

# zablude i obmane

ili  
kako je procvetao kaktus na mom balkonu

nikola stojanović

U elitičkoj struci filmske kritike dve teze suprotnih preduznaka bore se za primat.

Prva je: žanr ne postoji.

Druga: postoji samo žanr.

Prema prvoj, žanr predstavlja neminovno okruženje, jedino polazište, bio filmski autor toga svestan ili ne.

Prema drugoj, autor je gospodar situacije, žanr je samo privid, obmana koju treba zanemariti.

Kada se teze postavljaju tako isključivo, neminovan zaključak je da su obe strane delimično u pravu i da nijedna nije apsolutno na pravoj strani.

Podimo redom: neosporno je da autor postoji – on je fizički vidljiv i opipljiv, ima određen izgled, veću ili manju telesnu zapremagu, veći ili manji obim glave, više ili manje zanimljive crte lica. Njegova glavna alatka, kombinacija intelekta maštice i duha, skrivene je od radoznalih pogleda, ali se naznačuje već kroz fizički izled, kroz izraz lica i očiju, i kroz karakterne crte.

Međutim, i žanr ima svoj fizički korpus, čime ime je filmska industrija. Dakle, žanr je često organizovane proizvodnje, serijske, komercijalne, planske. Postoje sheme i dijagrami formirani na osnovu ispitivanja pulsa publike, posebna odeljenja za istraživanje scenariističke grade, posebna za obradu podataka o ponašanju publike i specijalna mašinerija za propagandu. U tom džinovskom korpusu filmska ekipa predstavlja samo deo poslujućeg servisa, a reditelj nešto važnije dugme na toj servisnoj spravi.

Naravno, kada se čitaju prethodni redovi, prva asocijacija je: Holivud! Zaista, u ovoj prestonici filma žanr je negovan s posebnim skrupulama, mada je potpuno jasno da je čak i u Holivudu taj osnovni proizvod, u krajnjoj liniji, služio kao pogodno dudbrivo za tlo s kojeg bi iznikla i poneka retka autorska biljka, ili još redi cvet u obliku samosvojnog autorskog ostvarivanja. U Holivudu je odnos žanr – autorski film (čitat: industrija – umetnost) bio uvek 9:1 u korist propomenutog. U evropskim kinematografijama taj odnos je mnogo ravnotežniji, i zavisno od ustrojstva pojedinih kinematografija, stremi idealnoj poziciji „fifti-fifti“.

U duhu ovog pojednostavljene razmišljanja (namernog!), autorski film u Holivudu je ipak izuzetak, nešto što se krijučari; u Evropi je to pitanje časti tradicionalne kulture. Amerika nema čulo za pojam „tradicionalne kulture“ i utoliko je Hol – Holivud u velikoj prednosti kada je u pitanju afirmiranje žanra.

Prividni paradoks je možda u tome da osnovna definicija žanra – ograničenje, limitirani, kodifikovani način ekspresije (nasuprot autorskom filmu, koji je definisan pojmom apsolutne kreativne slobode), odudara od principa života u zemlji u kojoj su pojmovi „demokratija“ i „sloboda“ ispisani krupnim slovima u svim ustavnim dokumentima. Naravno, u pitanju je sloboda i demokratija u darvinovskom načinu promišljanja, iz čega proizilazi da su ovi pojmovi usko vezani sa sintagmom „pravo jačega“. U našem slučaju to jednostavno znači da su filmski trustovi nadmoćni nezavisnoj produkciji i autorskim stremljenjima.

Da li takvu poziciju holivudskog filma valja apriori žigosati kao nepodobnu, stvar je tačke gledišta. Objektivno gledano – takav princip je sasvim primeran mentalnom okviru američkog filma, inkarniranom u merkantilizmu u konceptu – „preživeće jači, a ne bolji“.

Dakle, nemam ništa pritištiv tog da nas sami protagonisti tog koncepta (producenti, pre svega upoznavaju da je on superioran u svakom pogledu, posebno u pogledu vitalnog održanja filmske industrije, ali pomalo smo nakostrešeni pred najzedom apologetskog klanjanja pred takvim konceptom i s ove strane velike bare (to jest, Atlantskog okeana).

I, valja odmah račistiti: zagovornici žanr-kinematografije u našoj štampi (pre svega u omeđenom krugu mlade zagrebačke i beogradske kritike) su, u stvari, apologeti holivudskog filma B kategorije. Oni su, zapravo, neprimenito upali u sopstvenu zamku – u nameri da odbrane ovaj oblik filmskog stvaranja od prezira elitičke kritike, transformisali su se u elitiste sa suprotnim predznakom, a u apologete beskrajnog infantilizma, koji je esencijalna vrednost (i ujedno ograničenost) pomenute kategorije filmova. Na drugoj strani, netačna je teza da su holivudski B filmovi isključivo tipični zastupnici žanra; postoje i autorski filmovi koji su malog budžeta, a isto tako i megalomansi poduhvati u oblasti žanra.

Citava zabluda, koja vodi i jednoj vrsti javne obmane (jer je bavljenje kritikom i te kako javan čin), potekla je iz dva izvora. Prvi je lični, subjektivni – filmski kritičar se postaje tako što se redovno ide u kino, a u bioskopima dominira određena vrsta filma, upravo američki film druge i treće kategorije. Detinjastom gledaocu su namenjeni detinjasti filmovi. Ali kad taj gledalac preraste kratke pantalone, a u njemu ostane strast za posećivanjem bioskopa, samo velika doza infantilizma može ga održati u kondiciji filmofila. Među aktivnim filmofilima regрутiraju se i budući kritičari.

Tada se ova grupa „izabranih“ deli na dve podgrupe: jedni nadrastaju prethodnu poziciju; s intelektualnim sazrevanjem dolazi i neka vrsta stida od svojih ranijih naklonosti, a i želja da se nadgraduje i stremi traganju za retkim zlatnim zrnima „velike umetnosti“. U drugoj podgrupi su oni koji taj stid odbacuju i ostaju privrženi svojim detinjastim naklonostima samo što im sada stvaraju superioran intelektualni paravan, baratajući masmedijskim

formulama i analizama. Naravno: ne bi imali toliko hrabrosti da se legitimisu kao zagovornici primernih oblika kinematografije da u tome nisu imali podsticaj s onog drugog izvora koji smo nagovestili – iz struje francuske filmske kritike koja se naziva »makmahonska« (prema pariskom bioskopu koji isključivo prikazuje američke filmove). Pozicija »makmahonaca« doveđena je u blakanskoj varijanti do parodije, i naravno, do iskrivljenog tumećenja.

Naime, »makmahonski« uticaj dopro je do nas posredno, preko »kajeovaca« i Bazenovih sledbenika, koji su zagovarali takozvanu „politiku autora“. A taj pokret podrazumevao je plemenitu nameru da se rehabilituju vredna imena iznikla u okrugu Holivuda, a neopravdano potcenjivana i prezirana i stave u isti red s evropskim autorskim individualnostima. Najpre su to bili Hičkok, Ford i Houks, a zatim i Sigel, Sirk, Fuler... Ceneći njihov specifičan položaj u industriji Holivuda, akcenat je stavljen na njihov jedinstvenu rediteljsku vizuru i osobenu, mada ograničenu individualnost, kojom su postizali kompromise, ali se ponekad i nametali industriji, stvarajući stvaralačke svetove s izrazitim autorskim naznakama.

Ovaj trend se sada od pomenute mlade kritike »prodaje« kod nas u osakačenom izdanju, u jednoj vrsti komične parafraze, kojom se naduvava sve što je tipično holivudsko, a omalovažava sve što mirše na truli evropski intelektualizam. Za ovo potonje postoji i precizniji termin – »odvratno umetničarenje«. Ovaj geto prezrenih i odbačenih rezervisan je za Filinija, Tarkovskog, Bergmana i njima slične nadobudnike, koji ne shvataju da je »muvic« samo puka zabava i ništa više.

Eto, tako. Ništa manje!

Previd, je, naravno, u tome što je za Bazena i »kajeovce« tip reditelja kao što su Bergman i Felini bio paramentar kojem su se časni izuzeci iz Holivuda tu i tamo približili na jedan poseban način.

Naši »žestoki momci« iz domene kritike su negde usput zagubili taj parametar i bestidno – isturili barjak intelektualne nadmenosti, ispod kojeg, osim golog infantilizma i providevine akrobatičke u nametanju »subkulturne« kao vrednosti jedino primerene vremenu u kome živimo – ničeg vrednog pažnje i nema.

Ali mi živimo u vremenu »trendova«, pa se i ovaj »trend« podmeće u javnim glasilima kao nešto izazovno i značajno. Kako neko reče – »svako ima pravo na svoju zabavu«. Ova zabava, međutim, zaprema malo previše prostora u nekim uglednim glasilima, a na drugoj strani iz nje proističe i takav konkretan učinak kakav smo imali u selekciji ovogodišnjeg FEST-a, где je pedeset procenata zapremala holivudska kinematografija, a od toga dobro polovinu samo jedan, ishitren i naturen žanr – horor. Naravno, tu nije bilo mesta za autora takvog formata kakav je Kjubrik i njegovo »Islijavanje«, formalno smešteno u okvire pomenutog žanra.

Tako smo došli do mnogo važnijeg problema od toga kako naše kritičarske junote (doduše, mnoge već u klimakteričnim godinama) tretiraju žanr: do problema kako se sami autori širom sveta snalaze u zbrici nadmetanja dva koncepta kinematografije.

Znamo: formalno – svaki film se može smestiti, makar uslovno, u okvire nekog od tradicionalnih ili novokomponovanih žanrova. Jer, i takovani koktel žanrova karakteriše se, ipak, kao žanr. Nazovimo ga hibridom i navedimo primere: socijalni triler, politik-fikšn, porno-komedija itd.

Ali, postoje dva principa – prema jednom autor nadvladava žanr (kao domaćica koja ponudeni kuhinjski recept uvek obogati nekim svojim postupkom), prema drugom se u žanr utapa.

Primer kako autor, kada poseduje džinovsku energiju i moć da je kontroliše, nadrasta žanr i kada polazi od njega – daje nam upravo Kjubrik. Veoma sličan njemu je i primer Kurosave, još jednog autorskog titana čije filmove možemo omediti žanrom u motivskom i tematskom opredeljenju, ali koji se strukturalno i stilski kristališu kao izrazita autorska ostvarenja. »Sajans-fikšn« na Kjubrikovu način je sasvim nešto drugo od »naučne fantastike« na način Lukasa i ostalih strip-zanatlija, kao što je istorijsko-avanturičke snage o samurajima u Kurosovinju interpretaciji imaju sasvim drugu specifičnu težinu nego kad ih rade filmski rutineri iz studija u Kjotu. Ova dva autora su prava blagodet za prosvetne producente, one retke ptice koje bi da izmire industriju i umetnost. I Kurosava i Kjubrik kađu da su svesni da film, kao čedo ukrtanja tehnike i umetnosti, ima i senzibilitetu, mora da polazi od fizičkog spektakla i da stremi uzvišenom.

Recimo, ipak, da su to specifični talenti, a poređ toga i izuzetne ličnosti. Uzmimo primer još tri vrlo različita reditelja i način na koji dejstvuju kada dođu u poziciju da prihvate narudžbu za održeni filmski žanr.

Nagisa Ōshima stekao je u svoje vreme epitet »japanski Godar«. Njegovi filmovi su bili socijalno izrazito angažovani, a na strukturalnom planu uvek su preispitivali sopstvenu formu u procesu samorazaranja i samonastanjanja. Takvom reditelju jedan francuski producent ponudio je da, prema svom izboru teme, načini pornografski film. Ōshima je uzeo da rekonstruiše istiniti dogadjaj o jednoj ljudi ljubavi, i tako je nastalo filmsko remek-delje »Carstvo čula«. Autor je prihvatio uslovnu ogradi žanra, ali je sve ostalo poredio sebi – lako istiniti, dogadjaj je široj javnosti bio nepoznat, kao i glumci i sve što je sačinjavalo ovaj čudesan film. Autentičnost događaja potisnuta je u korist autentičnosti autorskog pristupa, kojim je, na drugoj strani, razorena ograda uobičajenog klišea porno-filma.

U sličnoj situaciji našao se Mikloš Jančo, pesnik i inaugurator »političkog baleta«, kada mu je italijanski producent ponudio da od slučaja Majerlinga načini »porno-film«. Transplantacija melodrame o tragičnoj ljubavi austrogranskog prestolonaslednika u žanr političke pornografije, međutim, nije uspela, iz jednostavnog razloga što je Jančo isuviše specifična poetska priroda, što će reći slabu prilagodljivu takvoj vrsti narudžbe. Ljubitelji Jančovog rukopisa su razočarani, a aficionadosi pornografije beže s projekcije filma »Skriveni poroci, vrline javne«. Izvesna vrednost ovaj film ima samo za sladokuske iz oblasti filmologije – pokušajem razaranja jednog kodifikovanog filmskog mita, zasnovanog na poznatoj istorijskoj mistifikaciji, cepljenjem njegove romantične krinke.

Ako su Ōshima i Jančo primjeri izrazitih autorskih individualnosti, od kojih je jedna više a druga manje prilagodljiva, italijanski reditelj Tinto Bras poseduje samo reputaciju zanatlje koji se beskrupulzno specijalizuje

»nadgrađenu pornografiju« u bestidnoj mešavini pervertirane erotike, politike i satire. Primer takvog pretencioznog super-porno-filma je njegov »Kalogula«, za koji su angažovani saradnici izuzetnog formata, kakvi su scenarist Gor Vidal ili scenograf Danilo Donati. Ovaj potonji je, inače, stalni saradnik Felinija i u spektakularnoj inscenaciji »Kalogule« išlo se na oponašanje maštovitog monumentalizma iz Felinijevog »Satirikona« ili »Kazanove«.

Oponašanje Felinija ili Bergmana, tih autorskih »tiran«, jedan je od specifičnih sindroma u odnosima koji vladaju u filmskoj industriji. Kao i Kurosava i Kjubrik, ova dva autora na nešto specifičniji način odolejavu žanru, iako povremeno rade i po narudžbi. Posebno je simptomatičan slučaj Felinijevog »Kazanove«, kada je prevejan lisac pokazao kako se, i uz gađenje prema motivu i junaku, može načiniti autentična autorska tvorevina, u kojoj je, kao i u subjektivističkim ispostavama tipa »Osam i po« ili »Grad žena«, održana pre svega njegova lična frustriranost, njegovi fantazmi i uznemirenja.

Autorska egocentričnost je upravo ono što aficionadosi žanra ne podnose kod predstavnika autorskog filma. Ali kreativno egocentričan može biti samo onaj autor koji je snažna, osebujuća, maštovita ličnost. Ako prihvativimo da je kosmos održan u ljudskoj jedinku, onda izražavanje sebe znači izražavanje kosmosa.

Avaj, koristim krupne reči, a to je drugi faktor koji zastupnike žanra odbija od »velike umetnosti«. Oni su za održavanje kosmosa na parče, i to konkretno – kroz jasno postavljene odnose i kodifikovanu dramaturgiju. Oni su za pravila igre, slično pojedinim sportskim igrama, koja zgušnjavaju i usmeravaju dramaturgiju u željenom, iako u detaljima neizvesnom pravcu.

Nema, u krajnjoj liniji, u takvoj naklonosti ničeg lošeg, osim što u ekstremnim slučajevima ta strast poprima fašistoidne, diskriminatorske oblike – najpre prema najvećem neprijatelju žanra, prema autoru s umetničkim pretenzijama, zatim i prema žanrovima koji su izvan ličnog kruga interesovanja.

\* \*

Izvesno je, međutim, da su protagonisti suprotstavljenih tipova kinematografije mnogo tolerantniji jedni prema drugima od njihovih zastupnika. Autori-diktatori u pravilu čeznu da naprave neki mali zabavni filmič, namenjen najširoj publici, dok majstori takvih filmova izljuđuju sebe ambicijama da načine autorsko delo. Tako čitamo da jedan od najtipičnijih protagonisti holivudske filmla, Donald Sigel, smatra svojim najboljim filmom upravo onaj koji je na tržištu propao zbog autorskih i estetskih ambicija. (Reč je o filmu »Obmanuti«, a izjava je publikovana u »Sineastu« broj 53/54.)

»Pravila igre«, međutim, guraju ove reditelje da se vrate na svoje utabane staze. Slučaj Stivena Spilberga je još karakterističniji – svih njegovi filmovi su iz roda »suspenza« i avantine. Za svaki smo čuli i svaki videli i u našim bioskopima, osim jednog koji je paradoxalno, njegov najbolji film. Taj film, pod naslovom »1941«, potpuno je propao na zapadnom bioskopskom tržištu, jer je, uz svu brižljivu maštovitost i spektakularnost, prevideo jedno važno pravilo igre: tetošnje publike. Prividno u žanru »slepstik-komedije«, ovaj izvanredni koktel raznovrsnih postupaka spregnut je žestokim autorskim pristupom koji podvrgava parodiji i beskrupuloznom ačenju sva iščekivanja programirane bioskopske publike, kao u paraboličnom, nadrealističkom snu.

I šta se događa posle tog filma? Nevaljalo dečaka njegov prijatelj Džordž Lukas vraća na pravi put i zajednički proizvode superinfantilni avanturički hit »Otimači izgubljenog kovčega«. Aficionadosi žanra aplaudiraju, a i sam Spilberg kao da nastoji da zaboravi svoje trenutke slabosti i »1941«.

Naravno, gordi individualisti u Holivudu svoju doslednost plaćaju teškim dankom – višegodišnjim neradom. Da ne spominjemo najgenijalnijeg – Orsona Velsa, setimo se Artura Pena, Terensa Malika... Kasavetis u poslednje vreme ima više sreće s producentima, a Altman se izborio za sebe formiranjem sopstvene produkcije. Skorsiz oscilira između autorskih eseja (»Razjareni bik«) i žanrovske prilagodjavanja (»Njujork, Njujork«).

Jednu holivudsку struju karakteriše kompleks manje vrednosti u odnosu, na evropske autore. To su Kopola (njegovo »Prisluškivanje« je očigledna varijanta Antonionijevog »Uvećanja«), Bob Fos (»Sav taj džezi« varira Felinijev »Osam i po«) i Vudi Alen (»Interior« je nastao pod direktnim uticajem Bergmana). Brajan de Palma je posebna priča – on se zarekao da isparodira čitav Hičkokov opus u svojim dizajniranim, manirističkim tvorevinama. Izgleda da je i on, kao i još mladi Carpenter, reditelj samo jednog filma. Naime, njegova »Keri« i Carpenterov »Napad na policijsku stanicu« saželi su efektno njihove vrline, koje se kasnije rastaću u ispraznom manirizmu. Slično je i s Volterom Hilom, kome se »omakao« film »Ratnici podzemlja«, dok je sve što je radio pre i posle toga u znaku egzekutorske sigurnosti bez ikakvog rafinmana.

Ako mnogi reditelji iz domena žanrovske kinematografije čeznu da jednom ostvare »svoj« film, dakle stoprocentno ličan, autorski, još je veći broj autentičnih autora koji, makar jednom, dobiju želju da se oprobaju u nekom od kodifikovanih žanrova. To su često prave poslastice, koje kao da dokazuju (samо delimično tačnu) tezu da vrli autor u sebi sažima i anticipira sve žanrove. Kad Orson Vels, recimo, u »Dami iz Šangaja«, ili Antonioni u »Uvećanju«, variraju formu krimića, dobijaju se čudesni rezultati koji filmofili zaokružuju posebnim olovkama u svojim beleškama. Čak se i jedan Satjadić Rej, lirski pesnik bengalskih socijalnih patnji, s uspehom ogledao u domenu detektivskog filma. Njegov »Bog slon« poseduje sve osnovne vrline takve vrste filmova, začinjen uz to i poluironičnim autorovim osmetom.

Kalemlijenje žanra na autorsko stablo ne uspeva uvek, kao što smo videli u slučaju Janča, ali to se zbiva pretežno onda kada se nametanje nekog žanrovnog oblika autoru vrši spolja, naturenom narudžbom, a u pitanju je veoma osobena, neprilagodljiva autorska ličnost.

Potpuno suprotan primer – apsolutno prilagodljivog autora – nalazimo u Piteru Bogdanoviću, koji filmofilski nostalgično varira sve holivudske žanrove, od kitonovskog slepstika do bogartovskog krimića. Neverovatno beskičmenjačka priroda u odori autora-intelektualca.

U evropskom filmu susrećemo, takođe, jednu specifičnu hibridnu vrstu reditelja-autora, programiranih dizajnera i preprednenih šarmera, koji ne zaziru od prilagodjavanja žanru i ugadanja publici. Predvodili su ih Leluš i

Leone, a sve više im se pridružuje i Fasbinder. U tom međuprostoru nalažimo još neka značajna autorsko-rediteljska imena, kao što su Trifo, Ken Razel i slični.

Razlike, dakle, postoje. Načelne, u ustrojstvu produkcije jedne i druge vrste filmova, ali i strukturalne, svetonazorne. Tehnički i oblikovano, takođe. Jedni mistifikuju obavezno prisustvo pravila, prilagođavanje dramaturškim kanonima, drugi mistifikuju odsustvo tih pravila pod parolom: »Dramaturgija – to sam ja!«

Jednima se ograničenja naturaju spolja, drugi ih duguju samo sebi, vlastitoj unutarnjoj limitiranosti.

Prvo područje, »autorsko«, podrazumeva nekoliko varijanti:

a) nadautor, superioran autor; ne ignorise žanr kao polazište, ali ga nadahnuto prevazilazi (Kurosava, Kjubrik, Čaplin, Kiton, Ford, Bergman, Fejlini, Mizoguchi, Bunjuel, Hičkok...);

b) apsolutno neprilagodljiv autor, specifična poetska priroda (Janča, Rob Gripe, Margaret Dira, Tarkovski, Maliki...);

c) delimično ili povremeno prilagodljivi autori (Vels, Antonioni, Rej, Vajda, Fasbinder, Ošima, Farman, Trifo...).

I drugo područje, »žanrovsко« može se podvesti pod sličnu podelu:

a) reditelji svih žanrova, bez ograničenja (Ford, Vajler, Sigel, Fuler, Houks...);

b) reditelji samo jednog žanra, specijalisti (Hičkok, Carpenter, Betičer, De Palma...);

c) reditelji-dizajneri, s autorskim pretenzijama (Leluš, Rsel, Polak, Polanski...).

Podela, naravno, nije striktna i može se vršiti razmeštanje imena ili njihovo kombinovanje shodno nekom drugom kriterijumu, kao što se isto ime može naći u dva područja (ovde sam to uradio samo s Hičkokom i Fordom, a mogao sam i s Velsom, koji bi pripadao takođe grupi a) iz prvog područja, itd.).

No, ono što je najvažnije, bilo o kojem području ili grupi da se radi, jeste, da parafrizamo Velsa, poeziju. A lučenje ove esencijalne vrednosti svakog poduhvata (s većim ili manjim umetničkim pretenzijama) prilično je neizvesno i ne zavisi od pripadanja jednom ili drugom području. Cvet poezije hičkotovo se rascvetava i tamo gde se ne očekuje i gde su uslovi na prvi pogled neprimereni. Ali minimalna doza autorske samosvesti ili autorskog inata je neophodna.

U području žanra to se zbiva procentualno manje, ali ne i tako retko, s obzirom na to da je kvantitet ovih dela mnogo veći od autorskih. Na primer, Ford je realizovao oko stotinu trideset filmova, a teži svaki peti ili deseti zaslužuje da se nađe na selektivnoj listi, što, opet, odgovara ukupnom broju vrednih dela nekog kompletnega autora, koji radi rediće ali selektivnije.

U celom ovom kontekstu ostaje pitanje koliko ima smisla polemika između »žanroljubaca« i »žanromrzaca«. Ako žanr omogućuje industriju, a ova indirektno omogućava i autorstvo, malo obostrane tolerancije ne bi bilo nađeno. Vezivanje za određeni žanr kod recipijenata ima često značenje ludog hobija, naglašene strasti kojom se kompenziraju neki lični fantazmi ili nedostaci. Strasno komuniciranje s određenim autorom takođe može imati slično značenje, ali i nešto šire – razmene duhovnih energija, uz slaganje ili suprotstavljanje. Prvi od gledalaca teže relaksaciji, drugi katarzi, ali neretko efekat poeštske katarze nalazimo i u delima koja su programirana kao relaksivna, dok se dodataki da iščili iz dela za koja se prepostavlja da su nastala u grču velikog autorskog nadahača.

\* \*

Na mom balkonu već nekoliko godina stoji neki poklonjeni kaktus, ružan, mesnat, bodljikav. Samo me je lična lenjost sprečavala da ga već bacim na smeće. Kad sam pokušao – žena mi nije dozvolila, iznela ga je na sunce.

I onda, pre nekl dan, iz njegovih dugih, prepletenih listova javili su se rumeni pupoljci, koji su se preko noći razbokorili u čudesne grimizne cveće, najlepše koje sam u životu video. Pokušavam da odgonetnem nijansu te boje, najbliže boji krvi, da bih je opisao, ali ostajem nemoćan. Pokušavam da odgonetnem cvet kao kosmičku širfu.

Dali je u tom odgonetanju skriven osnovni princip poezije?

U svakom slučaju – sve češće svoje slobodno vreme provodim na balkonu.



brus li/povratak zmaja