

# Homage to: Ване Бор 1993–2003.

(Кратка шетња кроз *изабрано* немогуће, (не)доступно, неистражено и заборављено)

*Животи као низ крућних дејала*: Стеван Живадиновић, од оца Драгутина и мајке Десанке, рођен 20. новембра 1908. године у Бору; затим Ване (а не Ст. Живадиновић, да га не би помешали са Стојаном Живадиновићем, секретаром Министарства унутрашњих послова, писцем историјских романа), а потом у Лондону и Оксфорду – Stevan Zivadin; најпознатији као Ване Бор или Бор или Стеван Живадиновић Бор или Ване Живадиновић Бор; Стеванова мајка Десанка, родом из Загреба, у (углавном) епистоларној љубавној авантури са српским песником Миланом Ракићем: прво Ракићево писмо, упућено у Бор децембра 1911, одговор је на Десанкино, послато раније те године; прича у петнаестак писама завршена је највероватније 1916. године, дописном картом упућеном на адресу Hotel du Parc, Genève (вид. Драгољуб Влатковић, *Ти си, жено, вечни сан човека: љубавна сипрадања и (не)женидбе српских сипсатијеља*, Књижевне новине / Енциклопедија, Београд, 1996, стр. 91–95); апатрид: Бранко Алексић, "Хронологија", у двотомном каталогу / хрестоматији *Ване Бор*, Музеј савремене уметности у Београду, Београд, 1990, стр. 150: "1943–1944. У време Другог светског рата, под немачком окупацијом Југославије, колаборационисти, Љотићеви четници, у листу *Нова борба* у Београду постављају питање зашто је Ване Бор још увек у животу. У Врњцима, четници су истовремено уценили главу Марка Ристића [...] Ване Бор одлучује да илегално избегне из земље. У томе му помаже породица Банац, сродственик његове мајке, која има богате акције код енглеске осигуравајуће фирме "Lloyd". Почетком августа 1944. стиже жив и здрав у Лондон."; Гојко

Тешић, ["Ване Бор"] и ["Завршна напомена"], *Ушуљена башићина I: анџологија љриповедака*, Просвета, Београд, 1990, стр. 203–204. и 438: "По избијању рата (1941) илегално бежи из Београда у Оксфорд где и данас живи бавећи се сликарством и књижевним радом", "Уполитичкој емиграцији завршили су Ст. Краков, В. С. Петковић и В. Живадиновић Бор..."; Миодраг Б. Протић, [Глава дванаеста: *Galeria Serviae et Yougoslaviae*], *Нојева барка: љољег с краја века: (1965–1995)*, Српска књижевна задруга, Београд, 1996, стр. 317: "Марко и Шева ретко су о њему говорили, још ређе га виђали, никада у земљи, коју је напустио за време окупације и нашао се у Лондону поред тетке, супруге богатог бродовласника Бањца. Свестан да је најмање обележен политиком, да је од 1941. усамљеник; од 1943. усамљеник-емигрант, романескна бењаминионска фигура; да речи којима га је Бретон дочекивао – 'Увек чудан, увек парадоксалан' – подједнако вреде за негдашњег младог члана париске и београдске групе, и за данашњег лондонског старог господина..."; његови пријатељи су били европски и српски надреалисти...

*Смрт*: месецима тражим податак, изненада: часопис *New Moment: мађазин за визуелну културу*, 5 (1996), [New Moment Projects: Homage to Avant-Garde], стр. 51: доле, мала фотографија, надгробна плоча, натпис, читам – Stevan Dragutin Zivadinovic, Died 6<sup>th</sup> May 1993, Aged 84 Years;

*Пред очима, у времену*: Ване Живадиновић–Бор "Увод у метафизику духа (Предговор, Психологизација Воље)", "Инквилини", "Снови", у: *Немогуће – L'impossible*, Надреалистичка издања, Београд, 1930, стр. 50–54; 79–83; 88; Ване Бор, Ђорђе Јовановић, "Надреализам данас: увод у једну генералну анализу надреализма",

Ване Бор, "Неколико речи (поводом нацрта за једну феноменологију ирационалног), Живановић-Ноје, Ване Бор, Ђорђе Јовановић, Александар Вучо, "Покушаји симулација: грађанског оптимизма, сујеверја, романескне маште (Садржаји)", "Два годишња доба" (песма), "Аутоматски текст", *НДИО*, 2 (1932), стр. 6-9, 13-14, 14-16, 29; "Снове" налазимо и у *Ушљеној башићини*; у *Хрестоматији српског надреализма: теорија и критика* Ханифе Капић-Османовић налазимо неке текстове Ванета Бора; поменути двотомни каталог *Ване Бор* итд.; треба знати, читати...

*Изложбе:* 1970. ретроспективна изложба "Сликарство надреализма" у Музеју савремене уметности у Београду, а 1972. Патрик Валдберг, изложба "Надреализам 1922-1942", постављена у Паризу и Минхену, са дванаест Борових експоната; затим, антологија надреалистичке фотографије Едуара Жагера под називом "Мрачна комора", 1983; изложба "Унутрашњост погледа - надреалистичка фотографија 30-их и 40-их", поставила Моника Фабер у Музеју модерне уметности у Бечу; 1990. у децембру у Музеју савремене уметности у Београду, прва самостална, радови од 1928. до 1970: 26 слика, 13 цртежа, 1 асамблаж, 13 колажа, 28 фотограма, 20 фотографија - велики део у двотомном алманаху *Ване Бор*: у њему, у једном делу текстови о Ванету Бору (Зоран Гаврић, Бранко Алексић, Миодраг Б. Протић, Дејан Сретеновић, хронологија Бранка Алексића) и ликовни прилози (фотограми и др.), у другом: увид у пуни интелектуални ангажман Ванета Бора - текстови аутобиографске природе, затим теоријски текстови о надреализму, надреалистичке анкете у којима је учествовао ("Челуст дијалектике"), текстови о надреализму у ликовној уметности, у поезији (ана-рима), текстови из психоанализе, Борове расправе и полемике, књижевни текстови, о естетици шаха, критички текстови о филму, библиографија; 2001. изложба "Један минут пре убиства" (поставила Јасна Тијардовић) у Галерији Музеја савремене уметности у Београду, име по једној Боровој фотографији; 2002-2003. Миланка Тодић, Музеј примењене уметности у Београду, изложба под називом "Немогуће -



уметност надреализма", са изабраним радовима Боровим.

*О:* Године 1984. у *Полицији* Бранко Алексић у фелтону "Београдски надреалисти у Паризу" три од четрнаест наставака посвећује Ванету Бору; 1996. године Милета Продановић у *New Moment*-у објављује текст "Надреалистичка акустика", итд.

*Данас:* "Није то рекао, али видело се сасвим јасно да му је драго да у земљи из које је отишао веома давно, постоји неко кога озбиљно занима његов рад." (Милета Продановић, "Надреалистичка акустика", *New Moment*, поменути број); У овом броју *Бележнице* а поводом десете године од смрти Ванета Бора: текст Милете Продановића "Надреалистичка акустика", избор из каталога "Немогуће: уметност надреализма" Миланке Тодић, Боров текст о ана-рими, из каснијег (острвског) периода стваралаштва, Борова песма "Два годишња доба" и овај мали јукстапонирани увод, чија је основна и једина улога да се на скроман начин захвали уметнику који нас, после десет година од своје смрти, уводи кроз врата културне Европе, кроз врата Европе културе. Као директни уредник овог сегмента, захваљујем се пуно госпођи Миланки Тодић, господину Милети Продановићу, љубазним колегама из Музеја примењене уметности, уредништву *New Momenta*, госпођи Јасни Тијардовић, госпођи Светлани Велмар-Јанковић, господину Дејану Сретеновићу, господину Милану Стошићу и господину Драгану Стојменовићу, на искреној подршци.

—

# Надреалистичка акустика

(случајна грађа за) портрет надреалисте у старости

Детаљна хронологија живота и дела уметника Стевана Живадиновића – Бора коју је за монографски каталог изложбе приређене у Београдском музеју савремене уметности саставио Бранко Алексић, у делу који “покрива” другу половину века добија један – могло би се рећи – рефрен. Протагонисти умиру. Алексић педантно, хладно бележи годину и старост личности важних за причу о Живадиновићу – Бору у часу одласка са овог света: смрт Растка Петровића у 51. години, смрт Yvesa Tanguya у 55. години, Renea Magrittea у 69, Marcela Duchampra у 81... Max Ernsta, Giorgia de Chirica, Душана Матића... Juana Miroa, Марка Ристића, мртвог есејисте, Далија у 85, Оскара Давича у 80...

Стеван Живадиновић – Бор се није нашао на овом списку јер је у време припреме и одржавања велике изложбе у Музеју савремене уметности и ревалоризације његовог рада у средини из које је потекао још био жив. Све до доласка његове велике донације у Београд, Бор и његов рад били су знатно присутнији у специјализованим публикацијама о надреализму објављиваним широм света него у Београду. Чак и у стручним круговима једва да је било људи који би могли без размишљања рећи где и како живи овај уметник. Чак и да ли је уопште жив.

Стеван Живадиновић је, од 1944. године био оно што би се данас модерном терминологијом рекло: апатрид. Живео је у Енглеској, најпре у Лондону, а од 1973. године у Оксфорду.

Та просторна “дислокација” слична је, на пример, “дислокацији” још неких београдских надреалиста. А, у ширем смислу, и други протагонисти надреалистичких збивања, у бурним временима, и на просторима склоним хировитим променама доживели су раз-

личите идејне или егзистенцијалне дислокације.

Упркос свим разликама унутар надреалистичких скупина, па и разликама унутар оне београдске – различито порекло, различита уверења, различити креативни потенцијали, и коначно (али никако и најневажније) различите судбине – може се рећи да је заједничко место највећег дела биографија припадника надреалистичких кругова била, на крају ће се испоставити, извесна БИЗАРНОСТ биографија. Да ли су деца београдских “бољих кућа” могла да претпоставе да ће постати генерали, а “радикални побуњеници” да ће постати цензори, повереници бирократских структура културе. Револуционари духа – трговци или чиновници.

Стеван Живадиновић – Бор није присуствовао свим овим трансформацијама, његова британска биографија је, у мањој или већој мери, биографија усамљеника.

Као сасвим случајан гост, крајем 1988. или почетком 1989. године, у зиму, нашао сам се у последњем дому Стевана Живадиновића – Бора. Свратио сам, заправо, да се сретнем са кустосом задуженим за преговоре око организовања Борове београдске изложбе. Цедуљица у руци на којој је била исписана само адреса није много говорила путнику из даљине, некоме ко је први пут у Оксфорду.

Могло је то бити древно здање у сенци каквог универзитетског торња, готичког или неоготичког, свеједно. Могла је бити кућа у низу, едвардијанска или викторијанска, свеједно. А могла је бити и издвојена, скромна вила у каквом врту.

А какав је могао бити човек кога ћу срести? Тај надреалиста. Старац, сасвим сигурно – имао је, знао сам, око осамдесет година.



Ипак, могао је то бити очувани, још увек добро одевени потомак међуратног београдског богатства, можда помало срођен са енглеским манирима. Окружен дискретном послугом какву виђамо у чувеним енглеским ТВ-серијама. Можда жив духом, можда уморан. А можда и сенилан?

Готово ништа од свега овога није било тачно. Аутобус на некој од приградских линија оставио ме је у улици чије је име стајало на мојој цедуљи, али мало подаље од назначеног броја. У крају није било чувених острвских кућа у бескрајним низовима, зграде су биле издвојене и окружене зеленилом. Оном широм света познатом травом која прави квалитет постиже редовним скарањивањем и заливањем, не краћим од неколико векова.

Када сам притиснуо тастер звона поред врата беле двоспратнице, нико се није сјурнио низ стрме степенице да ми отвори. Након неког времена, након непријатне паузе, приметио сам да се једва разгрћу завесе на неколико прозора. Осетио сам парове очију које пиље у мене.

Коначно, зачуо сам споре, опрезне кораке који се приближавају вратима. Двери су се отвориле свега неколико сантиметара, наравно, разноврзне резе и ланци спречили су већи отвор врата. Из дубине здања зачуло се, изговорено крештавим гласом, питање кога тражим. Сасвим близу резе видео се фрагмент руке изобличене артритисом и део лица старице. Моје објашњење је потрајало дуго; име *Mr. Живадиновић* поновио сам неколико пута, варирајући акценте на све могуће начине. Није вредело – на њеном лицу није нестајао утисак збуњености и великог страха. Треће могућности није могло бити – или сам добио погрешну адресу или особа није добро чула.

Непријатно објашњавање прекинуо је спори долазак старца који је госпођи рекао да је посета највероватније за њега. У ходнику се појавила и нешто млађа особа у одећи медицинске сестре. Био је то, несумњиво, старачки дом. Поздравио сам се и упознао са старцем. Обратио ми се на српском и повео у собу за госте где је кустос већ завршавао преглед радова које је уметник имао уз себе.

За надреалисте обично везујемо побуну, енергију па и младост. Помало је необично видети остарелог надреалисту. Можда је занимљиво посматрати како ко носи ту старост. *Vuppuel*, скоро сасвим глув, издиктирао је свом сценаристи мемоаре који, када се читају – без обзира на честа просијавања сете, па и црнохуморно освртање на хендикепе старости и скоре смрти – делују, по врцавости и “брзини текста”, као да их је написао тридесетогодишњак. *Салвадор Дали* тонуо је у немоћ, његова старост гротескно је разарала глумљену супериорност и витализам целе његове каријере.

Стеван Живадиновић – Бор је, заправо, био једини надреалиста, прави, аутентични, “из епохе” – како би то рекли колекционари намештаја, кога сам лично упознао. Он, тада, на крају календарских, а на почетку својих осамдесетих, нипошто није изгледао као неко ко има МАЂЕ од толико година. Био је слаб, јако мршав, једва се кретао, ко-раком који није подизао стопала. Нос му је био сломљен и мало накриво срастао. Ипак, имао је неку чудну енергију, озареност. Није то рекао, али видело се сасвим јасно да му је драго да у земљи из које је отишао веома давно, постоји неко кога озбиљно занима његов рад.

Уметник није дозволио да га кустос фотографише; извукао је неке од старијих фотографија које су га приказивале као стаменог, лепог човека средњих година. Једна од њих касније ће се наћи у каталогу ретроспективе.

Нисам желео да ометам рад кустоса, сео сам са стране. За великим храстовим столом, у стерилној соби за примање једног енглеског старачког дома, развијао се – кроз једва чујне коментаре радова – један необичан живот. Бор је показивао низове цртежа-карикура које је радио током педесетих година. Изведени у оловци, на сада већ помало пожутелим папирима средњег формата, нацртани прилично невешто, они су носили некаква сећања на чувени надреалистички хумор. Наравно, ти цртежи били су, све у свему, у знатно мањој мери успели него његови нешто ранији или истовремени колажи.

Ти графитни цртежи били су заправо последњи циклус који је уметник показивао кустосу – разговор је полако упловио у воде које су се одвајале од ликовне уметности. Ване Бор је почео да говори о својој делатности у области науке, пре свега еволуције и акустике.

Већи део тога што је говорио, о новој врсти стиха, риме коју је открио, и о стиховима које је објављивао под именом Stevan Zivadin, није ми било јасно. Изгледа да није

било јасно ни кустосу, па је уметник решио да нас поведе у своју собу и покаже нам пример.

Ходници и степеништа, уски, какви – упркос опсесивној противпожарној превентиви – могу постојати ваљда само у Енглеској, носили су карактеристичан мирис старости. Мирис који је тешко објаснити само непроветреношћу, устајалошћу ваздуха. За нама су се отварала безбројна врата из којих би се помаљале мршаве и погрбљене авети. Бор се тешко пео уз стрме степенице, његова соба била је на спрату.

У Боровој соби, тај мирис старости се, учинило ми се, удвостручио. Она је била мала, једва да је у њу могло стати нешто више од кревета. Када се у њој нађе више од једне особе, сваки покрет постаје опасан. Бор је настављао говор о своме чланству у разним научним удружењима која су, судећи по претенциозним синтагмама у називима, морала бити ближа некој надреалистичкој науци, некој паранауци која закривљене путеве праве науке решава згодним пречицама блиским теозофији или антропозофији. Вадио је танушне публикације чији је изглед управо потврђивао овакву помисао.

Сви зидови су били обложени полицама; нисам био у позицији да пажљиво проучавам густо сложене наслове, али је већ овлашан поглед могао да покаже да је то права ризница надреалистичке литературе, како оне аутентичне, тако и оне коју бисмо могли назвати постнадреалистичком.

Извадио је неколико штампаних свешчица и показивао примере ана-рима, своје објављене литерарне, а касније и научне радове. Степњени у загушљивој соби још мање смо могли да проникнемо у смисао његових новијих истраживања. Без обзира на његову спремност да нам све покаже и објасни, осећали смо да се приближава време нашег одласка – изговарали смо се поласком аутобуса који ће нас вратити у Лондон.

При изласку из собе крајеви мог капута наднели су се над некакву конструкцију која

је стајала на једином столу у соби. Сто је био мали, сасвим сигурно га не бих ни приметио да се у тренутку мог пролажења поред њега није зачуо узвик упозорења, скоро крик. Тек тада сам обратио пажњу на ту конструкцију, ако се она уопште може тако назвати. Заправо је, уз сам зид собе, уз удаљенију ивицу стола, стајао обичан невелик радиокасетофон. Оно што је било рањиво, оно што је могло бити повређено или чак уништено налазило се на једној правоугаоној платформи, дашчици, испред самог касетофона. На платформи су били распоређени папирни и кончићи, неки минијатурни савијуци од жице. Папир је био новински, исцепкан на комадиће не веће од квадратног сантиметра, савијене по средини, тако да је једна половина увек стајала вертикално у односу на површину платформе. Правици тих вертикалних "једара" били су различити, у тој констелацији није било никакве правилности. На Борово питање да ли знамо шта је то, одговорисмо у глас да је то нека скулптура, минијатурни уметнички објекат. Нисмо били у праву. Био је то, како смо убрзо сазнали, један уређај. Једна направа до које се стигло дугим и мучним експерименталним методама и која није имала никакве ликовне претензије. Исправно би било рећи да она спада у домен акустике – објашњење је гласило да уз помоћ ње звук из обичног монокасетофона добија просторну димензију, дубину једног Royall Albert Halla.

"Хоћете да вам демонстрирам?" упитао је.

Пустио је нешто из руске симфонијске литературе. Ваљда Стравинског или можда Прокофјева, не сећам се. Честице од савијених салвета и новинске хартије нису се чак ни усталасале у сусрету са вибрацијама из оближњег звучника. О кончићима и жицама да и не говорим. Ипак, нешто од тих звучних таласа морало је пролазити кроз те мравље кањоне, кроз те минијатурне кулисе на платформи. Немогућност перцепције било какве разлике у звуку приписао сам својим

тврдим ушима, васпитаваним углавном на рокенролу.

Али тешко да би се било ко од присутних усудио да оспори ово акустичко достигнуће: задивисмо се, слагасмо надреалисту у старости, поздрависмо се с њим и одосмо пут Лондона.

Након неког времена, слике које сам видео у пријемној соби старачког дома у Оксфорду видео сам и на изложби у Београду. Неколико година касније стигла је вест да је Стеван Живадиновић – Бор, једини прави надреалиста са којим сам се руковао, умро. Знао да су вредне слике на сигурном, у музеју. Верујем и да ће бескрајно благо његове надреалистичке собе, пре свега библиотека, такође наћи верне и стрпљиве проучаваоце. Страхујем, међутим, да генијално достигнуће емпиријске акустике напосто неће бити препознато као такво. Можда ће се на некој изложби појавити као скулптура или асамблаж, а можда, напосто, више не постоји, можда је уништено као бесмислен предмет, као случајни збир отпадака који су се нашли на дрвеној плочи. А можда је Живадиновић – Бор ипак негде оставио белешку о том необичном патенту.

У "Објашњењу *Имена руже*" Умберто Еко је помињао приручнике у којима се могло пронаћи упутство за хватање Базилика "уколико сте опремљени огледалом и снажном вером у бестијаријуме". Уколико постоји неки траг, уколико је Боров наизглед ефемерни објекат ипак негде сачуван, остаје нам да верујемо да се приближава тренутак у којем ће неко написати приручник где ћемо имати прилике да прочитамо како је могуће доживети просторну диспозицију великог симфонијског оркестра, уколико смо опремљени застарелим пластичним касетофоном и снажном вером у надреализам.

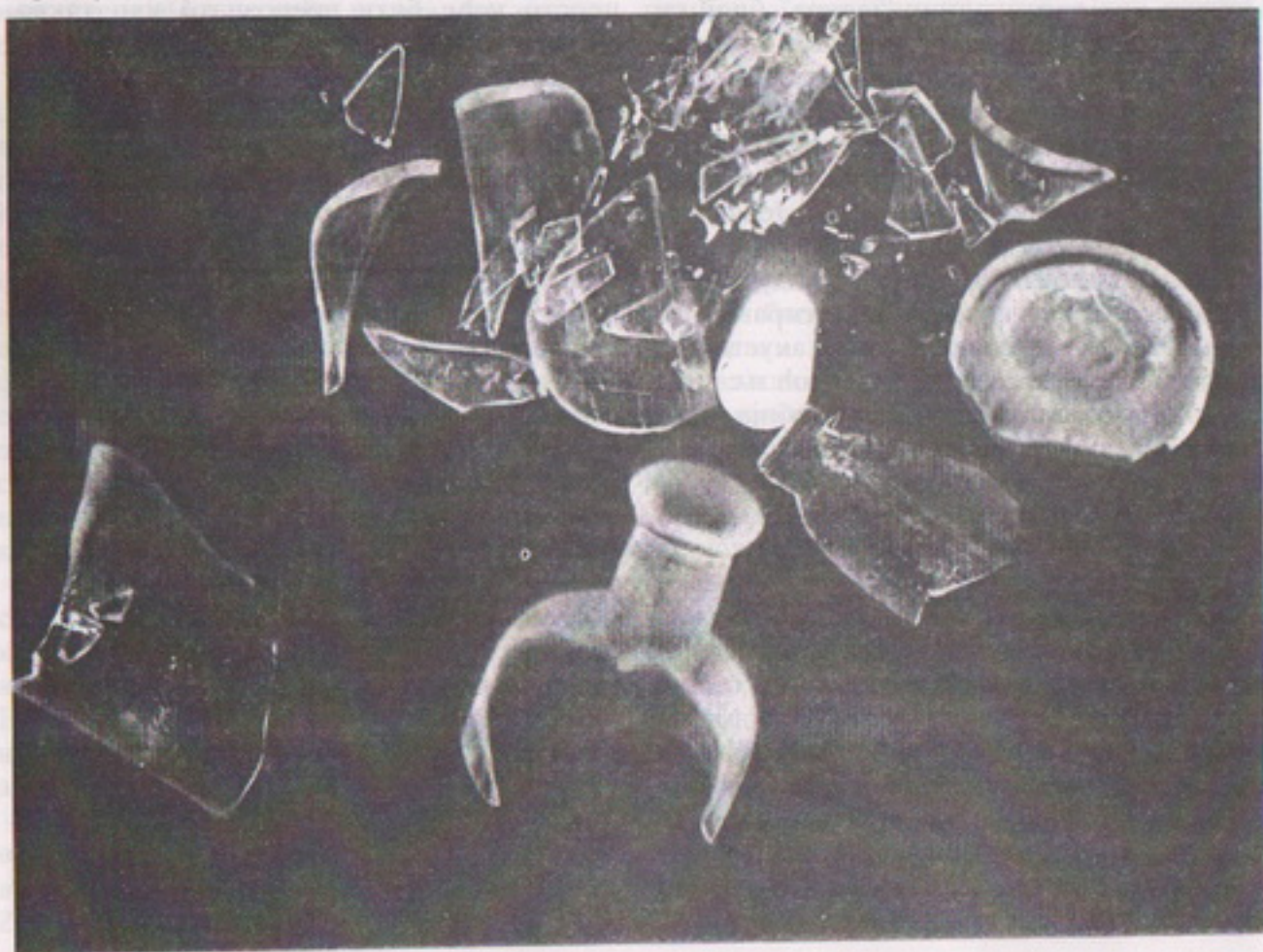
Милета Продановић

(преузето из: *New Moment: маџазин за визуелну културу*, број 5, пролеће 1996)

Прозна атмосфера, коју је Бор истицао поводом Еристових дела, била је кључни момент и у његовим колажима: *Почетак сваког фанатизма и Пејзаж*, из алманаха, као и у оним каснијим изведеним до 1932. године. Он, наравно, узима фрагменте из старих књига, али онда те отргнуте делове не наводи у алогичне односе, као Ристић, него их окупља у једну нову наративно-визуелну целину. Понекад се труди, као у колажу *La prière du soir*, да резони између саставних делова, између различитих реалности из којих потичу различити инсерти, буду што мање упадљиви не би ли и на тај начин коначна представа добила на убедљивости. У том смислу је добар пример *Пејзаж*, где су одвојене реалности само наизглед у логичком склопу. Прецизност старих илустрација била је довољно добра подлога на којој су нове и смеле асоцијације заснивале властиту "тачност", каква се и тражи од илустрација у анатомским атласима. Посматрача

може да изненади потпуно неочекивана појава пејзажа у унутрашњости стомака, али пошто је представљена познатим средствима, она му донекле може бити прихватљива. Језгровитим визуелним језиком Бор је направио досетку у којој се користи минимум средстава, али се рачуна на максимум противречних значења. У поређењу са овим колажом, *Аутопортрет* Ђорђа Јовановића, објављен на суседној страници алманаха, чини се као школска вежба или испробавање рецепта за колаж. Расипање визуелних фрагмената и нарација без поенте, показали су како је лако склизнути у баналност када изостану неочекивани оптички ефекти и грчевита лепота у надреалистичком делу.

Дело Вана Бора је, на супрот Јовановићевом раду, пример штедљивог избора готових предложака не само за колаже, већ и за фотомонтаже. Он је умео да пронађе скривена и двосмислена значења у њима, али није показивао претерану заинтересованост за систе-



матско истраживање одређених идеја, ставова или техника, него се од дела до дела препуштао различитим аспектима анализе несвесног. По тој ширини и смелости у експериментисању, Ване Бор је био најближи Ристићу, чија је активност, такође, била врло хетерогена. Писање филозофско-теоријских текстова и поезије није их спречавало да се, као и многи надреалисти, баве истраживањем колажа, фотоколажа, асамблажа, фотограма и филма. За Бора је свако поље научног или уметничког деловања представљало, на неки начин, и почетак нове игре којој се са одушевљењем препуштао. Његова дугогодишња мултимедијална активност носи печат пасионираних и алтернативног деловања уметника на маргинама уметности. Она је дуго била изван система институција, јер је била атипична за контекст српске уметности између два светска рата, што не значи да не би могла бити изнова сагледана као историјска најава неких облика уметничког понашања типичних за крај 20. века.

Никакве велике припреме нису биле потребне Бору, иначе студенту права у Паризу, да 1927. године направи неколико колажа, а нешто касније и неколико фотомонтажа. То су радови који и по димензијама представљају интимне визуелне исказе. Први колажи су били духовити портрети, блиски дечјим играма са шареним папиром, који су испољили радост и ужитак стварања мимо познатих правила. Фотомонтаже, пак, Бор је разумео, пре свега, као статични филм, па је настојао да у тој вишеслојној структури исприча снове, сећања и еротске импулсе и тако их, како каже психоанализа, на неки заобилазан начин реализује. Познато је да се фотомонтажом, као колажом, лакше него фотографијом, може представити радња или ситуација, односно, илузија времена. Редимејд слике предмета и догађаја, техником монтаже, прелазе у нову структуру која није исто што и прост збир или низ појединачних фотографија. Тајге је, уосталом, давно приметио да је фотомонтажа "заправо ближа филму него фотографији. Филм је стробоскопска фотомонтажа, у континуитету, која се развија у времену. Фото-монтажа је симултано-оптичка синтеза на плочи. То је, ако је тако могуће рећи, статички филм."

Ване Бор је у фотомонтажама озбиљно редуковао материјал, као и у колажима, како би се задивљујућом једноставношћу постигло дело пуно тензије које се може различито

прочитати. Стога се за њега може рећи да је изградио властити језик који се, пре свега, одликује наглашеним осећањем за филмске ефекте. *Меморија*, *Илустирација за васпитање деце*, *Erinnern Sie H Noch* и *Колаж* припадају групи фотомонтажа које су настале, као и серија фотограма, у оквиру Борових интересовања за авангардни филм. На филмски начин он је организовао, пре свега, сценографију у позадини загрљеног пара у *Меморији*, као и огромну тамну празнину у *Колажу* из 1932, јер није ли баш "филм изумео празне просторе." У том контексту треба гледати и све друге оптичке ефекте: претапање слика и померање угла посматрања, фрустрирајуће пропорције и односе величина међу предметима, па замагљене релације између човека и машине, човека и амбијента итд. Све то чини само део средстава којима се Бор служи у подстицању "статичног" филмског догађаја у својим фотомонтажама. Пре свега, он је мајстор у обликовању атракције, односно, атмосфере неизвесности и напетости. Фрагментима слеплених фотографија на тамној подлози папира Ване Бор је сугерисао доживљај филмског саспенса. Дакле, без нарације, само језиком слике, као у неком филму, монтирани су фрагменти фотографија у делу *Колаж* (1932) или *Пореток* (Мртвачка глава, 1927), на пример, у један узбудљив кадар. У том смислу је посебно важно указати на фотомонтаже из 1932. године, међу којима су *Илустирација за васпитање деце*, *Erinnern Sie H Noch* и поменути *Колаж* прави примери обликовања не-наративне тензије, оне којој је слика тек само ослонац за подстицање менталних и емотивних токова код посматрача који воде ка препознавању "страве и ужаса". Артикулација саспенса у једном кадру показује са колико је разумевања Бор користио изражајна средства фотомонтаже. Ако је тачно да је монтажа заједнички принцип театра, филма и колажа, онда је фотомонтажа првенствено била филм, ако је за Ајзенштајна "филм пре свега био монтажа."

(Овај део текста о надреалистичкој уметности Ванета Живадиновића Бора преузет је из каталога *Немогуће – уметности надреализма* Миланке Тодић, који је објављен уз репрезентативну студијску изложбу коју је професорка Тодић поставила у Музеју примењене уметности у Београду 2002. године; пренесени текст: стр. 43–45)



# Студија и антологија ана-риме

Ана-рима је релативно ново поетско средство, чији је опис први пут дат крајем 1974. године у Оксфорду. Ово је учињено у једној малој књижици која је сачињена више као документ, а не за комерцијалну продају. Тек у мају 1975. године читаоци су сазнали за постојање нове риме – када је исти текст поново објављен у оквиру посебног додатка у *Phoenix magazine*, бр. 13.

Интересовање за овај нови метод је ипак врло брзо почело да расте, иако се не би могло рећи да је било велико; добијао сам позиве од песника, предавача и научника. Написан је и објављен велики броја песама од којих су многе упућиване директно мени. Отуда су неке од песама које илуструју овај оглед оригинални радови. Исто тако, посве су нова и нека питања и проблеми о којима се данас расправља, а једно од њих би могло да гласи: да ли модерна поезија уистину захтева и нову риму? Будући да постоји велика слобода, да ли нам је потребна нова дисциплина?

Пре него што одговоримо на ово питање, укратко ћемо се осврнути на музику, уметничку сестру поезије. У њој се врло рано уочава тежња за ослобађањем од форме. Почетком века Шенберг уводи атонални систем (познат и као пантонални), а пре њега млади Дебиси изјављује (својим пријатељима) да у компоновању не признаје никаква правила. Ову тежњу, међутим, убрзо потискује трагање за новим дисциплинама (и нове употребе старих дисциплина), не као за трајним правилима, већ као за самоизабраним методама у појединим делима. Многи композитори прихватају овакав ток ствари, а сам Шенберг уводи нешто мало касније и свој изразито строг дванаестотонски систем. Други композитори постепено мењају своје формалне методе, а наводи се Бенцамин Бритн, који је за себе рекао да прелази са једног начина на други баш као што пчела лети са цвета на цвет. И овде је реч о слободи, али о једној посве другој слобо-

ди: не толико о спонтаности колико о већем избору метода.

Када је реч о поезији, први утисак би могао да нас наведе на помисао да је ситуација посве другачија. Чини се, на први поглед, да се већина модерних песника опредељује за спонтаност, а не за некакав метод. Други, пак, они које занима форма, лако се окрећу класичним начинима, посебно у области риме. Овај утисак, међутим, по свој прилици није посве тачан. Маргарет Пејн с правом тврди да у модерној поезији има много више форме него што се претпоставља. У једном од новијих чланака она пише: "Сматрам да у савременој поезији преовлађује аурална форма, а не визуелно математичко структурисање. Дужину стиха или реда одређује ухо, које даје форму засновану на звуку, музици и ефекту." (*Form in Modern Poetry*, "Orbis", лето 1976, бр. 24) Чини се да овакав аурални метод омогућава стварање најразноликијих ритмова. Ако је песников избор ограничен, онда је то случај у области риме. Поред класичне риме и њених бројних варијација (котрљајуће р, ублажено р) модерни песници најчешће користе старије форме нпр. асонација и алитерација, а неки песници су користили и Вилфрид Овенову пара-риму [Оден, Кејт Даглас, а од млађих Џон Вадингтон-Фетер у "Rat-race" која се налази у *Ipsa Facto*, антологији Међународног удружења песника]. Отуда би се могло рећи да нова рима представља корисно проширење постојећег формалног избора, који је и данас унеколико ограничен. Међутим, пре него што пређем на разматрање ана-риме, желео бих укратко да опишем прегнуће Француза у тој области.

Познато је да Арагон, бивши пријатељ Елијара и Бретона и бивши мајстор слободног стиха, за време рата прешао на пуни стих. Он је такође настојао да уведе и везано римовање или

“продужени стих” (*rime enjambee*), тако што је почетне сугласнике из треће строфе користио да би завршио риму. (види, *Le Creve Coeur*). Овај се метод може користити тек повремено, или за постизање посебних ефеката. Било како било, слични начини за повезивање били су познати већ код Жерарда Менлија Хопкинса и у раној велшкој поезији. Ево једног теоријског примера таквог везивања: *Saint, train, to*, од чега последња реч *to* долази на почетак трећег стиха.

### Опис

Ана-рима се заснива и на самогласницима. У двама речима које се римују, сугласници морају бити исти, али је њихов ред различит. Овакво преуређивање је основно начело нове риме. Када је реч о самогласницима, строгих правила нема – они се могу мењати или остати исти (асонантно р). Неки самогласници, међутим, могу да покваре риму. У таквим случајевима песник сам одлучује о евентуалној промени, при чему је она у великој мери условљена његовим општим стилем. И овога пута је реч о “уху”. Осврнимо се сада на риму која је прихватљива. За реч *doll* (или *dale, dull*) може се употребити *load, lewd, led* (*lid* није примерено); за реч *acare* (*score, scour*) може се узети *cares* или *coarase, course, curse, crass, cross* или *rooks, rocks, rusk*; за *coral* (или *choral, cruel*) рима би могла да буде *caller, colour, locker, recall, cooler, killer*. Избор је углавном суштинске природе, и као што ћемо касније видети, врло широк.

Одмах се може запазити да није од пресудног значаја писање речи које се римују, већ изговор; отуда *rease* не би требало везивати са *core*, већ са *see*. Слично томе, *knot* не би требало везивати са *tank*, већ са *tone* (*ton, tan*). Овде се примењује фонетско начело, као што је то случај у пуној рими (*eyes – nice, waste, faced*).

Будући да нова рима захтева преуређење сугласника, она се може објаснити као делимичан анаграм – због тога је и добила назив ана-рима (или анаг-рима), који је данас опште прихваћен. Међутим, не би се смело претеривати са анаграмским видом ана-риме, јер она не води нужно до добрих резултата. Напротив, овај метод може да произведе непримерну риму, на пример *rage-gear, spider-redips, rescue-curse*. Све у



свему, најбитније је направити звук који је мекши и мање “звони” од пуне риме. О томе сам говорио у првом разматрању ове новине 1974. године, одакле и следи навод: “Данас... представљам нешто унеколико познато, риму која је мекша и мање звучна од класичне риме. За старије форме риме се може рећи да поседују умногоме наглашену звонкост због које се могу поредити са дурским тоналитетима у музици. Отуда се осећа потреба за мекшом римом, сличнијом молским скалама у музичком комаду. Као што ће се показати, нова рима није само мање звучна – она је и мање предвидива...” (Из “*The Anag-Rhyme*”, Oxford, 1974). Ова рима је примерница за изражавање сањарења, туге, слободних слика, надреалних асоцијација и за просту нарацију.

### Примери

Време је да се зауставимо са теоријским разматрањем и да наведемо примере из пера истакнутих песника. Због своје мекоће и непредвидивости, нова рима се лако користи у консекутивном реду, као што је то случај у песми Маргарет Пејн “*From my Room*”:

Those dark trees  
make vistas still  
strangely like caverns.  
Behind the brighter, lighter leaves  
a secret place reveals.  
I fully know there are no caves,  
elusive fantasy invokes,  
some nearer buildings and a road  
make an imagined door...  
yet my feelings sense the womblike  
hiding of the soft cool  
branching limbs,  
the sharp green smell:  
breezes redouble  
in my ears like blood.

(Посебна награда на *Phoenix* такмичењу, 1975. године, жири у саставу: Хари Чемберс и Харолд Масингам.)

У овој се песми види и то да песникања не користи увек целу реч у рими већ само њен део: *leaves – reveals* или *redouble – blood*. Ова пракса је данас у великој мери прихваћена.

Моје првобитно предвиђање да ће неки песници прво користити консекутивну риму потврдило се као тачно. У ствари, један песник, Мајк Мадокс, предавач енглеске литературе, објавио је наративну песму сачињену од 52 стиха у консекутивној рими, при чему је избегао било какво осећање монотоније (*"True Thomas"*, бр. 5, 1976). Други песници су, пак, одмах користили наизменичну риму и то са таквом лакоћом и савршенством као да су годинама знали за ана-риму. Ево почетка песме Брајана Мерикина Хила, које се једноставно зове *"Quest"* (*Pennine Platform*, зима 75/76).

Searching the alien city I saw you in the half dark  
Stand on the kerb to look before you crossed.  
I spoke from too far off, masked by a crowd  
of chattering loiterers. When I run you risked  
a gap between taxis to reach a dark girl  
in a torn anorak and a ragged, gracious man  
You three reached an alley, I found no one in the glare  
From a suddenly lighted window in that impass with no  
name.

Запажамо како у овој песми наизменичан ред савршено одговара како овој мрачној приповести, тако и њеној тајновитости. Једно још тана-

није римовање налазимо у песми Мејбел Ферет. Опис смењивања годишњих доба почиње простим наизменичним римовањем (за лето) да би се развио у сложенији образац за зиму (а, б, ц – а, б, ц). Њен наслов је *"Duality"* (приложена за ову прилику).

Summer was rich this year, a bulging purse  
full of authentic guineas with golden glints  
splendid and shining. This summer could usurp  
an ancient's telling – although his slack skin tingles  
remembering yet his boat and the burning stream,  
those fabulous meadows, those legendary trees  
growing by mythological forest mares.  
Even such old, crabbed men have had to assert  
THIS summer was bountiful. But autumn tip-  
toes insidiously towards us. Apples drop  
furtively from the bough. Days dwindle. Roof tiles  
are touched with frost now. Into the pit  
of winter we must steer, and cold will prod  
to altered acts, accounting by different lights.

Свака од ових рима је правилна ана-рима, али ваља приметити да је једна од њих добијена методом *"позајмљивања"* или проширивања: *stream – forest mares*. Овде оно *mares* узима један сугласник од речи која јој претходи. Ово је посве у реду, а касније ћемо се задржати на значају овог метода.

Један други песник, Дензил Данет, нашао је други начин да створи сложено римовање, он га појачава на посве ингенозан начин. Он је искористио анаграмску природу риме и створио строфе од по три консекутивне риме, од којих свака има другачији сугласнички ред, на пример: *rifts, fist, stiff*. Другим речима, он прави варијације на риму, што се најбоље види у његовој дугачкој песми *"Winter"*, чији почетак овде доносимо:

Tress  
Barely stir  
While frost  
Almost stalls  
Nature's engines, halts  
The last round on the tussle  
Of sap with vein-walls  
And strictly disallows  
Every appeal. The slow...

(Песма је добила посебну награду од аутора)

Због могућности да се постојећа рима мења више пута, предложено је да се назове и *варијација рима* (за разлику од репетитивне риме). Жилијен Бенс Цон предлаже алтернативни назив: *мека рима*.

### Тешкоће и препреке

Упркос задовољству које пружа рад са овом новом римом, песници су указали на многе тешкоће и проблеме.

А. Тешкоће да се нађе одговарајућа рима – иако већина речи има мноштво речи које јој слик[у]ју, није по правилу увек тако. Узмемо, на пример, реч "hat", која као да нема одговарајућу ана-риму. У случајевима као што је овај, песник може да разреши случај тако што ће да "позајми" сугласник од претходне речи. Ако узмемо да стих гласи: is hat или serious hat, избор је заиста велик: he sat, hot sea, hate see, who set, whose tea, two has – и још много других. Овакво проширивање риме на две речи већ сам обрадио у првој свесци (1974). У погледу речи које имају само један сугласник песници нису имали никакве тешкоће, а сви су римовали on са no, how са ago, или чак gaga са ago, или babe или obey. Није потребно наглашавати да ана-рима није обавезна, да се увек може прећи на несликовани стих или на неку другу врсту риме. Међутим, на предлог лондонског магистра математике Б. Соргоа, направљен је обиман тест речи. Он је израдио "метод узрока" помоћу којег се долази до приближне процене постојећих речи за сваку групу сугласника. Тако, на пример, за речи са три дата сугласника (K-R-S, или L-P-S), број риме је уистину велик, иде чак до стотине, посебно ако се користе две речи за једну.

Б. Могућност да се ана-рима не запази. Ово је уистину тачно, посебно када у песми постоји сложено римовање или повезани стихови. Међутим, чак и када није очигледна, рима доприноси свеукупном звучном садржају песме. Ово већ јесте случај са различитим ритмовима који се не запајају, али мало ко због тога приговара. Ако пак песник *жели* да његова рима буде упадљива, он може да уради две ствари. Прво, он може да се определи за наглашену риму која је у исто време асонантна. (*post – stop, counter-recouint*).

### Два годишња доба

Између мене и плавог очајања њених очију  
Зима се разапела као једно љубави  
Које захвата само ветар луд од пољубаца  
Који ме је неосетно довео до обала земље  
где се никад не сања  
Али изненада зима се сасушила у дну мога грла  
Као слава злата у последњој стиснутој шаци  
Као лист свео у пролеће.  
Пролеће, благо пролеће, пролеће Вештачких  
Смрти,  
Пролеће кристалног цвећа!  
Да ти кажем:  
Моје очи су пресушиле док си ти продужавало  
свој живот на мом мртвачком ковчегу  
Оне су се распукле као кликери колико су  
гледале како се вучеш сјајно као слуз  
Оне су постале провидне као црни и невидљиви  
вео  
који краси чело и бедра младих и невиних невеста  
И сад више не плачу

Не плачу више него да окусе боју мора коју  
Има каткад горчина сувише дуго уздржане сузе  
Него да се огледају у имагинарном миру  
једног језера соли  
Да се огледају и да се гледају  
Као што чине две девојке, лепе и наге које  
још не познају љубав

Ване Бор  
(НДИО, Београд, 2 (1932))

Друго, песми се може дописати мала белешка, нешто као "песма у ана-рими", што је био случај са многим песмама објављеним у *Penine Platform*. Сличне уводне напомене налазимо у музичким делима: *Свиџа ой. 2 у Д-молу* (Бах), *Фантазија у шис-молу* (Шуберт) или *Соната по. 1 у Ф-молу* (Брамс). Посве је уобичајено да се читаоцу назначи расположење или "тоналитет" песме, а велики песници су и у прошлости својим песмама дописивали "предговоре".

Ц. Инхибиторно дејство риме. Извесни песници жале се на овакво дејство. Наиме, после

почетног лаког тока речи, рима све теже долази. Ово се дешава, али се не сме заборавити чињеница да је у питању новина и да је потребно вежбати, и то много више него што то чинимо када је у питању пуна рима, која нам је блиска још од детињства. Но и поред тога многи и за пуну риму користе посебне речнике риме, јер ни она не долази тако лако. Завршити стих одређеним звуком често може да представља тешкоћу. На срећу, ана-рима се не мора користити на крају стиха. Као што ћемо сада видети, ова нова рима може лако да се стави на почетак стиха, као почетна рима.

*Почетна ана-рима.* Увођење икаквог звучног ефекта на почетку стиха није нова идеја. У највећем броју случајева он има форму простог понављања или алитерације [Сер Томас Вијат, Сер Едвард Дајер, Сер Волтер Релеј, или од савременијих песника Волт Витман, Свинбурн, Јејтс]. Може се рећи да пушији звук риме није погодан за почетне ефекте, због чега се врло мали број песника упушта у такве експерименте.

Ово се, међутим, углавном односи на пуну риму. Ако се, пак, окренемо некој другој врсти риме, доћи ћемо до другачијег закључка. Могућно је у одређеним ситуацијама наићи на пара-риму на почетку стиха, или у врло добрим песмама. Било да су тамо уметнуте свесно или по "звуку" није од пресудног значаја. Када је реч о ана-рими, у већини случајева је то урађено свесно. Маргарет Пејџ је написала песму *Gethsemane* пре које, дакле, на самом почетку стоји њено писмо у којем указује на почетну ана-риму.

Охрабрен овим примером, покушао сам да пишем песме са почетном ана-римом у сваком од стихова, али морам да признам да ме резултати не задовољавају. Реч је, рекао бих, о предрауди. Ево почетка једне такве песме, за коју сам свесно одабрао једну "вечну" тему – оно чудно осећање ноћу пред надолажење лошег сна, а наслов јој је *Before the Nightmare*:

Sleep little monster of my tidal dreams,  
Pleas of dark anguish will not you dispel,  
Rest your hungry mouth on my fetid lungs  
and stare into my head with small red eyes.  
Nor are you alone on my aching side.  
Rain is sleeping, green, on your golden tall

...

Неко би сад могао да приговори да сам изабрао "издржљиву" тему, тему која пружа мноштво могућности за обраду. У том случају, једини могући одговор био би одломак из једне друге песме-узорка, по цену да наљутим читаоце. Њена тема је тананија а наслов јој је *Child Rescued* (први део):

A room or something, depressing, street level,  
More minutes elapse in silence, waiting  
Rain falls on gray squares of a small window,  
Near me a child wet, dirty, doping,  
Our roof is tin, noisy and leaks,  
Fear is still in the child and strange his eyes.

Природно је да се и дугачке речи користе за риму (*nadir, ordain; massive, save me*), али није увек потребно да се обухвати цела реч, већ само њен почетак (*narcotic, carnival, manifold, nominal*).

Усуђујем се да посве прозаично додам да се овакве речи могу наћи у сваком речнику – да није потребно трагати за посебном књигом риме. Отуда не видим неки озбиљан проблем, неки инхибирајући ефекат када је у питању почетна ана-рима.

*Postscript* (Вишеструко сликовање). Неки песници су предложили да се ана-рима користи у споју са другим облицима риме. Цилијен Бенс Џонс верује да би се могло утицати на "промену тоналитета" унутар једне песме, од дура на мол, или са пуне риме прећи на ана-риму. У основи ове идеје је да се нагласи промена расположења, рецимо, са радости на тугу, са активности на сањарење или *vice-versa*. Овакве примедбе су драгоцене. Познато нам је да су песници и у прошлости испробавали вишеструко сликовање, у време када је то била новина, Овенова пара-рима. Оден је био подједнако успешан у том погледу. Ја ипак мислим да је ово тек почетак ана-риме. Моја истраживања показују да се она лако и добро спаја са простом асонанцијом и пара-римом. Други спојеви различитих рима су за сада тек проба, прегнућа тек у повоју. Било како било реч је о широком пољу које би требало истраживати постепено.

Ване Живадиновић Бор