

mo: »Sledećeg dana, on je otisao tamo gde mu žive žena i čerka, i bio je besan. 'Gde je ta twoja Melanchta?'...« (str. 94)

U trećem delu »Tri života«, »Nežna Lena«, čak su i pojedinačni paragrafi konstruisani u vidu okvira. Lenina poslodavka, gospoda Hayden, traži među nemačkim useljenicima, u Bridžpointu, dobrog muža za Lenu. Njen izbor pada na Hermana Kredera, čija je ravnodušnost prema braku pokazana na potpuno isti način kao i Lenina ravnodušnost, potpuno istim rečima.

Herman Kreder nije mnogo mario da se ženi. Bio je plemenit i polako plašljiv. Imao je tužnu narav. Bio je poslušan prema ocu i majci. Svoj posao je uvek dobro radio. Subotom uveče i nedeljom je često izlazio sa drugim muškarcima. Voleo je da bude u njihovom društvu, ali nikada nije bio stvarno veseo. Voleo je da bude u društvu muškaraca, a bilo mu je mrsko da žene budu sa njima. Bio je poslušan prema majci, ali nije mnogo mario da se ženi. . .

Lena nije mnogo marila da se uda. Veoma je volela način života u sredini u kojoj je radila. Nije mnogo cenila Hermana Kredera. Mislila je da je veoma dobar čovek i uvek je smatrala da je veoma tih. Nijedno od njih nije nikada mnogo govorilo. U to vreme, Lena nije mnogo marila da se uda. (strane 251–52)

Na isti način je i Virginia Woolf je koristila ovaj metod okvira u romanu »Izlet na svetionik«, čija je cela struktura uokvirena planom za odlazak na svetionik. Poznati odlomak opisuje gospoduru Ramsay dok plete, sa radikalno različitim gledišta. (I, 5) Na sledeći način je prikazano gledište koje izgleda da predstavlja nekakvog sveznajućeg pripovedača (iako bi to možda mogao da bude i gospodin Ramsay, koji se na jednom mestu kasnije izlaze da, »ne voli da je vidi tako tužnu«: I, 12; str. 79) i koje ima samo, kao što je istakao Erich Auerbach³⁾, nejasnu prostornu i vremensku vezu sa spoljašnjom radnjom, sa pletenjem gospode Ramsay:

Nikada niko nije izgledao tako tužno. Ogorčena i setna, skoro crpljena, izgubljena, duša je tonula ka ponoru, možda se rodila suza, možda je suza kanula, talas su se zanjihali, prihvatali je i onda se smirili. Nikada niko nije izgledao tako tužno. (str. 34)

U slučaju pojedinačnog paragrafa, okvir funkcioniše kao naročita varijanta proste tehnike ponavljanja. Ako pripovedanje podrazumeva progresiju u vremenu, a opis u sebi sadrži vremensko zadržavanje, tada okvir služi da formalno istakne da je vreme opisa u zastoju. Tako su Lenin i Hermanov stav prema braku i tuga gospode Ramsay ostavljeni po strani od razvijka opširne pripovesti. Kada G. Stein koristi ovaj metod kod većih delova teksta, elementi koji se ponavljaju u pripovedanju imaju funkciju da bukvalno uokvire razvoj opširne priče, razvoj onoga što se dogadalo u meduvremenu. Precizno ponavljanje rada u čitaocu paradoksalno osećanje da je bio očevidec niza dogadaja, a ipak da je sađa bačen unazad na granice onog sveta maštete, upravo tamo odakle je i počeo. Okvir izdiže dogadaje izvan toka opširne priče a prikaze ličnosti pretvara u plakate koji odskoču čak i od potpuno statičnog opisa.

Sama G. Stein je ukazala na ovaj kvalitet, osoben za »Melanchtu«, gde imamo »stalno vraćanje i počinjanje«. Kroz ceo ovaj period, ona je koristila metod okvira i ponavljanja zato što, kako sama kaže,

Stalno počinjanje je prirodna stvar, čak i kad postoji niz.

Stalno počinjanje i stalno objašnjavaće kompozicije i vremena je prirodna stvar.⁴⁾

To i jeste bila »prirodna stvar« u ovom periodu, pored ostalog i zato što je film, bolje nego ikada ranije, pokazao da vreme o kome se priča poseduje fizičke osobine, savitljivost (uporedi sa napred navedenim, strane 66–67). Pošto film projektuje na platno jedan niz stalno prisutnih momenata, dogadaji se mogu zgušnuti ili razvući, mogu biti isečeni ili se na njih može ponovo vratiti, sa konkretnošću i dinamikom koji mogu da izvrše značajnu uticaj na dominirajući linjski način tradicionalnog pripovedanja. I, što je još važnije, dogadaji se mogu ispremetati, bez obzira na njihov strogo hronološki medusobni odnos. Na isti način, ponavljanjem besne posete Jamesa Herberta Melanchthinoj majci G. Stein razbijaju hronološki tok priče, sugerujući tako da zaplet nije više tu samo da obezbedi pozornicu za razvoj ličnosti njenog romana, nego da on ima i nesumnjivo i očiglednu osobinu da može da vrati ključna dogadanja da uokvire izvesnu hronološku sekvencu, a da samo beleženje hronologije ima malo značaja osim što ukazuje na relativan položaj dogadaja, bliže početku ili kraju romana. »Sada se shvata da je sve osim kompozicije i vremena, kompozicije i vremena kompozicije i vremena u kompoziciji.«⁵⁾ Ispričani redosled dogadaja (»vreme kompozicije«) utvrđuje jednom zaувек sam pisac, dok vreme na koje ovi dogadaji aludiraju (»vreme u kompoziciji«), vreme o kome se pripoveda, ne mora da sledi nikakvu spoljašnju liniju vodilju koja bi bila tako striktna kao što je standardna hronologija.

S engleskog Božana Vučkovićki

G. Stein, može poređiti sa razlikom između priče i opširnog pripovedanja, koju sam ja istakao. Pošto će ova razlika biti od presudnog značaja za poglavljaja koja sledi, ja opet ponavljam, držeći se Genetteove podele *récit/historie* (»Slike« III, str. 72), da pod *précitom* podrazumeva konkretnu oblast teksta ili filma, oblast u kojoj su svi elementi *in praesentia*; a pod *opširnim pripovedanjem* podrazumevam zamišljenu oblast onoga koji priča, gde su svi elementi, prema tekstu u filmu, *in absentia*.

1) *Predavanje u Americi* (Njujork, 1935), strane 176–77. Tačnost opisa psiholoških procesa pri gledanju nekog filma, koji je dala G. Stein, može se dovesti u sumnju (naročito »ne ostaje sećanje ni na koju drugu stvar«), ali ovde je problem u tome što, dok njenom mediumu nedostaje materijalna identifikacija posmatrača sa posmatranim objektom, a koja je nerazdvojivo vezana za film, G. Stein je uzeila potpuno različit vid filmskog efekta da bi imitirala film i na taj način je, makar samo grubo, postigla isti cilj.

Nije zabeleženo kakvo je stvarno iskustvo Gertrude Stein u odlaganju u bioskop. Međutim, kad je već reč o tome, zanimljivo je da zabeleži da je Džojs prilično ranо zeleo da otvori jedan lanac bioskopa u Dablinu.

2) Metod okvirene kompozicije nije isključiva moderna tehnika pripovedanja. V. Šklovski je smatra osnovnom tehnikom za sve vrste pripovedanja, naročito za pripovedanje onoga što se već dogodilo, jer pomaže da se »spoljašnji materijal integrise sa glavnim delom romana«; *Konstrukcija pripovetke i romana* (1925). Međutim, Šklovski se ovde uglavnom interesuje za različite nivoe pripovedanja, na primer okvirna konstrukcija koja je rezultat toga što nas jedna ličnost upoznaje sa nekom drugom pričom, kao što je u *Dekameronu* ili u pustolovnom romanu.

3) Mimesis, prevod W. Trask (Garden City, N. Y., 1957. god.), str. 476

4) »kompozicija u vidu objašnjavanja« u »Odabrani napis« (vidi br. 14) str. 516.

5) Ibid. Mislim da se razliku između onoga što je vreme kompozicije i onoga što je vreme u kompoziciji, koju je postavila

portret umetnika u mladosti kao dagerotipija: film i poezija dlena tomasa edvard fišer

PAŽNJA: Skandal absolutne novine

Veze između književnosti i lepih umetnosti — muzike, slikarstva i vajarstva — u suštini ne zadaju neke osobite teorijske probleme. Poezija je oduvek jednim delom crpla nadahnute iz umetničkih dela, koja su, poput ljudi i mesta, bivala izvori njenih tema. S druge strane, filmska umetnost se razvila kao jedna samorodna delatnost kojoj nije bilo pansionata, i koja je izumela jedan potpuno samosvojni novi primitivni jezik. Barem u početku, bili su joj neophodni apologeti iz drugih grana umetnosti da bi je opisali na način koji bi jedna tradicionalno »knjižka« kulturna mogla pojmiti.

Francuske pesnike s kraja prošlog i početka ovog veka, recimo Apolinera i Sandrara, Limijerov primitivni kinematograf dovodio je u delirijum oduševljenja. Vejčel Lindzi pokušao je da američkoj publici predstavi estetiku nemog filma poredeći je sa »hijeroglifom«; nado se da će film podstići razumevanje pejzaža i arhitekture, i da će se jednoga dana približiti jasnoći imazičkog stila. Drugi su se osećali ugrozenim. Najizrazitije se to zapaža kod T. S. Eliota, čije je shvatjanje filma bilo upadljivo klasno obojeno: po njegovim rečima, »brzo razmnožavanje« filma predstavljalo je »prodor vulgarnosti« koja će na kraju uništiti vrednost pozornice i mijuzik-hola.

Pored specifičnih problema sa kojima nas film suočava, postavlja se i jedno još značajnije pitanje: šta se dešava kada književnost zapravo pokuša da ostvari efekte drugih formi umetnosti? Da postane slika od reči, muzika od reči, skulptura od reči? Ili, kao što je ovde slučaj, da se pretvori u jedan tako neobičan i do sada nezabeležen fenomen — *film od reči?* (Ovo ne treba mešati sa pesmom u slikama.) Pošto je ovakav preobražaj u doslovnom smislu nemoguć, mora li ovo ostati na nivou puke metafore? Samo bi čistunac poricao činjenicu da su sve umetnosti »pozajmljivale efekte«, katkada sasvim uspešno.

Da je sam Dilen Tomas pokušao da sonetni ciklus »Ka oltaru u tmini« realizuje u formi filma, taj bi se poduhvat možda sasvim drugačije završio. Tehničko umeće Tomasa kao pesnika razlikovalo se po tipu i kvalitetu od tehničkog umeća Tomasa kao scenariste, upravo kao što se Blejkov slikarski dar razlikovao od genijalnosti koju je ispoljavao kada je pisao. Štaviše, sam medijum sonetne forme, pomoću koga je Tomas iskazao svoju odiseju dvadesetog stoleća, ima svoju osobenu istoriju i tradiciju koju su sasvim drugačije od istorije i tradicije filmskog medijuma, i koje doprinose da se modifikuje umetnikov pristup temi.

Tomas nije bio neki veliki teoretičar filma. U petnaestod godini objavio je jedan, za njegov uzrast, zreo članak o Grifitu u gimnazijском listu. Ovaj članak odiše mladalačkim entuzijazmom i otvorenošću imaginacije; vidi se da je bio upoznat sa Rotinom knjigom *Filmovi do sada*, ali to je opriličke sve. Reklo bi se da ga naročito fascinira proces montaže — tehnike kao što su krupni plan, fejdaut i flešbek. Ali nema tu sadržajnih tumačenja, niti istupanja usmerenih protiv moći suparničkog izopćujućeg medijuma. U stvari, Tomas je u to vreme verovatno više zaokupljenog negovanje reputacije »opakog momka«, impresionirao je bande iz susedstva dolazeći do novca sitnim prevarama i trošeći ga u bioskopu 'Aplend', jednom lokalnom čumezu, gde se baškario po ofučanim sedištima presvučenim plišom i pušio cigarete ili cigare. Predkraj života, stalno se iznova vraćao ovom tragičnom scenariju, i to je predstavljalo privremeno olakšanje od napora koje su iziskivali nastupi na turnejama; tako bi se malo povratio od pijanki u »Belom konju« i drugim popularnim njujorškim barovima.

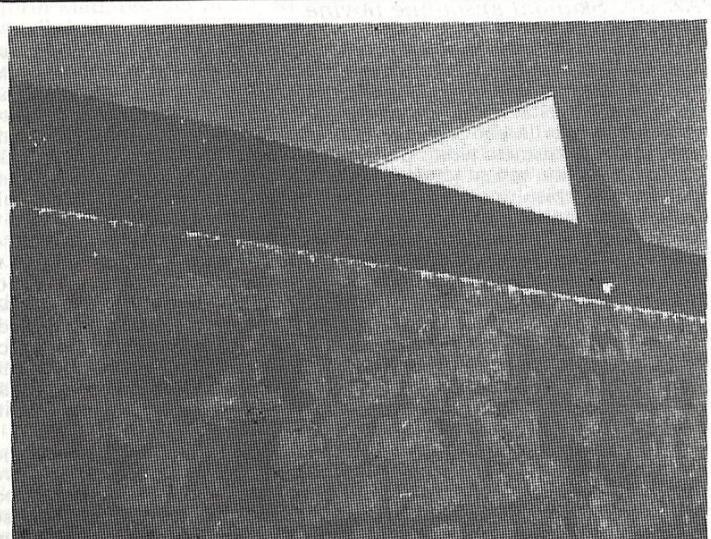
Tvrđne Dilene Tomase o nekakvom prostom »paralelizmu« između filma i njegove poezije sasvim je nemoguće dokazati. Daleko od toga da one doprinose boljem razumevanju: radi se samo o subjektivnim raspoloženjima, nekim ličnim utiscima. Od svega što je objavljeno, jedna uzgredna opaska o UFA najbliže je konkretnoj tvrdnji o neposrednom uticaju filma. U priči »Stara Garbo« Tomas pominje da je gledao *Dobronamerne laži* (film kompanije »Kolumbija pikčers« iz 1934. sa Fej Rej) i da mu se film dopao. Silno je cenio Čarlija Čaplina — čak i više od istaknutih pesnika! (Za vreme turneve po Kaliforniji 1950, upriličio je posetu slavnom glumcu.) Sa uhišćenjem je govorio o Braći Marks i Laureli Hardiju. U Americi je imao običaj da sebe karikira kao »lošu kopiju Čarlsa Lotona«... Medutim, kako da protumačimo sve ovo? Koliko to doprinosi razumevanju njegove poezije?

Moja je namera da se u ovom radu pozabavim jednim određenim periodom u Tomasovom stvaralačkom razvoju, kao i razvojem filma u vreme kada je Tomas pisao. Trebalо bi da se tokom analize određenih

umetničkih tvorevina formira jedan model u vidu niza medusobnih približavanja i udaljavanja koji bi ukazao na uticaje prisutne u sadržaju i stilu njegovih ranih i poznih dela. Osim toga, nadam se da će dokazati kako je na opšte zapaženu (mada ponekad sa žaljenjem) promenju tonu u njegovim delima možda uticao njegov rad na filmskim scenarijima, što se često previda. Uistinu, u izvesnim elementima forme, pesme kao što su »Ka oltaru u tmini« i »Fern Hill« razlikuju se jedna od druge koliko i jedan nemački eksperimentalni film, na primer — *Faust*, od nekog britanskog dokumentarca o Velsu.

UFA: Realizam i ritmička montaža u velikom stilu

Pošto su ga u Americi dočekali sa fanfarama, Tomas je dobio poziv da učestvuje na simpoziju čija je tema bila »Poezija i film«, u organizaciji grupe koja se zvala *Cinema 16*, među čijim članovima je bio i Artur Miler. Prema jednoj verziji, Tomas se upustio u svoju uobičajenu igru »bockanja intelektualaca«: pravio se da je zbumjen visokoumnim idejama koje su iznosili učesnici u raspravi i voditelj simpozija. Kada je jedna mlađa žena koja se bavila eksperimentalnim filmom počela da govorio o »vertikalnim« dimenzijama filmske umetnosti, Tomas je dobio da bi voleo da vidi neke »horizontalne« filmove. Kasnije se pridružio raspravi u ozbiljnijem tonu, iznoseći neka zapažanja o »dijalektičkom procesu« pomoću koga slike *radaju* jedna drugu, i poredeći UFA filmove sa poezijom u filmskoj umetnosti,



milan marković

Ovo spominjanje »Universum film Aktiengesellschaft« — udruženja nemačkih filmskih kompanija koje je predstavljalo ozbiljnog rivala Holivudu na inostranom tržištu tokom dvadesetih godina — ukazuje na jedno zanemareno polje uticaja na duhovni sklop i odlike Tomasa kao pisca. Premda je nemoguće sa bilo kakvom izvesnošću navesti koje je on to filmove mogao videti u pubertetu, možemo makar u glavnim crta ma opisati kakvi su se filmovi tada prikazivali u Engleskoj.

Između 1927. i 1929., UFA je uglavnom delovala kao distributerska kompanija, izbacujući svoje proizvode na svetsko tržište. Uz neka klasična dela snimljena pre i tokom ovog perioda — *Nosferatu*, *Kabinet doktora Kaligarija*, *Tajne jedne duše*, *Faust*, *Metropolis*, kao i neke zapažene nove verzije starih dela, recimo, *Praški student* — na tržište je izbačena i jedna nova vrsta filmova: takozvani »kvota-filmovi«. Ovde nije moguće detaljnije razmatranje političkih i ekonomskih uticaja koji su do ovoga doveli; napomenimo samo da su odlike i estetska merila pravog nemačkog filma počeli značajno da se menjaju. Fantastične utvare i imaginarni pejzaži posleratnog filma ustupili su mesto »novoj objektivnosti« ovog hibridnog žanra.

Tu je najistaknutije mesto zauzimao dokumentarni *kulturfilm*, jedan u suštini eskapistički vid zabave koji je pokazivao tendenciju da stvarne gradove preobrazи u utopiski mesta. Čuveni »kvota-film« *Berlin, simfonija velegrada* ispoljava ovo svojstvo filmskog žurnala ili lirskog dokumentarca. Tu je prikazan presek jednog tipičnog velegradskog radnog dana negde krajem proljeća — film počinje prizorima praznih ulica u zoru, slijedi prepuni kafeji i ulični prodavci u podne; zatim dolazi kaleidoskop večernjih razonoda koji se završava scenom u kojoj se dvoje ljubavnika uspinje stepenicama: vide se samo njihove noge; na samom kraju, nailazi čitav jedan »haos nogu« dok velegradski život teče dalje svojim tokom.

Izgleda da je ovaj obrazac kretanja koje simbolizuje velegradski tempo života oduzevek fascinirao Tomas. Međutim, njegov intimni iskaz, čuvena »drama za glasove: Pod mlečnom šumom«, biće zapravo izvedena tek pri kraju njegove karijere. Reklo bi se da su topli prozori njegovog veljakog ribarskog seoceta svetleli u mraku poput svetionika dok su tehničke fantazije kulta mašine skretale jednim zlokobnim smerom uoči izbijanja Drugog svetskog rata.

Naporedo sa *kulturfilm* postao je žanr »uličnog« filma koji je često koristio motiv nogu i stopala snimljenih na nivou psećeg oka; često je to bio uvod u ljubavnu scenu u nekoj sirotinjskoj gradskoj četvrti. Po ruku ovakvih filmova često je saopštavana u maniru bliskom jeziku snova ili ispovesti kakvog mesečara. Ovaj somnabulni ton doprineo je da se utre put jednoj dokumentarističkoj objektivnosti, nalik istorijama bolesti kod duševnih oboljenja, prilikom razmatranja seksualnih zastra-

njivanja vezanih za posleratnu atmosferu rasapa vrednosti. Filmovi kao što je *Sumorna ulica*, u kome je Greta Garbo imala svoju prvu značajniju ulogu, toliko su uzburkali strasti u Engleskoj da su naposletku bili zabranjeni.

Tomas je neposredno po završetku gimnazije počeo da radi kao reporter-pripravnik, upravo u vreme kada se ovaj period bližio kraju. Njegova zbirka autobiografskih priča (u kojoj sebe ironično naziva »štenečom«) sadrži u velikoj meri isti onaj oporiukus poraza prisutan i u nemačkim »uličnim« filmovima, naročito u pričama pri kraju knjige koje slede osnovnu tematsku nit: buntovni mladići daje oduška svojim strastima, ali se na kraju pokorava nužnostima konvencija. Premda ovaj autotportret svojim naslovom¹) ukazuje počast Džosu, to se čini pomoću jednog ironičnog obrta u priči koji je veoma nalik ironičnoj perspektivi u ranoj pesmi nazivanoj »Pesma zločestog psa«.

Kako je sam Tomas opisao u priči »Stara Garbo«, radio je što i svaki novinar početnik — obilazio je bolnice, vatrogasne postaje i mrtvačnicu, izveštavao je o koncertima i bizarnim dogodovštinama po kapelama, a svoj status novinara koristio je da bi se ubacio na bioskopske predstave pod izgovorom da će napisati prikaz filma. Kao kontrast pu bertetljskom eksperimentisanju sa alkoholom (za Tomas je to *obred inicijacije* za ulazak u uzavreli život ulice), u priči »Stara Garbo« na patetičan način je prikazana žena koja se utopila pošto joj je kći-jedinica umrla odmah po rođenju. Jedna manje značajna pesma napisana otpri like u isto vreme, nazvana »Nadgrobna ploča« kazuje čas njene smrti, bavi se istom temom i takože sadrži kao ključni prizor filmski uobičajeni scenu u kojoj su suprotnostavljeni život i smrt u vidu niza pokretnih slika projekovanih na ekran.

Negde na sredini ove često zanemarene priče Tomas opisuje jedan doživljaj tokom bioskopske predstave: scene nasilja koje se odigravaju u stvarnosti prepliću se sa slikama povrća i prizorima seksualnih fantazijskih i želja; gledaoci se porede sa ljubavnicima iz podzemlja čije su oči nalik krompirima, a ima i skrivenih aluzija na film *Abraham Lincoln* iz 1930. Ova atomizacija i ubrzano nizanje vizuelnih elemenata (u skladu sa modom koja je tada vladala u UFA filmovima, a i drugde) doprinosi stvaranju kolaža različitih tema i omogućuje formiranje jednog uporednog preseka posredstvom društvenog kontrasta i vizuelnih analogija. Čitaoci koji zapažaju osobnosti Tomasove tehnike montaže prepoznaće u ovom postupku smisljenu upotrebu reza: on ima moć da deluje posredstvom šoka da pripovest preobrazi u jedan »dijalektički« proces. Deo usne koji se vidi u filmskoj sceni sasvim doslovno predstavlja »isečak života« uobičajeni pomoću rezova u procesu montaže.

Iako njegova politička shvatnja nipošto nisu bila revolucionarna, Tomas se često u površinskoj ravni svoga stvaralačkog pristupa sa poetskim žarom poigravao idejom o »dijalektici«. To se naročito u pesmama, kao i u gore navedenom proznom delu, ispoljava kao sklonost ka ritmičkoj montaži. Međutim, Tomas često pravi rez *usred pokreta*; pošto nijedna scena ne traje dovoljno dugo da bi um registrirao njen smisao, njena značajna funkcija ostaje u senci strukturalne. Oko je preopterećeno i gubi se svest o odvijanju scene, a nebrojeno mnogo pojava dospeva u prednji plan bez nekog naročitog kritičkog osvrta.

Sve se ovo uklapalo u opšti trend tog istorijskog perioda: *ublažavanje*; i u filmskoj industriji Zapada bilo je uočljivo izbegavanje da se ozbiljnije preispitaju društvo i iskustva nedavne prošlosti. Međutim, prikazivanje filma snimljenog po Remarkovom romanu *Na zapadu ništa novo*, kao i nacističke demonstracije koje je njegovo prikazivanje podstaklo, označili su kraj jedne epohe. Bio je pripremljen teren za poplavu američkih filmova koji su vrebali priliku da osvole tržište 1930. Izgleda da je naročito gangsterski film doprineo pojavi čitavog jednog pravca dokumentarnog filma koji je u Engleskoj tada bio u fazi formiranja. Misteriozno delovanje filma na ljudski um i njegova još uvek nedovoljno sagledana moć kvarenja mladeži i dalje su izazivali prilično negativne reakcije javnosti.

CIRCA 1930-1934: Rečnik kinematografije

U Holivudu je epoha klasičnih filmova kakav je bio *Mali Cezar* omogućila stvaranje ciklusa gangsterskih filmova i trilera, kao što su bili *Državni neprijatelj* i *Lice sa ožiljkom*. Zapaljivi sadržaj ovih ranih zvučnih filmova, izuzetno popularnih u to vreme, kao da je oslobođio dugo potiskivane agresivne nagone koje je pokrenuo Prvi svetski rat. Uz bučne propovedi tokom konzervativnog perioda prohibicije, a posebno nakon objavljuvanja nalaza do kojih je u svojim istraživanjima došao Komitet za ispitivanje filma. Udrženje za zaštitu moralu vršilo je pritisak na filmsku industriju da strože reguliše svoje moralne norme pomoću Kodeksa za snimanje filmova. Počele su se pojavljivati nove vrste filmova u ovom žanru, kao što su *Belo usijanje* i *Federalni agent*. Oni su preispitivali psihologiju krivice i otudnja u okviru porodičnih odnosa zasnovanih na strahopštovanju, a njihovo prikazivanje katkada je praćeno upozorenjima o zlim silama podzemlja.

*U ovom našem dobu revolveraš i njegova ženska,
Dva jednodimenzionalna duha, ljubav na koturu trake,
Ćudno izgledaju našem trezvenom oku,
I brbljuju svoje ponosne gluposti narastajući na platnu;
Kad se kamere ugase, žure u svoju rupu
Dole u dvorištu dana.*

*Plešu između lučnih svetiljki i naše lobanje,
Nameću svoje slike odbacujući noć,
Posmatram tu igru senki što se ljube i ubijaju,
A ukus celuloida otkriva da je ljubav laž.*

Pesma »Naši kastrirani snovi«, prvi put objavljena 1934. (kasnije se Tomas pod pritiskom nepovoljnih kritika odrekao ove pesme, navodno zbog njene mlađalačke nezrelosti), gotovo da predstavlja glosar filmskih termina. Ideološki ugađao je relativno jasno ocrtan: izražava se bojanjan od mogućih negativnih uticaja filma na uticajima lako podložnu svest mladeži. Filmskim prizorima suprotstavljaju se nemoćne sanjari-

je, a savremeni svet poredi se sa iluzijama na filmskom platnu — *duhovima*. Svejedno, posle ovoga, aluzije na film u Tomasovim delima više nisu bile tako neposredne, možda zbog nepovoljnih reakcija kritike povodom ove pesme.

I letimičan pogled na uvodne stihove Tomasovih pesama otkriva obilje izraza kao što su *scena, snimak, fotografija, traka, rez, spajanje, okvir, rolna, film*, itd. Međutim, kada se bolje pogleda, ispostavlja se da su samo u manjem broju slučajeva iskorisćene moguće fotografiske asocijacije. Na primer, reč *film* u stihu »On snima film o mojoj taštini« ne deluje osobito upečatljivo kada se uporedi sa mnogo dinamičnijom frazom u stihu »Film proleća visi na kapcima^{2/} koji se vezuje za neumitni »veo suza«. Iz ovoga je vidljivo kolika je snaga Tomasove poezije kada su čisto mehaničke mogućnosti neke reči čvrsto ugradene u njene suštinske implikacije.

Samo su još dve pesme vredne pomena u ovom kontekstu. »Kad bi lampe zasjale« se u Tomasovim beležnicama pojavljuje kao uvod u takozvane »Oltarske sonete«; međutim, na kraju je njeni mesto ipak zauzela pesma »Tada je moj neofit«. Premda je ovim narušena hronologija, ako se ove dve pesme razmatraju zajedno, uvideće se da one pripremaju tle za slike koje će se pojaviti u dva završna odeljka Tomasovog modrenog epa. U prvoj pesmi niz jednostavnih iskaza dat je zajedno sa prizorima čarobnih lampi i aluzijama na egipatske mumije, a sve je to nalik seriji fotografija. Dva poslednja stiha naročito ističu Tomasovu tehniku zamrzavanja radnje — brzo kretanje biva naglo prekinuto:

*Lopta koju bacih igrajući se u parku
Još nije udarila o tle.*

Ovo predstavlja naglašen kontrast užurbanim stihovima pesme »Tada je moj neofit« koji prikazuju okretanje filmske trake i filmsko platno u vidu svojevrsne fantazmagorije. Motiv jedne simboličke pomorske avanture sa sugestivnim hrišćanskim aluzijama dat je zaodenu u jezik mitologije, u vidu jedne lične odiseje:

*Razvij te slane fotografije...
Operater je u smeru kazaljke sata
Premotao svoje roline i misteriju
Nalik klupku jezera
A zatim na ekranu plime
Projektovao sliku ljubavi...*

Ovdje je moguće navesti samo najrelevantnije odlomke. Ipak, fraza »ekran plime« suptilno nagoveštava kojim će smerom poći Tomasova poezija. Stihovi

*Ko bi mogao odvojiti taj bezoblični snimak
Od twoje senke što sutrašnjicom kroči*

takođe sadrže aluziju na rezove i spajanje komadića filmske trake.

FILM OD REČI: Arhitektonika štamparskog platna

Još od vremena raspri koje su pratile njegovo objavljanje decembra 1935. sonetni ciklus »Ka oltaru u tmuni« proglašavan je jednim od najsnajnijih, a ne i najtajanstvenijih pesničkih ostvarenja dvadesetog veka. Možda i nije moguće reći šta on zapravo predstavlja. Kritičari su nudili razne teorije: međutim njima se ističu takve koje ciklus vide kao »paralelu mitu o Herkulu smeštenu u nebeskom ambijentu« ili »duhovno rvanje sa biblijskim mitovima i seksualnošću«. Jedan od Tomasovih prijatelja iz gimnazijskih dana opisuje jezički doživljaj koji ovi soneti pružaju kao *apsolutan*, smatrajući da on jedva da zahteva neko tumačenje.

Insistiranje samog autora da delo treba shvatiti »doslovno« pokazalo se varljivim, kao što će brzo potvrditi makar i površno iščitanje. Neki su pokušali da ovu dilemu razreše oslanjajući se na tradicionalne relacije između mikrokosmosa i makrokosmosa, smatrajući to suštinskim principom na kome počiva kompleksnost stila. Međutim, ova posebna ontološka perspektiva dovodi nas tek na pola puta. Naglašavanje »svojstva bivstvovanja«, a ne čisto značenjskih aspekata dela, primorava nas da se usredsredimo na stilski mehanizme koji doprinose njegovom ukupnom efektu.

Ovo nipošto ne treba shvatiti kao odbacivanje sistematskog pristupa značenju. Neizbežna su skretanja u sadržinsku ravan dela čak i kada se pokuša jedan strogo strukturalni pristup. Međutim, aluzije na mističke simbole su često veoma dalekosežne, i premda su od koristi kada se treba uhvatiti u koštac sa delom kao celinom, one su retko usmerene na njegova neuobičajena formalna svojstva, i ne daju se valjano usaglasiti sa autorovom tvrdnjom da se tu radi o »jednom posebnom dogadjaju u okviru jedne posebne avanture«.

Da bi se to postiglo, neophodno je opisati jedno svakidašnje iskustvo koje je Tomas u to vreme bilo dostupno, i na kome je on mogao oporobati svu moć svoga kreativnog genija da bi stvorio veliko pesničko delo. Najjednostavnije i najprihvatljnije rešenje ove dileme je film — svakidašnja stvar za gotovo svakoga u savremenom svetu, a ipak istovremeno i tehnološki izum u ljudskoj istoriji čije je delovanje na našu percepciju, da i ne govorimo o granjanju uticaja u sferi umetnosti, još uvek daleko od toga da bude u potpunosti shvaćeno.

Različite interpretacije soneta imaju nešto zajedničko ukoliko se razmatraju iz perspektive filma, koji je u dobi svoje »zlatne groznice« pripadao »neuglednom svetu vašarišta, drugorazrednih mjuzik-holova, pivnica, jeftine zabave i crkvenih priredbi«. Tu se sreću svakojaki tipovi — lopovi i varalice, blagoglogoljni prevaranti, pijanci, lude, dangube, pa čak i poneki propovednik. Tokom kasnije evolucije filma, »kultivisani gledaoci usmeravani agresivnošću filmske pripovesti nastojali su da usvoje vrednosti sekularizovane religije... u čemu su ih smišljeno podsticali tvorci filmova svojim pretenzijama... nadmećući se u pompeznom prikazivanju Hristovog života u filmskim dvoranama nalik na hramove« i tako dalje. Tokom tridesetih godina, neki bioskopi su čak na tavanci imali *plenum mobilae*.

Da li je Tomas zapravo video neku od ovih »katedrala« ili ne, može se samo nagadati. S druge strane, poznato je da su uobičajeni vidovi

zabave u manjim bioskopima toga vremena, naročito kada se uticaj ekonomске krize odrazio na prodaju ulaznica, često uključivali i razne sadržaje čija je namena bila da privuku publiku — žurnale, izbor kraćih filmova, dokumentarce, serijske filmove, reklame za filmove koji dolaze, putopise, crtane filmove — sve ovo kao dodatak glavnom filmu, a katkada su na programu bila dva celovečernja filma. U svom sonetnom ciklusu Tomas uspešno koristi ovaj motiv da bi njime podupro radnju koja se projektuje na stranicu poput niza filmskih slika.

SONET I: Žurnal

»Ka oltaru u tmuni u kući na pola puta« — to je i svuda i nigde. To može biti u nekom ambaru, štali ili crkvi, negde na otvorenom pod zvezdanim nebom, ili na brodu koga bacaju talasi mora u oluu. Biti na svim ovim mestima odjednom moguće je jedino posredstvom filmskog platna, odnosno, u ovom slučaju, mračne dvorane u kojoj se prikazuje film od reči.

Apokaliptički rečnik uvodnog soneta u velikoj meri se oslanja na senzacionalne događaje koji su karakterisali žurnale ranih tridesetih godina. Kidnapovanja, zemljotresi, požari, antarktičke ekspedicije, atentati, tajni sporazumi, dolazak na vlast raznih tirana, kao i podizanje fortifikacijskih objekata velikih razmara duž državnih granica — sve je to bio deo histerije ove epohe. Psi rata puštanji su s lanca, a razmere opasnosti koja je vrebala sa dalekih mesta ovde su duboko i neposredno date.

Sve ostavlja utisak »najnovijih vesti«, nalik niza naslova odštampanih masnim slovima i izmešanih sa na brzinu napisanim izveštajima čija je interpunkcija prilično mutna. Poput neke maskote oštora njuha na tragu kakve važne vesti, *pas* ovde predstavlja element jedne složene žurnalističke metafore. To su »čeljusti za vesti« koje proždiru svet, prikazujući istoriju u tren oka, u vidu naslova koji naprosto vrišti. Ove nave sudnjeg dana gotovo da je mogao izgovoriti Vestbruk Van Vuris kada je sa filmskog platna odjeknuo njegov upečatljivi završni komenta: »A vreme teče dalje...!«

SONET II: Kosmička filmska traka

Prvi eksperimenti sa serijama fotografija usledili su posle pojave Darvinove teorije, i često su odrasli ljudi prikazivani zajedno sa bebama koje još nisu bile u stanju da hodaju, ili sa raznim životinjskim vrstama — nije se vodilo računa o hijerarhiji. Jedna od velikih ambicija prvih amatera bila je da niz fotografija čoveka ubliče u jednu kinematografsku reprodukciju čitavog životnog ciklusa (Tomasa je kasnije, kada se bavio pisanjem scenarija, zaokupljala jedna slična ideja — nameravao je da za to iskoristi bicikle).

Agresivni ton pripovesti u ovom sonetu se menja dok se medijum pred nama razmatra sa distance, iz perspektive filmskog kritičara. Pred nama je krajnje kondenzovana verzija životnog ciklusa, od varnice radanja do tamnih, šupljih očnih duplija mrtvačke glave; od »bezoblične zemlje« do »oblaka u nekoj istoriji«. Generacijske promene, koje se u sledećem sonetu porede sa *lestvama*, označene su na svakom stupnju, i predstavljaju proticanje vremena ne samo u vidu sveobuhvatnih evolucionističkih pojmoveva, već posredstvom lične i bezlične geometrije uma. Na taj način, uredeni niz simbola hrišćanskog misticizma ustupa mesto nasumično nabacanim konkretnim slikama iz drevne mitologije. Fraza »dugi štap iz kolevke« sugerira kraj-sadržan-u-početku posredstvom aluzije na sfinginu zagonetku, a biblijska genealogija od Adama do Jekova odvija se kao niz »horizontala« i »vertikalna«, nalik pojedinačnim kvadratima na filmskoj traci.

SONET III: Recidivi opažaja

Tomasov magički preobražaj Logosa (simbolizuje ga žrtveno »jagnje klecavih kolena«) odigrava se tokom kretanja uz ili niz već spomenute »lestve«, jednim domišljatim postupkom on stalno nagoni oko da se vraća homonimima, čudnovatim neologizmima i rimama unutar stih-a koje se više puta ponavljaju. Etimološka metamorfoza reči *gentleman* iz uvodnog soneta, koja se kasnije pojavljuje kao *gentry* (gospoda, prim. prev.), *gender* (rod, prim. prev.) i *agent*, paralelna je preobražajima kakvi se odigravaju u crtanim filmovima. Posle truckanja u »naboranim pogrebnim kolima«, fraza »Rip Van Winkle« deluje nam kao eho natpisa R. I. P. (*Rest in peace* — počivaj u miru, prim. prev.) sa svoda kakve grobnice. Reč *weathering* (istrošen vremenom, prim. prev.) odzvana dok silazimo svojevrsnom melodijskom skalom, i u sazvučju je sa rečju *weather* (vreme, prim. prev.).

Premda se Tomas stvarači ove izuzetne zvučne efekte u priličnoj meri oslanjao na klasično sredstvo velike tradicije — *cynghanedd* (»simfonija«), ovaj majstorski postupak podseća na jedan rani Diznijev crtan film, morbidnu *Igru kostura*, u kome rebra bivaju pretvorena u ksilofon. Ovaj spoj vizuelno-asocijativnih procesa, zajedno sa zvukovnom strukturu koja je silovito nametnuta ovoj gomili slika nalik »hrpi kostiju«, deluje kao da posmatramo projekciju na »točku života«.^{3/}

Korišćenjem ovih tehnika, Tomas je počeo da navikava svoje čitače na jedan novi način čitanja i vizuelnog pristupa tekstu, koji je bio neophodan da bi se pojmale njegove »teatarske slike«. Tradicionalna sonetna forma ovde je preobražena u jednu masu koja vibrira, sa različitim centrima energije koji nasumice usmeravaju pažnju na elemente jedne neodredene celine. Umesto da sledimo niz iskaza naglašenih predviđljivom šemom rimovanja na kraju stiha, Tomas zahteva od nas da lutamo pogledom u nemirnom traganju za njihovim medusobnim vezama.

SONET IV: Fotosi

Krajem viktorijanske epohe, smatralo se da će, nasuprot otuđenju koje ljudima nameću drugi tipovi mašina, foto-portreti, koji su tada sta-

jali šest penija, možda zaustaviti tendenciju industrijske epohe ka kidanju niti porodičnog života. Kada se, ubrzo zatim, pojavio i film, smatralo se da on ima moć da nadvlada apsolutnu premoć smrti nad životom.

Predstvom napetosti koju stvara kontrapunktni dijalog koji sledi, u čemu neki vide gomilu bučnih novinskih fotoreporterata, Tomas usmerava našu pažnju na gore navedena shvatanja, samosvesno razmatrajući tipografske konfiguracije na hartiji. Analogija između »znakova pitanja« i »grbavaca« potvrđuje da je to njegova neskrivena namera, kao i dalje poređenje ovog pravopisnog znaka sa oblikom fetusa. U ovome sonetu, takođe, nailazimo na jedinu upotrebu *zagrade* u čitavom ciklusu; ovde su grafičke konture paralelne sadržaju (aludira se na imobilizaciju napravljenih rebara pomoću steznika, kao i na minijaturne koje pomoću kojih treba da bude isečena nebeska manja) i usmeravaju kretanje kroz »oko kamile«. Ovaj fotos/rezidualni opažaj je istovremeno i grafički i fonetski, jer aludira na oko *kamere*, ali i na Hristovu izreku o tome kako će bogati ući u raj... .

Ova »isprekidana bujica rebusa«, ovaj razgovor pun upitnika i objava, na kraju se razrešava u vidu električne varnice. Taman kada se do krajnjih granica distanciramo od vizuelnih podsticaja sadržanih u tekstu (posle pomognog razmatranja ovih rečničkih fotosa), iznenada bivamo bačeni u jednu čudnovatu fantazmagoriju, pravu poplavu fotosa, čija je sintaksa nalik kakvom vrtlogu.

SONET V: Serijalizacija

Osećanje »klaustrofobične gustine« iz prethodnog soneta ovde uspeva da mesto jednom iznenadjuće nizanju odabranih kratkih motiva — revolveraški obračun na Divljem zapadu i partija pokera uz velike uloge odvijaju se naspram metafizičkih kulisa; odlomci iz *Mobi Dika* i Biblije, klasični dokumentarac o polarnom medvedu; halucinantni prizori mora sa sirenama koje mame i mitološkim čudovištima — sve su to sastavni delovi ove serije čarolija koja kao da teži nekom vrhuncu, ali stalno skače sa jednog pokreta na drugi u vidu rezova, na talasima jednog epizodičnog »uspunjajućeg mora«. Kraljica sa srcem nalik promešanom špilu podseća nas na jedan stari vid zabave, često erotskog sadržaja — pred okom posmatrača koji viri kroz uzak otvor brzo promiče serija fotografija, nalik brzom listanju špila pornografskih karata.

Svojom fasciniranošću primitivcima i sirovim načinom života, ciklus epskih zvučnih vesterna koji je započeo 1929. doprineo je da se sruše mnoge kulturne barijere. Početkom i sredinom tridesetih godina, usledio je negli uspon filmova skromnog budžeta, i ovaj serijski trend praktično nije imao dostojnog rivala, ni tada niti za vreme epohe nemog filma. Tek koji mesec pošto je ova moda zahvatila Ameriku, čak i zemlje međusobno tako udaljene jedna od druge kao Italija i Japan počele su da imitiraju ovaj trend. Njegova popularnost bila je začudujuća; uprkos formalnoj skučenosti i ograničenom dometima zapleta, nastavio je da prosperira kombinujući naučnu fantastiku i avanturistički žanr sa raznim melodramskim izražajnim sredstvima.

Poput serije vesterna iz perioda kada je bila na zalasku, Tomasov sonet prevazišla granice logike svoje prepričljivosti. Kao što je više kritičara zapazilo, bizarse scene i ritmičke sinkope, izgovorene opsenarskim tonom kakvog evangelističkog propovednika ili cirkuskog najavljuvачa programa, stvaraju utisak »gramatičkog košmara« ili »asintaktičke zemlje čuda« u kojoj reči bivaju prepušteni svojoj sudbinii i zahvaćene vrtlogom glasova.

SONET VI: Animacija

Da bi se shvatio smisao ovog soneta, dovoljno je samo podsetiti se muzičkih komedija koje su bile popularne tokom tridesetih godina, i tehnika koje je u to vreme razvijao Dizni. Ne zaboravimo, ovo je »crtac prepun rezova«, koji asocira na satirično-vodviljske sadržaje i nastavlja sa nizanjem prizora seksa i nasilja. Komike ovde imaju samo u vidu burleskih preterivanja. Obrisíapsurdnih karikatura u ovom sonetu su istovremeno uznemirujuće nejasno i bolno oštro ocrtni. »Gospe sa grudima poput gadja« podsećaju nas ne samo na Me Vest, već i na puk Škotlandana koji u svojoj androginoj bojnoj opremi marširaju uz pisku gajdi.

U muzičkim revijama tridesetih godina bilo je takođe ovakvih transformacija — iz klavira gigantskih razmara pomala se čitav orkestar, i tome slično. Film *Kralj džeza* sadržao je jednu fantastičnu sekvencu u kojoj se folklorni motivi više naroda stapanju u jednu poletnu, žestoku džez improvizaciju. Koreografija u filmovima tipa *Kopači zlata 1933* i *42. ulica*, u kojima su arabeske kamere otvarale prostor u svim pravcima, doprinela je da se predstava o glumici — kao — prostitutki pretvori u zamisao o horstkinji — kao — seks — mašini. Bilo je moguće niz od stotinu devojaka pretvoriti u skladne obline kakve violine, ili u »uzdišće morske anemone, odnosno u bilo kakav oblik koji asocira na muške ili ženske genitalije«.

Slično ovome, Diznijevu domišljato poigravanje kombinacijama slike i zvuka otvoreno je ukazivalo na dehumanizaciju koja je prirodna transformacijama ovakve vrste. Likovi u crtanim filmovima ne propadaju i ne umiru tek tako. Oni prinudno prolaze kroz različite metamorfoze i tako postaju žrtve neograničene torture. Slično tome, Tomasov sonet predstavlja jedan fantastični skup nesuvislosti, jednu savršenu rugobu, trivijalnu i grotesknu, prostoriju od gume ili svet voštanih figura ispunjen biblijskim i mitološkim likovima. Autor je ovde prisutan u svom ironičnom, samosvesno podsmehljivom, stihoklepakom maniru: u isti mah je pohotan, morbidan i opor.

Ovaj sonet svojom orgijskičkom bučnošću, izuzetnim tempom sagorevanja, opsednutišću alhemičarskom kabalom i životom mora, kao i grčevitim tržajima u primordijalnom mulju, uz sve ostalo asocira i na proces fotoelektrične konverzije, pomoću koga se zvuk optički usnima na filmsku traku, i tako nas priprema za zvučnu kolonu i špicu koje slede.

SONET VII: Zvučna kolona i špica

Pojava zvuka predstavljala je revoluciju u svetu filma, i dovela je do uspostavljanja jednog sasvim novog poretku. U poeziji, pak, tihu meditiranu imajzistu počelo je da ustupa mesto Tomasovom *zvučnom filmu*. Tokom posleratne neme epohe, pisci su prepuštili čitaocima da sledi niz crno-belih prizora, na šta se u suštini svodi štampani tekst, i da o tome u tišini meditiraju. Premda bi Eliot katkada progovorio propovedničkim tonom, njegova didaktičnost i uzdržan ton svodili su njegovu religijsku viziju na nivo pukog verbalizma. Nasuprot ovome, Tomasov sonetni ciklus naprosto se nameće kao recital, i poziva nas da neposredno spoznajemo Logos.

Moć ovih soneta da podstiču na recitovanje, da čitaoca nagone na akciju, posledica je upravo Tomasove tehnike montaže, koja nas sprečava da njihovu sadržinu u potpunosti iskažemo na jedan racionalan način. Na primer, u ovom sonetu najpoznatija molitva iz Novog zavjeta dramatski je utisнутa na zrnu pirinča, upravo kao što Blejkovo zrnce peska predstavlja čitav svet. Ljudska sudska, čije je odvijanje ranije prikazivano panoramski, ovde je svedena na minijaturu. Nalik najavi filma koji uskoro sledi, ovaj minijaturni pokretni alfabet dat je reljefno: njegova velika slova podsećaju na eksere kojima je prikucan kakav veliki natpis. Ova napadno velika slova, u čijoj se pozadini nazire grupa igračica, najavljuju glavni film večeri.



slobodan pavlović

Letimičan osvrt na ostale detalje u sonetu otkriva jedno kosmičko mnoštvo asocijacija. Višestruke igre reči sadržane u frazi »scaled sea-sawers⁴⁾ kombinuju zvučne i vizuelne efekte, stvarajući svojevrsnu gramatičku klackalniku koja istovremeno asocira i na prošle i na sadašnje aspekte čina opažanja. Osim toga, neobična upotreba glagola *fix*, što asocira na fiksiranje snimka prilikom razvijanja filma, zapravo sve ovo dovodi u vezu sa činom raspeća (*cruciFixion*). Asocijacija na zvučni kolonu filma, sadržana u neobičnoj igri reči »vreme sledi niz zvučnih oblika«, neposredno prethodi mučnom prizoru zabijanja eksera u Hristove šake na krstu.

SONET VIII: Glavni film večeri

Razume se, možemo samo nagadati da li je Tomas video biblijske spektakle kao što su De Milovi *Kralj nad kraljevima* i *U znaku krsta*. Medutim, nema nikakve sumnje da su ga fascinirala mehanička sredstva kao što je kamera. Na primer, u ovom sonetu jedan stari izraz iz slenga, *sawbones* /hirurg, prim. prev./, takođe asocira na rendgenski snimak / *saw* je oblik za prošlo vreme glagola »videti«, *bones* znači kosti«, prim. prev./; Tomasova vizija ovde iskorakače izvan prirodnih granica ljudskog vida. Neobični neologizam *blowclock* / *blow* — razneti, dići u vazduh, *clock* — sat, prim. prev./ ne asocira samo na *cockcrow* /kukurikanje, prim. prev./, već i na tempiranu bombu koja uništava vreme umesto da ga meri. Čak i oni koji insistiraju na tumačenju strogo religijskog karaktera tvrdi da je najbolji način za razumevanje ovog soneta ako zamislimo »da je Tomas fotograf koji svojom kamerom snima Hristovo raspeće iz nekoliko uglova istovremeno«.

Ove promene perspektive zasnovane su na jezičkim postupcima koji možda ponešto duguju razvitku filmske tehnike. Na primer, fraza *Jack Christ* asocira na *Jack Frost* /čica zima, prim. prev./, zadržavajući pri tom i prvobitno značenje izraza *jack* — običan, prosečan čovek. Ova fraza je smeštena u samom središtu Tomasovog soneta, i predstavlja izuzetno upečatljiv primer Tomasove epistemološke dijalektike. Ona je i doslovno i figurativno »u preseku«, upravo kao što pesma kao celina sadrži ritmičku montažu kulturnih simbola — od opskurnog »planetarnog pelikana krugova« do prizora iz popularnih vesterna i crtanih filmova.

Pre nego što nastavimo, predlažem čitaocu da još jednom neposredno doživi jednu od najsilovitijih *božanski* nadahnutih strofa u engleskoj književnosti; ona je istovremeno jedno izvajano, statično remek-delenje, i kulminacija, *nepomično središte* jedne beskompromisno plastične tvorevine.

SONET IX: Drugi film

Istoričari filma ukazivali su na posledice sloma ekonomskog sistema tokom perioda velike ekonomske krize koje su dovele do situacije nalik onoj u Nemačkoj sredinom dvadesetih godina što je podstaklo uspon filmova strave i užasa. Tomasova fasciniranost metodima balsamovanja starih Egipćana i pojave ciklusa holivudskih filmova strave i užasa — možda to i nije samo puka koincidencija.

Bila je opšte poznata stvar da Tomas teško završava svoja dela. To što ovaj prethodnji sonet u ciklusu donekle odudara od ostalih i donosi izvestan pad tenzije možda treba pripisati činjenici što su dva poslednja soneta napisana kasnije. To što ih je uvrstio u svoju drugu zbirku pesama, objavljenu kada mu je bila 21 godina, trebalo je zvanično da obeleži početak perioda zrelosti. Govoreći o pravu svakog pesnika da bude srećan, Pablo Neruda je jednom prilikom primetio da je Tomasa »usmerila ka mučeništvu« jedna kultura koja pravi čitav ritual od pesnikovog raspeća.

SONET X: Tehnikolor

Godina je 1935, era sinemaskopa. Tehnikolor se, usavršen i dorađen, vraća na platno. Konsistentne pomorske i hrišćanske asocijacije u ovom sonetu često podsete na filmove *Pobuna na brodu* »Baanti« i *Krvavi kapetan*. Uvodjenjem boje, Tomas pokušava da postigne jedan liriski ton. Iako je njegov napor bio iskren, on ipak odiše »napadnim optimizmom«, budući da su Tomasove boje po svojim karakteristikama — »grozne«. Prema zapažanju jednog kritičara, Tomas je živeo u jednom svetu metamorfoza — kosmosu koji se permanentno preobražava — i otuda se stalno pojavljuju nove boje koje nemaju ničeg zajedničkog sa bojama koje su im prethodile.

Svetlosni efekti — sumorne tonove sa početka soneta smenjuju svetli, optimistički tonovi — nisu tu samo radi stvaranja atmosfere. Oni se pojavljaju kao echo njegove sada čuvene izjave o tome kako je njegov stvaralaštvo »zapis o borbi da se otrgne od tame i dosegne nešto malo svetlosti.« Ovo deluje dirljivo i poetski. Jer, upravo kao u priči »Stara Garbo« — mladi reporter napušta »platno na kome se smenjuju boje« pošto je izvesno vreme proveo u bioskopu i izlazi »u snažnu svetlost uličnih lampi i pljusaka koji upravo pocinje« — potpuna svetlost nikada ne biva dosegnuta.

TEHNIKA MRAČNE KOMORE: *Infinitezimalni račun & kontekstualni pomak*

Ili možda biva?

Pesnici uglavnom izbegavaju da se izjasne o detaljima vezanim za njihovo umeće. Njihova su objašnjenja odveć često neuvhvatljiva i mogu samo još više da zbume. Jednim delom je to stoga što se rad na ubličavanju dela prečutno smatra manje vrednom etapom stvaralačkog procesa. Drugi razlog je mit o nadahnuću, čiji je savremeni ekvivalent sam pesnik. Ova rezervisanost u pogledu tajni stvaralačke tehnike / nalik ljubomorno čuvanom bakinom receptu za kolače/ ima za rezultat da se previda kako je stvaranje *pod velom tame* možda isto tako esencijalno za nastanak književnog dela kao što je mračna komora neophodna fotografu.

Još u mладости, Tomas je okarakterisao stvaralačku maštu kao »plodno tlo« na koje usmerava različite kritičarske moći. Nametanje određenih formalnih ograničenja ovom procesu »fermentacije« zaoštravalo je konflikt između kontradiktornih asociacija u pesmi čiji je glavni objedinjujući princip »mnštvo prizora«. Mnogi ove opaske smatraju pesnikovim stvaralačkim kredom. Na osnovu ovih i drugih iskaza iz pesnikovih beležnica, dolazimo do zaključka da Tomas svoja dela ubličuje na način koji je veoma nalik postupku filmskog režisera — snimi kompletan scenario, a zatim bira sekvencije i montira film; isecak fraze iz ranijih, manje uspehljih pesama, i spaja ih sa uspelijim stihovima iz kasnijih verzija.

Ovaj karakteristični postupak ne ispoljava se samo kroz poigravanje hronološkim redosledom njegovih dela, već i kroz »suptilno manipulisanje skupovima i kontekstom u okvirima jedne relativno složene metričke forme«, kako je to opisao jedan lingvista. Premda je većina njegovih kasnijih dela u sintakšiškom pogledu jednostavnija, ova karakteristična navika i dalje ostaje. Fraze kao što je »čeljusti za vesti«, na primer, deluju na nas posredstvom činjenice da smo svesni koji su izrazi u datom kontekstu uobičajeni. Izvrtanjem ili pomeranjem perspektive, pojačava se napetost putem kontrasta i neobičnog ugla gledanja. Snaga ovakvih stihova raste kada se izmeni uobičajeni redosled sastavnih elemenata.

Tomas, međutim, prevazilazi granice »unutarnjeg monologa« na isti način na koji je i Džojs to učinio u *Fineganovom bdenju*. Njegov je glas više nalik bujici nego ravnometernom rečnom toku, a oba pisca su svoje tokove sledili od izvora do ušća u okean. Krajnji rezultat je jedna ogromna masa ili *gestalt* koji pruža veliki broj informacija odjednom. Tu značenja nadolaze i nestaju, slike izranjavaju na površinu i tonu prilikom svakog narednog čitanja; određeni likovi pomaljaju se iz uskomešane amorfne mase, stvarajući kod čitaoca raznovrsne iluzije u pogledu razumevanja teksta, da bi ponovo potonuli u haotičnom vrtlogu glasova i stopili se sa podlogom iz koje su iznikli.

DOKUMENTARCI: *Pesnik kao scenarista*

Tomas je najveći deo svojih pesama napisao između 1930. i 1935. Tokom ovog perioda, napisao je dve trećine svoga pesničkog opusa, što iznosi četiri puta više pesama nego u preostalom delu njegove kratke karijere. Dobro je poznato, ali se o tome malo raspravlja, da je tokom prve polovine četrdesetih godina Tomas imao nameštenje kao profesionalni scenarista; mereno čisto brojem reči koje je napisao, u tom domenu je bio produktivniji nego kao pesnik. Pošto je u tom periodu napisao znatno manje poezije, a pesme koje su zatim usledile karakteriše znatno drugačiji ton i stil, valjalo bi prokomentarisati kakvog je udela uticaj ovog perioda imao u tome.

Negde od kraja 1941, pa sve do 1945, Tomas je učestvovao u pripremi većeg broja dokumentarnih filmova u okviru velike propagandne mašinerije ratnih godina. Kasnije, sve do ukidanja vladinih odredbi u pogledu filmske produkcije, učestvovao je u radu na pripremi nekoliko ekscentričnih fantazija i adaptacija književnih dela; mali broj njih je zapravo snimljen, ali je veći deo objavljen posle pesnikove smrti. Kada mu je Donald Tejlor ponudio posao u »Strendu« /filmskoj kompaniji čija se direkcija nalazila u Sohou/, od samog početka je bio iznenaden Tomasovim intuitivnim poimanjem filmskog medijuma. Za pesnika su ovo bile godine neizvesnosti, ali i period sve većeg angažovanja u radu na stvaranju dokumentaraca; tako mu je pošlo za rukom da mlađački interesi za film pretvoriti u zanat koju mu je donosio skromnu ali pristojnu zaradu.

Iako je Tomas naizgled rado prihvatio ovaj posao i stalan izvor prihoda koji je odatile prostoicao, njegova pisma otkrivaju da se prema tome odnosio sa izvesnim podsmehom i ne baš blagonaklon. Posao filmskog scenariste u Londonu povlačio je za sobom i odvajanje od porodice, zbog čega pesnikova pisma suprav karakteriše pokajnički ton. I sama Kejtlin nije se pohvalno izražavala o njegovom scenariističkom stvaralaštvu; nazivala ga je neiskrenim, sva je prilika iz već navedenog razloga. Bilo kako bilo, Tomas joj je poverio kako mrzi studio, slagao se da je »prodao dušu«, i kritikovalo je svoje kolege i čitavu filmsku industriju zbog »slatkorečive, naivne neiskrenosti«. Negde oko 1942, sprijateljio se sa jednom mlađom glumicom koju je sreuo za vreme snimanja dokumentarca o radu pozorišta tokom ratnih godina. U pismima koja joj je slao opisao je kompaniju »Strend« kao »bučno mesto koje odzvanja od pisacih mašina po kojima lupaju frustrirane žene, i gde se motaju pederi u prugastim odelima nagvaždajući na filmu«. Možda je sve ovo bila samo poza. Kada je ovlađao tehničkim delom posla i bio u mogućnosti da samostalnije radi, provodeći više vremena kod kuće, rad na pisanju scenarija postao mu je draži čak i od sudelenja u programima Bi-Bi-Sija, budući da se nije više u tolikoj meri odražavao na porodični život i pisanje poezije. Ipak, tokom svih ovih godina, i dalje se prepričava anegdota o tome kako su Tomasa zaključali u hotelskoj sobi sa bocom viskija ne bi li završio rad na scenariju, premda se sa tom pričom uveliko preteruje.

Tomasovi scenariistički dometi su, uz jedan izuzetak, dosta skromni. Budući da je Tejlor želeo da snima komercijalne igrane filmove, angažovao je Tomas da napiše scenario (sa kompletnim dijalozima i uputstvima za snimanje) za film *Doktori i davoli*. Ovaj projekat je na kraju otkupila firma *Rank Organization*; međutim, sve se završilo na tome, jer je uprava donela odluku da se ne snimaju filmovi puni »strave i ubistva«. Tomas je voleo jezive teme, kao što je leševa radi sećanja, i utrošio je dosta vremena raspravljujući sa jednim kolegom o zamisli za film strave. Bilo je ček gorovo da bi jedan već završeni pozorišni komad, *Doživljaji iz lopovskog zanata*, mogao biti adaptiran za film. Posle toga, Tomas je prešao da radi u studio Geinzboro, gde se zadržao nekih godina dana; redovno se pojavljivao na radnim sastancima i uvedivao kolege da ranije završe i skonku do obližnje krmice.

Stil i ton pesama koje je Tomas napisao posle svih ovih iskustava često su nazivani lucidnim i zrelim. Dok bi se rane pesme mogle opisati kao neka vrsta filma od reči, pozna ostvarenja više su nalik scenariju u stihovima za kakav dokumentarac. Snažan utisak koji rane pesme ostavljaju najvećim delom se zasniva na brzom nizanju scena veoma kratkog trajanja u cilju stvaranja vizuelnog »šoka« putem veoma naglašenih kontrasta i neobičnih uglova posmatranja. Ovakav postupak katkad je rezultirao monotoniom i isprekidanošću; nedostajalo je sklad i uravnoteženosti, što je kod nekih čitalaca, izazivalo osećanje teskobe.

Veći broj pesama iz ovog perioda spada među najpopularnije kod šire čitalačke publike. Ove pesme odišu licnjim tonom i prikuju naturalističke pejzaže iz čvrsto fiksiranog ugla posmatranja. Za razliku od ranih pesama, gde je forma relativno jednostavna ali je sadržaj izuzetno složen, ovde važi obrnuto: eksperimentalne forme grade se uz pomoć prilično jednostavne sintakse. »Pesma u oktobru« začinje ovaj stvaralački trend, i umnogome podseća na dokumentarac o putovanju po unutrašnjosti Velsa ili na putopis. Ova pesma uvodi jednu novu stvaralačku tehniku koja je nalik kretanju kamere — po horizontali i po vertikali. Dinamika ovog dijalektičkog procesa projektuje se na hartiju poredstvom upečatljivih geometrijskih formi peščanika i dijamanta u pesmi »Vizija i motiva«. Jedna druga pesma, »Fern Hill«, koja se bavi pesnikovim odnosom prema vremenu, predstavlja dobar primer korišćenja vizuelnog utiska peščanika. U pesmi »Ne želim da oplakujem« pratimo dugi let jedne bombe prema Londonu praćen fijukanjem vazduha; jedan sablasni trenutak tišine prethodi eksplozivnom iskazu o smrti koji iznenada iskršava u krupnom planu. U ovoj viziji Britanije iz ratnih godina Tomas je najbliži nečemu što bi bilo nalik polemičkom iskazu u sferi politike.

U sličnom maniru, pesma »U butini belog diva« kao da čitaoca vodi u obilazak krečnjačkih brežuljaka uz izlaganje istorijskih podataka, dok pesma »Lament« deluje kao sažeti iskaz o tradiciji porodičnog života velikih rudara. Razvivši i usavršivši svoju tehniku, Tomas je bio u stanju da doslovce u jednom dahu napiše pesmu kao što je »Autorov prolog« — koju kao da recituje Noje u pijanom stanju. Ova završna pesma stoji po strani, i ostale sabrane pesme nižu se posle nje kao na filmskoj traci. Celom njenom dužinom utisnuta je zvučna kolona veoma složene strukture koja se odvija tako nenametljivo da je uočavaju tek najpažljiviji čitaoci.

To je filmski svet Tomasovih pesama.

1. *Portrait of the Artist as a Young Dog*, Portret umenika kao šteneta. Prim. prev.

2. Neprevodiva igra reči. Film znači i »tanak sloj«. Prim. prev.

3. Jedna vrsta »živih slika«; valjak na čijem je obodu poredan niz slika, i koji se brzo okreće stvarajući iluziju pokreta. Prim. prev.

4. Scaled znači »prekriven kružistima«. Sea-sawers može da znači »oni koji sekut more« ili »oni koji se klakaju«. Prim. prev.