

# nove knjige

ALEKSANDAR TIŠMA:  
»POVRATAK MIRU«

»Nolit«, Beograd 1977.  
Piše: Damnjan Antonijević

Za Aleksandra Tišmu suštinski trenutak priče jeste prepoznavanje sebe, u sebi ili drugima, kroz druge, u svetu. To prepoznavanje može značiti otkriće istine (koja poražava) ili lepote (koja uzinost). I taj krupan, dramatičan događaj odvija se u subjektu priče, u sivoj svakodnevici, u restoranu, u kuhinji, u vozu, u sivoj jutro, u banalnosti življenja, na ustupcima i situacijama koje ponužavaju i degradiraju čoveka, ili ga bar obezličavaju. Dakle, to prepoznavanje je pre trenutak gorkog saznanja svoga pada nego jedne evokacije – lepote koja ozaruje.

U knjizi pripovedaka *Povratak miru* pisca interesuje čovekova sudsina na graničnoj liniji sreće i nesreće, uspeha i pada, zadovoljstva i poraza, života i smrti, pri čemu je ovo poslednje uvek neopozivo i definitivno. Naravno, svaki pripovedač (ili romansijer) zadovoljio bi se da na tom raskolu sagradi dramatiku zbijanja, da zaostaja strasti i gurne ljudi u sukob sa samim sobom i svetom, projektujući uvek neku vrstu tragedije. Tišma to ne čini. Njegovi ljudi trunu u banalnosti, u svakodnevici, u sivilu oticanja sopstvenog života. Uzroci njihovog pada se znaju. Njih će pisac imenovati vrlo jasno i izričito. Oni mogu biti emotivne, psihološke, karakterne, društvene, ekonomski, političke prirode, ali razlozi čovekovog survavanja nisu *samo* u tim uzrocima. Poenta je u tome da je čovek i na vrhuncu uspeha predodređen za pad, da je sreća kopija nesreće, da je poraz neminovan, bez obzira na pravidne pobede u životu. Znaci, krajnji cilj priče nije deskripcija pomenutih uzroka. Efekat Tišminog pripovedanja je u atmosferi (naјčešće građanskog, provincijskog, urbanog miljea), u pokušaju viđenja i formulisanja čovekove sudsine i u poenti koja tu sudsibu vidi kao predodređenje poraza i pada (retko kao otkriće lepote) u rukama treće Parke.

Autor ovih jedanaest pripovedaka izvlači iz svakodnevnih, potpuno, bezizgledno banalnih slika i situacija, iz egzistencijalne i metafizičke premisse čovekove sudsine, inače strogo odredene, skoro unapred propisane. Ali, da li ima na fonu Tišminih priča nekog fatalizma? Ako ga ima, u toj determinaciji čovekovog života, onda se u tome može videti, uslovno rečeno »istočnjački« element ovih pripo-

vedaka nasuprot zapadnjacičkom (dominantnom) racionalitetu slika, situacija, ambijenata, dijalogu, karaktera i uzročno-posledičnih veza koje se često kreću u okviru društveno-političkih preokreta, gibanja, lomova.

Priču u knjizi *Povratak miru* piše posmatrač, distanciran ali pažljivog oka, sklon psihološkom portretu i izvlačenju konsekvenci iz jedne životne istorije, konsekvenci u kombinaciji egzistencijalizma, metafizike i fantalizma.

Tišma voli koïncidencije sudsine i životnih istorija s blagim ukusom tajne, ali u balzakovski preciznom realitetu. Siže ovih pripovedaka graden je, uglavnom, na koïncidenciji. Ako je nema, kao, na primer, u prvoj priči, pisac će je pretpostaviti, zamisliti ili izmisliti.

Inače, priče se dešavaju u bitno izmenjenim životnim okolnostima ličnosti, na putovanju, u vozu, u inostranstvu, u ratu, posle teških trauma. Uglavnom se u njima podrazumeva kretanje ili bar izmenjeni red stvari, rušenje nekih stereotipa, nekih talasa na mrtvom moru provincijskog trajanja, možda mala unutrašnja pobuna, neodoljivi san, ali i neispunjene želje, nesnalazjenje i nemogućnost željenog života, ali i poremećene sudsine.

Tišma spada u pisce posmatrače, u one kojima stvarnost pruža dosta materijala da na njemu grade višeslojnost svoga kazivanja. U ovim pripovetkama je više, simboličko značenje građeno na koïncidenciji situacija u preseku dveju linija – jedna polazi iz stvarnosti, a druga se upućuje (posle *neumitne* tačke preseka: šoka, traume, sloma, iznenadnog susreta, dodira, viđenja, misli, razgovora) ka iracionalnom. Tačka preseka i razmak dveju linija daju jedno novo, nagorko viđenje sveta, a time i izdaleka prepoznatljiv rukopis Tišmine proze. Zanimljivo je još da iracionalno uvek polazi od izmenjivih ljudskih sudsina, a ovo poslednje je posledica savršeno jasnih uzroka koje nalazimo u društvenim kretanjima i okolnostima, u naglim istorijskim promenama, u psiho-

logiji i karakteru ljudi, ili u čudnim životnim prilikama. I dok se u negativu rata ljudski likovi i sudsbine upečatljivije ističu u Tišminoj prozi, na licu Erosovom, koje je jedno od najsnajnije viđenih u svim Tišminim knjigama, prepoznamo autentični lirske trepet, san (ponekad u vidu žuđenog, nedohvatljivog lika, kao na primer u prijevoci *Devojka u snu*) koji vrlo retko, ali zato dragocenije, emanira suvoparna java.

Tišma proza, pa i njegova poslednja knjiga pripovedaka *Povratak miru*, držeći se stvarnosti, pronalazi svoju višeslojnost u upečatljivim sudsbinama ljudi, u kojima (sudsbinama) ima nečeg iracionalnog. Njena vrednost je u tome što to postiže nenametljivo, čistim govorom slike, postupaka i dešavanja, obično poentonem (ili nekom drugom živom tačkom) čiji je smisao monostruktu bogat i umetnički efektan.

## DRAŽEN MAZUR: »LEGENDE O ČUDNOM ŽIVOTU«

»Zrinski Čakovec, 1974.  
Piše: Branko Maleš

Druga knjiga Dražena Mazura ispušta neke razine postupaka modeliranja uočene u prvoj knjizi, a uvodi druge, od kojih neke samo naznačava. Osnovni postupak organizacije i dalje je isti: stoga ćemo stihove i njihova autora držati predstavnici jednog izrazitog tipa pjevanja u mladom i najmlađem hrvatskom pjesništvu – tipa poetske dosjetke. Pratit ćemo, tako, različito strukturiranu dosjetku, pa ćemo otuda i uočavati razine i stupnjeve u uređenju teksta.

Najuočljivije je ono dosjećanje koje se dà odgonetnuti isključivo iz svoje semantičke strukture (*Krug, Dokona šetnja Zagrebom, Igra, Kako*), a da prioritetne postoji dodatna semantizacija drugih slojeva teksta, koji bi kroz svoje dinamično odnošenje uvjetovali raznovrsnije i složenije informacijsko čitanje. Otuda je uočeni modelativ-

ni postupak tzv. semantičke dosjetke vrlo blizak običnom upotrebnom jeziku, recimo ulice ili klape, uz jednu nužnu i primjetljivu intervenciju autora – tendenciozno poentiranje kraja teksta. Upotrebeni je jezik, kao što se zna, denotativan u odnosu na primjer estetskog jezika; Mazur takav upotrebljava, nemetaforičan jezik rabi na razini njegove svakodnevnosti i u dobrog poznavanja i od autora i od čitatelja. Takav jezik već u startu osigurava bitan komunikacijski potencijal, a reakcija toga će se najbolje uočiti pri direktnom odnosu pošiljalac – receptor. Stoga će se i tu, jasno i u svakom autorstvu tipa poetske dosjetke, potvrđivati teza o primarnosti: a) kontakta autora i publike, b) ekspresivno-izvodjačke potrebe prezentiranja stihova. Kao što se naslućuje, tek će u direktnom kontaktu autor – djelo – publika cijela tipska oznaka poetske dosjetke zadobiti svoj završni i bitno nadograđeni oblik i smisao funkciranja. Primjećene značajke u Mazuru, kao i u E. Kiševića, R. Ignića i V. Tokića, na primjer, smatraju određenom novinom u našoj mlađoj pjesničkoj proizvodnji. (Poznato nam je, jasno, slično ispisivanje i starijih autora, posebno A. Majetića).

Intencionalnim razrješenjem kraja teksta, kao što se već naznačilo, dodat gotovo poništena razlika upotrebnog i umjetničkog jezika ponovo se uspostavlja.

Takav nas način modeliranja upućuje na otčitavanja s razine vica. Vici kao književna vrsata strukturiра se upotrebnim jezičnim jedinicama, ponekad osjetno prozogn ritma, da bi se na kraju njegovog govorenog ili pisanih trajanja učinila nužna smislena inverzija ili obrat. Time se, pak, iznevjerava diskurzivni niz, a situira iznenadna situacija koja obično izaziva smijeh.

Tehnika vica prisutna je potpuno u sastavima razrješenja koji su posve u vlasti autora. Želimo ponoviti: takva su rješenja pretežno jednoznačna, jer su nametnutu jedinom dosta siromašnim sustavom elemenata i njihovih malobrojnih kombinacija. Tako se sudjelovanje čitatelja svodi isključivo na pravilno razrješenje poetske dosjetke ili vica, koje je zadao autor.

U vlasti smo autora i diktatorskog smisla od početka teksta, tj. otkad se počelo s odlaganjem kraja pjesme. Ujedno se tako gradi nestrpljenje čitatelja, koje se ubrzo »nagrađuje« pravilnim rješenjem dosjetke, dakle, jednom literarno perfidnom prevarom kojom je funkcija recepcije svedena na poziciju pasivnog objekta.

Sličnom načinu strukturiranja pripadaju i sastavci koji rabe tehniku naopakog jezičkog idioma (*Filani tramvaj a la vild, Ludi ugoda*). Izokrenuta i iznevjerena arhishema da se, recimo, namirnice pune nadjevom, ovdje se rabi na nemogućem primjeru – tramvaju. Učinjeni – bitan – pomak izaziva smijeh, tj. vidljivu komunikaciju, opet samo na razini svoga semantičkog očitavanja. Sve ostale struk-

ORGANIZACIONI ODBOR FESTIVALA JUGOSLOVENSKE POEZIJE MLADIH

raspisuje

## k o n k u r s

za učešće na Desetom festivalu jugoslovenske poezije mladih, koji će se održati 18., 19. i 20. maja 1978. godine u Vrbasu, pod pokroviteljstvom Poljoprivredno-industrijskog kombinata »Vrbas« — složene organizacije udruženog rada.

### USLOVI:

- pravo učešća imaju mladi do 27 godina, sa po dve do sada neobjavljene pesme na svim jezicima naroda i narodnosti Jugoslavije;
- pesme se potpisuju šifrom;
- sa pesmom, autor istovremeno dostavlja (u posebnoj koverti) sledeće podatke: ime i prezime, adresu, datum i mesto rođenja i rešenje šifre, koje ne može biti pseudonim;
- pesme se šalju zaključno do 10. aprila 1978. godine u 10 kucanih primeraka na adresu: Dom kulture Vrbas, Maršala Tita br. 87 (za Konkurs);
- učesnici čije pesme žiri odabere za završni deo Festivala, biće obavešteni do 10. maja 1978. godine;
- pesme koje odabere stručni žiri biće objavljene u festivalskim publikacijama bez naknade;
- rukopisi se ne vraćaju;
- na Festivalu će biti dodeljene tri nagrade žirija:  
I nagrada 3.000 dinara  
II nagrada 2.000 dinara  
III nagrada 1.500 dinara
- Pored toga, najmlađem učesniku završnog dela Festivala redakcija lista »Mladi dani« (Gimnazije »Zarko Žrenjanin« u Vrbasu) dodeliće specijalnu nagradu.

ture i plodnost njihova prožimanja nedopustivo su zanemareni, da bi taj sastavak, osim početna iznenadenja koje je uostalom već sadržano u naslovu, izazvao još dodatna konotiranja.

Dosjetka je i dalje presudna za Mazurovo stihovanje: ciklus *Cetiri amorfne pjesme* se, također, očitava kao određena pjesnička ispunjalika koja je to najviše po naslovima pjesama, ili po autorovu naputku, a najmanje po nekim stvarnim načelima svoje organizacije.

Za razliku od zadanih rješenja, tj. onemogućavanog sudjelovanja u obliku značenja teksta, Mazur nudi i drugačiji model u okviru osnovnog postupka. Složenije tretiranje organizacije učit ćeemo tako u ciklusu *Cetiri regionalne pjesme*, kao i u nekim središnjim pjesmama zbirke: *Napad gmizavaca koji su htjeli postati ljudi, Tek tamo, Najkraća i najtemeljiti predstava, Borac koji ima živce kao nema živce*, na primjer.

U ovim se sastavcima osobito javlja problem poetskog siža. Fabulativni će elementi obrazovati »priču«, mythos, a naš ćemo pokušaj čitanja značenja, tj. idejne razine, nazvati tumačenjem, tj. alegorezom. U *Najkraćoj i najtemeljitoj predstavi* prepričat ćeemo, otprilike, ovako »događaj«: započinje kazališna predstava u kojoj, zbog mnoštva topava i dinamita — svigini, jer je orkestar, zapravo, bojni red oružja, a dirigent — »dirigenteral«, tj. i dirigent i general! Samo, pak, tumačenje — očitavanje idejne strukture — opet će, što je i najzanimljivije, autor punuditi na isti, premda složeniji način. Tumačenje ćemo opet pročitavati na tematskoj i leksičko-semantičkoj razini, dok ćemo izostanak, npr. fonološko-ritamske razine, tumačiti Mazurovom značajkom, a ne namjernim neutraliziranjem odnosnih struktura, tj. »minus« postupkom. Rečeno će Mazura situirati kao autora koji uredi teksta zasniva, pretežno, na razini plana sadržaja, tek rijetko na planu izraza.

Tumačenje rečenog sastavka dozvoljava, inače, mogućnost izbora i selekcije iz brojnih iznesenih informacija, pa će se tu, i još ponegdje, ostvariti suradnja s receptorom, u sada mogućem traženju i odabiranju receptora primjerenih značenja umjetničkog teksta.

Ponovit ćemo: primalac — čitatelj moći će kreativno »intervenirati« u nekim autorovim tekstovima, dok će, inače, pretežno odgonetati relativno skućene modele strukturirane u okviru poetske dosjetke. Zbirka će se, dakle, čitati ili kao jednoznačna rješenja semantičke dosjetke, ili, pak, u malobrojnijim primjerima, kao dovoljna ponuda informacija za višesmisleno čitanje istog teksta. Putem takvih primjera poetska će dvosmislenost najjače egzistirati, a sami će primjeri biti zanimljivi i jednom posebnom razlaganju i razvrstavanju.

### »SEMIOTICS OF ART«, PRAGUE SCHOOL CONTRIBUTIONS (SEMIOTIKA UMJETNOSTI, DOPRINOSI PRASKE ŠKOLE), UREDNICI LADISLAV MATEJKA I IRWIN R. TITNIK (THE MIT PRESS, 1976)

Piše: Dunja Jutronić-Tihomirović

Semiotika umjetnosti, tj. kreativna upotreba znakovnog sistema, postala je glavno područje naučnog istraživanja praske lingvističkog kruga još dvadesetih godina ovoga stoljeća. Ova antologija, kako je nazivaju izdavači u predgovoru, predstavlja niz članaka čiji je cilj da prikazuju raznovrsnost i važnost doprinosa praske škole na širokom području semiotike umjetnosti. Čovjek se vjejkovima pita što je to znak (simbol) i koji zakoni njime vladaju, što dijeli umjetničko djelo od neužitničkog i na koje sve načine to možemo definirati. Ova antologija posvećena je tim problemima. Ona, osim toga, prikazuje razvoj same praske škole, praske strukturalizma, te ukazuje na njegov odnos s ruskim formalizmom 20-tih godina, čiji je nastavak, ali i kritika, baš praski krug.

Knjiga se sastoji od pet poglavljaja s raznim člancima, na koje ćemo se ukratko osvrnuti.

Prvo poglavlje sadrži teoretski uvod s člankom Jan Mukarovskog *Umjetnost kao semiotička činjenica* (1934). Mukarovský definira umjetnost kao znakovni sistem u kojem su presudne tri stvari: 1. forma koju umjetnik stvara (*signans*); 2. unutrašnje značenje djela (*signatum*); 3. izvjestan odnos djela s društvenim kontekstom (*designatum*). Umjetničko djelo je most između stvaraca i društvene sredine. Ono ne može opstati bez inherentne semiose vrijednosti, ali je njegova veza s društvenim vrijednostima isto toliko važna, jer se tu očituje njegova »dokumentarna vrijednost.«

Druge poglavlje sadrži četiri članka Petra Bogatyreva. To su članci o vidovima folklornih umjetnosti koje su mnogo značile u razvoju proučavanja semiotike praske škole. U članku *Kostim kao znak* (1936) Bogatyrev navodi razne funkcije narodne nošnje i upozorava da je ona i običan predmet i znak. Za pravilno objašnjenje folklora (kostima ili priče) nije dovoljan krtuti formalni pristup, već je potrebna funkcionalni pristup koji će pravilno objasniti semiose vrijednosti u folkloru. Funkcionalno-semiološki pristup razrađen je u slijedećem članku — *Funkcionalni pristup narodnoj pjesmi* (1936). Pomoću funkcionalnog pristupa mogu se razjasniti: razvoj narodnih pjesama, njihove modifikacije i transformacije. Kad se narodna nošnja upotrebi u kazalištu ona postaje »znak znaka«. Tome je posvećen Bogatyrev članak *Semiotika pučkog teatra* (1938). Kazalište i sve u njemu neminovno je »znak znaka«, a jezik glumca je, također, kompleks sistema znakova. *Oblici i funkcije pučkog teatra* (1940) je članak u kojem se raspravlja o transformaciji na pozornici. Bogatyrevu

analiza pučkog teatra izazvala je mnoge polemike teatrologa, te sljedeće poglavje ove antologije govori o plodonosnim diskusijama koje su izrasle na polju kazališne i filmske umjetnosti.

Treće poglavlje počinje člankom Karelom Brušákem *Znakovi u kineskom kazalištu* (1939), u kojem se raspravlja o znakovima što već stoljećima funkcionišaju u kineskom kazalištu, a koji su važeći i danas. Brušák pravi razliku između dviju vrsta znakova. Vizualni znakovi koji se vezuju s dramskim prostorom i akustični, vezani uz dijalog i muziku. Kinesko kazalište nije poldonošno polje istraživanja samo dramske umjetnosti, već je važno za izučavanje teorije znakova uopće. Na njemu se mogu graditi principi razumijevanja raznih kultura, ne samo kineske.

U članku *Dinamika znaka u kazalištu* (1940) Jandřich Honzgovori o implikacijama činjenice da znak u kazalištu stoji uvijec umjesto nečeg drugog. Riječ je, muziku, scenografiju i kostim, ovdje ujedinjuje dramska akcija koja je suština kazališta. Ona se stalno oblikuje i mijenja, što je čini različitom od drugih umjetnosti. U slijedećem članku, čiji je autor Jiří Veltruský, pod naslovom *Dramski tekst kao komponenta kazališta* (1941), naglašavaju se dvije varijable stalno prisutne u kazališnom činu — jezik i gluma. Sam dramski tekst glumom postaje nešto isasvim drugo nego što je bio. Uz to, semiotika jezika i semiotika glume su dve različite stvari i među njima se tako uspostavlja dijalektička suprotnost, što obogačuje oba strane.

U slijedećem članku Jandřicha Honzla, *Hijerarhija dramskih sredstava* (1943), raspravlja se o jeziku na kojem leži čitanja struktura drame, kao što je, na primjer, bio slučaj u grčkim dramama. Honzli misli da se ne može razdvojiti jezik drame od predstave kao da su to dve zasebne cjeline, jer inače se ne može svladati jedinstvo dramske umjetnosti. Veltruský gleda na istvar drugačije i smatra da drama treba posebno proučavati kao književno djelo, kao da je to posebna umjetnost. U članku *Osnovne crte dramskog dijaloga* (1942) Veltruský naglašava razlike koje postoje između monologa i dijaloga. Dijalog uvijek obuhvaća i vanlingvističke situacije i kontekste koji se mijenjaju, a u dramskom dijalogu ova je situacija još kompleksnija, jer se tu dijalog dodatno upotrebljava u dramske svrhe. U slijedećem članku, *Konstrukcija semiotičkog konteksta* (1942), Veltruský raspravlja o tri osnovna principa kontekstualne semantike (jedinstvo značenja, akumulacija značenja, izmjenjivanje semantičke statike i dinamike), koje primjerice vidimo u dramskom dijalogu.

Treće poglavje završava se člankom Romana Jakobsona *Da li je filmska umjetnost u opadanju?* (1933). Jakobson vjeruje da jedna nova umjetnost može samo obogatiti već postojeće umjetnosti. I ovdje su znakovi važni kao sastavni dio svake umjetnosti, a Jakobson odgovara na bitna pitanja filmske umjetnosti. Da li je ona autonoma i što transformira?

Dio antologije koji je posvećen verbalnoj umjetnosti (književnosti) počinje člankom Jan Mukarovskog *Na što upućuje poezija?* (1936). U njemu se govori o referencijskoj upotrebi znaka u domeni verbalne umjetnosti. Referencija u poeziji mora imati estetsku funkciju, a ona se postiže tako što se umanjiti direktni odnos prema vanlingvističkom kontekstu i usredotoči se na samo poetsko djelo. Međutim, ono nije nikad odsjećeno od realnosti. Odnos djela i realnosti je tanan, istančan i, na kraju, djelo je, ipak, vezano uz društvene vrijednosti.

Estetska funkcija umjetnosti naglašena je u članku Romana Jakobsona *Što je poezija* (1933). Umjetnost je sastavni dio društvene strukture i one se dijalektički nadopunjaju. U ovom članku naročito, Jakobson odbacuje taksonomičke pristupe ranog ruskog formalizma u korist hijerarhijskog i strukturalnog pristupa umjetnosti. Njegov slijedeći članak *Signum et Signatum* govori o razvoju literarnog djela u sklopu ostalih kompleksnih društvenih sistema. Naglašava vezanost historije poezije i same historije jezika. Poetske strukture treba analizirati na osnovu znaka i preko znaka doći do društvenog konteksta »gdje sistem znakova, jezik, a naročito poezija, dolaze do potpunog izražaja«. Time se ne umanjuje činjenica da je poezija autonoman sistem znakova, posebna jedinica u sistemu kulture. Osnovna i univerzalna karakteristika verbalne umjetnosti je dijhotomija između metafore i metonimije. U svom članku o Pastermaku, Jakobson ovoga vidi kao pjesnika metonomije. Metonimija se zasniva na kodificiranoj povezanosti i stoga je sintagmatična, dok je metafora zasnovana na sličnosti i stoga je paradigmatska. Pojedinačni pjesnik se razlikuje od drugog svojim načinom prema jednom ili drugom vidu figurativnog izražavanja. Moderni pjesnici upotrebljavaju znakove neovisno od realnosti i to ih karakterizira kao moderne.

U ulozi i zadatku književne povijesti nasuprot književnoj kritici govori Felix Vodička u članku *Odnos prema književnosti* (1942). Kako treba povjesničar da gleda na umjetničko djelo kad ga ocjenjuje? Književne vrijednosti se stalno mijenjaju i uloga povjesničara je da baš zabilježi te promjene, i da u svakom periodu obnavlja vrijednost književnog djela, i da ga vezuje s vanknjijevnim sferama. Mlađi književni teoretičari Lubomir Doležel i Jiří Levý sklonili su formalističkim opisima i algebarskoj analizi književnog djela. U *Shemi narativnog vremena* (1973) Doležel dokazuje kako su sve manifestacije vremena na kraju devijacije fizičkog vremena. U osnovi formalistička, ova grana praske škole ostala je bliža ruskom formalizmu. O pro-