudi da sliku predmetno-iskustvenog sveta oblikuje na principu naglašene analogije s elementima objektivne stvarnosti. U takvim delima je dominantna tendencija ka »vernosti«, opisu i motivaciji likova i njihovih postupaka, koja će poštovati utilitarnu i pragmatičku logiku, analognu onoj koju srećemo u konkretnom predmetno-iskustvenom svetu. Realistička percepcija i književna dela oblikovana uz poštovanje svih njenih osobnosti, odlikuju se naglašavanjem analožnog odnosa između slike predmetno-iskustvenog sveta, oblikovane u umetničkom delu, i određenih realnih situacija.

Drugi tip percepcije, koji dominira u onim književnim delima koja se po tradicionalnim podelama označavaju kao »fantastika«, zasniva se na narušavanju analožnog odnosa između slike sveta, koja se oblikuje u književnom delu, i određenih realnih situacija. A to znači da pisac, oblikujući književno delo u kome dominira ovakav tip percepcije, poklanja naročitu pažnju selekciji aspekata preko kojih će »preneti« tu sliku.

Na taj način, u književnom delu se oblikuju slike koje se ne mogu dešifrovati i tumačiti preko uspostavljanja analožnog odnosa s određenim tipom realnih situacija. Uz pomoć percepcije ovog tipa, percepcije koja stavlja naglasak na selekciju aspekata preko kojih oblikuje sliku sveta i na narušavanje analožnog odnosa s realnim situacijama, oblikuju se književna dela koja »ne reprodukuju logiku objektivne stvarnosti«, »ne poštuju logiku egzistencijalnih činjenica«, koja, jednom reči, insistiraju na sistematskom deformisanju utilitarne i pragmatičke slike sveta.

U takvim književnim delima, koja obično nazivamo »fantastika«, naglasak je na tipu percepcije, na aspektima preko kojih će biti predstavljene izabrane predmetnosti. Ovako oblikovana književna dela su u većoj meri »književna«, nego ona drugačije oblikovana, jer je u njima naglasak na konstrukciji, na elementima percepcije koja bitno modifikuje materijal i vrši selekciju aspekata preko kojih posreduje sliku predmetno-iskustvenog sveta. Takva književna dela nam, u stvari, predaju jednu oneobičenu sliku sveta, jednu sliku sveta koja je tako oblikovana da njenu percepciju prate određene teškoće. Teškoća je naglašena i samim tim što percipirajući tako oblikovano književno delo

ne možemo da olakšamo percepciju uspostavljanjem analožnog odnosa između slike sveta u delu i određene stvarnosti.

Sve nam to govori da nas ovakva književna dela uvode u specifični »čardak ni na nebu ni na zemlji« u kome dominiraju čisto umetnički predmeti i situacije, predmeti i situacije koje nemaju referencijalni status u odnosu na stvarni i realni svet. Takvi čisto umetnički predmeti i situacije omogućavaju piscu da mnogo slobodnije »operišu« njima, jer se više ne javlja potreba za aktiviranjem analogije, niti pak za izgradnjom motivacije koja bi kao osnovni zahtev poštovala utilitarnu i pragmatičku logiku realnih situacija.

Zahvaljujući pomenutim tipovima percepcije, koji dominiraju pri oblikovanju određenih književnih dela, u klasifikaciju književnih dela je uveden princip pripadnosti realističkoj, odnosno književnosti fantastike. Međutim, uvođenje ovog principa klasifikacije ima smisla samo onda kad je utemeljeno na poštovanju specifičnosti tipa percepcije i određene slike predmetno-iskustvenog sveta. Onda, pak, kad se u ovu podelu »uvede« vrednosni momenat (realističko kao vredno, fantastično kao manje vredno) ova podela gubi svoj smisao i delotvornost. Vrednost književnih dela je u koherenciji njihovih struktura, količini, tipu i karakteru poruke a ne u formalnoj pripadnosti jednoj ili drugoj klasi.

II

Pripovedačke knjige *Praška smrt* Gorana Tribuson⁴ i *Akrobat* Saše Meršinjak⁵ imaju u ravni umetničkog postupka niz sličnosti i dodirnih tačaka. U obema se oblikuju slike predmetno-iskustvenog sveta, posredovane kroz percepciju onog tipa koji obično nalazimo u književnim delima određenim kao »fantastika«. I Tribuson i Meršinjak su destruisali realističku percepciju, narušili elemente na kojima se ona zasniva i, u nekim slučajevima te elemente parodirali uvodeći ih u kontekst onih elemenata koji su karakteristični za tip percepcije dominantne u delima označenim kao »fantastika«.

U književnim delima u kojim dominira tip percepcije koju možemo odrediti kao realističku postoje sledeći elementi: oblikovanje slike predmetno-iskustvenog sveta koja s određenim kontekstom realnih situacija ima analožski odnos, prisustvo fabule u čijem je oblikovanju pisac poštovao »logiku egzistencijalnih činjenica«, motivacija likova koja poštuje zahteve utilitarne i pragmatičke logike mogućeg ljudskog ponašanja itd.

Međutim, i Tribuson i Meršinjak su nastojali da sistematski transformišu ove elemente, da u njih uključe nove jedinice i, samim tim, »prevedu« ih u model koji se odlikuje drugim tipom svih osnovnih jedinica. U uvodnoj pripovesti Tribusonove knjige, u pripovesti *Praška smrt* oblikovana je jedna slika predmetno-iskustvenog sveta koju nećemo moći da dovedemo u analožski odnos s određenim skupom realnih situacija. To znači da je ta slika sačinjena iz elemenata koji se ne mogu odrediti kao realistički, kao elementi koje poznajemo iz svog svakodnevnog iskustva i koje bismo mogli prepoznati čak i kad se delimično izmeni kontekst u kome funkcionišu.

Jednom reči, očigledno je da je Tribuson morao koristiti elemente, situacije i odnose koji pripadaju predmetno-iskustvenom svetu čoveka, ali im je deformisao oblik (pa samim tim i značenje) i radikalno menjao kontekst u kome ti elementi funkcionišu u našem svakodnevnom iskustvu i u slici predmetno-iskustvenog sveta koju smo na tom iskustvu izgradili. Tribuson, u svojoj priči, u deskripciji određenih situacija, u stvaranju »dekoru« koji će služiti za razvijanje fabule, koristi niz elemenata koji su proverljivi za onog ko poznaje Prag, određeni kulturno-istorijski kontekst na koji pisac asocira, ili iz koga preuzima date elemente.

Nesumnjivo je, dakle, da u pripovesti *Praška smrt* postoji niz elemenata koji bi se mogli sresti i u književnom delu oblikovanom drugačijim umetničkim postupkom. Stoga se postavlja pitanje: u čemu je razlika između Tribusonovog i nekog drugog umetničkog postupka? Ta razlika je, pre svega, u onome što možemo odrediti kao sintaksički aspekt književnog dela. Selekcija elemenata, koji su uključeni u fabulu Tribusonove pripovetke, ne razlikuje se bitno od selekcije elemenata u nekom književnom delu koje je oblikovano po drugačijim principima.

Međutim, u korišćenju i kombinovanju elementa, Tribuson je narušio neke od ustaljenih postupaka i načina distribucije svakog od tih elemenata. Takvim postupkom on je bitno izmenio značenje i vrednost svakog elementa koji je uključen u fabulu. Uzmimo samo za primer lik patuljka Fjodora. U književnom delu, koje bismo mogli da odredimo kao delo u čijem je postupku oblikovanja sve bilo podređeno poštovanju konvencija realističkog književnog koda i realističke percepcije, patuljak ne bi mogao imati funkcije koje ima u Tribusonovoj pripovesti: da bude glavni element za uspostavljanje grotesknog u sloju značenja i da bude »alibi« za značajne modifikacije elemenata fabule (fabularni obrti kao u bajci, brzo smenjivanje narativnih planova).

To znači da Tribuson lik patuljka Fjodora koristi kao sredstvo za povezivanje realističkih elemenata fabule s onim elementima koji deformišu, odnosno sistematski narušavaju realističku ravan i uspostavljuju ravan grotesknog. Ravan grotesknog nije važna i funkcionalna samo na nivou fabule, već

i na nivou uobličavanja poruke priče, jer se preko nje u pripovetku uvode elementi koji jednu sliku s realističkim okvirom pune sadržajima druge vrste.

To je postalo moguće zahvaljujući piščevoj odluci da naruši ustaljeni postupak distribucije nekih elemenata — uvodne patuljka i preko njega uključivanje u semantički plan pripovetke asocijacija na jedan kulturno-istorijski kontekst (legenda). U Tribusonovoj pripovesti *Praška smrt* srećemo fabulu koja ne »poštuje logiku egzistencijalnih činjenica«, jer je u njoj prisutna transformacija određenih elemenata, a postupak transformacije je sličan onom koji postoji u bajkama. Korišćenje fabularnih obrta u *Praškoj smrti* ne samo da narušava linearost priče, njenu »celovitost«, već je, pre svega, u funkciji onog elementa koji sprečava da se konstituiše značenje samo jednog pravca i kvaliteta (»realističko« ili groteskno). Naravno u toku pripovedanja između ova dva značenja postoji stalna oscilacija, čas je povlašćeno jedno čas drugo, ali je na nivou celine, i posebno iz perspektive kraja priče, groteskna ravan značenja povlašćena.

Zahvaljujući analiziranim odlikama umetničkog postupka i u pripovetkama Tribusonove knjige *Praška smrt* i u pripovetkama Meršinjakove knjige *Akrobat* oblikovane su slike predmetno-iskustvenog sveta koje teško da možemo dovesti u analoški odnos s određenim kontekstom (celinom) konkretnih egzistencijalnih situacija. To postaje još očiglednije ako pogledamo Meršinjakov ili Tribusonov postupak psihološke motivacije junaka, kao i postupak motivacije uopšte. Uzmimo za primer Meršinjakovu priču *Pismo*.

U ovoj pripovesti postoje dve zasebne celine, dve »priče« koje kazuju različiti junaci-naratori. Može se zapaziti da postoje bitne razlike između ovih dveju priča, ne samo u ravni fabule nego i na drugim nivoima, posebno na planu značenja. Junaci-naratori imaju različite pozicije u priči koju jedan od njih priča (a onaj drugi je u toj »priči« samo sporedan akter). Tako narator Martin Tratnik prvi priča i oblikuje fabulu na način koji se u bitnom ne poklapa s načinom na koji fabulu oblikuje drugi narator, Elizabeta. Ni pozicije likova u njihovim pričama nisu identične (u Tratnikovoj »verziji« on je Elizabetin brat, dok je u njenoj samo stranac i propalica).

To znači da se dve »priče« razlikuju u nizu veoma značajnih elemenata. Međutim, sve te razlike su uslovljene potrebom da se u obema pričama izgrade potpuno različite motivacije za ubistvo. U postupku stvaranja te motivacije, došlo je do veoma značajnih »intervencija« na aksiološkom planu kod pojedinih likova. Izmenom vrednosne komponente i pozicije, likovi su u priči bitno menjali i svoju poziciju i funkciju.

Očigledno je da oba naratora »modeluju« i transformišu neke elemente koji su zajednički za fabule njihovih »priča«. To modelovanje je u funkciji izgradnje dveju motivacija za jedan isti čin: ubistvo gospođe Majer, koja u ovim »pričama« ima bitno različite aksiološke pozicije. U »priči« ubice Martina Tratnika ona je naslikana kao asocijalno, nehumano biće. U »priči« Tratnikove »sestre« Elizabete pak, ona je prikazana kao dobroćudna i humana žena.

Ovakav aksiološki kontrast je uslovljen i posredovan odnosom koji naratori imaju prema gospođi Majer: Tratnik je ubija, a Elizabetinu porodicu je gospođa Majer zadužila svojim dobroćinstvima. U pripovesti *Pismo* Meršinjak je pokazao kako se modeluje jedan te isti sadržaj i koji psihološki razlozi uslovljavaju to modelovanje. Gotovo istovetan Meršinjakovom postupku u pripovesti *Pismo* je Tribusonov postupak u pripovesti *Letnjikovac*, u kojoj se jedan isti sadržaj, jedna »priča«, modeluje u tri fabularne celine. I kod Meršinjaka i kod Tribusona, u postupku izgradnje i fabule i motivacije likova, napušten je i »razgrađen« postupak koji bismo mogli označiti kao realistički, kao postupak zasnovan na konvencijama realističkog književnog koda.

I Saša Meršinjak i Goran Tribuson su bitno »narušavali logiku egzistencijalnih činjenica« jer im nije bio cilj da oblikuju prozne celine u kojima će biti poštovani (u postupku motivacije likova) neki kanoni mogućeg ljudskog ponašanja i reagovanja. Oni su imali za cilj da oblikuju slike predmetno-iskustvenog sveta kojima nećemo moći da pronalazimo analogne u svojoj slici predmetno-iskustvenog sveta i u svom iskustvu. Zbog toga ove dve pripovedačke knjige mogu biti dobra ilustracija za umetnički postupak koji napušta konvencije realističke percepcije i na njoj izgrađeni odnos prema svetu. To napuštanje je neophodno da bi se otvorio onaj prostor u koji se smešta uslovnost književne »konstrukcije« i na njoj izgrađena slika sveta. A u tom prostoru se briše svaka potreba za »objektivnošću i vernošću«, tako da sliku sveta u književnom delu možemo procenjivati samo po njenoj celovitosti (koherenciji) i »uređenosti«.

NAPOMENE:

- ¹ Viktor Sklovski: *Umetnost kao postupak u knjizi Poetika ruskog formalizma*, Prosveta, Beograd, 1970, str. 86.
- ² J. M. Lotman: *Predavanja iz strukturalne poetike*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1970, str. 61—74.
- ³ Roman Ingarden: *O saznavanju književnog umetničkog dela*, SKZ, Beograd, 1971, str. 10.
- ⁴ Goran Tribuson: *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1975.
- ⁵ Saša Meršinjak: *Akrobat*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1975.



portret slikara, 1974.

josip osti

BACAČ NOŽEVA
ILI
SVE DOK LJUBAV NE DOPUŠTA DA ZADRHTI
RUKA

*prije predstave večeramo
zatim:
pomažemo jedno drugom pri oblačenju kostima*

*kada nas zovnu:
do šatre idemo pored kaveza s životinjama
i gledamo u ozvezdalo nebo*

*u osvijetljen krug ulazimo držeći se za ruke
i dok publici zastaje dah:
bacam noževe
ivičim tijelo svoje drage ostrim sječivima*

*iz osvijetljenog kruga izlazimo držeći se za ruke
prati nas pljesak
susrećemo clowna koji će ih nasmiјati*

*od šatre idemo pored kaveza s životinjama
i ponovno gledamo u ozvezdalo nebo*

*ne skinuvši šminku
ljubimo se strasno kao da nam je to posljednji cjelov*

*i svaku noć tako
sve dok ljubav ne dopušta da zadrhti ruka*