

Морамо ли се парничити пред Уставним судом?

МИТАР ПЕШИКАН

„СВЕМУ ИМА ВРИЈЕМЕ, и сваком посуду под небом има вријеме“ вели старозавјетни проповједник. „Има вријеме кад се сади, и вријеме кад се чула посађено... Вријеме кад се размеће камење, и вријеме кад се скупа камење“.

Ако бисмо судили само по ономе чему наша јавност посвећује велику пажњу (а не по стрпљивом раду на извршењу важних програма), могло би нам се учинити да је у нашој језичкој култури наступило вријеме кад се чула посађено и кад се размеће камење; или бар вријеме сумњавог преиспитивања темељаца на којима је више од једног столећа издана зграда наше језичке културе, на којима је наш језик доживио наглу еволуцију, на којима је заправо створен модерни језички инструмент наше савремене културе. Посебна је невоља што то раде људи изван струке (а не професионални лингвисти), па је тешко разликовати замишљени конкретни језички програм од звучног поклика.

Тако се у четвртном броју загребачке „Критике“, у чланку написаном вуковски соничним и стогодишњим развојем модернизованим и дорађеним штокавским стандардом, објављује смртвоника не само нашој филолошкој него и самом језику. Ту је Бечки договор „један приватни разговор о језику“, „друштвенише“ које је „отворило епоху најскандалознијег манипулација језиком“, дошло је до замјене знаосици „са шароликом, стогодишњом епохом лудовања“, „стогодишња лаж, безброј пута пропала, лаж која и није доживјела ништа друго осим неуспјеха повремено одабраних насиљем, још једном се распадала“. Још одређеније „Пропадње наше филологије добио је напокон свој скандалозни крај у Рјечнику хрватскојерског књижевног језика... Наш је језик претворен у лудницу... шизофрени, сифилитични језик, сипшави са ума, банчи над својим гробом. Један примитивни, провинцијски филолошки Кааитлаа декапитира језик свог народа!... Напокон је стогодишња историја будалаштина добила свој одговарајући епилог: смрт у смијеху!“ (усклањени сарадника „Критике“, а и моји).

Али није овај осврт посвећен актуелној дискусији око језичких мотива која се води у Хрватској, и која као да добија вида интерне полемике (не завидим професионалним колегама који морају доказивати да нијесу „примитивни провинцијски Кааитлаа“); о томе се, уосталом, доста говорило. Говорићемо о једној метастази поменутог преиспитивања, чије манифестације не изједначујем са појавама о којима свједочи горњи навод, али би било погрешно и потцијенити њихов могући ефекат.

Видимо, наиме, у титоградској „Побједи“ — у чланку написаном са свим објективним источним варијанте (у ијекавској верзији) — захтјев за признавање прногорске варијанте нашег стандардног језика (коју, „досљедни у својој ненаучности“, негирају аутори рјечника двију Матина). Читамо чак, у истом листу, опет у једној критичкој овог фамозног рјечника, опет у чланку написаном нормалним ијекавским стандардом, којему је право стандардног језика извојевала Вукова реформа — да је та реформа имала у Црној Гори „периферан значај“. Узроци ових преиспитивања нијесу лингвистички, и с њима су у вези (емотивно а не тематској) расправе око књижевног наслеђа, које кулмирају питањем „чији“ је Његош. Расправа о томе и нико други него Уставни суд СФРЈ, о чему нас — не доприносечи нимало јасноћу тих питања — обавјештава текућа штампа.

Било би нетачно идентификовати поменути изјашњења као заједнички став културних радника у Црној Гори: најновији број часописа „Књижевност и језик“ доноси напписе из којих се види да дво прногорских културних радника (у републици) битно друкчије оцјењује покренута питања.

Питање расподелјења и жеља одговарајућих средина (у овом случају првенствено Црне Горе и Србије, а

Наставак на 16. страни

ВН

Књижевне новине

БЕОГРАД, 10. МАЈ 1969.

Година XXI. Број 353. Лист излази сваке друге суботе.

Цена 1,50 динар.

Цензура — потреба или анахронизам?

РЕПУБЛИЧКА КОМИСИЈА за преглед филмова забранила је, непосредно пред Фестивал краткометражног филма, приказивање филмова „С оне стране браве“ редитеља Вере Јоцић и „Слика са пијаци“ редитеља Љубише Јоцића. Већином гласова, на другом састанку, комисија у саставу: Антоније Исаковић, Милош Радојевић, Арсен Диклић, Никола Марковић, Павло Броз, Александар Костић, Илинка Мишић, Владимир Стаменковић и Арса Стефановић, стала је на становиште да је садржина филма „С оне стране браве“ у супротности са чланом 15, тачка 1, Основног закона о филму, а филма „Слика са пијаци“ у супротности са 3. тачком истог члана, споменутог закона. У првом случају реч је о недовољној хуманости, у другом о порнографији.

Ова одлука Комисије за преглед филмова послужила је редакцији „Књижевних новина“ као повод за јавни разговор о филмској цензури, њеном смислу у самоуправном друштву, њеној компетенцији и друштвеној одговорности.

ДА ЛИ ЈЕ ЦЕНЗУРА НЕОБАВЕШТЕНА?

НАША ЦЕНЗУРА дејствује још само на филмском пољу и то, како чујемо, на краткометражном, а овај филм сем фестивалске и нема друге дифузије. Тако цензура погађа оне који су већ погођени поразом пред забавно-комерцијалним смером готово целокупне репертоарске политике. Част изузетцима.

Документарни филм, филмске минијатуре и цртани филм, три неопходна пута у велики филм (по стилу или по дужини траке) више су архивски него живи материјал кад их шибом и пропусти. Још нисмо чули за цензуру шунда или вулгарне и недуховите еротике, оне коју инспирише профит.

Видевши филмове Вере Јоцић и Љубише Јоцића нисмо видели разлике да та два филма не види и фестивалска публика.

Први нас обавештава о животу осуђених жена у једном од наших затвора. То је исцрпна репортажа, на махове потресна, о хуманом иако строгом режиму над злочиним који се мање свети одмаздом а више душевним испаштањем. Не знамо шта је у том филму забрињило наше цензоре: да ли импозантна снага и строга лица жена-чувара које би, да су неким чудом цензори, и саме укинуле цензуру да не постане преступничка, или су то осуђене жене чија је лична цензура довела до душевних поремећаја, а затим до убистава? Не волимо цензуре зато што нас њихова историја много подсећа на злочине. Због њих је ова планета губила драгоцене књиге а понекад и најбоље главе. И са њом је инфериорна мањина често судила супериорној већини. Јер се са писцима суди и читаоцима.

Љубиша Јоцић је рођени песник и један од ретких авангардних писаца који није изневерио своја убеђења, а увек виталан и нов. Његов симбол стваралачке вере остао је непоколебљив. Осуђени филм је бриљантна поетска егзибиција и апотеоза наог тела на високом естетском нивоу и пред апсолутном лепотом Афродите у реинкарнацији главне улоге. Јава и сан, свесно и подсвесно, чедност и либидо, све што је са телом саздано

и у телу заробљено, струје кроз овај филм са мером и достојанством праве кореографске инвенције. Са класичним сликарским надахнућем и уз дивну музику старих мајстора. Цензори, па ви бисте и Далију и Тангију затворили врата да су неким чудом беспомоћни и презрени као Јоцић.

И ми се опет питамо какве су трауме нагнале оцењивачки суд да се одева кагулама лажног стида у доба кад је филм читавог света већ одавно прекршио све забране светих цркава и строгих закона и далеко превазишао све границе бестидности. Није ли Јоцић са својим филмом исто толико чедан колико и цензура необавештена?

А што се тиче понеког нашег дужег филма и понеке позоришне представе, није ли боље да мудро ћутимо.

Пећа Милосављевић

ЦРВЕНИМ...

ЗАБРАНИТИ ФИЛМ песника Љубише Јоцића „Слика са пијаци“ чиста је бесмислица. Речено је да је ласциван. Није. У њему скаредно сем поезије ништа нема. Јоцић је у овој поеми демонстрирао оно што многи други слављеници, авангардисти и лауреати никада неће. Јоцићев филм је супериорно, чак запањујуће сликарско дело; он, рекао бих, изражава садејство жанрова, да не кажем родова — реч је, на првом месту, о музици, јакој и дубокој као плазма, као бубрење и расклапање ћелија. Они који су забранили овај филм мора бити да немају појма како изгледа оплођење. На месту овог Јоцићевог, приказани су, па чак и награђени, филмови без ичега у себи, сем баналне актуелности и вулгарних израза које поистовећујемо са слободоумљем. Фаворизовањем таквих филмова ми као да бисмо хтели да неком докажемо да имамо политички слух, да смо леви, да смо а priori за све што је ново. Овде не кажемо да бих наградио Јоцићев филм (не бих наградио ниједан са Фестивала, зато што сматрам да су награде чиста лаж, а рангирање неправда), али бих

пружио грађанску слободу сваком честитом, грађанском напору.

И у филму Вере Јоцић има нешто што још није видео наш екран. Филм је нежан, а не грубо, како су тврдили цензори. Неке призоре ћу памтити до краја, или бар док постоје гнусне институције, зване цензуре.

Цензура: злочин противу мисли, слободних слика, противу рада. Цензура, наша надасвет, надморал, наш норматив. Првеним.

Миодраг Булатовић

ЗАМЕНА КРИТЕРИЈУМА С ЈАСНИМ ПОСЛЕДИЦАМА

ВЕЋ И САМО ПОСТОЈАЊЕ филмске цензуре доводи у питање нека од основних начела на којима је конституисано наше друштво, представља друштвени анахронизам, чак опасан преседан с политичког становишта. Јер за човека, који рационално и логички резонује, или су филмски ствараоци правно и фактички стављени у исти положај с другим уметницима у ком случају треба одмах и безусловно укинути цензуру, или то нису па треба исто тако неодложно и друге уметности ставити под контролу цензора да би се принцип равноправности остварио макар и у том негативном облику. У сваком случају, тај анахронизам, уколико желимо да га се и даље држимо, морали бисмо да озаконимо и путем одговарајућих чланова устава. У овом тренутку, мада се заснива на одређеним законским параграфима, он је у пуној супротности с духом основног закона наше земље.

Што се тиче филма Љубише Јоцића „Слика са пијаци“, желим да кажем следеће: као члан цензуре гласао сам да се тај филм не забрани из једноставног разлога што сматрам да нико у овом друштву, па ни филмска цензура, нема права да се поставља изнад друштва; другим речима, да цензура није овлашћена да на филм „Слика са пијаци“ чак и кад би он садржао порнографске елементе примени етичко мерило које више не постоји у животу, то јест у нашим новинама, у нашим филмовима, у понашању које преовлађује на улици.

Био сам и против тога да се забрани филм Вере Јоцић „С оне стране браве“ из исто тако за мене убедљивог разлога: зато што сматрам да је још у XIX столећу једном за увек расправљено да се приликом оцењивања уметничког дела никако не смеју бркати етички и естетички критеријуми, да то што неко дело естетички вређа схватање хуманости једне групе људи не може бити поуздано мерило за његово процењивање.

Заиста не знам шта је горе: да ли кад се људи постављају изнад живота правећи се да у њему још увек постоји нешто што је из њега одавно испичило, или кад настоје да ограниче домен у коме сме да се прости ре уметност руковођени својим личним укусом.

Свако од нас мора бити свестан шта значе овакви преседани, куда може да нас одведе овако постављене изнад живота и бржине критеријума. Колико јуче је опстанак натурализма, који је у међувремену постао органски део наше уметности, угрожаван и оспораван у име нечега што је већ одавно било нестало из живота а данас конзервативној струји совјетске естетике полази за руком да стави ван закона све оно што је заиста вредно у модерној уметности Запада служећи се аргументима који базирају на једној таквој замени критеријума. Очигледна несразмера између наведених примера и случаја о коме говорим не доказује ништа супротно. Јер из историје морамо нешто да научимо на време, зар не?

Владимир Стаменковић

КРИТИКА А НЕ ЦЕНЗУРА

— БЕЗ СУМЊЕ: ЦЕНЗУРА (можемо је звати и званично: Републичка комисија за преглед филмова) највећи је анахронизам нашег самоуправљачког друштва. У административно-бироградској фази друштвеног развоја цензура ником није била асигурана; у то време је чак и један обичан чиновник (секретар, не члан цензуре) био необично важна личност: од чланова цензуре могао је да састави такво „дрно веће петорнице“ које је могло да забрани ваљда сваки други филм! У време данашње цензуре се поставља изнад свих демократских инстанци, она је неко смешно супер-тело које у савременом самоуправљачком механизму нема места. Чему онда филмски и раднички савети једног предузећа? Тврдим да су филмски односно раднички савети у 90% случајева и у стручном и у сваком другом виду позванији и ауторитативнији од обично сбрда с дола састављеног тела цензуре.

То све — када је у питању домаћи филм. Када се ради о увозу сматрам да је неопходно даље постојање Савезне комисије за преглед филмова и то чак с појачаним компетенцијама! Јер, када бисмо ми и производили филмове какве у високом проценту упорно увозимо, ја бих се залагао и за постојање цензуре.

Наставак на 2. страни



СЦЕНА ИЗ ЗАБРАЊЕНОГ ФИЛМА ЉУБИШЕ ЈОЦИЋА „СЛИКЕ СА ПИЈАЦИ“

ЦЕНЗУРА...

Наставак са 1. стране

зуре за преглед домаћих филмова, па мако како то било противприродно. Али, пошто је самоуправљачки систем високо развио и свест аутора (никад њихова и морална и политичка и материјална одговорност није била већа до у овом часу) и свест произвођача, ми смо одавно отпловили из вода у којима је било потребно имати неког оваквог регулатора „политичке или моралне наравни“. То је и недавни београдски фестивал показао: било је очајно слабих филмова, празних, неких, али никако не и филмова који би захтевали посебну интервенцију неког државног органа. Уостамо, постоје још јавна тужилаштва: ако већ могу да забрањују листове и часописе у тренутку када постану „опасни за друштвени поредак“, зашто се њихова права не би протегла и на филм? Зашто имати и цензуру и јавног тужиоца? На крају крајева, ту је и критика: до данас није код нас забележен пример да је филмска критика поджала једно дело, минорно по својим уметничким вредностима и непријатељско (и сл.) по свом ставу. Напротив, има безброј примера који говоре супротно када су безвредна дела тако била декларисана да их чак ни публика није хтела да види!

Драгослав Адамовић

ОДГОВОРНОСТ — ПРЕД КИМ

ОБЈАШЊАВАЈУБИ зашто је „цензура“ забрањена јавно приказивање филма „С оне стране браве“ Вере Јоцић, Антоније Исаковић, књижевник, директор „Просвете“ и председник Комисије за преглед филмова СР Србије, каже: „Нешто се у мени побунило.“ Ова изјава речит је доказ произвољности критеријума у раду наше „цензуре“ која, руководи се тако поузданим естетичким и друштвеним мерилама као што су „нешто се у мени побунило“, лоша пробава, интимни проблеми и временске непогодности (киша, снег...), надгледа, контролише, благословљава или бункерше продукте рада југословенских филмских радника.

Имајући прерогативе које, у другим областима живота и рада, поседује искључиво институција јавног тужилаштва „цензура“ нема, на другој страни, обавезе да се у свом раду руководи јасним и прецизним законским прописима и друштвеним одредбама и постаје, тако, тело које се издиже изнад свих самоуправних органа одређене сфере друштвене праксе. Њеним постојањем не само да се дубоко врећа самосвесност и угрожава егзистенција наших филмских радника већ се на недвосмислен начин и неопозиво „суспендује“ читав процес самоуправљања у нашој кинематографији. „Цензура“ је „група грађана“ која је овлашћена од других „групе грађана“ да, тобоже у име некаких виших друштвених принципа, врши неограничену контролу делатности једног друштвеног круга и за свој рад није одговорна јавности већ искључиво својим „латронима“, својим постављачима. Таквим њеним статусом југословенска кинематографија ставља се у положај који је, у читавој нашој друштвеној пракси, без преседана и који је, коначно, у оштрој супротности са свим позитивним елементима те праксе.

Да би се ослободили недостојне ситуације у којој се налазе, ситуације која тако грубо дискредитије њихов друштвени и људски положај, југословенски филмски ствараоци морају повести радикалну акцију против „цензуре“, а таква акција има безброј могућности за своје остваривање: од деловања у оквиру постојећих, демократских институција до јединственог бојкота, негирања „цензуре“ као тела које не само да је рецидив превасиђене бирократске „политике мисли“ већ које се налази у колизији са свим прокламованим принципима ове друштвене заједнице и са неким основним законима ове земље.

Да би таква акција, без обзира како ће се водити, успела неопходно је да сви филмски радници и критичари који су чланови „цензуре“ поднесу оставке и да стручна удружења наше кинематографије забрање својим члановима да се убудуће примају рада у овој институцији. Један такав став заузет је у Пули 1968. године, на пленарним састанцима Удружења југословенских филмских аутора и Удружења југословенских филмских критичара и публици-

ста, али су неки редитељи и критичари још у чланству цензуре. Свој став и положај правдају тиме да је боље да у цензури буду људи који филм воле и схватају него људи који филм увек посматрају као латентну „опасност“ по мир и безбедност. Уз минимум познавања психологије можемо закључити да је њихово објашњење реакционарно као и свако друго у оваквој ситуацији, јер чим се човек прими дужности у једном таквом телу као што је цензура, чим пристаје да буде цензор, он аутоматски признаје да живи у нацији како је баш он тај који је у овом народу најпознатији и најспособнији да про разликује од белог, жито од кукоља, махагоиј од чамове даске. Од овакве психологије до онаквог (зна се каквог!) морала само је један полу-корак.

Богдан Тирнанић

ПРОИЗВОЂАЧИ — ЛОГИЧНИ ЦЕНЗОРИ

ПОСЛЕ ГЛЕДАЊА филмова Вере Јоцић и Љубише Јоцића којима је цензура ускратила визу за београдски фестивал, човек се, чини ми се неминовно, нађе пред питањем: шта представља, чему користи и куда води филмска цензура.

Филмски професионалци вероватно ће с правом наћи елементе у филмовима „Иза браве“ и „Слик са пијаци“ који би могли да се ураде боље, да се исеку или допуне. Али, у овом „нашем“ свету, када никаква цензура не омета „богаћњак“ повинских штамова оним делом штампе која обременује филма баша потпуно у сенку, када и позориште обилује делима која за неке представљају шок, али се оправдавају авангардизмом, цензура сама по себи, на филму више него ма где, по мом мишљењу представља апсурд.

У кругу малог броја људи који су „ексклузивно“ једном, или по сопственој жељи и радозалости видели оба ова филма и по два пута, не верујем да је било некога коме недостаје животно искуство, осећање укуса и унутрашње цензуре. Уверено сам се, међутим, више пута у недавној прошлости да се широка публика, баш у биоскопима згражала над оним што је цензура одобрила за приказивање.

Дакле, пустимо професионалце и оне који улажу новац у њихов труд да сами себе цензуришу, водећи рачуна да од тога зависи њихова егзистенција. Боља цензура никоме није потребна.

Павле Лукач

ЦЕНЗУРА И „СЛИКЕ СА ПИЈАЦЕ“

НИКАДА НИСАМ БИО за забране књига, слика, филмова. Свама цензорима није далека реч: „Спалите!“ Ко све није спаљен на цензорским макама. Мени је 1934. године цензура забранила књигу „Љубав и Слобода“. Полиција је дошла и код мене у стан и књигу однела. То је једна тешка успомена још из младости.

Затим ми је пре неколико година цензура забранила филм „Студентски град“, и кад сам сам узео маказе и избацио највитаљније делове из филма, после, цензура га је пустила, али се на јуанским тигањима појавио смисао мојих кадрова избачених из филма, текст такође. Живот није слушао цензуру, али и цензори нису хтели да чују за живот. И ево, сада по трећи пут долазим у додир са цензорским макама. Заборавио сам како сам први пут поднео цензуру, само се сећам да сам се, кад сам видео полицију у кући, врло много уплашио. Други пут, кад сам морао да избацујем текст и кадрове из „Студентског града“, осећао сам се као у кошмару. Овога пута био бих зачуђен кад и само име цензура је би

Милица ПАВЛОВИЋ

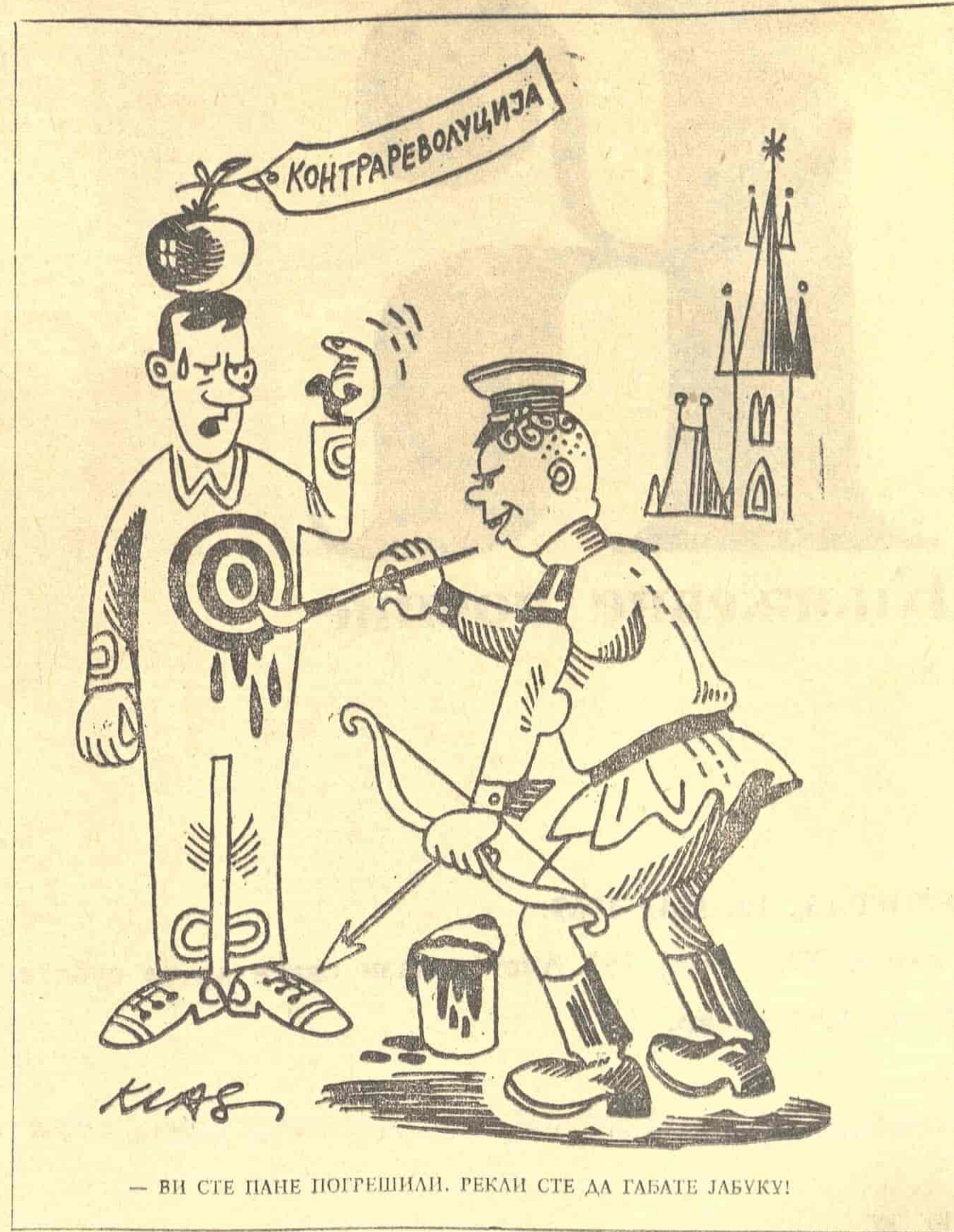
Претпоставка сна

Трагамо за свемогућим ријечима
Којима је могуће домаћити извор

На усну пробуденој жеби

Појави ли се архијереј извора
И златна буба откровења
На јесењем листу
Вратиће се у свој дом

Трагамо трагамо
А ријечи непрестано падају



— ВИ СТЕ ПАНЕ ПОГРЕШИЛИ. РЕКАМ СТЕ ДА ГАБАТЕ ЈАБУКУ!

било чудовишно. Ни сањао нисам да филм може да буде забрањен. О филму ћу оставити да други говоре, само ћу навести да су моје намере биле да кажем нешто о судбини човека на овој земљи, о отуђењу, и да сам се сетио и Аристофанове приче коју је он причао на Платоновој гозби. Гола тела су ми била само слике, само метафоре, речи, а никако буквални њихов смисао. Такви људи који у овој нагости виде само секс, могли би да га виде и у сваком акту у музеју или на изложби. Ако нису злонамерни, онда су смешни.

Љубиша Јоцић

ЗАР ПОСТОЈИ?

ФИЛМОВИМА „С ОНЕ СТРАНЕ БРАВЕ“ Вере Јоцић и „Слик са пијаци“ Љубише Јоцића био сам блиски познаник од сасвим првих облика рада на њима. Тако рећи од корака до корака био сам упознат са њиховим стваралачким перипетијама, па, и мукима, без којих и нема стваралаштва. Безброј пута имао сам прилике да разговарам са њиховим стваралачима о свим могућим, предвидљивим и непредвидљивим, обртурама — све до завршних погледних и срећног часа првог виђења снимљеног материјала, па до оног дивног тренутка кад се на екрану појави нови филм — дакле од чина до дела! Било је много смеће најразличитије природе, којима је посвећивана понекад и читава дискусија, али ником од њих и нас око њих није никада био на памет целим током рада баук који је некрсао као из мрака, — цензура! Цензура? — запитао сам се кад сам чуо да су оба ова филма забрањена. Цензура — па, шта је то? Зар у нашем друштву, слободном и грађанском, лишеном конвенција спутавања личности човекове и — самим тим — уметничког рада, постоји нешто што сме с неким правом да се умеша у тај рад, и не само то, него да грубо зграби уметничко дело и да, без дискусије и одбране, просто стави своју етикету ембарга на њега! Цензура — то је за нас слободне ствараоце од пре рата нешто што припада само рђавим снаома и горким сећањима на времена којих, на срећу, више нема.

Богдан Чиплић

Међутим, ево баука! Ту је, још је жив! И не стиди се да се појави на светлости нашег данашњег дана! И упрavo се тамо усудио да покаже своју скривену снагу где је у ствари извор најпозитивнијег. Јер филмови и Вере Јоцић и Љубише Јоцића, по мом скромном мишљењу, представљају високо стилизовану уметничку авангарду у нашем филму, управо у две његове основне концепције схватања стила. Филм Вере Јоцић је авангардни корак у реализму остварења уметничког уобичавања докумената. Вера Јоцић је у свом раду на документарном филму учинила још један крупан корак напред — она га је продубила људском истинном обележавањем уметничком стилизацијом која прожима до кости људско и узвишено у човеку. Филм Љубише Јоцића, такође његово најбоље и најзрелије филмско дело, успео је да на апартан начин, веома сугестиван и поетски интониран, и тако поетски до краја спроведен, говори о визијама и симболима савременог човека света уопште о трагичној судбини човека данас, кога из општа сила природе и нагона, кроз теснаце-јадикове, прати његова хуманитарна наеја слободу и подизања у сфере икарских висина; а са друге стране конвенције и груба ограничења своду на нагоне бића које Аркти пред трагиком краја и смрти, којима међутим само кроз уметничке изразе успева да измакне и да се оствари.

Волео бих знати шта то наш човек, грађанин наше земље, у чије име, изгледа, цензура говори, и чије интересе она, тобож, треба да брани, шта то наш мали-велики човек не би смео да зна и да види, рецимо, из филма Вере Јоцић о женској тамници! Или шта је то у филму Љубише Јоцића што делује невазпитно — кад је уметничко, а уметност нема ни једну примесу невазпитног. Вери Јоцић су наше либералне власти дале могућност да слободно ради у живи, у самој утроби једног просечног нашег казненог завода за жене; а цензура! Она не одобрава да се та истина види, чак и ако је онако стилиски детерминисана до уметничке вибриције. Јоцићевом филму се пребацује порнографичност — зар само због нагих актера у њему! Ко се баци каменом на то тај само то каже. Уметник то није рекао!

Богдан Чиплић

Јављам у отаџбину вијест —
Посвучноћ слушама
Како изнад главе
Пролијећу птице
Јато је излетјело из мог сна
Гдје смо се заједно окупљали
Да мене згрпје
Да њега нахраним

ВЕЛИКИ ДРУГ

Три срца има
У једном затворена мудра
ријеч
У другом дужници
Треће је срце селица

СМЕТА МИ ШТО МОЈ ПРОТЕСТ НЕЋЕ БИТИ УЗАЛУДАН

КО ГОД није гледао два филма бившег брачног пара Јоцић, он ће одобрити њихову забрану. Међутим, насупрот том великом броју, тако рећи целом народу, нас неколицина који смо филмове видели мислимо да их је депласирано забранити.

Уопште сам против цензуре која долази пошто је дело готово. Цензура треба да онемогућавају пре него нешто постане чинишца. Забрањује се узрок, а не последице. Немогће је забранити завршено дело. Може се говорити зашто је до њега дошло.

Што се тиче ваше анкете, једна ствар која ми смета то је што ваш и мој протест неће бити узалудан и што ће филмови о којима је реч сигурно бити одобрени за приказивање.

Марија Бехковић

ОДСУСТВО КУЛТУРЕ

ПРИСУСТВО НАГОСТИ у овом филму је симбол чистоте и исконе жуђење са свим што оправдава човекова тражења.

Да бих испољио свој револт што је овај филм, нечијом забраном, огурнут — што сте кажињени да не видите једно квалитетно дело — што су вас понизила дајући суд о њему у ваше име — што су вас лишали онога чега се сами не бисте никада лишали — искористићу један мотив из филма: Један од актера филма носи на леђима оквир са вратима — Он се бесомучно и паћенички провлачи кроз време и док једном руком придржава оквир, другом отвара врата гледајући кроз њих у простор — то је потресна гротеска — тај оквир у неограниченом простору — тај оквир људскога гледања, на коме постојање таквога гледања, а да оно постоји, доказ је и забрана овога дела. И тако, ми смо принуђени да гледамо кроз онај оквир на коме нам отварају врата. Они ће нам свакодневно кроз тај оквир показивати: голе, голе, голе... од барске стриптизете до урсула и брижита. Рекламно морал такве голотиње је укакулан — то беспризорје, то анимално показивање људскога тела је ниво њихове дозволе. И док је њихово виђење и осећање света присутно и постојеће, док је њихово осећање моралног озакоњено — она друга врста нагости која не асоцира на чудно већ на мисаоно је забрањена.

Музеј Прадо у Мадриду поседује дело Хијеронима Боша: „Врт уживања“ — мноштво нагих тела у различитим позама су алгорично уметничко виђење света — то је ниво камере сниматеља, Миланвоја Милановијевића. Његов сваки кадар је слика — извор необичне лепоте и осмишљавања којим слици на размисљање. Ванредно композицијом тамних и светлих тонова, Милановијевић је створно трептави колорит који узбуђује. Он је, као што пчела сади цвет лучећи нектар, сасадно реалитету мисао, и више од тога, он ју је осмислио.

На крају могу да будем категоричан али не и пристрасан: да је само одсуство културе (не образовања), одсуство маште (не поштења), одсуство насупростава (не ограничења), одсуство поезије (не ритма) — рекло овом филму — НЕ!

Могао бих да напишем речи јетке и горке, речи увредљиве и пуне олтужби — речи псовачке, могао бих али нећу, нећу да поједноставим ни себе ни вас — нека то чине они који су себи дали право и који имају то право да у наше име кажу и „аа“ и „не“ — они који нас сабирају, олузимају и множе, они који почињу свој говор са: Ми...

Човеку се могу одузети многе привилегије, може му се одузети и оно најужније, али му се не може одузети, не може му се забрањити оно што га чини човеком — право да мисли. За то право човек је стални борац кроз историју и зато га све више позлеђује оно: У име... И у право то, за вас једно невиђено и необразложено — у име, разлог је мога апела и овог напаса.

Тома Јошановић

Из првог ти руку пружа
За друго се дављеници хватају
У селици исмијава зиму

Првим те приводи изобиљу
Дављеници откину своју
гранчицу

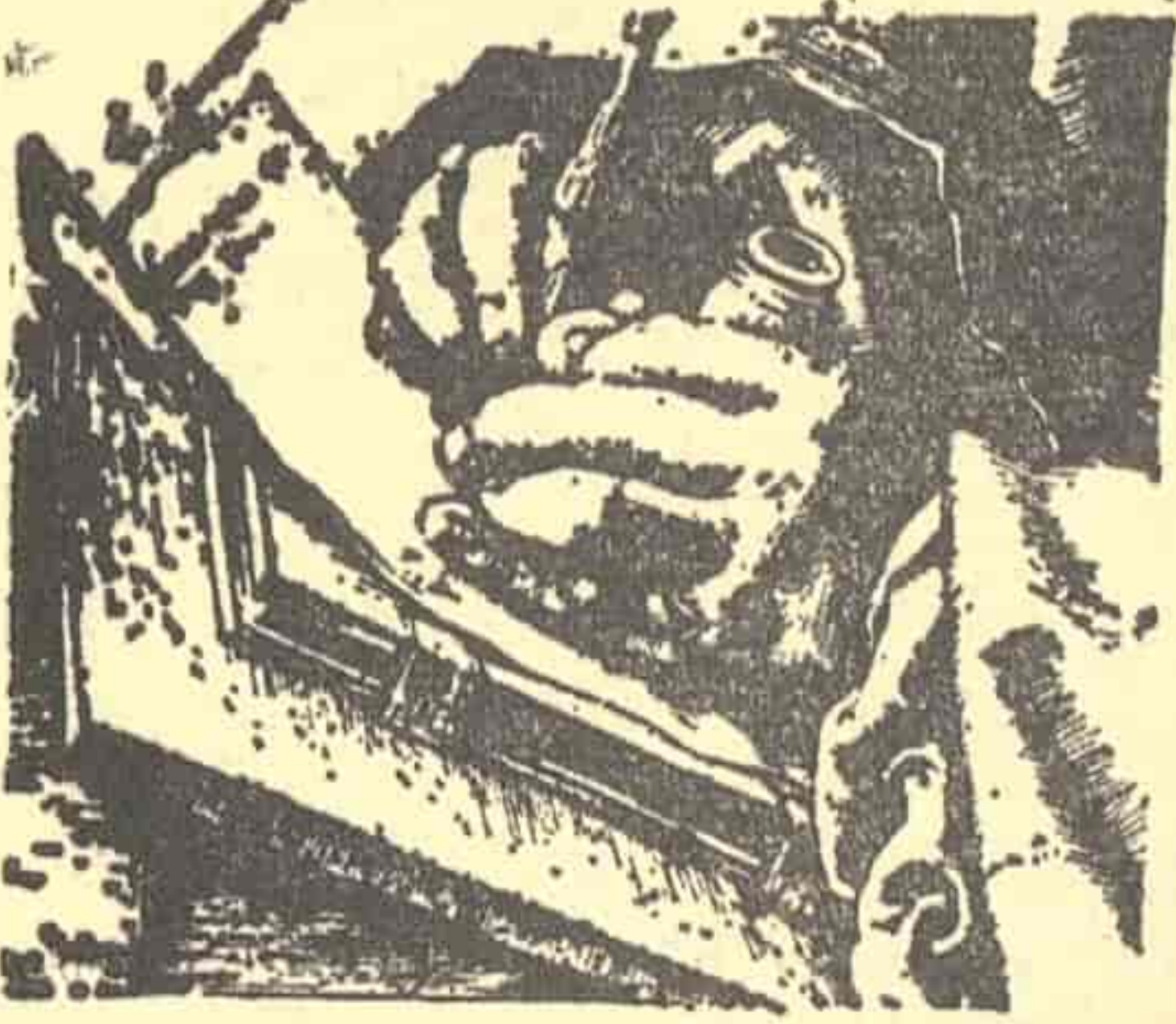
За селицом доспијеш
На широку висораван

Из једног јединог дана

Искива вијек за друге

Прогнан међу трње

Ослонац му је мирис руже



ГДЕ ЈЕ САНЧО ПАНСА?

Поводом „Гласника апокалипсе“
Сретена Марића

ДРАГОЉУБ С. ИГЊАТОВИЋ

УВЕРЕН, као и Сретена Марић, „да је, данас, у хаосу преоцењивања вредности њиховог ставања у питање и расхоловања, лакше говорити о свему него о основном“, уверен, затим, да је уистину ваљана само она књига која више каже но што ми можемо рећи о њој, и сигуран да су Марићеве „Гласници апокалипсе“ таква књига, — настојају, управо, да не говоримо о свему (и свачему) него о основном. Комплименте нећу делити. Бићу похвалан само овозможим: добила смо, несумњиво, једну од најзначајнијих збирки есеја у нашој књижевности овог века, и то збирку на европском нивоу. А за нас европски ниво, данас, значи: не као и како постојећи француски, немачки, енглески или италијански књижевни-филозофски ауторитети, него — даље и боље од њих.

Шта је основно у „Гласницима апокалипсе“? Два питања: прво, шта је трагедија и трагично; и, друго, ко је и каква је Дон Кихот, како се, историјски, мењао, какве су трансформације његовог симболичког значења. Оба питања су (а то није на први поглед) тесно, готово судбински повезана, чак неразлучно спојена, тако да је то, заправо, једно јединствено питање, један целински кредо: Дон Кихот је могућан само ако је трагичан, а трагедије нема без доњихоства.

На једној страни стоји човек као друштвено биће историје, дакле будућности, као судбина развијања „латих околности“ и чувања из епохе, прсвазалажења етапа друштвених развоја, етапа понижавачких класних борби, човек са својом једином аутентичном будућношћу — у слободи и уметничком стваралаштву. „Историја, од Херакла наовамо, каже Марић, јесте борба са чудовиштима око човека и у њему“. И наводи језиво мудрог Унамуну: „Верујем да свет нема финалности, циља, и да му ми људи дајемо финалност коју он нема. Али стварима треба дати финалност“, и поносног Сенанкура: „Човек је осуђен да пронађе, можда; али, ако нам је одређено да пређемо у ништа, не чинимо да то буде правда“ И човек зна да чини да то буде правда“ И човек зна да чини да то буде неправда: будући једино у уметности достојно слободан, и једино у слободи уистину креативан, он је већ саградио себе као „неправилну слободу, где последња реч никада није речена“, саградио себе као будућност. Та позиција је већ готова датост, нов, петти елемент. „Без маште, пише Марић, не бисмо могли ни замислити слободу, без ње би још знали битисати попови и догматичари, али не стварати мислиоци и песници, па, дакле, ни револуционари. Машта је неопходна човеку за сваки његов чин и, у томе смислу, Бодлерова тврђења да „здрав човек увек може проживети два дана без хлеба, али никако без поезије“, јесте просто научна констатација“.

На другој страни, пак, као друга крајност, или, тачније: као крајност, стоји човек омеђен свакојак, спутан до тривијалности и затонетке, човек једне епохе, једног рата, једне револуције, једне класе, једног напавиреног, присвојеног погледа на свет. Изнад свега, намећући се, стоји господар епохе и свег живота, човек владајуће класе, буржуја, са својим знатним материјалним богатством, великом политичком и војном моћу, и још већом мржњом подједнако према правди и једнакости, као и према уметности. Модерни буржуј, дакле, са својом визијом света која је „фрагментарна, дисконтинуирана“, и који због тога не може да поднесе ништа цело и целинско, ништа јединствено, ограничено, неоскрвњено. Модерни буржуј коме је све културно и продајно, све просто јер подложно роби за тржиште и тржишту за робу, коме зајста ништа није свето. Увукао се он чак и тамо где ни бог ни баво нису могли: у сан, да га отуђи, испуни тричаријама, које се тричаво симболишу, бижутеријом с тезде, крипама, завртњима, једносложним мумлањем. А уметност, своју и не-своју, довео је до очајања и хорсокака, запрљао јој намере, упропастио функционалност. Будући „споља провизирана и унутрашње нефундирана“, сва тражења новог у поезији, сликарству, музици — постају празна и илузорна. Уместо речи — артикулација шупљине, уместо боје и линије — досетка, уместо тона — виц. Сликар данас, збоља, није у стању да представи лепоту људског бића. „Данас, каже Марић, многи представљају ружном ружним, одвратно одвратним, без никакве транспозиције у ликовни асолат“. Слично је и с модерним романом. „Што је ново данас, у поређењу

с класичним романом, јесте губљење вере западнoг романисијера у смисленост човековог универзума уопште, у структуралност индивидуе, у уобличеност његове судбине...“ Марић је, дакле, врло прецизан у разобличењу. Уметничко дело, које је био и које ће бити „победа над смрћу“, почев с Флобером, а данас увелико — приступа раскиду с тражењем „основних животних вредности своје културе“, напада се „досадом и безизгледношћу живота“. Буржују је пошао за руком да, не покоривши је, уклопи уметност у свој систем: она показује како смо сви апсурдни, а у том случају је, онда, сасвим свеједно ко господари.

Сучеливши ове две крајности, човека слобде и лепоте и човека-буржуја, две крајности непомирљиве, али принуђене да у крвавој борби битишу једна поред друге, саушарјући величанствено тачног Жилијена Грака („Битно за човека (је) да сведе на минимум свој део комедије у животу...“), свестан, уза све то, као и Стендал, „да ништа није, већ да све постаје и тако добива свој смисао“, Марић је управо преко сазнања да је најстрашније за човека — имати веру па је изгубити, и дошао до моћи да, супротстављајући се Унамуну и исправљајући га, постави своје питање: **Шта је трагично?** Он каже: „Није трагична свака свест о смртности, нити свако умирање, нити је трагичност уопште окренута према смрти, већ према животу за који се мре“. Он, дакле, разликује трагично осећање живота (Унамуну) од трагичног става. Стоицизам је — антитрагичан, хришћанства је — атрагично. Једина истинита, тј. људска дефиниција трагичног јесте она античка: „...За старе Грке, за Есхила, за Софокла, трагедија Прометеја, Ореста, Едипа, Антигона, јесте сукоб, судар судбине и највиших вредности у човеку, оног светог у њему и за њега, оног што га чини човеком, његово достојанство и понос, и што, кад невери, престаје да буде човек. Трагична личност радије пристаје на смрт него на то неврство...“ То је бит трагедије; и још нешто: да се, као код Есхила, заврши компромисом, али „компромисом вредности“.

Марић, вероватно, познаје више трагичних осећања живота, али, сигурно је, само два трагична става. Један је трагични став старих Грка, други — трагични став Срба. Трагични став два народа. Ово је било потребно подвући не толико због чињенице да је један народ више није присутан у практичној историји и да је, зато, Марић своју главну пажњу морао да усредсредни на народ који живи, на свој народ, колико због разговора који ће уследити.

Сад је, међутим, неопходно указати на следеће. Марић није произвољно открио у српском народу модерно отелотворење античког трагизма. Суштина српског трагичног става, његове основне карактеристике не само да теоријски иду према његовешком „Нека буде што бити не може“ и даље од њега, него имају своју историјску конкретност, практичну реализацију, нарочито у великом рату 1914—1918. године, и 27. марта 1941. године из којег се раба и сав потоњи народно-ослободилачки рат. Тумачећи 27. март, Марић налази да је суштина тада испољеног трагичног става предубока да би, још увек, била јасна, али да је, истовремено, драстично указујућа. 27. март има свој далекосежни тестамент. Марић га овако дефинише: „Ту је трагични јунак анониман. Ту се трагика састојада у вољи бити човек, а не у жељи бити веча“ (како, иначе, учи Унамуну).

Дефиниција 27. марта јесте и дефиниција суштине трагичног. Ипак, њој недостаје један посебан детаљ, тачније: посебан циципац. Марић је записао: „Ту је трагични јунак био анониман“. Анониман, у крајњој линији, значи: без индивидуалности која украшава чин, оплемењује подвиг, дакле — побољшава, пошмињује. И Марић се дао у потрагу за том индивидуалношћу.

На једном месту он пледира за „доброј историји Дон Кихота.“ Али, кад се боље погледа, сва ова књига, у оном главном, и јесте баш историја Дон Кихота, односно његових мењања у строгој сагласности с променама у свести и друштвеном положају његовог компаниона, Санча Пансе, народа. Марић открива племенити, необухватни значај Дон Кихота. Упоредбу с њим Хамлета, Дон Жуана, Фауста, и то упоређивање испала на штету ове троице. **Они су сами! С Дон Кихотом је — народ!** Марић је лундан, то ће рећи

не прецењује и не потцењује, истовремено је одушевљен и критичан. Он каже: „...Чини ми се да је у симболу Дон Кихота битно, и сасвим у духу Сервантесове замисли да је Дон Кихот човек књиге, онај који, незадовољан стварношћу, онај који после једне фазе читања, сањарења, размишљања, полази у свет да га измени, да у њему оствари истину и правду и лепоту, онакве какве их учи књига, какве их захтева књига. Дон Кихот је онај чији је потхврт остварење књиге, симбол пеле наше цивилизације...“ Марић је доследан, логичан и у одбрани Сервантесовог подсмевања Дон Кихоту, као и у образложењу пишчевог хумора и јунаковог лудила: „Да се 1958. године морало бежати из стварности, „ма где ван овог света“, како су то касније говорили романтици, то је прво што Сервантес каже, као и да се при таквом бегу морало побегти са књигом. А друго што каже, својим хумором као и лудошћу Дон Кихота, и по чему није само романтик, то је да се није имало куда побегти, као и да још није било нити могло бити ваљане књиге за тај бег... Нити је Шпанија тада била за неку праву књигу, нити је, разуме се, могло бити књиге за такву Шпанију“.

А после је, не могући у Шпанији ништа да учини, Дон Кихот кренуо по Европи и свету. Тиме почиње његова историја, његово мењање, трансформације и метаморфозе. Њега је могућно свуда наћи, и у разним облицима. Хајне је први уочио промене на Дон Кихоту и то формулисао врло чисто, али га Марић потребно исправља и допуњује: Сервантесов јунак је већ био испред Хајнеа, кад га је овај открио као новог и измењеног.

Испред!? Где је то био тај „човек књиге“? Где га је било могућно идентификовати?

Марић указује: једино човештво XIX века, не рачунајући две револуције, јесте — романтизам. Дон Кихоту је, дакле, једино могућно да буде тамо где је човештво. Знамо како је прошао у тим двема револуцијама. Као и у оној из претходног века, ако није био плотиноцират, прогнан је нац утамичен, у сваком случају — поражен. Једина област где је могао живети — била је књижевност: њена дела и њени творци. „Човек књиге“, који је оставио књигу и узео мач (не једином!) био је опет враћен књизи, као кажњен: да стаса, да отврале, да постане страхан и застрашујући. Таковог је Дон Кихота обећавао Достојевски; наивно.

Било како било, Марић је Дон Кихота, цртајући га, морао потражити у књижевности, јер се он управо ту суштински показивао. Ишцрпн о Стендалу, Бодлеру, Рембоу и Лотреамону, Марић пише о — Дон Кихоту. И бива занимљиво: Бодлеру је довољан Бодлер да би остварио Бодлера, тј. Дон Кихота, а Стендал већ није довољан сам себи: да би остао Стендал — Дон Кихот морао је створити најмање Жилијена Сорела, Фабриса дел Донга, Феранте Палу, три својеврсна Дон Кихота.

Видеал смо већ: у односу на Фауста и Хамлета, Дон Кихот је у преимњству — није сам, с њим је Санчо, тј. народ. Али шта бива с њим у променењим историјским условима? Сад је XIX век; заједно с њим трају и Фауст и Хамлет, и сад су они у преимњству: и били су сами, и остају сами. Поожај Дон Кихота се погоршао: није био сам, сад је и он сам. Више га није могућно (нема смисла!) упоређивати с другим јунацима; сад је нужно упоредити га са самим собом.

Ево дванаест тог упоређења. За Стендалове јунаке, као и за самог Стендала, нема наде да се оствари пуноћа живота. Отуд трагедија (у „Пармском манастиру“), отуд и чудна композиција романа: од интензитета на почетку до чуланог мртвила радење на крају. Уопште, целокупним својим делом Стендал је — Дон Кихот без ослоња. Бодлер, песник њутновитишта с „осећањем кривиче“, као Сатага, песник многих наговештаја смака света, јесте, истовремено, велик због нечег другог: он је „веровао у лепоту“, „веровао у поезију, као једини могући спас“. Сав Бодлер је — Дон Кихот испуњен језом. Рембо је казивао да за човека нема времена изван историје; његов излазак из пакла јесте својеврсна бољшевизација историје. „Рембо је аспиринан будућношћу, сав нервозно ослушкиваје, чекање, чекање апокалипсе, још више чекање парзизије... Рембо тражи смисао живота ван себе, у животу, али он царство бољжје на земљи хоће одмах...“ (Марић). Кад

га није добио, кад је схватио да га је немогућно извојевати, одлучно је и себе и поезију и сам живот. Рембо је — од бола и беса парализисан Дон Кихот. Слично је с Лотреамоном. Остваривши аутентично апокалиптичну визију свега, градећи будућност одмах (замислимо — остварено), он је испевао један „узорни бунт“, „један од најрадикалнијих у XIX веку“, бунт не услован, бунт против човека уопште. Али је, како каже Марић, завршио „потпуном капитулацијом“ пред буржоаским друштвом и етиком. Лотреамон је — Дон Кихот влањен усамењошћу.

Тако је било с Дон Кихотом у XIX веку. А како је с њим данас?

Марић, сходно свом оптимизму глобалне историје, види данас Дон Кихота на власти. Он каже: „У животу Витезовом настао је... пов један период, тако рећи прекретница, период његова тријумфа, период власти његове... И сад се поставља велико судбоносно питање: шта се у овом новом периоду збива с Дон Кихотом, шта се збива са гувернерима Санчама, сад, кад вољичавају свет према књизи?“

Тако Марић. Фактички, окончава Дон Кихота. Дон Кихот је на власти, Санчо Панса управља, и, сад, препустимо времену да покље шта ће урадити и, у шта ће се, даље, претворити.

Ја, међутим, сматрам да је Дон Кихот далеко од власти. Штавише, да је усамењени по икад и да ће му теже но било кад поћи за руком да нађе Санча и да га приволи да пође с њим друмовима и улицама, с мачем правде у рци.

Ситуација је таква: Дон Кихота има доста и свуда, измењених, додвуше, али — на срећу — и умножених; онага кога нема, кога је готово немогућно видети — јесте Санчо Панса. Где је?

Захтевала се, па се писала и исписала историја Дон Кихота. Сад треба озбиљно прионути стварању једне историје Санча Пансе: да се уоче његове промене, његова губљења и рабања. Сазнало би се доста, и оно пресудно: да је Санчо стајао уз бок Дон Кихоту само онда кад је требало тући крваву битку и бити — крваво поражен, и да су се, после, разлиазали, губили један другог, један у трагичној усамљености, други у трагичној анонимности. Сазнало би се, такође, и то — да је најбољи друг Дон Кихота онај народ — Санчо који поседује најрећи од свих дарова и најбожанскију од свих мука: трагични став према судбини, и да је захтев историје — да овога пута, Дон Кихот, у биткама које долазе, и у поразима, можда, остане уз Санча. Превиди се, досад, и једино — тражило обратно.

На крају, да бих отклонно један могућни неспоразум, ваља ми да кажем: Дон Кихот је, заиста, данас на власти, ако се под појмом „човек књиге“ подразумева свака, и она најдрвна књига, ако се он, наиме, идентификује с бирократијом и технократијом сваке врсте. Јер, да би сачувао свој господарски статус и своју привилегију газде, модерни Санчо својим службама: бирократији и техниократији. Буржуј је у сенци али одлучује. Његове службе делају (планирају, предвиђају, преуспевају, реформишу), и, с времена на време, у облику реферата, елабората, научних монографија, законодавних аката, а који пут и у виду „отварања“ и „затварања“ кризе, „монтирања“ и „демантирања“ рата, — подносе репорт. Газда даје даље инструкције и повлачи се опет у сенку, задовољан. Систем профита и екстрапрофита у добрим је рукама, а у његовим сам профит и боготамано право — да га себи поклати, а својим службама, кад затреба, колико затреба, и колико заљудже, додаси. Блажена Бавоска тројка, Бог Белзебу, један с три лица, и шест пари неизборјивих руку... Док им се ваљда не дока. Док им ваљда не добу главе — радиши и занесењаци.

Знам поуздано, међутим, да је Марић под појмом књиге тачно разумео хуману и хуманитарну књигу и, претпостављам — да је његова, чудна, тврђа о Дон Кихоту на власти заправо његов посебан начин да каже: како би сервантесовски витез то морао што пре да учини, ако жели да нас спасе неизрецивих, можда, несрећа.

Ходите, пријатељи, приђите кротко
пришпапнут ћу вам најљепшу тајну смртности.
Иде прољеће: расањена свјетлост.
Гле, киша цвијећа силизи на људе.

Отворимо очи. Све је ово наше.
Дозивајмо далеку наивну земљу.
Она ће се одазвати прије но што слутимо
она је већ ту. Супутници, гаје смо?

Треба да сви заједно дочекамо шуму
које се враћају
из наших бијелих беспућа.
Ни један цвијет јутрос неће изостати.
Зашто да изостане
човек у свом бунилу

Нека моја pjesма буде последњи путник
који оклијева, самцат,
у студеном зеленилу

Зар смијем дрхтати у прољетни сумрак
ако у мом тијелу нема лишћа
зар смијем погледати у очи теби, прољеће,
ако нисам позвала у шетњу читав град

Невидљив, разумије се, сваки град кораца
свијетом своје бајке израсле у нежности.
Насмијешимо се заједно тренутку који бјежи
тада ће лепота
запумјети још гласније
тада ће нам птица дати од свог времена
њој већ излешног (она га је
одсањала)

Хвала вам, заборављени! У вама има простора
у вама мирују преље недовршених разговора.

У вама има мене
и пелина мог сна.

Хвала вам, сви који пролазите загрљени
док небо дрхти препознавши земљу.
Лијепо је рећи о човјеку нешто добро
добро је рећи: овај лан је лијепо!
Хвала вам сви који одазните тако брзо
скршени свјетлошћу бијелих висибана.
(Зашто се њима толико жури умријети?)
То не смијен питати
мене. Ја сам висибана)

Све ми је тако олавно познато
наслабујем се савршенством јасноће

Први пут моје очи долазиу свијет
изнутра, као млаво стабло у пшчекивању
неке друге лепоте
у оданости времену.

Док ово записујем небо је већ остарјело.
Вратимо се, пријатељи, оном што не постоји.
Лијепо је рећи
о човјеку нешто истинито

О, наћи ћеш нас опет на овом истом путељку
за овом истом оградом,
вјетре прољетни



**ПОТВРДА
ПРОМЕТЕЈ-
СКОГ
ХУМАНИЗМА
Андре Малро:
„Анти-
мемоари“**

„Напријед“, Загреб 1969.
Превела Алка Шкиљан

СВИ СЕ ДОБРО СЕБАМО чувеност Стендаловог описа битке код Ватерлоа: Фабрис деа Донго је видео само једну њену безначајну епизоду. Ова Стендалова естетика ситних, истинитих догађаја снажно је утицала на многе реалистичке писце. Није ни мало случајно што је Малро одлучно одбацује већ на првим страницама својих мемоара. Он који је у животу и у литератури увек желео да осети и изрази најважније догађаје, главне пасеје историје не у њеним рукавицама, већ у матици, није могао да се задовољи улогом пасивног посматрача, безначајног учесника у збивањима, резигнираног и циничног судије својих савременика. Револуционар и авантуриста, учесник у кинеској револуцији, шпанском грађанском рату, француском покрету отпора, Де Голов министар за културу, Малро је хтео да пројме контекста и акцију, да срљањем у непосредни, бурни и ризични живот докаже потребу уједињавања теоријске мисли и праксе.

Малроова слава доживела је зенит 1945. пише Пјер де Боадефр у „Живој историји данашње литературе“, јер је он могао да говори о смрти пошто ју је изблиза упознао и о историји зато што је и сам допринео њеном стварању. Његово романескно дело је заиста било пророчанско, како каже француски критичар: свет је почео изненада да личи на његове књиге. Ово сазнање да је још тридесетих година тачно предвидео многе крупне историјске пројесе, представља једну од најважнијих мисаоних компоненти „Антимемоара“. У њима је Малро, крећући се овога пута на тлу историјског искуства, упоредно своје романескне теме и симболе са светом документарне истине који је упознао као човек акције. Империјална миса и мисаоница поклапа се у мном битним цртама са конкретном историјском стварношћу нашега времена. Зато „Антимемоари“ представљају продужетак Малроових дела из претходног периода, неку врсту речите потврде ранијих стваралачких антиципација из „Искушења Запада“, „Људске судби-

не“ и других дела. Империјално и фактографско чине код Малроа целину. У „Људској судбини“ и осталим романима сакупљено је и испричано, чинило се површно читаоцу, само мноштво података из личног пишчевог искуства. Каснији догађаји (други светски рат са својим концентрационим логорима) показали су да је то било исто толико дело маште и предвиђања колико и слика једног историјског периода. „Антимемоари“ говоре о Де Голу, Нехруу, Мао Це Тунгу, Покрету отпора, концентрационим логорима на основу непосредних или посредних сазнања Малроа политичара и борца, али не осетно прелазе у чисту романескну и есејистичку литературу малроовског типа са свим доминантним темама из његових романа и књига о уметности.

Суочени смо опет, дакле, на плану непосредног историјског сазнања са светом у коме владају зло, тортура, револт. „Тортура постоји већ столећима, каже Малро, штавише одувек је било и оних који су пјеваали под муканама, али нечега још досада није било: организованог деградирања личности.“ Том деградирању личности које спроводе модерни тоталитаризми, у првом реду хитлеризам, посветиће писац најбоље и најпотресније странице „Антимемоара“. У Аустрију, Дахау и осталим мучилиштима цинички делати понижавали су људско биће, настојали су да га приморају да презире само себе. Није им било довољно да га муче или спале: хтели су да га учине безним, ништавним у властитим очима. Малро анализира на великом броју истинитих примера нацистички садизам, његове дехуманизаторске тежње. Како значење добија људска судбина у једној тако заоштрајеној, граничној животној ситуацији? Стара тема зла и мучења која је опседала Малроа док је писао своје чувене романе, поново постаје актуелна. Малроови романескни јунаци тражили су опасност, смрт, изазивали судбину, пркосили, горди, очајни и бескрајно храбри. Многбројне безимене жртве нацистичке тираније које су одолеле притиску мучитеља потврдиле су

у Малроу уверење да је човек само онда у стању да сачува свој „Људски статус“, да издржи у достојанству живљења ако одбије да поклекне, да се понизи, ако у свакој прилици испољи храброст и презир према слепој сили, ако херојском свешћу, снагом воље и моралном несавитљивошћу одбаци сваки компромис са силом, глупошћу и терором, нагвисујући при том ограничене видике своје смртне судбине. У човековом супротстављању злу Малро види не анималну жељу за животом него „тајанствено свету жељу“ за очувањем моралних вредности.

Малроов прометејски хуманизам изражен је давно пре „Антимемоара“ познатим речима које имају императивни тон: „Бити више него човек у људском свету. Превaziћи људску судбину. Сваки човек сања да буде Бог.“ Тај сан о непрекидном уздицању без божанске подршке, кроз непрестану побуну против свих врста ограничења, доживео је у концентрационим логорима смртни ударац, али онај који га је сањао, човек, ипак је издржао. Нацизам је покушао да уништи стваралачку снагу човекову, његову људскост која, каже Малро, ствара цивилизацију.

Долазимо до другог капиталног закључка и „Антимемоара“ и целокупне Малроове литературе: људска бића, подложна смрти, изложена тортури, опседнута идејом ништавила, успевају да изграде бесмртне цивилизације у којима превазилазе и пролазност, и патњу, и зло које притискује сваку епоху. „Уметност је анти-судбина“, рекао је Малро. Обилазећи као Де Голов министар, Индију, Кину, Египат, многобројне културне споменике у Африци и Азији, оне исте које је видео први пут у младости, уверио се још једном да архитектура, сликарство и поезија изражавају праву и најдубљу природу човекову, да су они израз вечности, доказ победе над гробом. У „Антимемоарима“ налазимо испричану Малроову посету пећини у Ласкоу. Тај опис, који се губи међу епизодама посвећеним рату и страдањима у концентрационим логорима, има смисао симбола: човек је онога дана када

је нацртао на камени контуре бизона постао палмофан над смрћу и животношћу светом; победно је патњу и актом уметности уздигао се изнад зла и несреће.

Све велике цивилизације у прошлости биле су религијозне. Модерна западна цивилизација је, међутим, атеистичка. Малро је, разговарајући са Нехруом, супротставио два културна начела, источно, спиритуално и западно, рационално. Западна је неосетљива за питање трансценденције, једнострано, механичка, сва у знаку ујурбаности, акције, логике опседанте мисли о краткотрајности живота и сликом одвратне смрти. У цивилизацијама Истока Малро открива смисао за спиритуално, мистичко, постојања, помиреност са смрћу, проблеме душе а не само духа и тела. Његова естетика и метафизика теже сједињавању различитих културних вредности, али се осећа упркос томе драма интелектуална разартот дисамама, испуњеног паничним осећањем смрти, мисаоница постничеовске ере који је изгубио веру у патрирархално и који сликом човека-хероја и величањем уметности као једине снаге кадре да се супротстави смрти, потискује властито осећање својштег бесмисла.

Оставимо по страни Малроов политичке оцене догађаја и личности, филозофију његовог национализма о коме треба да кажу меродавни суд социолози и историчари. Оно што је ван сваког спора, то је ширина његове животне и уметничке визије, уз будљив драматичан стил, веома живо осећање за историју. Понекад његов патос делује заморно и извештачено; његова реторика не ретко на оставља хладним и ми се зажелалимо оне стендаловске једноставности, сажетости и смирености. Али не треба да заборавимо да су „Антимемоари“ дело једног већ класичног ствароача европске хуманистичке и литерарне традиције, остварење у коме су оркестриране све његове раније романескне и есејистичке теме.

Павле Зорић

**ЗА ПОЕЗИЈУ —
И БЕЗ ФИЛОСО-
ФИЈЕ**

**Владо Готовац
„Приближа-
вање“**

„Просвета“,
Београд 1968.

КАКАВ ГОД да је предмет песме, искуство нам казује, пресудно настојање песничко концентрише се на то да високом организацијом речи, звукова, слика, осећања и идеја, презентира не само одабрани предмет, већ комплетан облик живота, атмосферу која окружује његово разумевање тог предмета, читав један мали космос чији је он центар. Он настоји да рекреира бит свог искуства, његово фокусно место, он настоји да дочара вид целине.

Не знам за песничко дело, изузев можда, Миљковићевог, коме је критика, као Готовацем, свесно или несвесно, у настојању да у њему утврди извесну филозофску оријентацију, учинила медвеђу услугу, учинила заправо то да његова целовитост буде нарушена, да га схватамо једнострано, да га доживљавамо појединачно. Ова се тврђава може учинити парадоксалном кад се зна да је реч о такзваној егзистенцијалној-филозофији, о филозофији која претендује (а која то не чини?) на суштинско разумевање положаја човека у данашњем историјском тренутку, на критичко реаговање на критична питања „саме повисне збиље“, која у стваралаштву — а оно се више „не игра проблемима него их живи“ — види једину могућност постојања и трајања, противтежу ништавилу и апсурду. О филозофији, најзад, коју пропеглава својим теоријским текстовима и сам Готовац. Поезија, при свему, никада није била надоместак за филозофију, или за теологију, или за религију. Она има своју сопствену функцију. Доказујући да Дантеу и Шекспиру нимало није сметало да буду појединачно велики песници, иако је први иза себе имао кохерентан систем мисли какав је био Томе Аквинског, а други неупоредиво инфериорније мислиоце, Сенеку, Монтења и Макијавелија, доказујући да су Данте и Шекспир били репрезентанти највећег емоционалног интензитета својих доба, у која су биле уграђене идеје ових мислалаца, Т. С. Елиот тврди да функција поезије „лијеи интелектуална већ емоционална“ и да она, стога, „не може адекватно бити дефинисана интелектуалним терминима“. У којој је мери

смисао емоционалног интензитета, о коме говори Елиот, широк мислим да не треба посебно наглашавати. У сваком случају, катастрофална би грешка била доводити га у везу са наглашеном, неприродном емоционалношћу којој је наша поезија у свим својим етапама била толико склона и којој се модерна поезија, својим најбољим примерима, веома успешно супротставља.

Поезија Владо Готоваца, а то потврђује и избор из његовог новијег стваралаштва, „Приближавање“, несумњиво кореспондира са филозофском оријентацијом о којој је било речи, па и више од тога, у великом свом делу она се на њу и ослања, то је по осећању света и времена у коме живимо несумњиво модерна поезија; она је изразито ерудитна по суми историјског, литерарног и, уопште, интелектуалног искуства које обавља, актуализује и користи се њиме на начин како то модерна поезија често чини; она је, најзад, специфично програмска по низу песама које се у овом избору налазе. И о свему томе је нашироко писано, изузетно место овог песника и његове поезије је утврђивано, а теоријска фама око његове филозофијности је добила неслађене размере. Владо Готовац је у свести читаоца морао да егзистира као високоумни, философствуюћи, пред историјском збиљом и судбином одговорни песник, иако му се чинило да он, не тако ретко, говори дозлабога једноставне ствари. Управо зато и није случајно што сам се, други пут кад пишем о Готовацу, за помоћ обратио већ помало древном Т. С. Елиоту и његовом схватању емоционалног интензитета, што покушавам у његовом песничству да откријем и онај слој у коме ће бити и мало вербалне игре и мало бајке, мало маште и мало духа, мало сока и мало емоција (макар и не биле елиотовски интензивне!), уверен да то неће представљати већ појединачно од онога које је већ доста дуго у току, уверен, најзад, да су и то квалитети на којима добар песник може да се потврди (ма колико сам, теоријски, апеловао за њихово занемаривање).

„Одговорност се супротставља свакој поделби бриге за човјеков свет, за његову судбину; све људско питање је сваког човјека“, каже Готовац у својој књизи есеја „Принцип дјела“ (1966). На који начин он, као песник, доказује осећање те одговорности? Врло често директним формулацијама. Понекад, међутим, критична питања нашег времена ничу из легенде, којом се овај песник веома радо користи, мислећи, ваљда, да ћемо проблеме нашег сопственог времена као своје примити много лакше пошто се уверимо да су они двадесетак и знатно више векова уназад били такође актуелни! Карактеристичан пример може да буде песма „Содома је заборав“. Неки људац звани Лот, каже песник, на бедему нашег града очекује ватру. Он је, нема сумње, људ и песник не пише зато да би опозвао то људско: „Пишем само зато што другог излаза пред њим немам“. Тај Лот, очевидно, осећа шта се припрема нашем граду, а ми његова осећања не уважавамо. Повећимо се у своје бедне, мале светове у којима је све нетакнуто, у којима су свака одговорност и свако веровање постали део лицемерне игре која нас води ка бездану. И, на крају, кад Лот већ узвикује: „Ватра!“ — песник се „смјешти“ и „поздравља“ нас, „Јер нитко, сасвим сигурно, не зна гдје је бедем — ако га има... Како онда уопће постоји љубав на њему и како се види ватра?“ И песник сам, како изгледа, уклонио се у ту апсурдну безданну игру, и он сам је „смањујући свијет као ватра“ пристао да „поделити бригу за човјеков свијет“. Не пада ми на памет да оспоравам овакав начин испољавања песничке одговорности. Само, мени се неупоредиво више свиђа један други, испуњен у песми „Прича о трубадуру“:

Госпа је много дјече имала а њему
намигивала уз опасност за њега јер она
бијаше вјешта

Није тражила љубав али је волила игру

Он је дао толике заклетве да је његов
анђео подигао обрве у недоумици и престао
се у тај занос мијешати и био само
његов зачубени споменик на небу

Он је даље толико пјевао толико једно
јер је упоредиво свијет љубави с нашим
свијетом небо је боље од земље познавао
зато бијаше једноставан догађај кад је с
мјесечним нестало

Пјесме су му у томе доста помогле
Нитко га није тражио

Ово је песма која говори абстрактним, симболичким језиком, семантички посредно, она је једна мала бајка о судбини песника-трубадура. Она, међутим, мени се бар чини, управо даје читав један мали космос у коме је та судбина централно место, она рекреира бит искуства о тој судбини. За мене је она једна уметничка реалност у којој најтајанственије сагледам све што би у њој као значење могло бити важно: и узалудност песничког напора да се приближи недохватљивом идеалу и извесну амбивалентност песничког бића, и једну, ако ми се дозволи да то кажем, готово романтичарску песничку вознесеност у тежњи да се реализује бољи свет од овог у коме живимо, и, коначно, коб дојства песник-песма да буде себи окренуто, на себе осушено, дефинитивно неефикасно. Трагичност песничког опредељења, рекао бих, није потребно на дубљи и уметнички бољи начин изразити.

Читави програмски циклуси објављени су у овом избору и они, одиста, показују да песма може и као „есеј критичког реагирања“ да се тумачи и примењује (В. Зупа), а што да има присталица идеје да су „Стихови најпедесетници за писање есеја“ (В. Готовац). Неколико страница даље, међутим, могућно је наћи цео низ кратких песама (изабраних из збирке „Застире се земља“, 1967) које су, ни мање ни више, него читаво једно мало славље вербалне кондензације, духовитих обрта, искушавања моћи речи, покушаја да се максимум значења изрази минимумом средстава.

Ево једног примера:

Наставак на 5. страни

Богдан А. Поповић

Наставак са 4. стране

У магијској пари топлог срца
Гаје се звјездани плашт свија
Док блесни сурова хладноћа
Што ствара чисту сцену
На којој је сваки корак одлука
А вријеме попут бича по сцени удара
И богати је величином
Док у спомен — медаљонима
Вјерна љубав прекрива многим стазима
Сјаје у пари топлог срца
Као магијска мачка загоњена
Златна се опет шире крила

(Магијска мачка)



ТЕОДОР СТЕРЦЕН
**ВИШЕ НЕГО
ЉУДСКИ**

„Југославија“, Београд 1969; превоо
Бранко Петровић

ИДЕЈА ТЕОДОРА СТЕРЦЕНА о хо-
мо гешталту као саслеме кор-
раку човекове еволуције, коју изла-
же у свом роману „Више него људ-
ски“, представља фантастичну визи-
ју засновану на Гешталт теорији
и, истовремено, потку једне заним-
љиве научно фантастичне епопеје.
Овакав организам — симбиоза не-
колико појединаца са исобичним
способностима поседује моћ коју
хомо sapiens никада није био у
стању да поседује, али сваки његов
члан искључен из гешталта по-
стаје готово беспомоћан. Истовре-
мено, и сам гешталт без једног
члана престаје да функционише.
По Stercenu, исобичне способности
појединих чланова овога организма
— телепатија, телепортација, теле-
кинетика, мозак — компјутер —
постоје код неких људи у извесној
мери, али када би се оне толико
развијале да постану доминанте њи-
хових личности могао би доћи до
стварања оваквог организма.

ИМАО ЈЕ У СЕБИ тачно толико стра-
ха колико му је требало да му се ко-
сти не расточе и да може побегти.
Био је неспособан да било шта пред-
види. Није схватио значење дигнутог
штапа или баченог камена, али је
реаговао на њихов додир. Почео би
да бежи после првог удара и даље
би покушавао да побегне све док
ударци не би престали. Тако је бе-
жао од олује, обрушавања камења,
људи, паса, возила и глади.

САМ САМЦИТ. Он је ово одашиљао
чисто и јасно, потпуно, али само као
мисао, и исто тренутка је осетио да
овако одаслана мисао нема никаквог
ефекта на Прода, колико год се се-
љак трудио да прими оно што је он
покушавао да пренесе. „Сам-сам...
самц...“, продахта он.

„КАКАВ САМ онда ја? прошапута
Сам.
Читав минут касније он се раздра,
„Какав?“

„Буги, чекај мало. Нема начина
да то изрази... овај... Ево. Каже да
је он мозак развијач а ја сам тело
а развијаче су руке и ноге, а ти си
глава. Каже да, ја значи сви ми.“
„Ја припадам. Ја припадам. Ја сам
део тебе, део тебе и део тебе.“

А — ДА ЛИ СИ... да ли смо ми...
одговорни за сва достигнућа чове-
чанства?

Не! Ми учествујемо. Ми
смо човечанство!

Човечанство хоће да почини са-
моубиство.

ДАНАС, ове недеље, можда
се стварно тако чини. Али
речником историје једне
расе... О, нови, атомски рат
је таласић на широком ли-
цу Амазона!

Наравно, ма како занимљива би-
ла ова конструкција, о њој се не
би имало бог зна шта написати да
она не представља само један, на-
учно фантастични, оквир Stercенове
замисли. И у том смислу она посе-
дује несумњиве литерарне квалите-
те; Sterцен се радо бави подвеш-
тву својих јунака и своју психоана-
лизу спроводи заиста бриљантно.
Он полази од Сама, феноменалног
идиота“, који се усамљен и беско-
весан потуца по шумама воћен са-
мо одређеним импулсима подвести
— зовом гешталта. Његов раз-
вој од обичног идеота до главе
гешталта приказан је на високом
уметничком нивоу. Слично се
Sterцен односи и према својим ос-
талим јунацима и воли да у припо-
ведању примени извесну варијанту
„тока свести“, а то је у овом слу-
чају посебно занимљиво јер се ради
о људима чије се постојање креће
често у домену фантастичног.
Но поред овог плана романа по-
стоји још један — етички. Наиме,

гешталт организам постоји
у времену садашњем (ничим се не
наглашава да овај роман представ-
ља научну фантастику будућности)
и у том смислу један је од ретких
или чак једини. Он је, дакле, изван-
редан и усамљен, за њега не важе
кодекси друштва хомо sapiensa.
Дакле, поставља се питање етике
којој би морао да се покорава.
Sterцен прави паралелу између
гешталта и генија — човека ко-
ји је такође по својим способно-
стима далеко изнад других и у том
смислу је усамљен и на извесан
начин етички неспретан. Усамље-
ност и морална несналажљивост су
такође карактеристике гешталта.
Међутим проблем усамљености је
овде проширен са питања усамље-
ности генија на питање усамљено-
сти било кога, па и сасвим норма-
лног човека. Сви Sterценови јунаци
су усамљени и траже на свој начин
излаз из те ситуације. Тако, овај
роман чија тема на први поглед
представља игру маште и извесно
кокетирање са фантастичним одје-
лом постаје веома актуелан. Фан-
тастична фабула представља само
посебан приступ једном нимало фан-
тастичном феномену.

Роман Теодора Sterцена пре-
ставља онај вид научне фантасти-
ке који овај литерарни жанр по-
ставља на право место и указује на
љета као посебан метод прилажења
истинским темама које само обра-
ђује на посебан начин. Наравно, то
важи само за ову научну фантасти-
ку која је, као ово дело, на висо-
ком уметничком нивоу.

Превод Бранка Петровића је
врло добар.

Милоје Гашић



НЕПРЕВЕДЕНЕ
КЊИГЕ

Emil Knieža
**Mušketieri žltej
hviezdy**

Vydavateľstvo politickej literatury,
Bratislava 1967.

САВРЕМЕНА чршка књижевност,
а у последње време и словачка,
изненађује нас из године у годину
новим свежим делима међу којима
свакако високо котирају дела писа-
ца Јашика, Мњачка, Тјашко, Шку-
ле ита. Међу овакве великане убра-
се у новије време и писац, у Че-
хословачкој познат као приповедач,
Емиа Књежа. Пре неколико година
објавио је свој први роман „Шести
вод, позор!“ (Шести прапор, на
страж), а претпрошле године свој
нови роман „Мушкетари жуће зве-
зде“, о коме је овде и реч.

Писцу је пошло за руком још у
првом роману да тематски нагласи
осебујну појаву ствараоца. Реч је,
наиме, о догађајима из Другог свет-
ског рата, о позадини у Словачкој,
где су главну улогу одиграли Јевре-
ји. Наравно, књига је побудила ин-
тересовање не зато што би била прна
позадина грозоте рата већ напротив
што се у њој пише на посебан и не-
свакидашњи начин: са хумором, а
ипак људски реално и искрено.

Тим поступком Емиа Књежа је
написао и свој други роман. Чита-
лац који има у рукама ово дело мора
се и сам упитати како је уопште
пошло писцу за руком да слика тако
реално а ипак швејковски, хуморис-
тички, трагично догађаје у време
Другог светског рата у крајевима
Словачке као што су Лпштов, Зем-
плаин, Захорје. У свим тим крајевима,
наиме, живео је јеврејски и ци-
гански живаљ, који је дане рата
доживљавао трагично, али и са људ-
ским оптимизмом. Тематика блиска
донкихотству, ситни људски дожив-
љаји овде, у овом роману, нарастају
у велике трагедије, у снажне емогтв-
не судбине, у страдање, веровање,
надање. Јер, реч је овде о воду и о
„мушкетарима“ који су се груписали
у затвору, где су се спајале чудне
судбине политичких затвореника са
најјугоснијим судбинама обичних пи-
но фашизма и хитлеризма... Били
су то људи, народи, страдалиници ко-
ји су веровали идеалима комунизма
и за те идеале се калани и за њих
у тешким, трагичним данима рата —
и гинеули.

Оба романа Емиа Књеже су пи-
сана свежим језиком, језиком бога-
тим коларитом средине и јеврејског
духа, са посебном носталгијом ин-
тонацијом. Писац који је после ав-
густовских догађаја у Чехословачкој
емигрирао, написао је, дакле, два
значајна романа као истински про-
стез — апел за достојанство човека,
и за слободу његове свести и чи-
стоту савести. Иако писани са дозом
правог народног хумора, романи су
истински доживљај збивања нама до-
сад непознатих.

Вјера Попилова

КЊИГЕ



Драган Биорац
ВАРНИЦЕ И ВРТОВИ

„Октобар“, Краљево, 1968.

ПЕСМА Драгана Биораца извире из
његове опчараности загоњетком по-
стојања, из његове љубави према
свему што постоји и његове муке
због свега тога. Свестан да визија
не може да дотакне „шарену куглу
свемира“, он је сав окренут „доин-
ницама што букте у цветовима“, зна-
јући да је материја неподатна и опра-
на и мртва сама по себи он је ода-
бације, пориче јој примат, проглашава
је за недовршену сенку, туђ помахи-
ниталој механизацији, он је загледао
у ону чаролију кад после разарања
бразде „опет све затрепери у људу
неке непонамне присутности“. И кад
пева о Гагарину и о вијетнамској
кланици чак, он се изражава зве-
здама и травама, каменом и сузом,
уздахом и узвиком. Његов метар
формиран је музиком, појам емоци-
она а форма патетиком његовог на-
дахнућа. У свету његове поезије чи-
талац се осећа као новорођенче.

Џозеф Хелер
„КВАКА 22“

„Отокар Кершовани“, Ријека, 1968.

ПОСЛЕ читања Хелерове књиге, сли-
ка америчких пилота (из Другог свет-
ског рата), тих супермомака са сјај-
ном дугмади, криоцима и звездицама
на укусно скројеним небоплавим
униформама, делује као опака изми-
шљотина за супернаивне. Полазна
чињеница којом аутор нацртаје
своју слику јесте ситуација која им
пориче један од основних нагона,
нагон самоодржања. Пилот може да
буде ослобођен ратних задатака ако
је, на пример, луда. Треба само, пре-
ма добрим демократским традиција-
ма, да затражи да буде ослобођен.
Али кад то затражи, није више луда
и мора да извршава задатке. Сви су,
према томе, луди и, истовремено, ни-
су луди и сви, затронути овом „ло-
тиком“, живе, поступају, понашају
се и осећају по њој. Сви су ти ли-
кови отелотворење те законске „ква-
ке“. Таква потиснутост једног основ-
ног нагона компензира се, с друге
стране, у безброј видова бестијал-
ности код сваког појединца које се,
у међусобним односима, на безброј
начина укрштају и на том сплету
ствара се она општа атмосфера, кли-
ма око сваке индигидае, њен животи-
ни простор. Ако се томе дода да Хе-
лер није необавештен и невестит пи-
сац, да познаје, исто тако добро, и
друге изворе изопачавања, и индиви-
дуалне и друштвене, и да их не маје
добро компоунје у целину проседае,
излишно је посебно истицати колико
је његова слика Америке и њених
„супермомака“, песимистична, црна,
инфернална. Романском техником
и саркастичним изразом, другим ре-
чима, Хелер је створио једну трајну
символију зала и људских изопаче-
ности.

Мате Раос
БИЈЕЛА ЛИСИЦА

„Видик“, Сплит, 1968.

ПИСАЦ нам је, овом својом (дру-
гом) књигом испрочио двадесетчети-
рочасовни одсечак из живота Антеа,
који се отпадио и од школе, и од све-
та и од себе. Сусрећемо га једне ве-
чери трештеног пијаног док се смр-
зава и врши физиолошку потребу,
што се наставља кроз читаву дотич-
ну ноћ. У рано јутро он, унаточ све-
му тому, креће у белу свет, што ће
рећи у град и тамо се, о јада, сретне
са својим старим познатиком, који
је срамно ћудоредан и који га пози-
ва да се врати стаду, то јест друшт-
ву. У међувремену главни јунак се
улозна са не тако главном јунаком
њом (придржи је у гуджи да не па-
не и понесе јој тешку кутију — не
зна се шта је у њој) и заједно с њом
одолази на вчеринку. Тамо се опет
жестико напије и још жешће посва-
ја с друштвом и излази у још гушћу
магду. После свега није јасно да ли
је боље напиће се сам или у дру-
штву. Али око тога није вредно лу-
пати главу јер и сам јунак, заједно
с аутором, констатује да је „човек
оно што сједи и лежи, оно што кле-
чи, напослијетку“.

Љубисав Сањин
**СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР
АЛАЈБЕГОВА СЛАМА**

„Београд“, 1969.

ДА БИ пародија нашаа пут до пу-
блике неопходно је да читаоца по-
знаје пародирана дела; чар пародије
и састоји се у сусрету са старим по-

знаницима у новом облику и реду.
Стога Винаверова „Пантологија“, већ
класична у својој врсти, остаје је-
диним делом везана за међуратна књи-
жевна кретања и обрачуне, поузано
допирући до нашег читалачког слуша
само када говори о писцима и делима
чије је присуство постало и остало
трајно. „Алајбегова слама“ обухвата
пародије писаца прве послератне де-
ценије. Пародијар је остао више
склон својим предатним књижев-
ним познанствима, односно писцима
старије генерације, те ова књига не
доноси целовит преглед књижевне
ситуације виђене с налицја, већ само
неколико иссецака, духовитих, кри-
тички усмерених, актуелних. А та
актуелност представља мост који па-
родију води ка читаоцу.

Јозо Вркић
СКУЧЕНОСТ

„Видик“, Сплит 1968.

ВРКИЋЕВЕ приповетке припадају
регионалистичкој литератури, одно-
сно прози која доиче на једном од-
ређеном тлу, која потиче из једног
амбијента и бива одређена њим. Ре-
чење је међутим (Гастон Роже, гово-
рећи о француском регионалистич-
ком роману) да амбијент не треба
да буде „једноставан декор, него ак-
тивни принцип драма које се у њему
одвијају“. Применимо ли ову дефини-
цију на Вркићеве приповетке лако
долазимо до закључка да у књизи
која је пред нама нема склада изме-
ђу драме и амбијента; драме су овде
неспретно конструисане и исконстру-
исане, а декор насликан невестито,
у стилу бладе, неинвентивне илустра-
ције. Тако, на крају, нисмо упознали
ни амбијент, ни људе који се у њему
крећу, већ само претеникован вашир-
ски пано и марионете испред њега.

Јакша Фианенго
МОРЕ КОЈЕ ЈЕСИ

„Видик“, Сплит 1968.

ИЗ ОВЕ збирке сазнајемо да у мору
има нешто, да море има дужину и
опсег ита. уопште, Фианенгова књи-
га нам, на простору не много већем
од туристичког проспекта, пружа
бројне географске податке и драго-
целна сазнања. Аутор је, на жалост,
превидео да су туристички проспекти
илустровани, да доносе потребне
адресе хотела и кампова, а све то
његовој књизи недостаје.

Можда овакав приступ једној
збирци песама није баш најадекват-
нији, али ако се нека поезија састо-
ји од тривијалних шабона и говори
конфекцијским језиком туристичког
новинарства, онда о њој можда је-
дино говорити тако — као о некој
врсти непотпуног, песничког беде-
кера.

Иван Шон
**РАДОМИР ИВАНОВИЋ
ОГЛЕДИ**

Багдала, Крушевац, 1969.

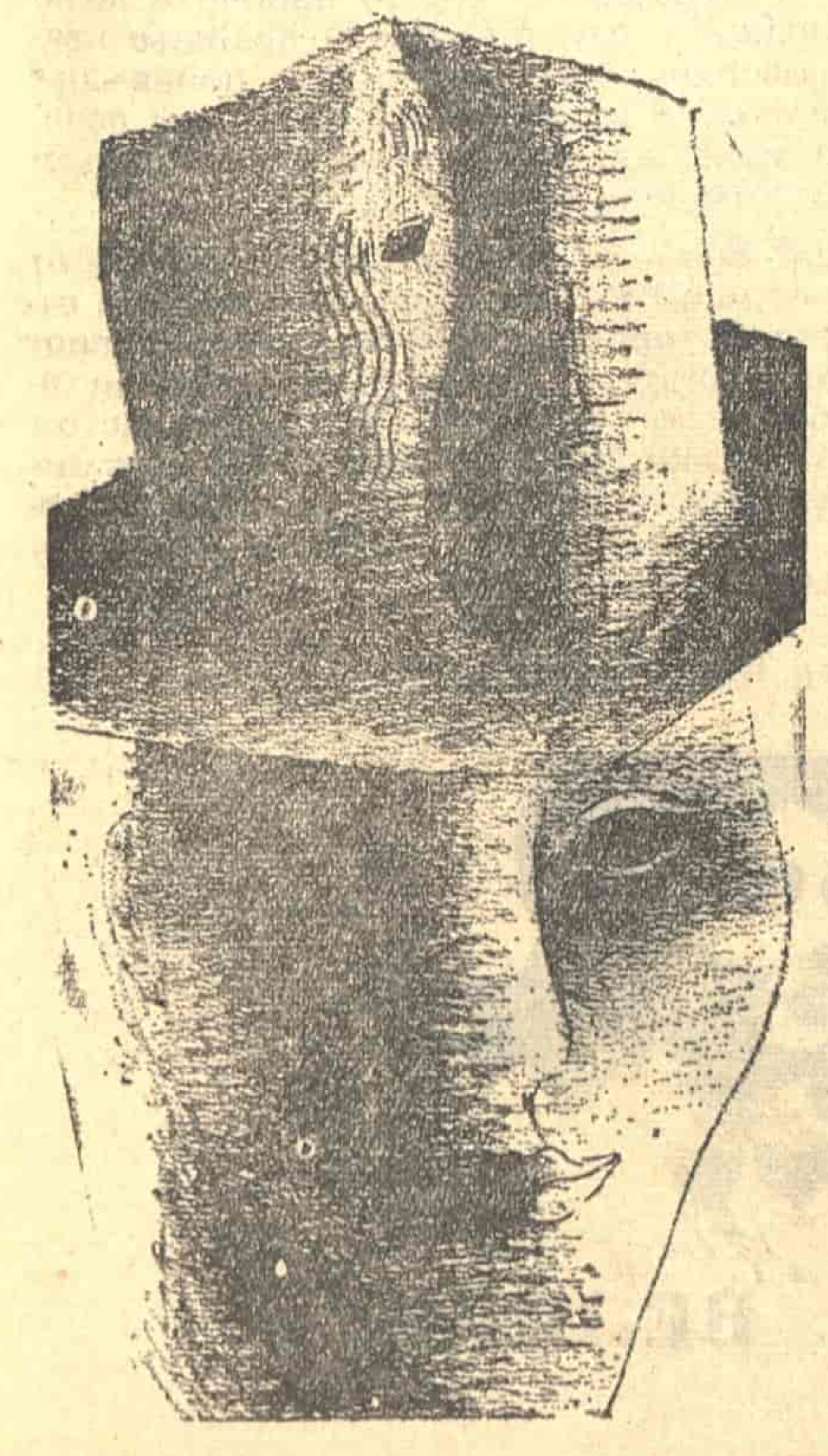
СВА ТРИ (п)огледа Радомира Ива-
новића („Романсијерски преваци Ми-
лутина Ускоковића“, „Романсијерски
рад, Вељка Милићевина“ и „Епска
пројекција револуције“) стрпана под
исти кров који прокишњава, више
нам говоре о ономе што је необично
и на површини, него о ономе што
је битно у делу Ускоковића, Мили-
ћевина и Лаића (откуда оно овде?).
Уместо да тражи одговор на питање:
да ли је код нас, почетком овог века,
постојао писац који је могао да
напише прави роман, аутор „Огледа“
беснило дута и пионирски одгова-
ра, наводећи чак и речи самих тих
писаца који нису успели да напишу
добар роман, на питање: да ли је у
нашој стварности, почетком овог
века, било материјала за роман.
Кад осети да је немоћан и кад хоће
да пошто пото буде уверљив, он се
позива на ауторитете (Скерлића, И.
Секулић, Лукича, Брехта...) и укра-
шава своје текстове безбројним ци-
татама. На крају могу да кажем да
је ова књига, говорећи речником
аутора, пуна „бојајасаних“ ставова.

Милован М. Обрадовић
КУЋА ТИШИНЕ

Веселин Маслеша, Сарајево, 1967.

ВЕБИНА завршних стихова у песма-
ма Милована М. Обрадовића се одли-
кује патетичним и промучаним речи-
ма и мислима. Инстајући ову књигу,
приближавајући се њеном блиском
крају, читаоца све више потврђује
своју прву мисао: да рима у многим
песмама песника спутава. Ево чега
би у овој књизи требало да буде ма-
ње: већине песама, повремене теа-
тралности, нестварне присноти, нај-
чешће круте љупкости, измишљања
слика, удаљавања од доброг стиха...
„Кућа тишине“ је толико пушта да
само понекад у њој бојајливо за-
бруји прави звук.

Мирослав Јосић
КЊИГА



Ретроспектива „Децембарске групе“

Галерија Културног центра

ТЕЗЕ ЗА РАЗРАДУ О УМЕТНИЧКИМ ГРУПАМА. „Децембарска група“ — сва у знаку „десет“: десет уметника (Миодраг Бајић, Лазар Возаревић, Лазар Вујакија, Александар Луковић, Зоран Петровић, Миодраг Б. Протић, Младен Србиновић, Александар Томашевић, Стојан Белић и Драгутин Цигарчић), десет изложба (пет у Београду и по једна у Зрењанину, Сарајеву, Варшави, Загребу и Панчеву), све београдске изложбе у децембру месецу (у Уметничком павиљону на Малом Калемегдану). Једино трајање групе нешто краће: 1955—1960. Прва ретроспективна изложба групе, не појединца, у Београду. Реконструкција са излаганим и неизлаганим сликама из епохе. Ретроспективе унутар појединца и клучна дела за појединца и епоху. Истовремено, могућност историјског преиспитивања улоге и значаја првих послератних група у Београду: „Једанаестице“ (1951), „Самосталних“ (1951—1954), „Шестоарице“ (1954—1961), „Децембарске групе“. По-

ИЗ ГАЛЕРИЈА



рекло група: већина из неформалне тзв. „Задарске групе“ (1947) улази у „Једанаестицу“; предратна „Једанаестица“ (1937—1938) смањује се на „Шестоарицу“ (Радовић и Шербан припадали су „Облику“); бивши чланови „Самосталних“ формирају „Децембарску групу“ (изузетак је Лазар Возаревић који долази из „Једанаестице“). Карактер група: генерацијско удруживање без заједничких програмских и естетских платформи; осамостаљивање кроз колективни отпор у име стваралачке слободе. Неке заједничке црте група: експресионизам код „Једанаестице“, хетерогеност схватања код „Самосталних“, поетски реализам и интимизам код „Шестоарице“, геометризам и склоност ка асоцијативном код „Децембараца“. Историјати група: после једине изложбе у Београду (1951) „Једанаестица“ се растура, углавном по иностранству; после три изложбе у Београду и по једне у Загребу и Љубљани „Самостални“ се разилазе пошто су одиграли своју историјску опозициону улогу према званичном Удружењу.

ИЗЛОЖБА „САВРЕМЕНИ ЛИКОВНИ УМЕТНИЦИ ВОЈВОДИНЕ“

Галерија Матице српске

Прва изложба у ослобођеној Војводини одржана је 1945. у Петровграду (Зрењанину). Изложба у Новом Саду посвећена је 25-годишњици АВНОЈ-а. Преимущество јубиларних датума је у додељеним средствима за пропратне манифестације. Средства нису била мала а ни сама изложба (65 аутора са 413 дела). Све просторије Галерије Матице српске испуњене до последњег зида: слике, скулптуре, графике, таписерије, цртежи, керамике. Принципи демократичности поштован до самонегације: сваки члан Подружнице УЛУС-а за Војводину излаже без жирирања, једино жюри одређује број радова (од 1 до 10). Добра страна: могућност интегралног прегледа савремене уметности у Војводини и издавања оног што то заиста јесте. Строжа селекција свела би изложбу на вредну трешину. Лоша страна: спуштање квалитетног просека репрезентативне изложбе пропаране драгоценом, стручно обрађеном (Борђе Јовић) и лудкузно опремљеном монографијом-каталогом. Имена која се после изложбе не заборављају: Јожеф Ач, Петар Ђурчић (цртежи кредом), Никола Гроавац („Портрет I“), Милан Кечић (избор слика), Милан Коњовић, Стеван Кнежевић (под условом да декоративност сведе на разумнију меру), Мирјана Марепц (цртежи тушем), Миливој Николајевић (драматични пастели), Анкиа Опрешник (слике), Бошко Петровић (модерно схваћени колажи), Феба Соретић, Мире Шафарик (изванредни цртежи „Игранка“ и „Поворка“) и Тивадар Вањек. Скулптура у просеку слаба. Јован Солдатовић не излаже. Бошко Петровић као таписериста није заступљен делма достојним његовог угледа. Нема Етелке Тоболке. Керамика нефункционална чак и као зида декорација. Две тезе за размисавање пободом изложбе: појам провинцијске уметности није географска одредница већ психолошки фактор личности; поднебље не даје карактер стваралачкој личности него она њему (на пример, не могу се замислити веће разлике између Милана Коњовића и Богомила Карлавариса, свеједно што обојица сликају Војводину). Уметност нема других граница сем границе квалитета а она је свуда и за све иста. Вредности се саме собом потврђују без обзира где настају. Оне јесу и остају да трају.

Драгослав Борђевић

КН

6

Н Е Ш Т О

УЗ ПРЕМИЈЕРЕ: „ДВА ВИТЕЗА ИЗ ВЕРОНЕ“ В. ШЕКСПИРА, „КОРАЦИ У ПОДЗЕМЉУ“ М. ПАВЛОВИЋА, „ГОЛИ МАЧИЊИ“ М. МИЛОРАДОВИЋА И „БУТЊЕ СЛОБОДАНА РАДЕНИКА“ М. ИЛИБА И С. СТОЈАНОВИЋА

ПОЗОРИШТА од свих својих премијерних представа не праве догађаје. Подлегло се сватању да је најважније што више играли, програме украшавати свим и свачим и суздржавати се у стваралачким трагањима за другачијим формама и вредностима. У оваквој атмосфери донекле су остале у сени четири веома различите, а занимљиве и привлачне представе: „Два витеза из Вероне“, „Кораци у подземљу“, „Голи мачињи“ и „Бутње Слободана Раденика“ у Савременом и Народном позоришту.

У раној Шекспировој комедији редитељ Миња Дедић је осетно драг наговештаја ликов, облика и структура читавог једног света. Његова поставка је и остала у тим оквирима: сцена је осветљена као ретко када, тако студената како би позоришном струјао Ладицког остају готово без сенке: Све је ту чисто и лепо, помало нестварно. У том стида је глумачка игра, па су ликови тек скице, али са јасно извученим основним линијама које не могу да покрију ни јарке боје костима који асоцирају истовремено на ово и неко давно време. Уз младе глумце Савременог позоришта у збивање је укључено и неколико студената како би позоришном струјао дах свежине и неукости. Извођење „Два витеза из Вероне“ је стиски веома једноставно, без икаквих непотребних реkvизита и оптерећења, спонтано и природно, тако да оставља утисак шармантне целине.

У ансамблу су доминирали: Еуген Вербер (Војвода од Милана у живој масци и пародичној игри), Љубиша Бачић (Ланс, једном готово непознатом комиком, дискретно осећен), Душан — Кршћун Борђевић (Антонио са наглашеном лудиношћу), Љиљана Лашић (Силвија, љупка, нежна и акварелна), Даница Аћимач (са лакоћом дата Лупета), а за тим Драгослав Илић (Тулшо), Миодраг Милованов (Валентин), Петар Божовић (Протез), Србољуб Милан (Спид), Радомир Шобота (Пантино) и Добрила Стојнић (Јулија).

Песничка реч је доминантна и у представи „Кораци у подземљу“ коју је на Малој сцени поставио сасвим млади редитељ Зоран Шариф. Отуда се он и трудно да текст Миодрага Павловића буде што разговетнији и приступачнији гледаоцима.

Ове визије, међутим, тешко подлежу условностима једног крајње скученог и штурог сценског простора. Павловић воли у свакој ситуацији да се осећа потпуно слободним и необавезним. Зато он и не ствара драму у класичном смислу и настоји да се песничке метафоре наметну управо својим интензитетом. Његово време је будућност! Из те перспективе се објашњава прошлост која по многим импликацијама делује као наша реалност. Простор је такође субјективизиран и претворен у елемент песничког израза. Уместо реализма, покрета и амбијента, срећемо се са природом духа у којој се огледају основе многих животних истина. Павловић и сам конфликт доживљава као апсурд. Ако нам се будућност чини нереалном, зар је свет у коме живимо у свему заиста стваран? Песнику у таквој ситуацији и расположењу не преостаје ништа друго него да пројектује своју суштину, а она је управо у стиховима изузетне мисаоности и лепоте. Отуда је готово бесмислено пратити физички ток радње и поступке ликова — јер иза свих њих, лишених изворне индивидуалности, налази се само песнички идентитет. Доказ томе је монотонија која доминира сценом између првих метафора.

Павловићев текст не подноси дословну сценску верификацију. У њему нема описа и слике и зато би га требало схватити тек као подстицај за потпуно самосталну игру која би се контрапунктно усклађивала са речима у особну изражајну структуру. Али, за такву интерпретацију треба много више сценског простора, маште и одачуности. У дилеми како играти ово дело нашла су се и сами глумци па се стога мешала реалистичност покрета и природност доживљаја са отуђеношћу и говором лишеним сваке емоције: Миодраг Жутић је тумачио лик Борђе тако да би се створило утисак о двојности његове личности. Лицу је представила Слава Јеренић веома суздржано, а Оливера Марковић је Марту, опет, желеда да што више објективизује. У позицији Луја, човека са екрана, био је убедљив Љуба Ковачевић, док је у лику Станоја Мида Стевановић испољавао своју снажну експресионистичку. Научника је на себи својствен начин тумачио Борђе Пурча.

Неизвесност око могућности Мале сцене повећана је још више извођењем „Голих мачињи“ Мирка Милорадовића. Јер када се тога појави права реч, експлозивна и провокативна, потребан је простор за њено право деобавање. Овако, чини се, остаје у најинтимнијем кругу, па се поставља питање — да ли је она уопште изговорена?

Милорадовић је један од веома ретких младих писаца који не прибегава фарси, поетској апстракцији и сценским импровизацијама. Везан је потпуно за реалност и у њеној фактографији види објашњења за све оно што се догађа у човеку. „Голи мачињи“ су израз једног бунта и зато и не скривају своје сценске и литерарне противуречности. Доминара и над самом формом жеља да се продере у суштину људских односа. Први део је изванредно ефектно компонована целина: школски час, студенти и професор у прилици која, ма колико била спонтана и убедљива, показује њихову међусобну отуђеност. Милорадовић настоји да открије њене разлоге и не зауставља се у домену психологије. Писца интересују пре свега друштвени односи између појединих личности — тако да сама учioniца постаје амбијент далеко сложенији превирања него што би се могло закључити само на основу вербалне анализе једног семинарског рада. То је једно стање бременито противуречностима нашег живота и Милорадовић стога не жури у дефиниса-

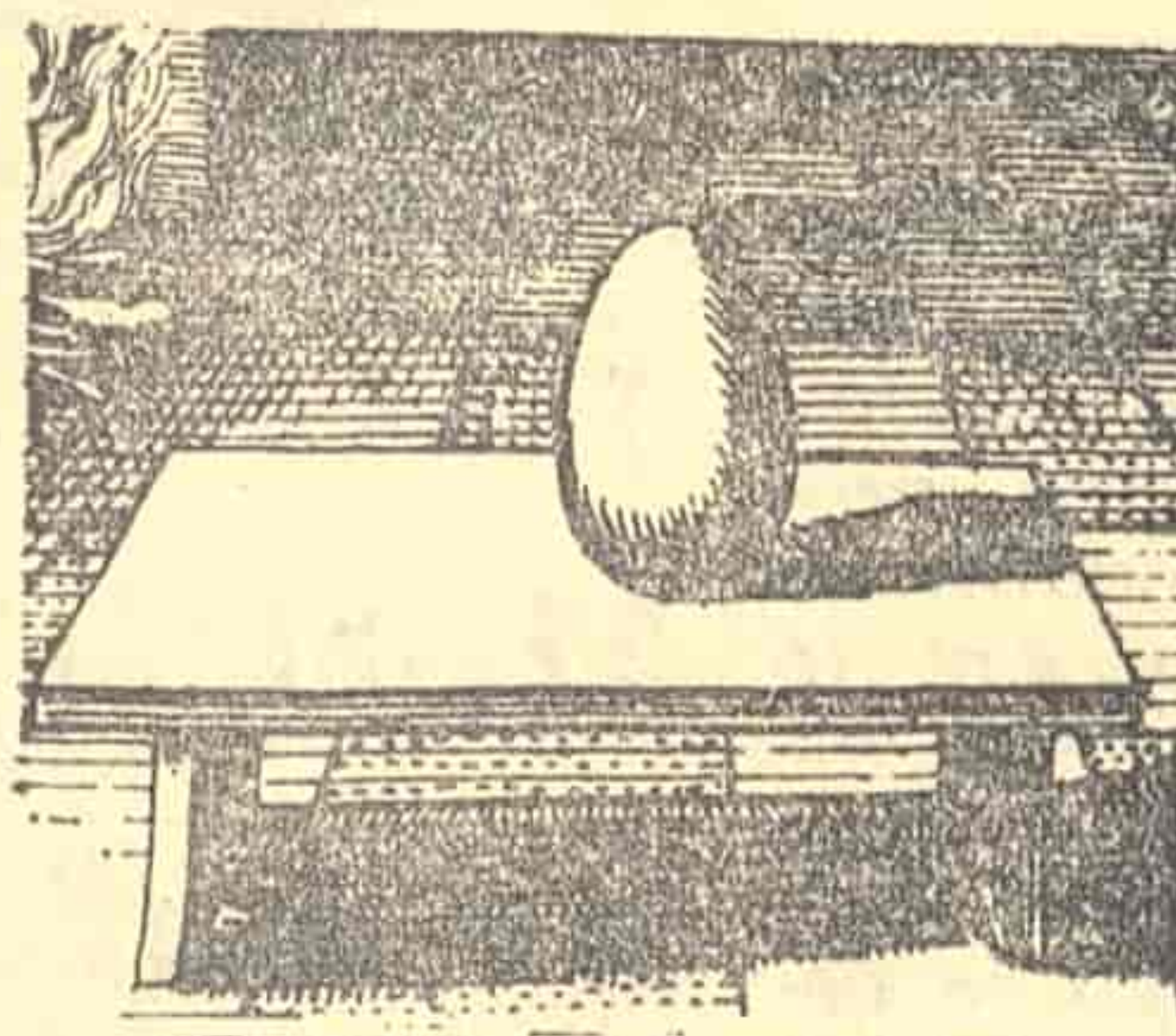
њу појединих личности. Пред њима су демонстрације, дано штраја и младићког отпора — као могућност активног укључивања у сферу друштвених односа и политике. Отуда је разумљиво што је писац у наставку донекле подлегао фактографији и страху да не буде сувише јеретичан.

Мада је у питању сценски првенац, писца не краси само смелост, већ и велика сигурност у вођењу дијалога, па треба веровати у његове тек наговештене могућности.

Бора Григоровић је овај деликатан подухват извео са Миодрагом Лазаревићем (Професор у веома упечатљивој интерпретацији) и групом веома младих глумаца коју чине: Мида Стевановић (Борко), Богдан Михајловић (Војин), Драган Зарић (Саша), Соња Јакуловић (Саша) и Добрила Стојнић (Анђелка), на начин који представи обезбедује изражајни интензитет и трајање. Сцена је крајње једноставно конципирана, без сувишних ефеката и предмета, како би се ситуације градило на самим актерима. Григоровић је у томе веома успешан, па ни једна чињеница није механички интерпретирана: непрекидно се инсистира на спонтаности, личном ставу и потреби да збивањима одреди значење човек који у њима непосредно суделује. Представа се може схватити и као позив публици на дијалог о времену, одговорности, слободи и суштинским одређењима саме egzистенције.

Ако су „Голи мачињи“ освежење за репертоар младих сцена — „Бутње Слободана Раденика“ су неспорно нешто ново у домену израза којим обележавамо наша сећања и јубилеје.

Миодраг Илић и Слободан Стојановић су за основу свога дела узели мотиве из романа Оскара Давича „Бутње“. Али, одмах ваља нагласити да ово није обична драматизација већ потпуно самостална драмска целина веома занимљиве и привлачне сценске структуре. Аутори су, наиме, инспирисани су сна-



СЦЕНА

гом Давичеве речи, заносом којим он окружује ликове револуционара дошли до форме која се успешно брани од патетике и у себи сједињује елементе естрадног казивања и камерног доживљавања. За њих не постоје границе између објективне реалности и интимног света па читав низ људи хапшене једног младог човека види кроз своју личну призму као сасвим субјективни чин отпора или потребе за променама на које се није смело гласно ни мислити.

„Бутње Слободана Раденика“ су у Боди Марковићу нашле свога правог тумача. Он је, опредељујући се за сликарски компоновану сценографију Ранка Маскарела, створио такву ситуацију да се не зна ко је заправо од ових људи у затвору, а ко на слободи. Јер у позадини су патиниране површине ћелија и уже које итекао утиче на ток збивања. У тренутку када жандари спроводе преко позорнице ухапшеног Слободана Раденика — сто за којем седе четири особе је раздвојен на делове од којих је сваки размакнут у страну па се стиче утисак да је то изазвано самим приказом. Олга Станисављевић (Жена са суздржаним и благо изнијансираним карактерним изразом), Слободан Стојановић (Чика иза чијег се благог осмеја увек назире туга и жеља за акцијом), Душан Почек (Циглар у растројеном стању) и Драгослав Илић (Тубица у лику који је сасвим могућ) ћуте, размисљају, призивају у помоћ сећање, са сетом и љубављу објашњавају личност ухапшеника и међусобно се објашњавају. Редитељ их је тако поставио да сви они заједно чине не само реалност него и разлог због којег се Слободани дижу и боре за људско достојанство. У тим, мизансценским ванредно ефектно изведеним претпањањима има неколико карактеристичних призора као што су проба радничког хора (која омогућује Еугену Верберу да за свега неколико тренутака дочара лик професора Павличека са свим његовим трагикомичним постуцима) или јутарње спремање за службу једног официра (Бора Стојановић и Жика Стојановић у дуету пуном контраста, детаља и глумачке убедљивости).

Кључне сцене су ипак оне са Слободаном Радеником и исељаницима. У насловној улози Урош Главанки настоји да буде што уверљивији и да одговара визијама људи који верују да га познају. Призори у ћелији и за време мучења су физички пренаглашени, али углавном убедљиви. Секунда, тог познатог мучитеља, врло спериорно је играо Зоран Ранкић. Његовог помоћника у робусној форми представио је сугестивно Љубиша Бачић, а наредника Љубу са пуно реализма Радолав Павловић — Баџа. Између свију њих лебди као илузија и једна поетска метафора: Ирена Просен у улози Јелене, а као реалност — Риста Борђевић чији келнер све види и све зна и увек налази адекватан тон и покрет. Ова представа има унутарње кохезије и конципирана је тако да ће од глумачке креативности понајвише зависити њено трајање.

Петар Волк

МОДЕРНА РЕЖИЈА

УЗ ПРЕМИЈЕРУ ФИЛМА „ПОЗДРАВИ МАРИЈУ“ МАТЈАЖА КЛОПЧИЧА

НАШИ ПРВИ СУСРЕТИ са Матјажем Клопчичем везани су за кратке етиде „Романсу о сузи“ и „Пружам ти руку“, филмове који су нам открили синеасту развијене визуелне културе, као и за филм „На папирнатим авионима“, у коме се већ упознајемо са остварењем које носи сва обележја једне личне имагинације и модерног поступка у режији. Рећи да је Клопчичева режија модерна подразумева низ ствари: форму помоћу које он ублажава свој свет; а осим тога, и присуство нове драматуршке структуре и нови третман филмског времена са догађајима који нису стриктно временски одређени, већ се мешају и тако сугеришу двоструки смисао збивања.

Најновији сусрет са филмом „Поздравни Марију“, насталим по роману „Седамине“ Бена Зупанчича, уверио нас је да се Клопчич надовезује на своје постулате из претходног филма: дисконтинуитет у причи, спољња рађања упоредо са унутарњим збивањима у личностима, елиптична монтажа и љубавна тема. „Поздравни Марију“ је прича о младићу који се у годинама сазревања нашао на размеђу крупних искушења ратног времена у коме је нужно пронаћи самога себе и потврдити се кроз револуционарну акцију. Његов јунак Нико је свестан првог избора, и утолком његова искушења имају још неизвеснији и суровији вид.

Пошавши од прозе Бена Зупанчича, Клопчич причу о младости суочену са брисаним простором рата развија на два плана: романтични штимунзи прве љубави сменују се са искушењем сазревања у окупрано време, а гласови љубави се мешају са осећањем страха и искуством убијања човека. Тако се у главном јунаку суклобавају различите емоције: интимна лирска осећања са све већим искушењима и опасностима, свет безазлене игре са суровом борбом за живот, а маалачка наила са рано сазрелом озбиљношћу. Цела прича се одвија у рефлексима осетљиве свести младића, као и у његовом напору сазревања и истовременог одбијања да прихвати узнемирујуће знање о несигурности властитог опстанка.

У линији збивања Клопчич је јасно извучео из Зупанчичевог романа и користио само мотиве који су илустровали његову основну идеју — прелазак из света маалачког сањарења у сурову јаву ратом умерене стварности. Мада је на тренутке изгледало да је и сувише заокупљен визуелним обликовањем приче и да занемарује развој драме и психологију ликова — као што и избегава непосредну нарашћу — што се филм више одвија, постајао је све очигледније да он основну вредност приче налази у развијању тог доминантног мотива. Зато је динамични спољне акције и „револуционарног школовања“ младог Ника претпостављена анализа његовог прелазка од невиности првих искустава до свести о суровом закону рата. Клопчич је то чинио са толико префињеним осећањем за нијансе, и са толико рафинманом и културом у изразу да поједине секвенце остављају утисак потпуне доработности у синхронизованој монтажи и мизанкадру.

У Клопчичевој адаптацији занемарени су многи мотиви из романа, али је зато сједињени, главни мотив структуриран чисто филмским средствима, па је прича добила поетску свуптиалност и готово музичку форму. Али Клопчич није оспенар чисте форме нити се вратице његовог филма налазе само у квалитету техничко-формалне обраде: његов филм открива и своју унутрашњу, богато разубијену структуру. Иако у причи стално осећамо животно аутентичну целину збивања — илегални отпор младих скојеваца италијанском окупатору — у свему што се догађа као да наслађујемо утисак полупривида, слике са границе јаве и сна, фантазмагоричну пројекцију. Зато инсистирање на форми и није ништа друго до средство и начин да се открије права суштина приче: преобрађај и сазревавање младог Ника пред доживљајем смрти свог најбољег друга Попаја, знање да одговорност постаје све већа и да је свет маалачке невиности неповратно изгубљен.

Објективна стварност се прелама кроз свест Ника као фантазмагоричан скуп догађаја, али се његова свест ипак мења у складу са тим догађајима који га се дубоко доимају. Клопчич се сав посвећује тој игри осећања, тој метаморфози из сна у јаву, грубо рувшећи границе привида и повећавајући драмску напетост приче у монтажној обради. У сценама сукоба Попаја и Ника са полицијом и Попајевог смрти то нарочито долази до изражаја; заустављање и враћање квадрата, повећани број кадрова и понављање истих кадрова у више махова — једном речи, осећања монтажна анализа са инсистирањем на појединим пунктима.

Најзад, било би неправедно не поменути извршну камеру Рудија Вавпотича у коме откривамо мајстора екстеријера, скоро равнотомиславу Пинтеру. Слике јутарње измаглице љубанског предграђа у зеленкастом фону, и пејзаж реке и плаже са светлом чудаоног квалитета достигну перфекцију на којој му могу завидети и најбољи европски сниматељи.

Богдан Калафатовић



РУЛЕ И ОСТАЛО ДРУШТВО

„РАБАЊЕМ РАДНОГ НАРОДА“ југословенска телевизија, превидјући се од болова, раба нешто што би се могло назвати првом озбиљном телевизијском серијом.

Ови југословенски Форсаџи, који заударају на црни лук, крећу се у неком чудном правцу, чији циљ за сада зна једино сам аутор, Александар Поповић. Једино чега се плашимо у овом тренутку је могућност да заврше као свесни грађевинар једног бољшег живота, превлашћивши своје ситне доловске порке.

Занста, веома сам збуњен! Можда због тога и пишем други пут у животу о делу Александра Поповића, не могавши још да схватим преа каквим се чудом налазимо. У овом опусу све збуњује; непрекидне противречности, изненадни заокрети, циркуски дупинзи на вратоломном зиду смрти, вербалнистички ватромети, приземна интересовања, тајанствене језичке лабораторије у којим се прахњавим рафовима тискају већ заборављене речи Чубуре и Душановица, соба за изнајмљивање у којима покривени преко главе чаме полуудаци, дроње од петсто динара, зидари без посла, сецкесе, мемљиве вешернице из чијег охладеног пепела расту дечије бајке... Посматрано овако изблизом, очи у очи, из дана у дан, дело Александра Поповића тешко је сагледавати као једну грандиозну конструкцију у којој свака прича има улогу пиле или прозора. На први поглед нам се чини да из једног човека куља море речи, претећи да поплави наше добро ухладано мишљење о томе колико је пристожно да један писац пише.

Али постајајући пажљивије комад по комад, постаје нам све више јасно да се ова бујица креће једним прилично осмишљеним током. Дrame Александра Поповића сустижу једна другу у том плавачком маратону, долажући међусобно руке, вадећи једна другу, догупујући се у суманутој трци за словима, речима и реченицама, које као да извиру из једног непресушног бунара.

У нашој, још увек полуаналфабетској, барбарогенијалној књижевној средини постоји неколико опробаних начина да се један писац онемогући када постане искувише описан за устаљено мишљење о ограниченом суверенитету тубег успеха. Може се прогласити хомосексуалцем, шпијунском или достављачем. Али најопаснији и проверено најуспешнији метод је да га прогласите скрибоманом. Колико сте само пута чули ту реченицу која звучи попут смртне осуде у литерарним круговима: ОН ИСКУВИШЕ ПИШЕ! ОН МНОГО ПИШЕ! КОЛИКО ВИ МНОГО ПИШЕТЕ? Постоји још једна дивна форма, која се креће између ласкава и осуде. Она гласи: БАШ ВАМ ЗАВИДАМ НА БРЗИНИ КОЈОМ ПИШЕТЕ! МЕНИ ЈЕ ЗА ЈЕДНУ СТРАНИЦУ ПОТРЕБАН ЧИТАВ МЕСЕЦ, ПА ЈЕ И ОНДА ЧЕСТО ПОЦЕПАМ! Тако ви испадате похваљени манијак, а ваш саговорник чува од литерарне савести и преиспитивања.

Аутори ових оптужби су обично писци са по једном свештицом гимназијских стихова или књижицом есејчића нападниченој посла много година. Читав њихов таленат састоји се у томе да на основу тих бедних стотинак страница редовно обилазе предсобља министара тражећи стипендије, станове и различите повластице. Они наравно не знају да је Балзак највећи део свога живота

писао по тридесетак страница прозе дневно, да су Шекспир, Лопе де Вега, Калдерон де ла Барка и многи други, писали ујутру комад који ће се играти увече, а бити припремљен послеподне — на крају да сабрана дела Антона Павловича Чехова, тог ненамашног филгранисте, износе десетак томова, дужице седамдесет и пет сантиметара. (Проверно сам то метром!).

Једноставно, много је лакше седети и чекати да у вама само од себе сазири епохално дело, а у међувремену оптуживати остале за скрибоманију. Тај полусељачки-полуапровинцијски менталитет обележава пре свега типична балканска лењост и недостатак професионализма. Нормално је да ће се броју драма Александра Поповића чудити човек који половину живота проводи седећи уз нечији сто, а остатак спавајући.



МАЛИ ЕКРАН

Пре свега, Поповић очигледно има веома богато искуство човека који је прошао сито и решето. Његова биографија много личи на оне већ класичне биографије америчких писаца, који су почињали као чистачи ципела, кухињски момци, зидари, бумпачи нафте, стјуарти на бродовима, морнари или скитнице, да би завршили са чапом у руди на неком коктељу. Нормално је да је тај богатни фонд искуства личности и догађаја, скупљан годинама морао да нађе одушка и провалити све литерарне бране. Чињеница, да се Поповићеве драме играју у готово свим позориштима, на радио-таласима и на телевизији последњих неколико година, не мора значити и то да су сва та дела написана у време својих извођења.

Но, вратимо се телевизијској серији „Рабање једног народа“, за коју морам признати да ми је веома непријатна, мада се дивим њеној чудној снази. Типови са којима је Александар Поповић био присиљен да дели један део свога живота, појављују се оваде са својим дрвеним коферима из војске, поквареним зубима, лововским навикама и свим обележјима једног света на који обично не волимо да мислимо.

Оно што је најнепријатније у свему, јесте чињеница да је Поповићев миље ових вуцибатица истинит, а то је једно поразно сазнање. „Рабање једног народа“ нас тера да схватимо најзад где живимо. Оно нас упознаје са нашим суседима које не срећемо у лифту, јер станују у подуму куће у којој се ми бавимо лепом књижевношћу. Крећући се у кули начивеној још учтивости, веома смо изненађени када нам неки Руле у тролејбусу једнога дана, ако не и раније пресече грчљан бритвом. Поповић пас, наиме, свим

силама свлачи у то подземље, ослобођено сваке романтичности. Његова серија делује готово документарно, а реплике звуче исто онако, као кад завирите кроз кључаоницу и откријете да се вешерка и носач свабају око пет банки.

Двопрсташ, Руле, Миле, Босанка, Јово Меленица, Амбасадорка, Капелник, и остали пушачи „Драге“, провалили су у наш блесави кућни мир и ми смо се одједанпут, очи у очи, нашли са актерима криминалних вести о одгризању носева, убијању секирама, крађа и потплаћених келнерских испита. Пред том чињеницом престаје да делује наше литерарно васпитање. Ја још увек не могу рећи је ли то уметност или није, али тврдим да то делује! Ови јунаци срећу се свакодневно око железничке станице. Долазе у Београд и тек после две три године открију да је град на брду, јер су им сасвим довољни бифеи око гардеробе, посластичарнице са посивелим пампштама, чекаонице треће класе и свратишта са збуњеним малолетницима које постају курве. После сређења света војске, у којој се зна ко кога први поздравља, коме шта припада и коме се човек може жалити када га повреду, они удећу у једну савим другу средину у којој покушавају да испливају из бата непрекидно гурају својим социјалним пореком збуњени обљем кога се не могу дочепати, узнемирени неваливним зидовима града који се не да тако лако освојити. Преко заједничких кревета, љубришта и дворништа у којима постоји једна заједничка чесма и један заједнички кадет, кроз запете који се увек тичу искључиво питања: Шта јести, шта попити и где спавати? — значи егзистенцијалних дилема, ови јунаци чија је једна нога у селу, а друга рука у тубем лепу, постају по правили најпре курири и келнери, да би савладавши животне вештине урођеном лукавошћу завршили као директори експортних предузећа и власници вила на Звездари и Чукарци.

И поред камерног карактера ових драмских прича, гледалац има осећање да присуствује грандиозном спектаклу Сесила де Мила — пису ли ове протуге народ у пуном значењу те речи; народ који прескаче лешине историје, укатући из полуфеудализма у светове електронских рачунара. Из тог талогат пертурбује се убице и преваранти, али и грандељни пирамида.

Ипак, за мене највреднију ствар у читавој серији представља осећање, да Поповић не гледа кроз лупу, фолирајући да разуме патње малих људи, као што то обично чине званични литерарни портретисти, када желе да говоре о обичном свету. Не, за Поповића је и најмањи догађај повод да се запани пред величјом трагикомедије својих јунака. Они једноставно извиру из њега, преживели године књижевног успеха свога творца; они израњају из понора оне животне школе коју мора проћи сваки писац, они долазе у госте успелом Александру Поповићу, а када изађу из писаће машине, вероватно украду ситнину са стола или заипе сребрни прибор за јело.

Све док их се буде сећао, Александар Поповић ће бити писац, кога са задовољством гледају и кочијашки и професори универзитета, а о телевизијским критичарима и да смо говоримо.

Момо Капор

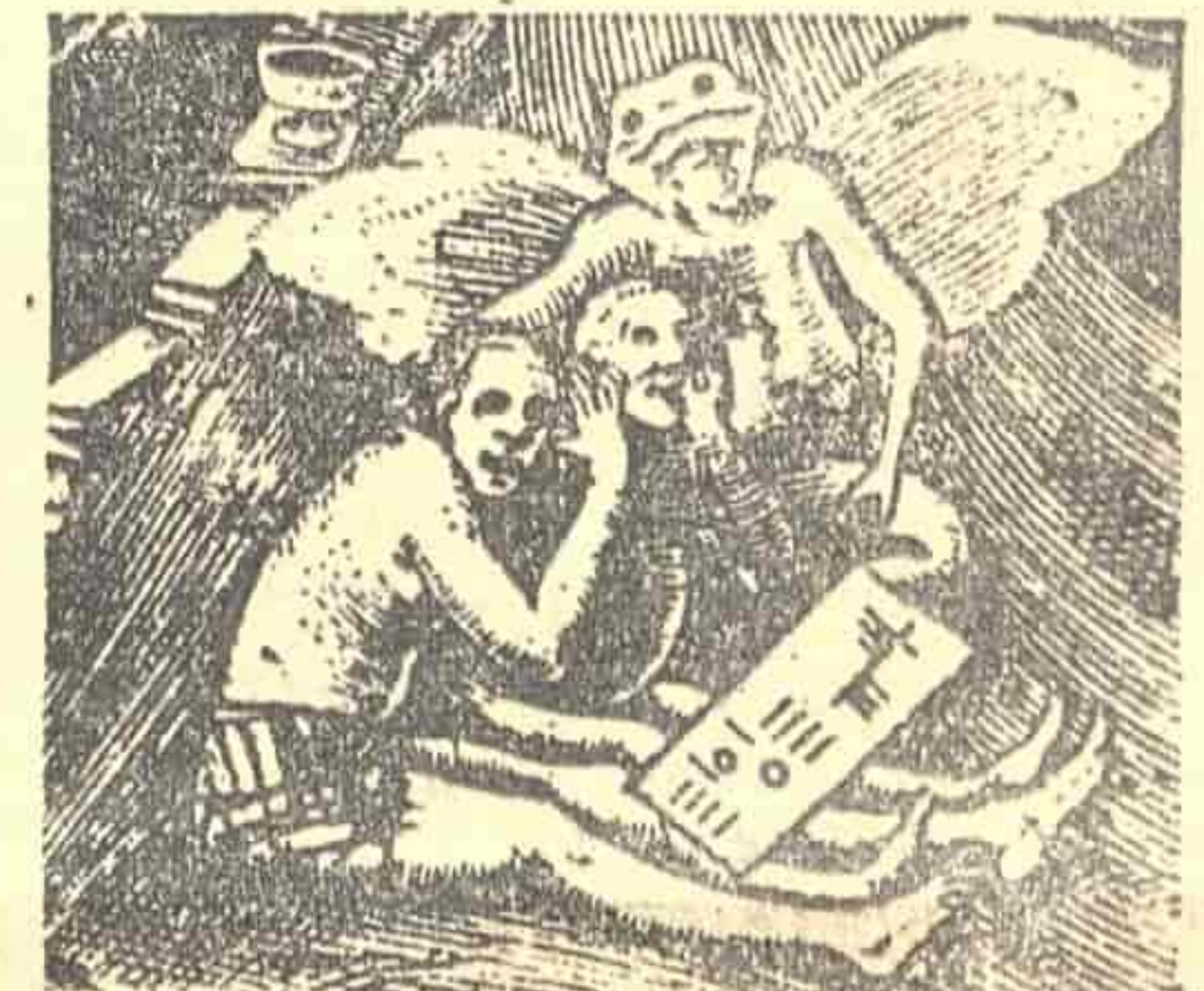
Чудновати обућар

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ

ПОСЛЕДЊИХ ДАНА септембра месеца, те године, Рјепнини силази из свог стана, олазећи на посао, скакућући, са ногом у гипсу. Те године, ти септембарски дани, били су и топли, и хладни, и сунчани, и кишовити; све заједно. То се у Лондону често догађа. Енглези кажу да никад не знају, шта их чека. Постао су равнодушни, зато. И Рјепнини силази, лифтом, са седамг спрата, као да равнодушно пада, у дубину. Прво се јавља пажљиво, из лифта, његова лева нога, бела, као окречена, затим његова глава непромањастог ловца на бисере. Братару каже, свако јутро, исто, љубазно: Ала је леп дан, мистер Веит. «What a nice day, mister White». Каже то и кад пљушти, напољу. Братар га, свако јутро, посматра зачуђено, па одговара исто тако љубазно. Indeed, sir. Занста, госпару. А затим мрмља у себи: О, тај људи Позарк! That silly Pole. Тако се, сваки дан, поздрављају.

За тренут, затим, при изласку из куће, Рјепнин застаје и обухвата погледом, фонтану, пред том седмоспратницом. А затим, оно, што се види од Лондона, на првом кораку у тој уличи. Идући до најближе станице аутобуса, Рјепнин почиње да корача, — то јест да скакуће, — дуж рушевина које се нижу, прекопута, а које зна. Сад у њима раде зидари. Сетивши се како га жена испираћа брижно, свако јутро, — због те ноге у гипсу, — Рус мрмља у себи: Није то ништа. Нога је чврста у гипсу. Човек постаје са њом прав и чврст. Јачи од живота. Чини ми се да у некој дугој Шпанији опет играм фантанго.

На углу, уласка, у такозвану „кралеву“ уличу, био је пекар. Рјепнин је ту становао, прекопута, за време рата. Хлеб ту замириса, пред њим, сваки дан. Пролази затим и крај свог пиљара, кога кога је куповао зеље, и рибу, за време рата. Звао се Блек. Човек се био јако променио. Изгубио је био сина, кога је волео, а остао му је млађи, лештина, којег није волео. Блек се био сасушио и постао је био ћутљив. Рјепнин се трудио да прође крај његових излога зеља, неопажан. Чине би могао да га утешу и кад би покушао. Нема уте-



ПРОЗА

хе међу људима, и ако неки кажу да је у Богу, а други, у пиву.

Каже се тако али то су празне речи.

Све су утехе празне речи.

Још неколико корака, затим, па Рјепнин стиже до станице аутобуса, међу којима је чест: бр. 11. Обешчајати кажу да су то удевали чиновници банака, јер вози у банковни центар Лондона, — где је и Енглеска банка, — у квартал који се назива: Сити. Рјепнинов bus, којим иде до станице GREEN PARK, много је рећи. Има да чека. Мушкарци чекају мирно. Жене, међутим, воле да, преко реда, уђу. За Рјепнина, да се поспе у аутобус, постала је, сад, вежба гимнастике, као да је у неком циркусу. Треба, обема рукама, ухватити bus за дршке, али пазити да, при томе, штака не испадне, из руке. Затим треба да подигне једну, не обе, — прво једну, па другу, ногу, — брзо, — и ако људи око њега учтиво чекају. Крај врата има место за инвалида. Енглескиње, међутим, каткад, заузму и то место. Праве се да не виде ногу у гипсу. У осталом, то и не би било тако страшно, кад аутобус не би, као неки пољудео слефант, јурно и завијао око пошкова. — На одстојању од два прста, од аутобуса које сусретне. Онај што даје карте, међутим, пева, у аутобусу, ујутру. Неку оперску арију. Тобже, то, да ради, то, то му је мило.

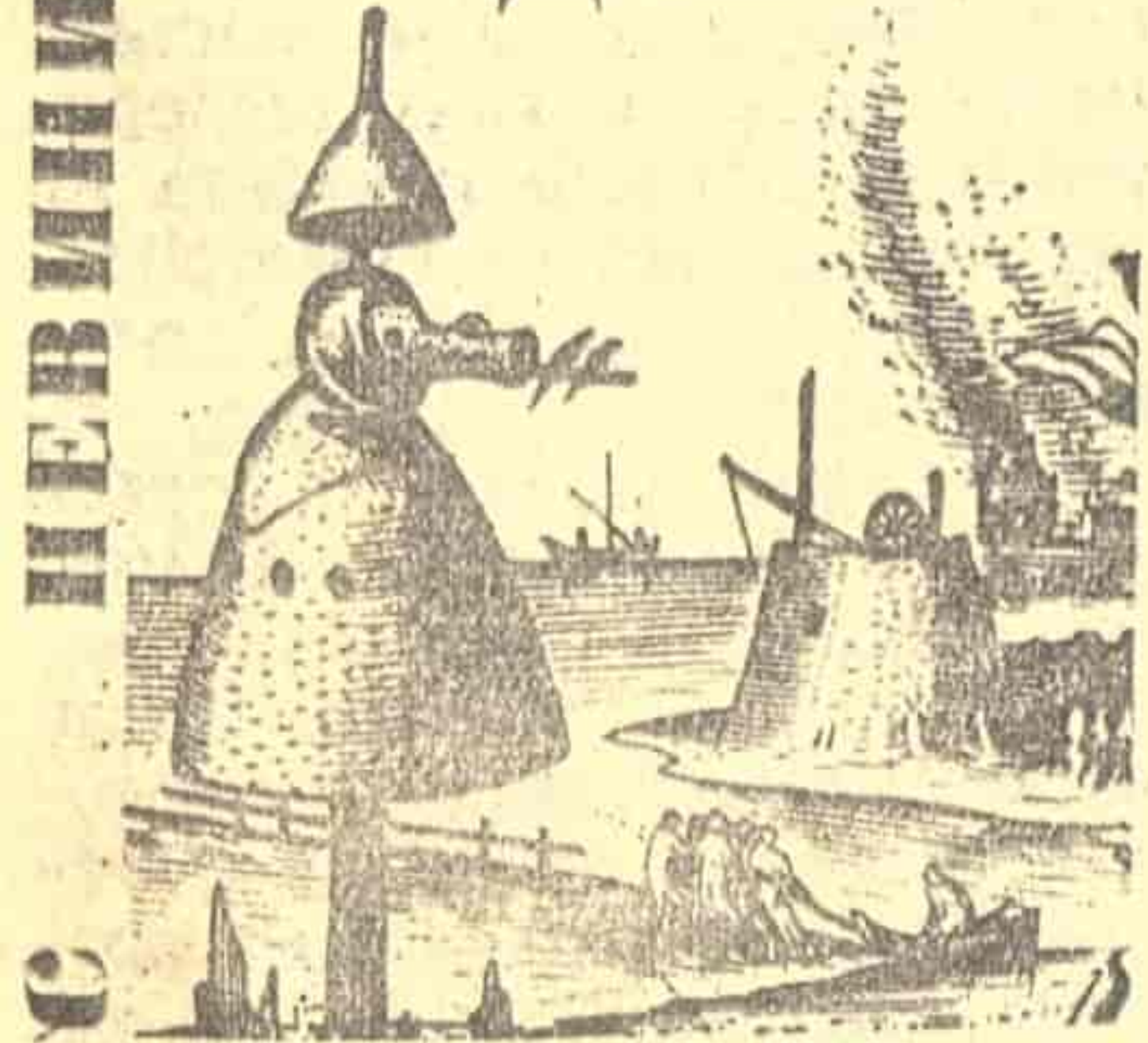
Кад изиђе из аутобуса, на поменутој станици, или, како жени каже, пред хотелом RITZ (чувеним у Лондону) Рјепнин се труди, да, наслоњен на своју штаку, одегуча, до иза пошка, у уличу Светог Јакова. До њеног дана, где је, иза пошка, радња Paul Lahure & Son. Труди се да прође неопажан, пред вратарем чувеног хотела, који стражари при улазу. Тај вратар, међутим, зна већ тог човека, што гегуча, ту, свако јутро, са ногом у гипсу, па га поздравља, очински, осмехом, као да жели да му ода признање, што скакуће, тако добро. Рјепнин се онда, — и ако понавља у себи, да је то немогуће, — увек учини, да тај вратар, зна, од некуда, да је, и он, у Паризу, тако, стајао пред једним ноћним локалом у козачкој униформи коју је звао: генерал Дибенко. И ако се, и сад још стида, што је био пристао на то, Рјепнин сад са задовољством удахне, ту мисао кафе, и цема, и цвећа, који допире из улаза у «Ritz». Пре седам година каткад, и он је у њега улазио. Сад јурно пролази, скакућући, поред новинара, на пошку, и залази у идућу уличу. Још мало, сад, још мало само, да да прође поред чувене радње шешира, LOCKS, — гас, у излогу, још има шешира

Наставак на 15. страни

КН

7

ДАЉИНА



Александра Сметанјук, економска школа „Владимир Периф Валтер“, шеснаест година. Члан „Књижевног клуба 55“ РУ „Буро Салај“.

„Често лутам старим Београдом. И ту, на калдрми, ја сам, у ствари, тек онда онаква каква желим да будем. Иако никада нисам становала на Косанчићевом венцу, чини ми се да живим ту одувек.“

На једном дрвету везана је пертла. Ја сам је везала. То је моје дрво. Тамо је све моје. Знаш колико

пута звоно на Саборној цркви откуцава петнаест до десет. Мачак без левог увета из броја 9 увек заребе по стаклу кад носим згуги џемпер. Једино не познајем људе из тог краја. Свеједно. Вероватно да бих се разочарала. Сигурно су исти као сви остали. А ја хоћу да побегнем од људи, асфалта и тих ужасних ствари на четири точка. Волим да се возим трамвајем кад Сава поплави Карађорђеву уличу и да кришом гледам децу на шлеповима.

Тек кад жмиркаве сијалице замењују неон, збуњена променом, схватим да сам рођена век касније.“

Сликама исказује осећања. Сликовитост, значи, није средство већ суштинска потреба њеног певања. Пева као што дишу таласи, магле, борови, који су, опет, у неирекцидном преображају све док их она не уобличи у визије једног помало саблазног света. Иде од сенке до облака, од камена до шкољке, ужарена као „сунчане дине“ и чиста као ветар с мора.

УМРО ЈЕ АЛБАТРОС

Оцима је гутао море
Кљуном је парао планине
Крилом је заклањао љубавнике
УМРО ЈЕ АЛБАТРОС
Отекло је море
Заоблиле се планине
Развојили се љубавници
Јер умро је албатрос

И погледај хлавану пучину мора
Зар онај бели облак не личи на брод

И ове шкољке што гушећи се
дишу осмехом

не личе на камен
Погледај ону црвену даму
Што босом ногом рије по песку

Гледај и памти
Жажи
Зар ти то не личи

На нешто лудо и језиво
Што само машта може да створи

Лупета звоно у Светом Року
Док богородица мртвим осмехом

Лиже глиненог Исуса
Као крзуба хртица
Туђе штене
Заћути звоно
Умири се фреска
А моја грешна визија
Расплине се у лику који гледам

Љуљам се на малој сказаљки
Сунчаног сата
Или пешчаног можда
И гледам сунчане дине
Како гризу ми прсте
Зелене од борова
Смола капље
Лепи се
Ужаснута
Пиљим у ту нечисту крв

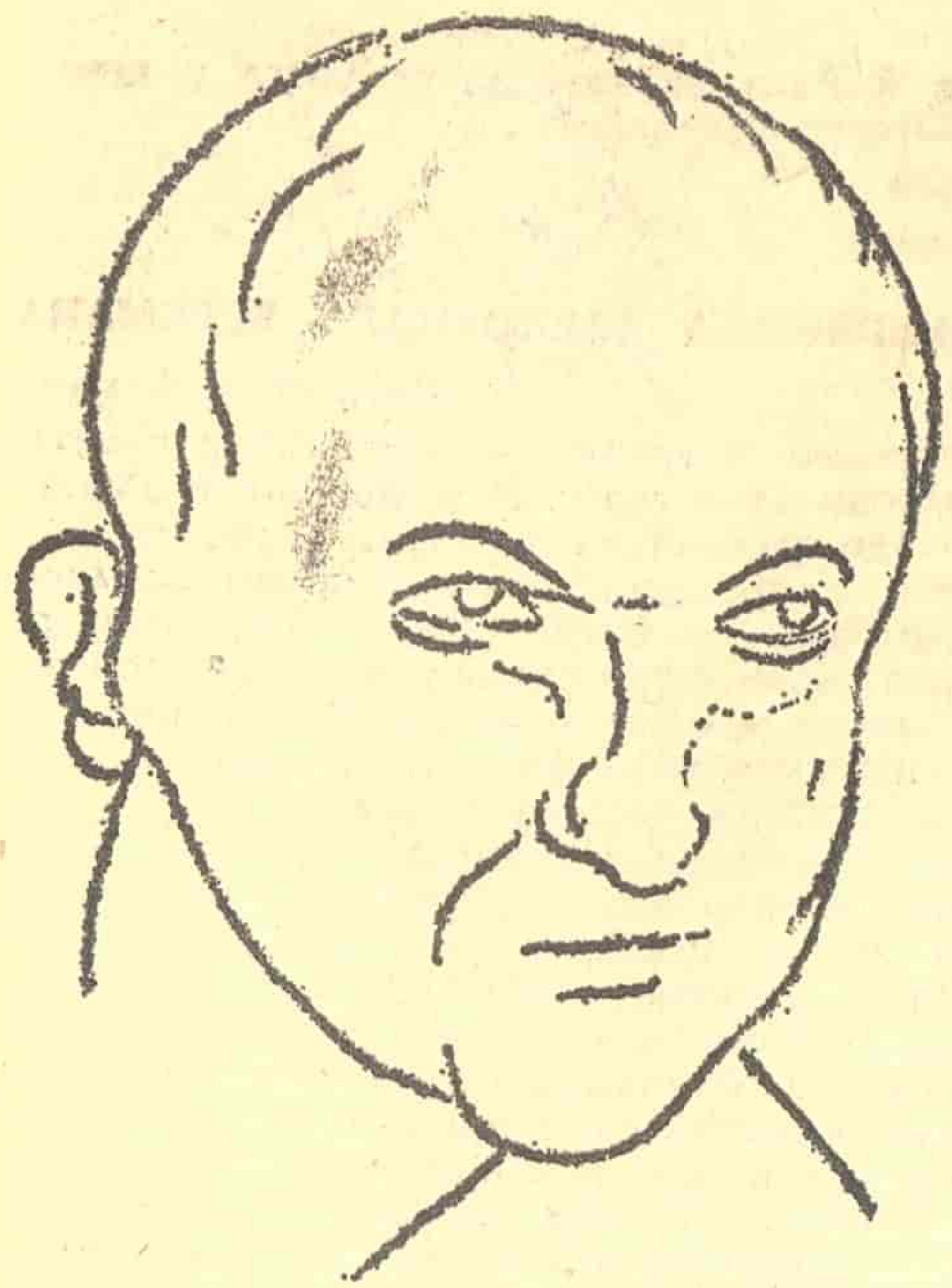
АЛЕКСАНДРА СМЕТАНЈУК

Хоћу да чучам у овој сломљеној кући
У граду над којим сија сломљено сунце
И плави се небо преломљено
Као порцеланска шоља
Седећу у тој сломљеној кући
И сламати своје већ преломљено срце

Ослушни крик прног галеба
Са трешњиним цветом у репу

ВЛАДО ГОТОВАЦ

Прича о трубадуру



ОЉА ИВАЊИЌКИ:
ВЛАДО ГОТОВАЦ

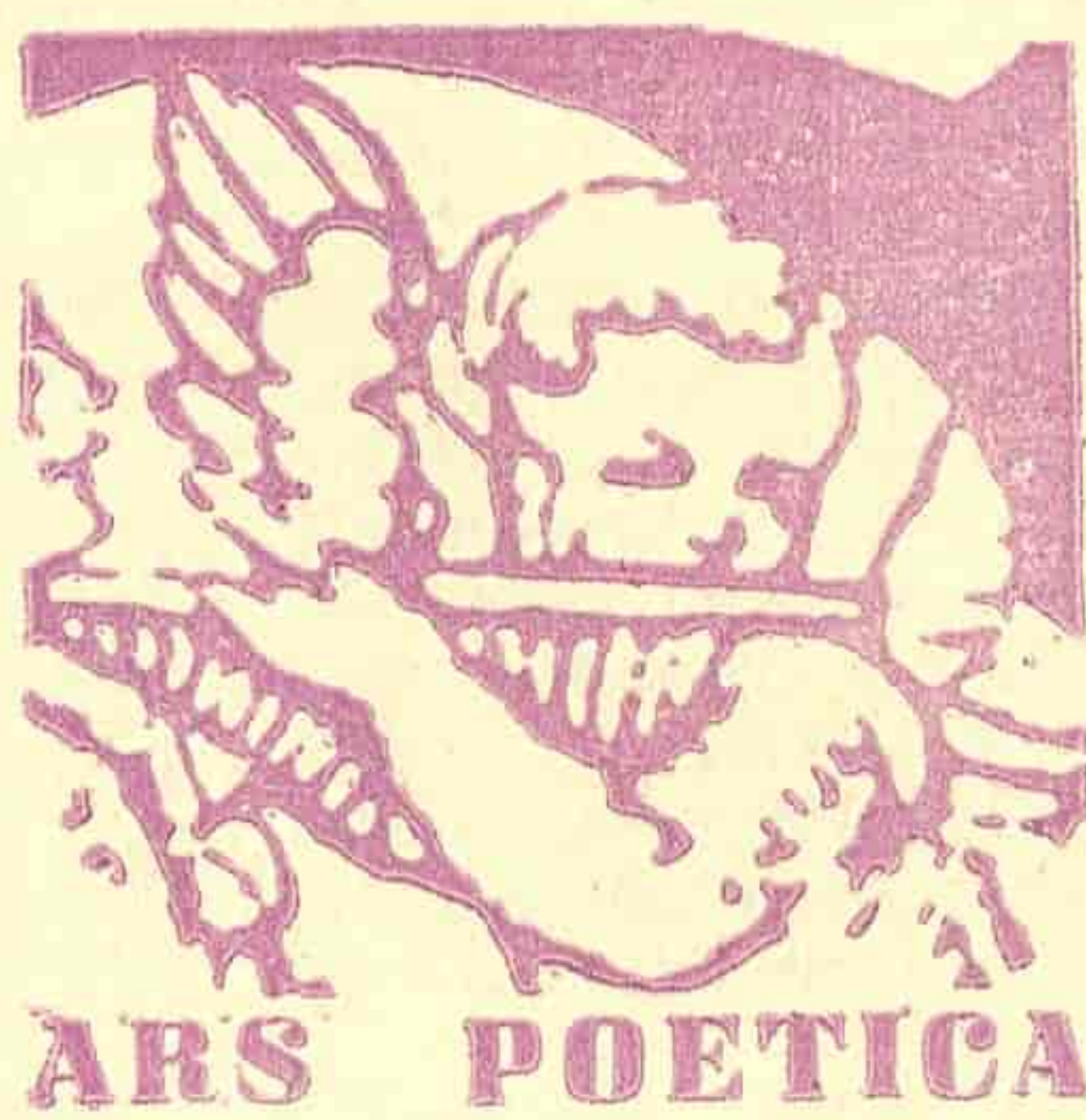
Госпа је много дјете имала
а њему намигивала уз опасност за њега
јер она бијаше вјешта
Није тражила љубав али је волила
игру

Он је дао толике заклетве да је
његов анђео подигао обрве у недоумици и
престао се у тај занос мијешати и био
само његов зачуђени споменик на небу

Он је даље толико пјевао толико
јахао јер је упоређивао свијет љубави с
нашим свијетом небо је боље од земље
познавао зато бијаше једноставан догађај
кад је с мјесечином нестао

Пјесме су му у томе доста
помогле

Нитко га није тражио



уопће и омогућује поетску егзистенцију
човјека: занос већи од садржаја
који га је покренуо.

Како је, међутим, то јахање и то пјевање
„даље“ изгледало то више нам не прича „Прича
о трубадуру“, већ једна друга пјесма Владе
Готовца, пјесма „Витезов оклоп и љубав“ прати
тај пут:

... патња јахања тог не смањује љубав
И он запажа ствари са земље невидљиве
Његове ријечи тада неразумљиве постану
Али и за нас имају све од пјесме
Он се нигдје не настављује не одсеја и не спомиње
крчме

Јела више не позна и не скреће на зденице
Причају да му из срца нож није никад ишчупан
И оклоп да је празан и коњ да је сам"

Ове сам стихове пјесме „Витезов оклоп и
љубав“ унио на час у интерпретацију „Приче
о трубадуру“ тек зато да бих учврстио ону
поетску слику која се у ствари скрива унутар
ситуације у којој пјесник Владо Готовец већ
почиње у „Причи о трубадуру“, поготову ав-
вербијалним путем („толико пјевао“, „толико
јахао“), стилистички распршивати
садржај приче пјевачеве егзистенције и то на
нешто што не фиксира више фабулативно
оноко прецизно како је то било учињено у
првом дијелу пјесме, њене моменте. Уносени,
надаље, у ову интерпретацију стихове једне
„Причи о трубадуру“ тако сродне пјесме лакше
се може показати да дескриптивни елементи
што у тој, али уистину и у многим другим
Готовчевим пјесмама, фиксирају, бар до-
некле, „патњу“ с увијек без-циљног пјесничко-
вог пута заправо су у опћенитости језика дру-
гога дијела „Приче о трубадуру“ њен власти-
ти изгубљени садржај.

Па кад већ смо овдје започели питајући се
о начинима „једноставног догађаја“ трубаду-
рева нестанка, желимо бих рећи, а не проши-
рујући више оно што је овдје било дотакнуто,
како ми се чини да у „Причи о трубадуру“
овај први пут, занесен својим лутањима,
„нестaje“ у заносну прозачност ту заиста о-
слобођеног Готовчевог поетског језика.

Но, трубадур, рекао бих нестаје и други
пут. То што „бијаше“ једноставан догађај
„кад је с мјесечином нестао“, то што „пјесме
су му у томе доста помогле“, то што „нитко
га није тражио“, све то што пјесник тако лако
и тако једнаставно установљује тражи у
ствари да још нешто кажемо о том „једноста-
вном догађају“ трубадурева нестанка. Док је,
дакле, први његов нестанак заправо у ишче-
знућу оних, у једноме дијелу пјесме описаних,
садржајних елемената његове егзистенције
и то у језичку структуру те пјесме која ову,
у другом својем дијелу, раствара све до
потпуног његовог нестанка, други се пјевачев
нестанак збива суочењем његове егзистенци-
је и природе њенога садржаја. На то нас, уос-
талам, и води стих: „Пјесме су му у томе доста
помогле“.

Што је то у садржају пјесме, што је, на-
име, у њој да и она „помаже“ нестанак пјесни-
ка, то, међутим, више не прича „Прича о тру-
бадуру“, већ о томе говори, на примјер, фраг-

довољан залог пјесничтва самог. Надилазећи
га, оно му тек помаже да буде нешто више
него банална анегдота, но не подарује му и
пуну могућност да буде темељ пјесничтва
самог. Јер тај темељ, ако и није у животу,
недовољено лежи у његовом принципу.

На тај начин „догађај“ пјесме, корјенећи
се у пукој реалности, као да се њој и вра-
ћа; али не затеченој, пруженој рационалној
спознаји или савршенству естетског тренутка,
већ се враћа оној реалности која прву, дату,
затечену, предурчуну, битно утемељује.

Тиме се недовољено раскрива други план
прометрања ове виртуозне пјесме. Јер, њен
пут више није пут индоктринирање — или
имагинирање — судбине једног витеза; упу-
ћена свом темељу, уосталом темељу саме оп-
стојности, она се раскрива као изворна
бајка, као маштовита покрајина
језика самог. Права домовина пјесни-
штва, испјевани свијет његових чистих зна-
чења, у овој се пјесми јавља као негација
свијета ствари и сваког односа према њима
— јавља се тај однос путем отпора, приста-
јања или пак отклањања, што све конституира
(с)налажење субјекта у постојећему као по-
стојећему, али не и у пјесничтву самом. Ње-
му се пак може само припадати или не при-
падати, оно не признаје вољних одлука ни
осјећања сувишности.

У једној другој пјесми Готовец вели: „Све
тешкоће мога живота изазива језик као до-
мовина“. Не обазирјући се, наравно, на субјек-
тивне напоре у послушу том изазову, као те-
мељно питање поставља нам се управо мо-
гућност пјесничког профилирања
те домовине. Рећи: „језик“, исто је што
и пристати на немогућност његова супстан-
цијалног одређења. „Језик као домовина“?
Није ли то обећана земља у којој је пјесни-
кова ријеч — онкрај затечених одно-
са — ријеч самог принципа живљења, који
као тежња увијек надлази све тешкоће
живота самог? Тежња, дакако, никад пости-
гнуће, увијек имагинирање једне друге земље,
никад њена јасна профилирација. Бајка је
основна форма те друге земље. Била она
подријетлом из дјетињства, била она евока-
ција последње епохе витешког платоничког
хуманитета (средњи вијек), била она егерич-
ни кознички сан, бајка је својом тежњом нај-
ближа ономе што Готовец тренутно хоће, ка-
мо, чини се, у последње вријеме својим опу-
ском смјера. Но, једном поетички осво-
јена, хоће ли и надаље бити блиска отво-
реном језику свог подријетла, го-
вору друге домовине.

Анте Стамаћ

мент из познате поеме Владе Готовца „Јека“
(15):

„Пјесма је задњи дан свијета
Љубав која не тјешти
Дојир послје којег се одлази заувјек
Завјет без потомства одржан
Од двјијета прошлост
Од будућности само до смрти
Свијет који је заштитио живљење
Пјесма је задњи дан свијета“

Пјесма тј. „свијет који је заштитио живе-
ће“ суверено се тако појављује, а у свједо-
чењу цијеле Готовчеве поезије, као живот
штутње. То у њега, заправо, ишчезава труба-
дур и зато се, ето, и може рећи да пјесме
„помажу“ тај „нестанак“ јер и оно што још
најдубље данас говори, у пјесничтву и у ме-
тафизичности, у ствари прати само и потврђује
пучу истину нашега доба: садржај се егзистен-
ције непрестано апстрахира актуалном
десупстанцијализацијом њенога свијета.

Ето, у томе опћем нестајању људ-
ског садржаја свијета други је труба-
дурев нестанак. Само зато јер је то неста-
јање „опће“ Готовчево „Прича о трубадуру“
и може, описујући његов нестанак, имати је-
дан једини „логичан“ завршетак: „Нитко га
није тражио“.

Завршавајући ову кратку интерпретацију
Готовчеве „Приче о трубадуру“ осјећам да је
још много тога остало што би се у поводу
ове Готовчеве пјесме могло рећи. Но када
бисмо се упитали како до тога долази тада
би само један одговор, вјеројатно, могао бити
тачан: садржајну, тј. филозофичку цијелину
читава Готовчеве поезије, коју је баш ова
пјесма у себе „апсорбирала“, она нам бескрај-
но и враћа сваки новим њеним читањем.
Или још тачније, враћа нам и више јер као
и све друго вриједно у савременом пјесни-
штву, то она нам враћа занос у којем је на-
стао и тек којим и сами ведро још увијек
гледамо у пакао наших дана ни неразумјева-
јући да је, можда, све већ готово.

Вјеран Зупа

ПРАВА ДОМОВИНА ПЈЕСНИШТВА

ВЕДАР И ПРПОШАН тон ове пјесме очито је
у нескадају са трагичним и суморним њеним
закључцима. Сав њен простор, који нам се
нуди као први слој, испуњен је напором да
се у питање одлучно постави свијет реалног
живота, због његове незаснованости у кон-
секвентном сугласју мисли и чина. Замишљен
над том незаснованошћу, у рационалном по-
хвату анђела, трубадур се окамењује као не-
дјелатна и од свијета одустајајућа мисао. Рас-
дјелатна и од тога, с љубављу према љепоти
пјевања, након тога — пјесмом боље познавајући
и својој патњи — пјесмом боље познавајући
небо него земљу — трубадур се расипа у мје-
сечини. Иронија последњих двају стихова —
сад већ готово посве „изван“ пјесме — не
оставља мјеста ни за какво чудо и ни за чију
обману.

Ни рационализирано гађење анђела ни
наивни еxodus витеза не умањују сву првот-
ну тежину расипа свијета. Филозофско увјере-
ње (немјешање у „тај занос“) и племенито
поетизирано нестајање у љепоти пјева (боље
познавање неба од земље), та два комплемен-
тарна начина одношења спознаје према сви-
јету ствари, исцрпљују се у етеричности сво-
јих (мисаоних) односно естетичких) посљеди-
ца. И једно и друго, вјерујући да им
припада оно највише, губе мјесто
свога првотног утемељења. У
томе „највишему“ — непрестано осцилирају-
ћи између споменика и мјесечине — труба-
дур као догађај бића у којему се испуња
судбина престабилизираниог свијета идеје није

ВРЕДНОСТ НЕ ТРЕБА ТРАЖИТИ У СМISЛУ ПЕСМЕ

ПОЕЗИЈА Владе Готовца за мене је сасвим
нова и непозната. До сада нисам имао при-
лике да читам његове пјесме. Морам призна-
ти да ме ова песма помало збуњује. Мислим
да је њен смисао јасан, али осјећам да њену
вредност не треба ту тражити. Реч је о јед-
ном људском односу (она заводи — он пева)
чији интензитет одстрањује анђела. Претпо-
стављам да је он симбол свести. Чим је страст
ослабила, почео је да упоређује постојеће са
имагинарним сликама у сопственој глави. Ре-
зудатат свега је неко отуђење у поезији, оту-
ђење од људи кроз песму. Последње две ре-
ченице то јасно илуструју. Покушај да буде
сам себи довољан успео је (бар у песми). То
што га нико није тражио, схватам као неку
врсту жалбе песника на живот, јер интимно
ником од нас није пријатно сазнање да свет
нашим постојањем не добија и не губи ни-
шта. А то управо и осећа велики број људи,
утапајући се у бесмислене хобије, уништава-
јући се на најразличитије начине. Недоста-
так хуманистичких односа, људске комуни-
кације, може карактерисати једно одређено
времe. Непостојање било какве комуникације
је трагедија. Мушкарца из ове песме то упра-
во доживљава, претварајући све у бесмисао.
Иначе, мислим да је свака песма добра, која
успе да ме привуче да размислим. Ова је
песма у томе успела.

Слободан Лазић, социолог

ИСХОДИШТЕ ПЈЕСМЕ „ПРИЧА О ТРУБАДУРУ“

ПОСТОЈИ наивност дубине. И постоји тра-
гедија особе која се у њој подиже: док се
приближава свом испуњењу не напуштајући
земљу. А земља му зато узвраћа прикрива-
њем кобног краја! најпотпуније у љубави.

Игра других њему је фатална замка, зам-
ка коју сам одржава што потпуније служећи
свом заносу. Јер, нитко, нитко се не може
предати вјечности и љубити земљу — и не
изазвати осмијех и чуђење.

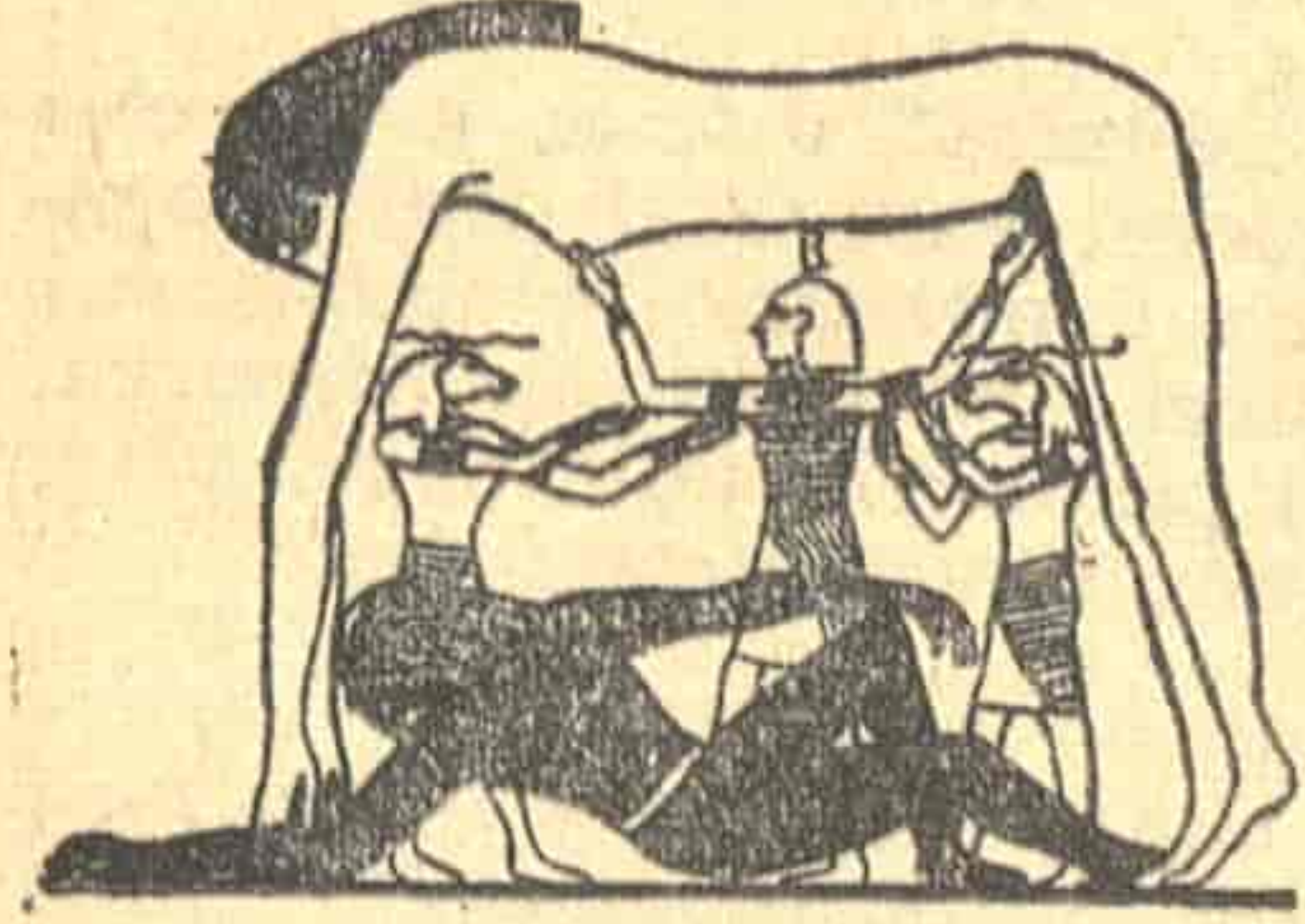
Пјесничтво испуњује такав живот не
спашавајући га: оно не спречава трагедију,
оно у трагедији настаје и одржава је.

У једном немјерљивом, у једном непозна-
том тренутку наступа посвећеношћу ишчезава-
ње: толико припремљено да је једноставно.
И толико далеко да у њему више земаљског
нема. И толико без остатка да га нитко не
осјети као губитак. То је прелазак с ону
страну, у нијемост неизречиву и непозна-
ту, која не привлачи него осеја.

Од свега остаје само „прича о трубадуру“:
ако с правом ту особу заноса, ту особу наив-
не дубине можемо у њему представити.

Владо Готовец





ЧЕТИРИ ГОДИНЕ ПРЕ КРОНШТАТА

„ИСТОРИЈСКИ је задатак пролетаријата, кад освоји власт, да уместо буржоаске демократије успостави социјалистичку демократију, не да укине сваку демократију. Социјалистичка демократија не започиње међутим тек у Обејаној земљи, када је створена база социјалистичке привреде, као спремна божићни дар за честит народ, који је у међувремену верно подржавао шапцину социјалистичких диктатора. Социјалистичка демократија почиње одама са уништењем класне владавине и изградњом социјализма. Она почиње тренутком освајања власти од стране социјалистичке партије. Она није ништа друго до диктатура пролетаријата

Дабоме: диктатура! Али та диктатура састоји се у начину примене демократије, не у њеном уклањању: у енергичном, одлучном захвату у ствари права и економске односе буржоаског друштва, без којих се социјалистички преврат не може остварити. Али та диктатура мора бити дело класе, не млаве, вођење млаве у име класе, то значи она мора ићи у корак са активним учешћем маса, налазити се под непосредним утицајем и под контролом целокупне јавности...

Лењин и Тројски су уместо представничких тела, пролазних из општих избора, поставили савете као једино право представничтво радних маса. Али са гушењем политичког живота у читавој земљи и живот савета све више да слаби. Без општих избора, непуштене слободне штампе и окупљања, слободне борбе мишљења одумире живот у свакој јавној установи, постаје привидан живот, у коме само бирократија остаје активан елемент. Јавни живот се постепено успављује, шапцина партијских вођа неискрипне енергије и безграничног идеализма дигнује и влада, под њима руководи стварно шапцина истакнутих глава, и радничка савета се у времена на време позива на скупоце да би пљаскала говорника поља, једногласно одобравала предложене резолуције, у основи дакле историјата — диктатура свакако, али не диктатура пролетаријата већ шапцине политичара.“

Роза Луксембург, „Руска револуција“ (1917).

ГЕОГРАФСКА БЕЛЕШКА

Кронштадт, тврђава, гарнизон и лука, коју је пре 250 година основао Петар Велики, налази се на острву Котлин, тридесет километара пред Лењинградом, у Финском заливу. Место служби совјетској Балтичкој флоти као оперативна база и центар снабдевања; војнички игра улогу у одбрани Лењинграда против напада класичним оружјем.

Залив се зими заснева. Снежна писта у зимским месецима, од новембра до априла, води преко леденог покривача и повезује Кронштадт са метрополем. Град, лука, бродоградилница постројена и докови налазе се на источној страни острва; утврђења и приобалне батерије овичију обалу према северу, западу и југу. Сам Кронштадт заузима је 1921. око трећине острва Котлин; становништво се у то време састојало од морнара Балтичке флоте, војника у гарнизону, неколико хиљада бродоградилничких радника, официра, чиновника, занатлија и намештеника, све у свему педесет до шездесет хиљада људи.

Центар града чини огроман Сидришни трг, на коме су се раније муштрали војници и одржавале параде; он прима тридесет хиљада људи. За време револуције владао је на том тргу бесприморно динамичан политички живот. Морнари, војници и радници окупљали су се тамо, попремено свако вече. Сидришни трг био је кронштатска агора.

БЕЛЕШКА ЗА ПРЕДИСТОРИЈУ

У свим револуционарним покретима, које је Русија доживела, флота је пресудно учествовала. Имена као „Патјомкин“, „Аурора“ и „Петропавловск“ не могу се отиснути; чабаве, сиве крстарице, које су носиле она имена не могу нестати; још увек њихове силуете предњаке предисторији у којој живимо; аветински бродови слободне, који зато што су укловњени никда не могу да крену, велики и као сенка на старим изабеданим копцима Ајзенштајнових филмова.

Октобар 1905: Побуна морнара Балтичке флоте у Кронштату, неколико недеља пре севастополског устанка, у крви угушена: хапшења, стрељања, принудан рад.

Јули 1906: Побуна Балтичке флоте: Кронштадт, Свеаборг, Хелсинки у побуни.

Новембар 1906: Морнар Частник, према оптужници, примао свог хапшења: „Данас ћете вас погубити, али чекајте само неколико дана или највише неколико година, тада ће вас погубити иста судбина или још горе. Ако то не будем ја, наћи ће се други који ће вас осветити.“ Частник је осуђен на смрт и стрељан.

Јули 1915: Из једног извештаја царске тјелне полиције о политичким односима у јединицама Балтичке флоте: „Велики део морнара Прве балтичке флоте, људи који се из политичких разлога налазе под полицијским надзором, морао је као резерва бити послат на копнени фронт да би сигурност на бродовима била загарантована.“

Март 1917: Совјет кронштатских морнара преузима власт. Два адмирала и четрдесет официра се стрељају. Морнари бирају официре из властитих редова. Све ознаке чиновне се укидају. Кронштадом практично влада његово становништво. Све политичке одлуке доносе се на Сидришном тргу.

Јули 1917: Влада Керенског шаље посланицу Кронштатском совјету и прети репресалима, јер становници Кронштата захтевају окончање рата, откажују послушност, своје војне претпостављене самовољно смењују и спротивљавају се Привременој влади. У тој посланици стоји: „Наређујем посади линијских бродова „Петропавловск“, „Ресублика“ и „Слава“ да у року 24 часа ухвати коловозне поубе и да их доведе у Петроград, где ће се предати редовном суду; наређујем вам даље да се подвргнете свим мерама привремене владе. Ако се кронштатски гарнизон и посада наведених бродова не повинују мојој заповести сматраће се и према њима ће се поступити као са велеиздајницима, и влада ће против њих применити најстрожије кажњавање.“ Кронштатски совјет одбацује све захтеве и наређења Керенског.

Октобар 1917: Балтичка флота затвара ушће Неве пред Петроградом. Морнари из Кронштата и Хелсинкија за-

поседају Телеграф, државну банку и даље стратешке тачке главног града; без њиховог учешћа октобарска револуција не би победила. Тројски пише: „Кронштатски морнари су понос и слава руске револуције.“

Зима 1921: После вишегодишњег грађанског рата бели су на територији Европске Русије коначно поражени. Привредна ситуација је лоша. Политички се Комунистичка партија као неограничена власт у земљи етаблирала. Чека има одршене руке. Привреда се налази у тешкој кризи. У флоти влада немир. Комесар Зорин саопштава да је само јануара 1921. пет хиљада морнара напустило Комунистичку партију.

Фебруар 1921: Конференција комуниста Балтичке флоте доноси резолуцију у којој стоји: „Партијска организација удаљила се од маса. Она не одговара више вољи активних чланова. Постао је бирократски инструмент, који је изгубио сваки ауторитет код морнара... гупи сваку локалну иницијативу, и претворило је сваки политички рад у пискарање... Захтевамо да партијска организација промени своје принципе. Захтевамо да се темељно демократизује.“

Александар Беркман био је сваког Кронштатске побуне. Беркман се родио у Вибли као син имућних родитеља; због свог политичког држања био је искључен из петроградске Кадетске школе; 1887. иселио се у Америку и прикључио се синдикалистима. Као коловоза једног радничког устанка био је осуђен на двадесет година тамнице и дошпије изручен руским властима. 1921. побегао је у Берлин. И на Западу прогонала га је политичка полиција. 1936. мучен бегом и болешћу, извршио је самоубиство у Француској.

ИЗ ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА БЕРКМАНА

Петроград, фебруар 1921.

Влада ужасна зима и градско становништво од тога тешко пати. Вејавице су нас одскеале од провинције. Резерве животних намирница су готово при крају. Следовање хлеба смањено је на половину фунте. Већина кућа се не греје. Када се смркне, приближују се старице стоваришту дрва у близини хотела „Асторија“, али су страже на опрезу. Читав низ фабрика морао је да обустави рад јер више нема горива. Радници добијају половину следовања. Они су сазвали скуп, који је требало да расправља о ситуацији; власти су, међутим, забрањиле митинг.

Радници фабрике „Трубочни завод“ штрајкују. Негодују због тога што приликом поселе зимске одеће комунисти имају предност пред ванпартијцима. Влада оклева да тим жалбама изађе у сусрет, пре него што се људи поново не прихвате рада.

На улицама, пред фабричким капијама, створиле су се групе штрајкача. Појављују се војници, који треба да их растерају; и то курсисти, маади комунисти из Војне академије. До насилних окршаја није дошло.

Данас су и радници дока Галернаја и радионица флоте сдлунали у штрајк. Арогантно држање владе унело је злу крв. На улицама се појављују радници који демонстрирају, али их коњича растерује.

27. фебруар

У граду влада велика нервоза. Ситуација са штрајком се заоштрила. Заводи „Патрониј“, фабрике „Балтијски“ и „Лаферм“ обуставиле су рад. Власти су наредиле штрајкачима да наставе са радом. Проглашено је ванредно стање. Управо наименован Комитет одбране добио је задатак да олакшају ситуацију.

28. фебруар

Данас су се на улицама појавили први леци штрајкача. Они говоре о радницима који се мрзну у својим становима. Њихови главни захтеви јесу: боља зимска одећа и равноправна подела животних намирница. Неки од тих листића протестују против окупљања у предузећима. У њима стоји: „Народ жељи да сам расправља о своме положају, и да сам тражи најбољи излаз.“ Зиновјев тврди да је цело немир дело мељшевика и социјалреволуционара.

Штрајкови добијају од недавно политички обрт. Касно поподне појављују се плакати са даљим захтевима. На њима пише: „Нужно је да влада потпуно измени своје мере и методе. Што је радницима и сељацима пре свега потребно јесте слобода. Они не желе да то остваре прописима бољшевика. Они хоће да сами одлучују о својој судбини. Захтевамо пуштање на слободу свих радника социјалиста и ванпартијца; укидање ванредног стања; слободу говора, штампе и окупљања за све раднике; захтевамо слободно изабране радничке савете, слободно изабране синдикалне функционере и слободно изабране савете.“

1. март

Многа хапшења. Свуда се виде групе радника штрајкача, које, опколене чекистима, одводе у затвор. Велико огорчење влада у граду. Како чујем многи синдикати су распуштени и њихови активисти предати Чеки. Али се стално појављују нови леци. Самовоља власти биди сада и реакционарне противничке снаге. Ситуација постаје из часа у час све напетлија. Већ се чују позиви за сазивањем уставотворне скупштине. Кружи један манифест, који су потписали „социјалистички радници Невског рејона“, у коме се комунистички режим отворено напада. У њему стоји: „Врло добро знамо ко се плаши Уставотворне скупштине. То су они који нас данас пљачкају. Томе ће доћи крај. Када се састане Уставотворна скупштина, одговараће ти људи пред народним представницима за своје маневривање заваривањима, своје крађе и своје злочине.“

Зиновјев је озбиљно узнемирен; тражио је из Москве појачање у трупама. Петроградски гарнизон наводно симпатиче са штрајкачима. Трупе из провинције пребачене су у град. Неколико комунистичких елитних пукова управо је стигло. Данас су у граду проглашени преки судови.

2. март

Узнемирујуће вести и гласине. У Москви су избили велики штрајкови. Данас сам чуо у „Асторији“ да је пред Кремљом дошло до оружаних чарки и до проливања крви. Бољшевици тумаче поклањање догађаја у облику престоницама као доказ наводне контра-револуционарне завере.

Прича се да су из Кронштата стигли делегати флоте у град да би открили одакле долазе немири. Није могуће разликовати шта је чињеница а шта гласина. Пошто нема одговорног информисања, шире се најпачије шпекулације. Нико не верује у оно што се налази у званичним новинама.

3. март

И у Кронштату влада немир. Флота одбацује драстичан поступак владе против незадовољних радника. Морнари са крстарице „Петропавловск“ изразили су симпатије за штрајкаче. Данас се сазнало да су морнари још 28. фебруара послали у Петроград изасланика да би испитали ситуацију око штрајка. Извештај тог посланства испуно је недовољан по власти. Прекјуче, 1. марта, посада Прве и Друге Балтичке флоте сазвала је јавни скуп на Сидришном тргу. Учествовало је 16.000 морнара, дрвеноармејца и радника. Председавао је председник извршног одбора Кронштатског совјета, комуниста Васиљев. Говорили су Калињин, председник републике и Кузмин, комесар Балтичке флоте. Дражање морнара према совјетској влади било је потпуно пријатељско и лојално, и Калињин је приликом доласка у Кронштадт био дочекан са свим војним почастима, са музиком и заставама.

Пред скупом је тада разматрана ситуација у Петрограду. Делегација морнара поднела је свој извештај. Гомила слушаача отворено је испомила своје негодовање према поступку Зиновјева против радника. Председник Калињин и комесар Кузмин критиковали су штрајкове и резолуцију посаде крстарице „Петропавловск“, о којој су тврдили да је контра-револуционарна. Морнари су подвукли своју лојалност према совјетском систему, али су осудили бољшевичку бирократију. Резолуција је прихватила цело скуп.

РЕЗОЛУЦИЈА ЈАВНОГ СКУПА ЦЕЛОКУПНЕ ПОСАДЕ ПРВЕ И ДРУГЕ ЕСКАДРЕ БАЛТИЧКЕ ФЛОТЕ 1. МАРТА 1921.

Саслушали смо извештај одбора, кога је скуп свих морнара Балтичке флоте послао у Петроград да би тамо испитао ситуацију, и на основу њега закључујемо:

1. Пошто садашњи савети више не изражавају вољу радника и сељака да се одмах распуштају нови, тајни избори и да се за изборну борбу осигура пуна слобода агитације код радника и сељака.
2. Радницима и сељацима као и свим анархистичким и левосоцијалистичким партијама зајемчити слободу говора и штампе.
3. Гарантовати слободу окупљања и коалиције свих синдиката и сељачких организација.
4. Сазвати напартиску конференцију радника, војника Црвене армије и морнара из Петрограда, Кронштата и Петроградске области, која треба да се одржи најкасније 10. марта 1921.
5. Све политичке затворенике, који припадају социјалистичким партијама пусти на слободу, као и све раднике, сељаке и морнаре, који су у вези са радничким и сељачким немирима били затворени.
6. Изабрати ревизиону комисију за преиспитавање случајева свих других који се налазе у затворима и концентрационим логорима.
7. Сва политичка одељења укинути, пошто ниједна партија не може да претендује на посебне привилегије за ширење својих идеја или на финансијску помоћ за то од стране државе; и уместо тога образовати комисије за културу и васпитање, које треба локално бирати и држава финансирати.
8. Омак расформирати све Заградителне отряди (наоружане полицијске трупе бољшевика).
9. Следовања животних намирница за све радне људе фиксирати на истој висини, са изузетком оних који су у свом раду нарочито здравствено угројени.
10. Укинути комунистичка специјална одељења у свим формацијама Црвене армије и заштитне групе по предузећима, и њих, где је потребно заменити јединицама, које саме долазе из армије и које сами радници треба да формирају у фабрикама.
11. Сељацима дати пуну власт у располагању својом земљом, такође и право да држе властиту стоку, под условом да својим властитим средствима, то значи без најмљене радне снаге да излазе на крај.
12. Замолити све војнике и морнаре, као и војне курсисте да усвоје наше одлуке.
13. Поборити се зато да наше одлуке обнародује штампа.
14. Наименовати путујућу контролну комисију.
15. Дозволити слободно кустарноне производство (то значи индивидуалну домаћу радност и занатску радност), уколико се не заснива на искоришћавању радне снаге.

Ова резолуција је са два уздржана гласа прихваћена од стране бригадног скупа.

Петришенко председavajuћи бригадног секретар

Лешин и Васиљев дају да се унесе у записник њихово неслагање.

Васиљев председник

ИЗ ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА БЕРКМАНА

Петроград, 4. март

Ситуација у граду постаје крајње напетта. Штрајкови даље трају. И у Москви је поново дошло до радничких немира. Талас незадовољства и протеста пролази целом земљом. Из Тамбова, из Сибира, из Украјине и са Кавказа саопштава се о сељачким устанцима. Цела земља је близу очајања. После завршетка грађанског рата били су велики нада и поуздање да ће комунисти поустити у свом војнички строгом режиму. Влада је најавила да хоће поново брзо да изгради привреду, и народ је био спреман да у томе учествује. Очекивао је зато крај ратних терета и ограничења, ограничења у свакодневном животу и поново успостављање основних слобода.

Бели су поражени, нема више војних фронтова, али у старој политици ништа се не мења и милитаризација радништва паралише понову изградњу индустрије. Са свих страна отворено се пребације комунистичкој партији да јој је више стало до учвршћивања своје политичке власти него до тога да спасе револуцију.

Званично саопштење појавило се данас на улицама. Захтев морнара за слободним совјетима одбија се као „контрареволуционарна завера против пролетерске републике“. Од чланова комунистичке партије се захтева да поодложно крену у предузећа и фабрике да раднике придобију за становниште владе и против издајника“. Кронштадт мора бити скршен.

Радио Москва је емитовала посланицу „Свима, свима, свима!“ „У Петрограду влада мир и ред. Само у неколико фабрика чуле су се за кратко време оптужбе против совјетске владе. Али и у тим предузећима данас знају сви да су ту провокатори имали уметане прсте... У овом тренутку, када у Сједињеним Државама нова републиканска влада преузима власт и очигледно је спремна да са Совјетским Савезом успостави трговинске односе, могу лажови и побуњеници, који у Кронштату шире гласине и уносе немир, само једном тежити: хоће да утичу на америчког председника да промени своју политику према Русији. Истовремено заседа Лондонска конференција; ширење гласина треба да остави утисак и на турског асалангија и да је доведе до тога да понуди захтевима Антанте. Побуна на „Петропавловску“ је несумњиво део велике завере, која унутрашњости Совјетске Русије изазива немире и хоће да нам нашкоди... Водеће главе у томе плану су један партистички генерал и неколико бивших официра; акцију подржавају мељшевици и социјални револуционари.“

Цела северна област налази се сада под преким судом. Свако окупљање је забрањено. Предузете су све мере предострожности да би се заштитила зграда владе. У „Асторији“, пред становима Зиновјева и осталих истакнутих бољшевика постављене су машинке. Ове припреме потхрањују општу нервозу. Званични плакати по зидовима наређују радницима који штрајкују да се одмах врате у фабрике. Забрањују сваки прекид рада, опомињу становништво да се не окупља на улицама.

Одбрамбени комитет започео је са првом „чистком“ града. Бројни радници, за које се сумња да симпатишу са Кронштатом, ухапшени су. Сви петроградски морнари, као и део гарнизона, који се сматра „неповзданим“, пребачени су у удаљена места. Породице кронштатске посаде, које живе у Петрограду, сматрају се такоима и спречава им се да напусте град. Одбрамбени комитет саопштио је посади Кронштата да су „затвореници задржани као таоци за сигурност комесара Балтичке флоте Н. Н. Кузмина, председника Кронштатског совјета Т. Васиљева и других комуниста. Ако нашим друговима само зафали даака са главе убићемо таоце.“

„Не желимо проливање крви“ телеграфисали су из Кронштата. „Ниједном комунисти није још пала даака са главе.“

Радници Петрограда са напетом прате развој ситуације. Надају се да ће интервенција морнара исплати у њихову корист. Мандат Кронштатског совјета истиче ових дана и припремају се нови избори.

Прекјуче, 2. марта, одржана је конференција делегата, којој је присуствовало 300 представника бродова, гарнизона, синдиката и предузећа, међу њима велики број комуниста. Конференција је одобрила одлуку, која је дан пре обнародована. Лењин и Тројски су ту резолуцију окарактерисали као контра-револуционарну и тврдили да је доказ о завери белих.

Ема Годман, Беркманова животно сапутница, рођена Русиња, анархисткиња по убеђењу, оставила је за собом аутобиографију под насловом „Living my Life“, у којој се сећа и кронштатских догађаја.

ИЗ СЕЃАЊА ЕМЕ ГОДМАН

Чула смо за гласине, према којима су приликом сусрета три стотине делегата флоте, гарнизона и синдиката совјета морнари ухапсили Кузмина и Васиљева. Питали смо наша оба поузданика шта о томе знају. Потврдили су хапшење обојице. Оно је имало следеће разлоге. Кузмин је на скупу градо морнаре као издајнике и штрајкаче у Петрограду као шкурнике (саможивце) и изјавио да ће комунистичка партија „саистити те људе као контрареволуционаре“. Делегати су даље сазнали да је Кузмин наредио да се из Кронштата изнесу све залихе животних намирница и сва муниција. Тиме је град био угројен глађу. Морнари су зато одлучили да ухапсе Кузмина и Васиљева како би залихе остале у Кронштату. Са устанничким намерама или са сумњом у револуционарни интегритет комуниста те мере немају ничег заједничког. Комунистички делегати истушили су на том скупу равноправно и гласали су заједно са другима. Поред тога је закључено да се у Петрограду понаше одбор од тридесет поверљивих личности да би тамо са градским совјетом преговарало о мирољубивом решењу штрајка.

ИЗ ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА БЕРКМАНА

Петроград, 4. марта, касно увече

Ванредно заседање Петроградског совјета у Таврическој палати било је препуно комуниста, махом младих људи, фашистичких и ис-

Данас у 18.45 батерије из Сестрорецка и Лисиниоса отвориле су ватру на тврђаву Кронштат.

Напе утврђење примило је изазов и брзо ућуткало владине топове.

Затим је утврђење Крестнаја Горка почела да пуца на Кронштат. Линијски брод „Севастопол“ одвратио је ватром. Артиљеријски депа траје један час. Кронштат, 7. марта 1921.

Привремени револуционарни комитет

НАШИ ГЕНЕРАЛИ

Из „Известија“ од 12. марта

Комунисти хоће да увере свет да се међу члановима Привременог револуционарног комитета налазе белогардејски генерали и офшери као и један свештеник. Да бисмо једном заувек оповргли ту причу саопштавамо комунистима да се наш комитет састоји од петнаест чланова, наиме:

1. Петришенко, морнарски наредник на „Петропавловску“.
2. Јаковенко, телефониста, подручје Кронштат.
3. Ососов, машиниста на „Севастополу“.
4. Архипов, машински инжењер.
5. Перепелкин, механичар на „Севастополу“.
6. Патрушев, први механичар на „Петропавловску“.
7. Куполов, лекарски виши асистент.
8. Вершинин, морнар на „Севастополу“.
9. Гукин, електричар.
10. Ромањенко, пословођа у сувом доку.
11. Орешни, службеник 3. техничке школе.
12. Ваљк, тесар.
13. Павлов, радник у радионицама морских мина.
14. Бајков, возар.
15. Киљагаст, искусан морнар.

То су наши генерали, господо Троцки и Зиновјев, док су Бруслов, Камењев, Тулчевски и други великине царистичког режима на вашој страни.

БЕЛЕШКА О ВОЈНИМ ОПЕРАЦИЈАМА ПРОТИВ КРОНШТАТА

Војна ситуација бранилаца Кронштата била је од почетка безизгледна. Располагали су са највише четрнаест хиљада људи, од тога тачно десет хиљада морнара и четири хиљаде пешадинаца и артиљеријске Превне армије. Јачина ватре Кронштатске утврђења била је знатна; али обласке батерије биле су управљене према отвореном мору а не према истоку; домет покретних топова износио је 15 километара; Петроград се налазио ван њихове зоне ватреног дејства. Преда заштитним кронштатским пристаништем налазио се март 1921. четири тешких и пет лаких крстарица. Али сви ти бродови били су оковани ледом. Резерве горива и животних намирница нису биле довољне. А и муниције било је врло мало.

Насупрот томе владине трупе располагале су неограниченим резервама. Њихова материјална помоћ била је очигледна. У току неколико дана успело је генералштабу да добије специјалну спремну, одећу за снег, пиомирски алат и покретну артиљерију. Чак су авиони коришћени против побуњеника.

Кронштатски одбрамбени савет схватио је и добро проценио ту ситуацију још пре напада владиних трупа; он се зато задржао на чисто одбрамбеној стратегији. Једина нада за Кронштат у војном погледу налазила се у томе да се држи утврђење док не крене лед; Котлин би тада са сувоземне трупе био неприступачан, а флота би све покушаје искривања могла да одбаци и чак да озбиљно угрози главни град.

На крају одлука посаде Кронштата да пружи оружани отпор заснивала се не на војним већ на политичким просудицама. Они нису знали само да су прва и логика револуције на њиховој страни, они су рачунали и са потпуним совјетским радника, сељака и војника. Апатит изгледао је маса потценили су исто тако као и бруталност војства.

Без обзира на све то савлађивање Кронштата трајало је десет дана.

То се не може објаснити војним разлозима. Дуго трајање операције доказује колико је јака била позиција кронштатске посаде. Комесар Углавном саопштио је 8. марта својим претпостављенима: „Морали смо се повући и одустати од даљих напада, јер се трупа налазила у стању велике деморализације. Армија није у стању да поново нападне на утврђење. Саопштио сам друговима Лаврентију, Аврову и Троцком да је борбени морал курајсиста веома лош. Преовлађују следећи ставови: они траже објашњење о циљевима и намерама кронштатске посаде и хоће да пошаљу устаницима делегате да би са њима преговарали“.

2. и 3. батаљон 561. ловачког пука пребегло је посади Кронштата. 79. бригада отказала је послушност. Војници су савлаживали скупове. Мушкетом бранио рашириле су се парол кронштатске посаде. Два пука су се побунили. И у 93. бригада дошло је до многих случајева дезертирања и до јучних дискусија. Главкомандујући је увео преке судове. Побуне ће се угушити, њихови колаови дигомо стрелци.

Тухачевски је морао да регрупише све своје приправне положаје. Антациони тлас прошао је Црвеном армијом. Непозвани офшери и подофици замењени су члановима КП. Последњих дана битке за Кронштат водене су јединице из азијске Русије, Киргизија и Башкири. Први батаљон Превне армије хренуо су ноћу 8. марта у величини преко леда на утврђење. Уличне борбе у граду трајале су до јутарних часова 17. и тек увече 18. марта предало се последње спољашње утврђење устаника.

ИЗ ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА БЕРКМАНА

Петроград, 17. марта

Кронштат је данас пао. На улицама утврђења леже хиљаде мртвих, морнара и радника. Наставља се са масовним стрељањима заробљеника и талаца.

18. март

Победници славе педесетогодишњицу Париске помуне. Троцки и Зиновјев опустеју Тијера и Галифеа за покоље, које су приредили устаницима 1871.

Превео Милан Табаковић

У САДАШЊЕМ историјском тренутку даље демократизације нашег друштва и учвршћивања самоуправних односа, једно од битних, теоријских и практичних, питања са којима се суочава наша политичка и научна мисао, јесте феномен егатазма, бирократије и бирократских односа. Проблем како је дошло до егатастичких деформација и бирократских структура у савременом социјалистичком друштву узнемирава данас многе научне и политичке савести. То није проблем са којим се суочава само југословенска научна и политичка мисао, већ је и питање које себи поставља читав међународни раднички покрет, поготову његов комунистички део. Да би се на то питање могло прецизно одговорити потребно је суочити се с чињеницама, отворено и без предрасуда и, између осталог, испитати све историјске узроке тих појава, пратити развој бирократије од првих дана после побед социјалистичке револуције у Русији до данашњег дана.

Документа која је скупио и обрадио угледни немачки писац Ханс Магнус Енценбергер, у публикацији „Курибух“, говоре о неким првим појавама егатастичких односа према револуционарном покрету првих година учвршћивања совјетске власти. До побуне у Кронштату, као што се и из документа може закључити, довели су разни објективни и субјективни разлози, нестајица хране, одеће, акције разних политичких група, различита схватања о природи нове радничке и сељачке власти, недовољна толеранција међу носиоцима различитих схватања, оскудно искуство младе совјетске власти у решавању сложених практичних проблема које је пред њу постављао послереволуционарни период, итд. Ови документи могу да потврде и тезу оних кригичара сталинизма који су увек тврдили да до појаве културности, Стаљинове доминације, свих деформација у совјетском друштву, као и у међународном радничком покрету, није дошло само благодарећи Стаљиновој менталитету деснога, него и силету других објективних друштвених збивања. Приликом оружане интервенције у Кронштату почела је прва пун да се остварује једна, за социјалистичку револуцију, недопуштљива пракса, која је своје праве, трајичне, резултате дала приликом бруталног гушења радничке побуне у источној Берлину 1953, револуције у Мађарској 1956, окупационог Чехословачке 1968. и стирелношћу неких људи из садашњег чехословачког руководства да све отпоре московском бирократизму и совјетској доминацији прогласи дивљањем реакционарних елемената. Кронштат, дакле, може да изгледа, ако се ствари површно посматрају, као небитан инцидент, али и као нуклеус онога што ће, касније, историја радничког покрета забележити као сталинизам.

УЛИМАТУМ ОД 5. МАРТА 1921.

„Влада радника и сељака је наредила да се Кронштат и побуњени бродови сместа подвртну власти Совјетске републике. Наредујем зато свима, који су подигли своју руку против социјалистичке отаџбине, да одмах положију оружје. Ко се противи има се разоружати и предати властима. Ухапшене комесаре и остале представнике владе треба одмах ослободити. Само ко се без услова преда може рачунати на милост Совјетске републике.“

Издајем истовремено наређења, према којима побуна мора бити угушена. Побуњеници ће се савладати оружаном силом. Одговорност за оштре мере, које ће мирољубиво станковништво при том испаштати, пада у потпуности на побуњене контрареволуционаре.

Ово је последица опомена.“

Троцки	Камењев
Председник Револуционарног војног савета	Главни командант

ИЗ ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА БЕРКМАНА

Петроград 5. марта

Чак комунисте постепено почиње да бунитон који даје влада. Виде опасну заблуду у томе што се захтев радника за хлебом тумачи као приниципално непријатељство. Зиновјев је из голе чињенице, што Кронштат симпатичне са штрајкачима и подржава њихов захтев за вањним изборима, хтео да створи контрареволуционарну заверу. Ја сам са неколицином пријатеља, између осталог и комунистима, разговарао о ситуацији. Осећамо да је још могућно да се спасе ситуација. Комисија која би укљивала поверење морнара и радника, могла би смањити узбуђење и непосредне проблеме решити разумним средствима. Невероватно је да се један релативно мало значајан непријатан случај, као штрајк у заводима Трубочни, намерно тако дуго вештачки ставља у први план да мора доћи до грађанског рата са крвавим последицама.

Комунисти с којима сам дискутовао о томе мишљењу, сви се с тим слажу, али се не усубују да преузму иницијативу. Сви се слажу у томе да су морнари одлучно на страни совјета; њихов циљ је врло једноставан, да администрацију принуде на неодољиво нужне реформе. До извесне мере то им је већ пошло за руком. Укинути су „Заградителне отргаци“, чија је савомоља и бруталност била ноторна у петроградској провинцији, и извесни органи радништва смеју поново да шаљу своје преставнике у села, да би куповали животне намирнице. Јуче и претјуче дељене су у неким фабрикама и животне намирнице и одећа. Влада се плаши општег устанка. Петроград се налази под ванредним стањем; од 9 часова увече не сме се нико кретати улицама. Град је ипак као и раније миран. Ако пође за руком да се власти принуде на разумнију и праведнију заштиту, не верујем да ће доћи до озбиљнијих немира. У нади на утицање пута мирољубивом решењу, поднео сам Зиновјеву компромисни предлог. Сви потписници имају пуно разумевања за бољшевице.

ПИСМО ПРЕДСЕДНИКУ ПЕТРОГРАДСКОГ СОВЈЕТА ЗА РАД И ОДБРАНУ, ЗИНОВЈЕВУ

„Сада је немогуће ћутати. Најновији догађаји принуђују нас анархисте да говоримо и да објаснимо наш став у садашњој ситуацији.“

Ври међу радницима и морнарима. Разлози за то заслужују озбиљно испитивање. Радници и морнари су незадовољни. Пате од хладноће и глади. Не пружа им се могућност за критику и дискусију. Зато излазе на улице.

Белогардејци ће покушати да те немире искористе за властите класне интересе. Иза леђа радника и морнара избацују паролу у корист Уставотворне скупштине, слободне привреде и тако даље.

Ми анархисти одајкада смо говорили да су те паролу превара, и изјављујемо прељ читавим светом, да ћемо се оружјем супротставити сваком контрареволуционарном пучу, заједно са свим присталицама социјалне револуције, и заједно са бољшевицима.

Што се тиче сукоба између радника и морнара и совјетске владе, мишљења смо да се он може решити не оружаном силом, већ преговорима међу друговима. Ако се совјетска влада одлучи на проливање крви радника неће нити улаштити нити умирити. Такав корак може само заоштрити ситуацију. Он би споља користио непријатељским капиталистичким силама и изнутра контрареволуцији.

Поред тога свака употреба силе од стране владе против радника и морнара деморализоваће цео међународни револуционарни покрет и причиниће му неизмерне штете.

Другови бољшевици, размислите, пре нешто што буде касно! Игрете се ватром. У

толерантни. Улаз је био дозвољен само на основу посебне пропуснице; сваки учесник такође је морао имати пропусницу да би после скупа отишао кући, због ограничења око излаза. Предастваници синдиката и савета предузећа седели су већином на галерији; комунисти су испунили паркет. Неки делегати из фабрика дошли су до речи, али чим би покушали да изнесу своју ствар били су галамом ућуткани. (...)

Ниједан глас није се изјаснио за Конститутивну скупштину.

ИЗ СЕГАЊА ЕМЕ ГОЛДМАНА

Троцки је наговестио да ће доћи из Москве да би учествовао на ванредном заседању Петроградског совјета, на коме је требало да се одлучи о судбини Кронштата. (...)

На несрећу воз је каснио, и он се није појавио на седници. Говорници, који су тамо испунили, изгубили су сваки разум. То што су говорили сведочио је о фанатичном мишљењу људи и о саспеном страху. Трибину су добро чували курсисти и војници Чехе стојали су између њих и публице са бајлетима натакнутим на пушке. Зиновјев, који је председавао, изгледа да је био близу нервног слома. Када је коначно дошао до речи, стајно је главу забацивао на страну као да се плаши изненадног напада и његов глас, одвајкада танак и деци, прешао је у пискав ланскант, што га је лишило сваке убедљивости.

Оптужио је генерала Козловског да је зао дух Кронштата; при том је већина присутних знала да је нико други до Троцки поставио тог официра као артиљеријског специјалисту у Кронштату. Козловски је био стар и сенилан; није имао никаквог утицаја на морнаре или на гарнизон. То нико није спречио Зиновјева, као председника Одбрамбеног комитета, који је сам створио, да изјави да се Кронштат дигоа против револуције и да покушава да спроведе у дело планове Козловског и његових царистичких помагача. Калињин је изгубио свој уобичајени очински изгледа лица и бесно напао морнаре. „Ниједна мера не може бити сувише оштра када је управљена против контрареволуционара.“ (...)

Један једини глас најачао је вичу и дречу гомиле и успео да буде саслушан — озбиљно, узбуђен глас једног човека у првом реду. Он је заступао раднике који су штрајковали у Арсеналу. Рекао је да се осећа принуђен да протестује против негачних тврђења, која су изнесена против храбрих и лојалних становника Кронштата. Пружио је прст на Зиновјева и узвикнуо: „Ваша равнодушност и равнодушност ваше партије довела нас је до тога да штрајкујемо, и она нам је донела симпатије наших кронштатских другова, који су се на нашој страни борили у револуцији. То је само ваш злочин и ви то врло добро знате. Ви их клеветате с очигледном намером и хоћете да их смакнете!“ Сада је ураљао: „Контрареволуционар! Издајник! Шкури! Мењшевички бандит!“

Стари радник остао је стојећи и још једном је подигао свој глас. „Није прошло три године“, узвикнуо је, „када се о Лењину, Троцком, Зиновјеву, то значи о вама свима говорило да сте издајници и немачки шпијуни. Ми, радници и морнари, притекли смо вам у помоћ и спасили вас од Керенског и његове владе. Дали смо вам власт. Да ли сте то заборавили? Сада нам претите оружјем. Играте опасну игру. Понављате грешке и злочине Керенског. Пазице да не пробете као он.“

Зиновјев је изгледао погубен. Остали, који су седели на трибини неспокојно су се примичали. Комунисти у сали су ћутали, опомена их је уплашила. Тог тренутка подигао се један висок човек у морнарској униформи у позадини просторије. Морнари, рекао је, борите се за револуцију. Њихов дух је несаломљив. Затим је почео да чита Кронштатску резолуцију од 1. марта. Одмах се подигао нечувена бука. Ниједна реч се није могла разумети. Морнар је остао да стоји и прочитао резолуцију до краја.

Једини одговор Зиновјева била је резолуција коју је он донео. У њој је захтевано тренутно и безусловно предавање Кронштата, у противном случају цела посада биће ликвидирана. Резолуција је донесена у пакленој буци и у збрици гласова, што није дозволило ниједном гласу против да дође до речи.

ИЗ ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА БЕРКМАНА

Петроград, 5. марта

Многи комунисти оклевају да поверују да ће резолуција совјета бити спроведена у дело. Сматрају незамисливим да ће се оружаном силом иступити против „поноса и славе руске револуције“ — тако је Троцки назвао кронштатске морнаре. Многи комунисти прете иступањем из партије. (...)

Кронштатски морнари издали су као орган градског совјета властит лист, „Известија“, мали дневни лист у формату шаке. „Известија“ Кронштата је прворазредни историјски извор. Следеће писмо једног црвеног командира налази се у броју од 5. марта 1921.

„Дошао сам до мишљења да је политика Комунистичке партије довела земљу у безизлазан борсокак. Она је постала бирократска. Она ништа није научила и неће ништа да научи. Оклева да саслуша глас маса. 115 милиона сељака нема шта да каже. Партија неће да схвати да народ може да се пробуди из своје летаргије само ако му се да слобода речи и могућност да учествује у обнову земље. То је могуће само ако се темељно измени изборни поступак.“

Одсада оклевам да се сматрам чланом Комунистичке партије Русије. Потпуно се слажем са резолуцијом, коју је 1. марта прихватило цело становништво града, и стављам потпуно на располагање своје снаге и своје способности Привременом револуционарном комитету.“

Желим да ова моја изјава буде објављена у „Известијама“.

Герман Канејев, црвени командир, син прогнаних после процеса 193-ојце.

ИЗ ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА БЕРКМАНА

Петроград, 5. марта

Град је на рубу панике. Све фабрике су затворене, и говори се о демонстрацијама и уличним борбама. Антисемитске претње постају гласне. Све више војске притиче у град и у околину. Троцки је Кронштату упutio други позив на предају. У његовој заповести наводно се налази реченица: „Устрелићу вас као фазане.“

Естетска улога архитектуре

ЈУРАЈ НАЈДХАРА

УМИЈЕБЕ креирања ентеријерног и екстеријерног простора је само суштина двију грана техничке дисциплине: архитектуре и урбанизма. Код тог креативног поступка све је подређено неким естетским императивима који произлазе из саме суштине човјека, те оделотворавају његове особине и навике, односно сам начин његовог живота. Зато изградити човјеку огњиште а људима стан, насеље, значи креативно приступити њиховом организовању живота. Тако долазимо до тога да изградња куће значи у много чему и изградњу духовног профила његовог становника. Зато је проблем изградње куће која би била адекватна самом начину живота проблема који свака раса, народност, регион, рјешава по себи својственим особинама и материјалним условљеностима. Начин живота, поглед на свијет, клима, пејзаж и сам грађевински материјал су пресудни фактори начина и стила градње.

Данашња техника омогућава човјеку на нашој планети да изгради космополитски тип савремене куће. Без сумње то нам је социјална и друштвена обавеза. Ипак, питамо се да ли је то све, да ли је то довољно, или треба да тражимо и путеве како да усрећимо човјека, да му вратимо и оне аутохтоне љепоте, вриједности, убојај, који су органически везани за његово постојање кроз столјећа.

У човјеку од његовог постанка постоји уробена страст за љепотом, физичком као и духовном.

У грчевитој борби за опстанак, љепота му је била једна од оних дрога која му је помогла да уљеша тежак живот. А пошто је архитектура његов непосредни просторни планш којим он задрже границе свога живота, он у њој огледа и своју потребу за лијепошћу. Зато је и у рату човјек био прикљученим и поштеднијим према остварењима лијепошће збога чега што је то био према својим блиским. Революција, међутим, значи директно заштити тих вриједности, очување како националних тако и умјетничких вриједности, која су силе стране естетским људским осмишљавањима хтјеле да присвоје и стигматизирају. Зато сви прави истински људи, били они и људи чисте науке, морају у искрености да признају неоспориво велику вриједност лијепошће, односно умјетничког. Тако, питајући Ајнштајна чему даје предност: лијепошћу или науци, он је на прво мјесто поставио науку, али већ на друго љепоту.

Међутим у овом разматрању не ради се само о физичкој материјалној љепоти. Ради се о духу објекта у смислу синтезе лијепошће и продуктивног. Ради се о стилу живота, о архитектури, о огромној вриједности естетике.

Роза Луксембург написала је између четри зна заговора неколико духовних заповишта. Међу осталим: „Венера је остала

вечно лијепа јер никад није проговорила...“

А архитектура је тај пемштити језик. Из наших стеџака зрачи оно што називамо њихомом љепотом снаге. Одемо у природу, одушевљени смо, савладани љепотом њеном. Легенда о Дијагори најрјечитије говори о једној својеврсној љепоти. Дијагора је био побједник на једној Олимпијади у старој Грчкој. Случај је хтио да су једне године сва три његова сина победили на играма. У одушевљењу понесоме синови свог оца кроз масу народа. И тада се десил нешто величанствено. Народ је спонтано почео да кличе: „Умри, Дијагора, јер нешто љепше не можеш више доживјети!“ И од силне среће Дијагора умре од капи. Да би догађај добио архитектонски печат, сваком побједнику се испронева пробија нова капија — славодук у градском зиду.

Ова је легенда довољна да се схвати дух старе Грчке, камен темељац европске културе. Иако им је био љепота тијепа и дух сједињена у архитектонски оквир.

Други случај који ћемо навести говори о љепоти за коју се губе главе. Грци су Хермесов књи закопали за вријеме овог рата 50 метара дубоко испод земље. Само три Грка су знала за ту тајну. Нијемци су једног од њих стријељали а да им није открио тајну, а друга двојица су успјела да послуже рата врате Грчкој неоштећен Хермесов књи.

Американци су прије рата хтјели откупити црквени портал Тројирске катедрале, с тим да опросте Југославији све дугове. У озбиљним случајевима тек постајемо свјесни не само огромне културне него и материјалне вриједности таквих архитектонских фрагмената. Јер, она су свједочења о властитој аутохтоности и непоновљивости. Културна остварења су идентична нама, нашом профилу и специфичности. А каква треба да буде наш профил, а каква треба да буде та архитектура? Ни у ком случају, ни ми ни она, не треба да будемо само одраз гучке материјалне реалности. Да је она нешто друго, говоримо нам ријечи Окауре Казаку, који је 1902. године приликом свог боравка у Европи међу осталим написао и слиједише:

„Архитектура крајњег истока свјесно је избјегавала симетрију јер она доноси опетоване. У кућама запада често смо суочени с оним што сматрамо бескорисним понављањем. Униформисање замисли сматрамо као кобно и судбоносно за свјетску фантазију. Ако је, на примјер, природна ружа назочна, сувиншка је и савна те руже на истом мјесту.

Тешко нам пада забављати се са човјеком чија слика у природној величини иза његових леђа, са зида зурн у нас. Питамо се ко је заправо од ове двојице присутан: онај на слици или онај који говори? Полазили нас необичан осјећај да је један од двојице лажац.

Како често морамо сједати за свечани стол и са запрепаћеном и бојазни за нашу

пробаву морамо на видовима гасдати приказано обиле јела. Чему те насликане жртве лова и спорта, и умјетнички прикази риба и воћа који су присутни на столу? Чему она изложба обитељског сребра која нас подсећа на оне који су се тим прибором давно саужили а сада су мртви?“

Нису ли већ саме ове ријечи довољне да се поколебамо и уопште посумњамо у дубину естетске вриједности европске културе? И хеленска и источна архитектура упућују нас на потребу да нашу архитектуру подриједимо човјеку и неким хуманим мјерама. Угода, радост живовања, хармонија изражавања пјеловитости људског духа, морају савладати нељудску строгост и униформисаност једног огранка европске, односно савремене архитектуре. Те људске особине чини нам се да је у своме грађењу сачувао исток. У њему је мјера архитектонске вриједности сам човјек. О тачности да је код источњака сачувано више истинске суштине, а тиме и праве потребе човјека, послужиће нам и ова прича:

Највећи произвођач аутомобила, Форд, био је познат као егзактан и озбиљан човјек и добар конструктор. У смислу његовог става он би своје аутомобиле стаано бојио озбиљним, тамним тоновима. Међутим, једном му се његови директори потуже да је продаја аутомобила попустила јер конкуренти своје аутомобиле боје у све живљим тоновима. Након сваког састанка Форд би једноставно прешао преко те чињенице ријечима: „Нека ти правни оријенталци боје како хоће...“ Пошто је продаја Фордових аутомобила и даље опадала, коначно се и он одлучио да промијени боју својим аутомобилима.

Дакле, „прљави“ оријенталци су побједили! Ја бих долао да је у конкретном случају побједано живот који тражи радост и везину, а не суморност. То је очит примјер гдје је естетика одиграла ону улогу која јој и припада.

Савремена архитектура се креће управо у том правцу. Некадашњи станови који су личили на залагаонице и тамне бункере сваким ланом постају све ведрнија обитавалишта, пуна зрака, сунца и зеленила.

На прагу смо нове епохе, нове естетике унутрашње архитектуре. Све ће у стану бити мобилно: стијене, прозори, намјештај, расвјета, тако да ће сваки члан породице моћи да моделира свој кућни у стану према свом укусу и кроју. И тако ће сваки постајати креатор свога стана, оно што представља највећу радост човјека, породице, заједнице. То ће довести до његовог психолошког ослобођења. Такав стап ће породица завољети. И у свакодневном мијењању ентеријерског убојаја избиће ће се убитачна монотонија савременог живота. Као што човјек не може сваки дан да једе исту храну, тако ће и савремена техника омогућити изградњу мобилних станова гдје ће се атмосфера у стану стаано мијењати, нешто слично како се то дешава у самој природи.

Ако узмемо да је већ у XV столјењу постојао у Јапану тип куће са покретним стијенама, видимо да није измишљено ништа ново и да треба само да сајесимо ту традицију која би могла постати интернационална својина, јер је управо и најсавременија.

„Да ми се разгали гасдајући на свијет“ био је мотив који објашњава настанак оног квадратног простора у првом спрату, са погледом на све три стране свијета, којег у босанској архитектури називамо Коше-доксат (видик, осунчање и прозрочност). И тако је из те поетске побуде настала оргнистична игра доксата — архитектура леблења, естетика леблења. Каква савременост! Исти симптоми се јављају и у савременој ар-



хитектуре, а бетон омогућава да конзолна архитектура постепено добија своје право грађанства.

Естетски критерији у савременој архитектури мијењају се зависно о животним условима, о томе да ли је кућа:

- на точковима — вагон,
- на води — брод,
- под водом — подморница,
- у зраку — авион,
- на земљи — зграда.

Птица није риба, авион није брод. Па ипак, и архитектура на земљи доживљаје своју своауцију под утицајем тих покретних кућа. Откако је Корбизје поставио зграду швицарског студентског дома у Паризу само на један ступовни ред, ударно је камен темељац савременој архитектури леблења, односно архитектонској естетичној XX вијека. У управо јер је Корбизје на тај начин покушао дематеријализирати волумен објекта, разумљиво је да је био нападан у име једне старе естетике.

Познато изреком „још мало на ништа“ Минс ван де Рохе је жељно синтетизирати ново естетско схватање архитектуре, изразити се са што мање изражајних средстава, а да се добије максимални архитектонски факат.

Можда ће мој виселни модел Врањача на Требевићу, разапет између двију хоризина, представљати такође специфичан допринос класику статичног схватања архитектуре.

Међутим, ми не откривамо ништа ново. Одувијек је у човјеку постојала исконска подсвијесна жеља да се стргне од земље, ако никако друкчије, онда бар оптички, било у виду архитектуре леблења доксата, у хоризонтал, или у виду архитектуре камене игле-минарета, у вертикали. Минаре, тај прст божији, представља можда у историји архитектуре најуспјешлији примјер једног статичког облика са изразито аеродинамичном формом. Када су у Сарајеву ноћу расвјетљени минарети стиче се дојам као да смо у Кејп Кенедију, очекујући да ће ракете полетјети према небу.

Иако је до сада било ријечи само о естетичној архитектури појединих објеката, већ сутра ћемо бити суочени са сасвим новим архитектонским феноменом. Јапанци планирају велика плавајућа острва — градове на мору, а Руси покриваће пијелог једног града у Сибиру церадом од пластичне масе, и томе слично.

Јављају се нове естетске вриједности архитектонских маса са сасвим новим димензијама. Фантазија постаје нови фактор у естетском вредновању. Архитектура ће постати она централна дисциплина која ће објединити све остале у хармоничне цјелине.

Силуете наших људских агомерација су као сензограф који биљежи добро и зло. Оне нас одају, опомињу.

Архитектура и звук

ПЕБА РИСТИЋ

ОБИЧНО СЕ СМАТРА да је архитектура ликовна уметност, да је догађај пред нашим очима. Студенти архитектуре вежбају само слободно цртање, а Удружење архитеката надали се под окриљем Удружења ликовних уметности. Са оваквим схватањем брзо ћемо ударити главом у зид, јер затварањем очиву доживљај архитектуре неће престати. Не мисли се овде само на очигледност физичко-просторног постојања архитектуре, јер ова чудом опшњава компонента обједињује подједнако и све друге чулне компоненте као што су вид и слух. Звук има ту предност над ликовом што нам он распострирање архитектуре може одједном да представи, јер није архитектура само оно што нам је пред очима већ и оно што је иза нас и свуда око нас. Данас кад техника превазилази наша чула, често се не зна да ли је неки апарат за визуелна или акустичка посмаграња. За радар се каже да даје звучне сигнале, а слепи миш „види“ прецизно помоћу звучних сигнала. Зато се можда и каже и за архитектуру и за музику да су краљиче уметности. Поред тога за композицију музике пре може да се каже да има суштинске архитектонске структуре неголи сликарство. Процес стваралаштва у музици исти је као и у архитектури. Да вас подсетимо: може се лепо чути да ли су отворени или затворени прозор или врата, да ли је таваница ниска или висока па чак и каквог је облика, па и од каквог су облика и материјала зидови. Јасно ће да се разликују зидови обложени плочинама, гипсом, или завесама. Музика је такође у свом развоју нераздвојиво везана за архитектонски или природни простор, и незамислива је изван њега. Позната је ствар да човек уопште не може ни сасвим кратко да издржи у такозваним главним собама које упијају готово 100 одсто звука. Исконски акустични простори дубоко су везани у наша чула, тако да ми и не можемо да примимо неки суштински нови проналазак. За ехо у долинама и пећинама ве-

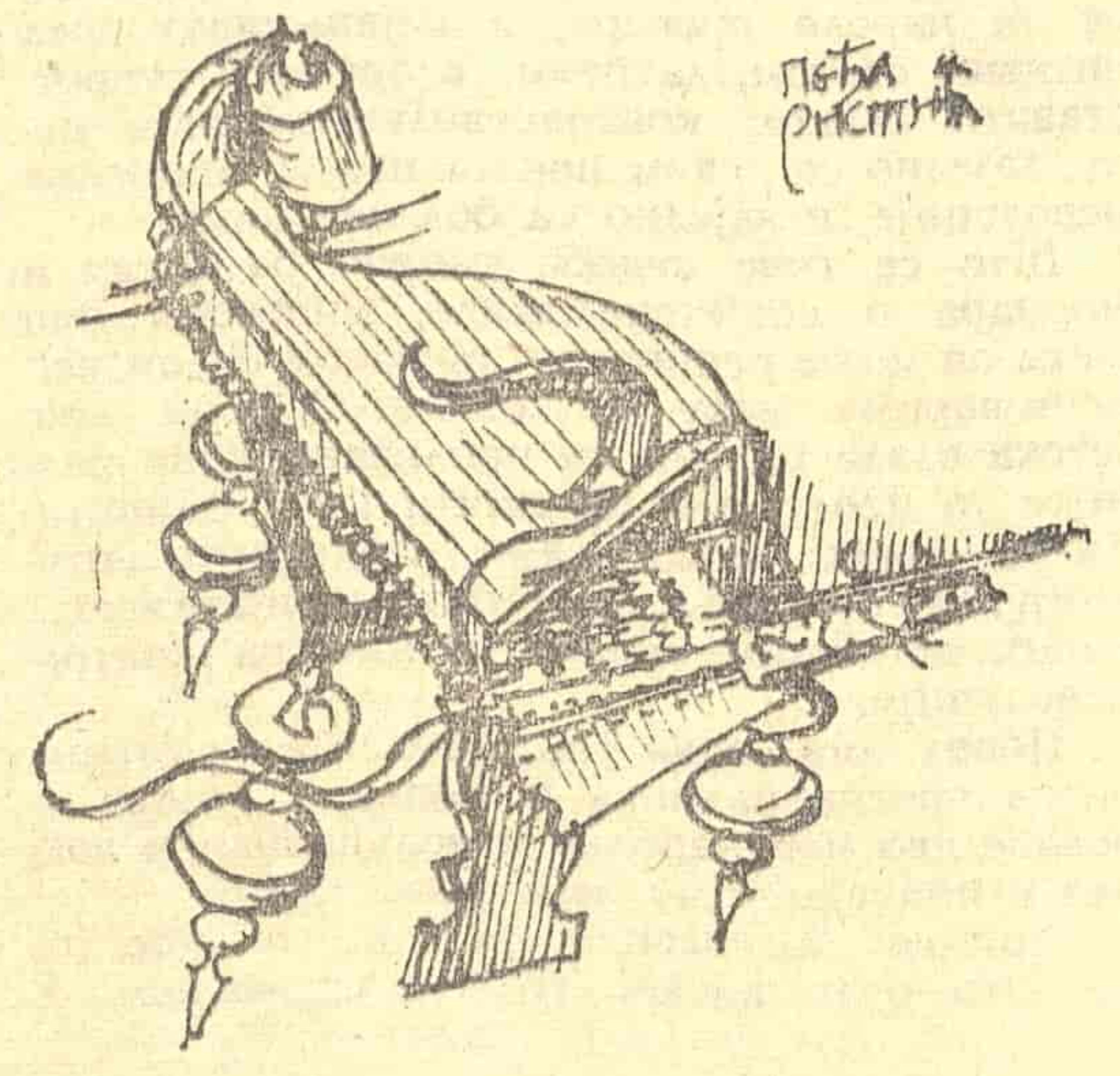
зане су легенде и религије. Тачно може да се зна где се догађа музика, да ли на отвореној равнини као руске народне песме, да ли у руринима Анда као песме Име Сумац. За ловачки рог, па и рог, увек је јасно да је у густој шуми. Није потребно да се реба читав списак композиција из класичне музике које потпуно одажавају просторе над водом, реком, потоком морем ита.

Можемо да кажемо да је музички инструмент само нека врста намештаја у тим великим акустичним просторима који су сачињени од архитектуре и урбанизма. У ствари, можемо да кажемо да постоји само архитектура. Друго је зависно од наших чула. Да би чула функционисала потребна је нека енергија која може да буде од светлости сунца или вештачке светлости и онда ћемо кретати око и кроз сам објекат архитектуре моћи очима да га доживимо. Вештачка светлост већ је једна врста намештаја у архитектури. Просторије архитектуре можемо да доживимо такође и слухом, слушајући само шум буке која је исто тако као и сунце извор енергије сам по себи, али можемо да имамо и вештачки звучни извор енергије звука — музички инструмент. На овај начин схваћено музички инструмент је само намештај архитектуре, или уређај архитектуре који је подстиче на функционисање, али уређај у оквиру нашег чула слуха. На исти начин слепи миш производи ултразвук, само што ми те звуке не можемо да чујемо. Тако се и сви нови проналазци ових извора морају превести на језик наших чула, но и најсавршенији технички систем дезоријентисе нас у схватању тог звучног архитектонског простора, који опет остаје, што се тиче уметничког доживљаја, и даље лик и јек. Тај лик и јек остају трајне основе у које уврне сав наш брзи технички напредак да би био део човека, односно његове уметности. Напредак с почетка поставља све нове и нове захтеве, који могу само посебно и компликовано да се решавају, разним потпуно одвојеним техничким машинама, јер као за нове ствари у почетку нема за њих места у старом, већ уходаном систему. Током еволуције техника толико напредује да све ове ствари обједињује у једну просту машину, која је опет тако проста за употребу као у време голх чула. Да илуструјемо ово навешћемо пример намештаја у кући. У почетку човек се уселио у празан стан и остављао своје ствари по поду. Она се јавила потреба за смештајем ових ствари, па је пронашен ор-

мар или сандук, који су били одвојени делови зграде и са којима се човек могао селити из једне зграде у другу. Савремена архитектура упростила је ове напаве и сада се плакери израђују заједно са зградом, и зграда је опет формално једноставна, али није закрчена ни стварима ни намештајем.

На крају можемо да кажемо да се и музички инструменти, као инсталација архитектуре у коначном процесу, спајају са зградом. Тај процес почео је већ релативно одавно, можда никад неће ни бити сасвим завршен, али се њему тежи, јер коначне крајње и најграндиозније форме у музици па и архитектури спајају се у једно и само тако могу да буду највећи. Развој једне и друге уметности условљује једна другу. Сетимо се васељенске Свете Софије и литургијске хорске музике која се развила у њој, и која не може да се замисли изван акустичне атмосфере њене куполе. Можемо да кажемо да исто толико колико скулптуре карнијатиде носе архитрав на грчком храму, толико је и купола Свете Софије ношена апбелима који певају на небесима. У оба ова примера видимо како људска скулптура као лик односно људски глас као јек, покрећу архитектуру и оријентацију у простору и времену у односу на човека, и чине једну драму која траје. Краљича свих класичних музичких инструмената, можда баш зато што је ту процес срашћавања са архитектуром већ завршен, су оргуље, а чувена токата и fuga J. С. Баха је суштински архитектура. Оргуље немају никаквог смисла изван катедрале, за шта имамо драстичан пример са оргуљама у Дому синдиката у Београду.

Међутим у свим овим класичним видовима овај процес интегрисања није још баш буквално завршен. Ту и даље постоји покре-

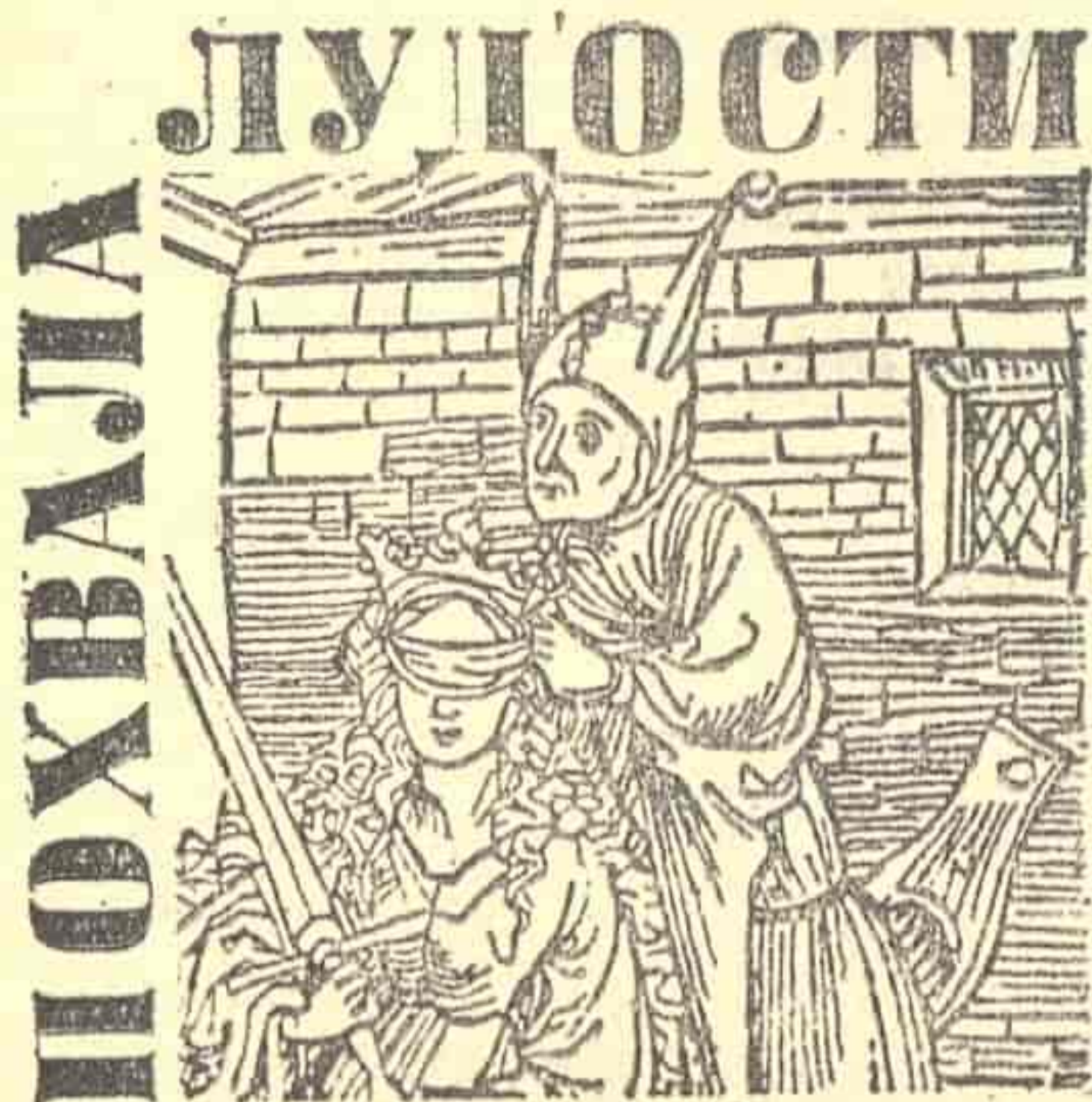


тивни извор звука који се врши људском снагом, а архитектура па и архитектонска музика су готова дела људске снаге која се стаано догађају сама по себи. Зато се модерна музика развија још даље, а може да се развија напредном технике и машинама које замењују грубу снагу. Наравно, као што смо већ поменули, целокупна техника овде мора да је сакривена, односно преведена на језик наших чула, према томе, правилна употреба ове моћи била би само утолико уколико материјално појефтиније коштање изградње овакве целовите архитектуре, која је некада била толико скупа да се могла израђивати само на основама ропства. Данас је грађа неупоредиво јефтинија, а за уметничке сврхе, за опену наших чула, може се грађа и симулирати. Међутим у својој конструкцији музика се враћа првобитном звучном и ликовном простору без икаквог уређаја за његово покретање. Инструмент се сједињује са архитектуром и музика престаје да се изводи него се чини да се шумови стварају сами по себи. Поставља се питање каква је то музика у којој нема ни одређених тонова, ни одређених ритмова, ни одређеног извођача. Сам слушавац готово да је довољан својим постојањем у њој и својом личношћу да је доживи. Јер, пошто нису потребни инструменти и инсталације, нису потребни ни мајстори извођачи. Извођење је тако просто да свако може да га чини. Али ово је сад комплетна музика помоћу које се чује архитектура. Дакле, оваква музика се не свира, она се гради. Зато и развој нове музике тражи и развој нових инструмената. У првој фази могу ти инструменти и да буду вештачки, решимо стереоелектронски. Таква музика може да се употребљава у филму и телевизији, и у оним драмским саицима које представљају простор могу да допуне простор у звуку и да обезбеде једну архитектски урбанистичку средину за догађај. Овакве инсталације постају као и све остале кућне инсталације део зграде и део архитектуре, али архитектура која је симулирана техничким помагалима.

Остаје још да се начини таква архитектура која би могла да се чује као што се и види. Оваква архитектура не свом постојању морала би да буде исконски класична због наших чула; то јест, била би зграда као и свака зграда али би била и музички механички инструмент у класичном виду, само што тај инструмент не би б о намештај у тој згради, и што би био природан па не би требало да се покреће снагом, односно не би требало да се свира на њему.

Једна од илустрација за ово могла би да буде симфонија „Трагедија“ француског композитора Оливије Месијана недавно изведена у Београду, и наш новоинструментни механички инструмент „диглатура“, који је у ствари концертна дворана у малом, а чека средства да се оствари у великим.

Из једног дневника



остало то је једна звезда. Једна чиста, сјајна, најсјајнија звезда над северним небом. Њу су исплакали сви одабачени, претажени, понижени, сви једном заведени, сви једном зауттали на свом путу. Она је симбол једне хемисфере, симбол половини ове цивилизације. Али, мој пријатељу, показало се да ни она не означава заједнички циљ свих који у њу гледају. На основу њеног постојања могућно је отићи сваком жељеним правцем. Тако је она постала камуфлажа за сва могућа скретања. Звезда је остала чиста и сјајна као људска суза. Иако се у њу куну, ка њој нико не пас. Они који су једном кренули ка њој — ударили су у плач. Сувово ли је живети без оријентације.

Зато човек, мој пријатељу, има потребу да припада једној религији, једној секти, једној класи, једној држави или једном народу. Да се не би изгубио. Припадност једном народу је најчвршћа припадност (мислим на здраве људе). Но и поред различитих могућности припањања, осећа се да је свим људима циљ исти, али се види да су им путеви различити. Због лоше оријентације.

У свом ходу сви људи нити иду истим путем, нити иду подједнако брзо. Неки имају добро одабран пут, неки имају лоше одабран пут. Они са лошијим путем заостају у ходу. Што се догађа једном човеку то се догађа и једном народу. Они са лоше



ХАЛИА ТИКВЕША: ЦРТЕЖ

КАЛЕНДАР



СЛОБОДАН МАРКОВИЋ

Јествени календариус Либер Марконија за прости и преступне године закључно са 1999.

МАЈ:

- С. 1. Ручамо на излету са онима који раде целог живота.
- Ч. 2. Млад кељ (прокељ), и, шарену говедину. Затим се бацамо женама са другог спрата, лепо зачешљани.
- П. 3. Шпикован овчији бут, нарочито ако смо рођени у знаку „овна“.
- С. 4. Загледали у глобус, поједемо цео Мадагаскар.
- Н. 5. Јагњећа чорба, затим котлети, па зелена салата. Онда пишемо писмо жени са којом смо зимус ручали, случајно, на забави, кад смо били лабави.
- П. 6. Јагњећу сарму у марамици. После обришемо нос.
- У. 7. Побегли смо од куће и ручамо само кувана јаја, сир и пиво. Као додаток служи нам осећање загурености.
- С. 8. Једемо своје комплексе.
- Ч. 9. Ручали бисмо дивно, али, можда ће нестати струје.
- П. 10. Ручамо као у народној песми, на трави, а после жваћемо бадеме.
- С. 11. Не ручамо као што се руча, већ се убисмо једни прву капаму.
- Н. 12. Морамо крапа на подгорички начин, јер је дан св. Василија Острошког.
- П. 13. Толико смо се преподне напили да не можемо ни да зинемо.
- У. 14. Ручак звани ХЕРОДОТ. То су у ствари пуњени патлиџани. Кг. 800 днн.
- С. 15. На опште изненађење ручамо кавурму, јер, имамо много компликација.
- Ч. 16. Продали смо ТВ апарат, па ручамо на Високој позн. То је бољи Програм.
- П. 17. После папуле, ударили смо у црвениперке, а затим се кајемо.
- С. 18. Натерали нас да једемо медвеће шапе, и, ми смо пристајали, али, не дају „још“.
- Н. 19. Кувале јагњеће главе, па запечене на оризу, као у Елбасану.
- П. 20. Ручамо лако, исто као што смо се и оденули. Све нам се види!
- У. 21. Пребацујемо се са ручка на ручак, јер су нам казали како од неозбиљности губимо на тежину.
- С. 22. Све решава плајваз!
- Ч. 23. Похујемо младе литње, а хладимо стара врата.
- П. 24. Похлепни смо и халаљиви. Не знамо шта радимо.
- С. 25. Жртве смо изнутрице!
- Н. 26. Печену свињску главу са тараном запеченом. Мозак нас боли.
- П. 27. Рестован мозак, а после немамо са чим да мислимо.
- У. 28. Појели смо телефонску слушалцу.
- С. 29. Раковичку кокошку и нежности чеда које лута.
- Ч. 30. Пилав од ситнежи, а на крупно мислимо.
- П. 31. Сан Пијеро де ла Маре, али одмрзнут на време.

ЈУН:

- С. 1. Младу гуску, истранжирану, у поврћу. Затим идемо на рингашпила.
- Н. 2. Примали смо странке, па једемо као у неком фијаму.
- П. 3. Не можемо да ручамо од Радознаца. Сви питају какве то странке примамо Недељом.
- У. 4. Пуџ трџф нас нуди масним колачима. Прибегавамо младом грашкуну.
- С. 5. Мусакун од карфиола и сузе радоснице. После се сунчамо на балкону, с оне стране.
- Ч. 6. Ручамо на службеном путу: масну питу.
- П. 7. Аетњи АНГЕМАХТЕС, по правилу тројном, али, без сведока.
- С. 8. Илетена дрвета јагњећа, од јуче, на жалост, а за толике паре.
- Н. 9. Чорбицу од грашка, кромпирачу питу, и, линстану телетину. После заспимо под самим прозором, и, слушамо како пролази време.
- П. 10. Ручамо шта смо синоћ сањали: „Печене шеве и Царске мрвице“.
- У. 11. Баб гулаш, и, предајемо душу цимбалисти. Каријера је завршена.
- С. 12. Срећни што смо се јефтино извукли, једемо ћурећи батак, без хлеба.
- Ч. 13. Ручамо, несаговорно, на обали. Углавном, кечиву.
- П. 14. Младу боранију безпаржену. Углавном у њој стари кајмак и раскувано пице, па терамо бишника.
- С. 15. Ручамо нешто касније, пићећи ајмокац, али са капом на глави.
- Н. 16. Жабље батаке. Уопште, батаке...
- П. 17. Штуку са реном, само, овога пута насамо, или, у присуству Власти.
- У. 18. Ручамо са младом гаумицом. Она руча Шекспира, а ми поховане телесне ноге.
- С. 19. Полпете краља Албонија Лангобардског, али, не стављамо круну.
- Ч. 20. Препоручујем ручак СТАРИХ ГОСПОБИЦА, звани КАРОЛИНА.
- П. 21. Пржимо српске кобасице, и, проклињемо Ужу Отаџбину: „Е, нема више брајко мој, оних кобасица... Ово су исто кобасице, али, где су оне...“
- С. 22. По препоруци амбуланта само камомилу, и, бисквит, без фила.
- Н. 23. Патимо од нечега.
- П. 24. Ручамо у кресету.
- У. 25. У суседном манастиру: дивље прасе.
- С. 26. Само парадајз салату, и, то из ината.
- Ч. 27. Мислили смо да неће више тако бити, али, остали смо без филера. Све нам се једе.
- П. 28. Ручамо скромно, у кафани „КОСОВСКИ БОЖУР“.
- С. 29. Сипи смо од Светле наде у Сутра.
- Н. 30. Ручамо пеглу, хладну, јер, ко би веровао да је 30. јуни Недеља.

одабраним путем иду спорије. Нико, мој пријатељу, на овоме свету не жели да буде заостао. Тако су заостаји народи у посебним историјским условима хватали залет на свом путу, или истрчавали испред других на њиховом путу. Тај тренутак своје историје обично називају револуцијом. Тако су сви народи са својом револуционарном прошлошћу они заостаји народи који су се у својој прошлости мало залетели. Углавном, то је оно што је заједничко једном човеку и једном народу. Оно што их зближава. Међутим, у том ходу много је више ствари које могу да развоје једног човека и један народ, иако један народ може да буде грчки народ, руски народ, јеврејски народ, енглески народ, пољски народ, српски народ, шведски народ, кинески народ, јапански народ, немачки народ и тако даље, понекад су разлике међу народима мање уочљиве, него ли између једног човека и једног народа.

На пример: један човек може да припада једном народу, али један народ не може да припада једном човеку. Један човек може да буде непријатељ једном народу, један народ не може да буде непријатељ једном човеку. Један човек може да умре за један народ, један народ не може да умре за једног човека. Један човек не може да зна шта мисли један народ, један народ може да зна шта

мисли један човек. Један човек има краћи век од једног народа. Један народ има дужи век од једног човека. Један човек не може да најживи један народ. Један човек може да воли једну жену, један народ не може да воли једну жену. Један човек може да буде глуп као један човек, један народ не може да буде глуп као један човек. Један човек може да буде у заблуди, један народ не може да буде у заблуди. Један човек може да залута, један народ не може да залута... И тиме се круг затвара. Опет, пријатељу, долазимо на сам почетак. Јер, један човек може да убеди један народ да је залутао, али један народ никако не може да убеди једног човека да је залутао. Из простог разлога што он, док га убеђују, осећа да је у сред народа што је за њега сасвим довољан доказ да није залутао. Док убеђивање траје други народи одмичу. Тако после неког времена схвате да су мало заостаји. Онда се траже нови оријентир, онда се окрећу леђа старом богу и тражи нови бог, онда је мало мртвих, онда се сви збију у једно, онда се окрећу звездама, онда се хвата залет, онда се удара у плач, па онда опет један човек и један народ... И тако годинама, деценијама, вековима. А циљ — исти!?

Душан Јагликин



ХАЛИА ТИКВЕША: ЦРТЕЖ

МИЛОВАН ВИТЕЗОВИЋ

Слобода и овако

Слобода није јутро у даљини
Слобода никад забрањено воће

Ако хоћеш да будеш слободан
Издај себе буди Другом одаи

Затим чини
Све што Други хоће

Дијалектика

Светла муња? Светло једном сине!
А истина? Корен неистине!

Јабланови? Никад ветру мили!
Ко запева? Он дубоко цвили!

Историја? Какво гнусно лице!
Наполеон? Корак до луднице!

Страна много? Гледа свака призма!
Боса нога? Будућа је чизма!

Епиграми

1.
И пад има дивну чар
Данас као политичар,
У државу слепих људи
Своје куле од карата!

2.
Патриотизам се само тако буди.
Прекретница неће бити мала,
У државу слепих људи
Увезени милиони огледала!

3.
Гласна жица однекуд опорна:
Замуцкујем слободу говора!

4.
Живео конгрес мерцедеса
На труу Маркса и Енгелса!

5.
Мучен човек не нада се муци.
Стари су људи кад су нови дани.
Боље је непријатељ у руци
Него пријатељ на грани!

6.
Херојство мртвих величају живи.
Положај човека увек је у праву.
Људима прво одсечемо главу,
Па тврдимо да су били криви.

7.
У лошем се тешко види лоше.
Прошао је воз дигните рампу!
Сви четници одоше
У нашу штампу!

8.
Учтивости неће да нас забораве —
Учтиво се скидају шешири и главе!

9.
Новине су данас право бојно поље.
За отаџбину хоћу изјаву да дам:
Народ и руководилац знају боље,
Него руководилац сам!

10.
Пукло чудо до далека —
Пројашао коњ човека!

УПЛАТОМ 30 НОВИХ
ДИНАРА НА ЖИРО РА-
ЧУН „КЊИЖЕВНИХ
НОВИНА“ 608-1-208-1
ОБЕЗБЕБУЈЕТЕ СЕБИ
РЕДОВАН ПРИЈЕМ
ЛИСТА. УМОЉАВАМО
СТАРЕ ПРЕТПЛАТНИ-
КЕ КОЈИ НИСУ РЕГУ-
ЛИСАЛИ СВОЈУ ПРЕТ-
ПЛАТУ ДА ТО УЧИНЕ
У НАЈКРАЊЕМ РОКУ
ДА НЕ БИСМО БИЛИ
ПРИНУЂЕНИ ДА ИМ
ОБУСТАВЉАМО СЛА-
ЊЕ ЛИСТА

МАЛО ПОЗОРИШТЕ „ЗЕЛЕНА ГУСКА“

има част да прикаже

»Прождрљиву Еву«

Наступају:

Змија
Адам
Ева

ЗМИЈА (пружа Еви јабуку на тањи): Загризи и дај Адаму да загризе.

АДАМ: (риче): Дај да загризем! Дај да загризем!

ЕВА (поједе целу јабуку)

ЗМИЈА (пренеражено): А шта сад?

АДАМ: Зло. Пропаде цела Библија.

Завеса

(Са пољског превоо Петар Вујичић)

КН



ПАСТЕРНАК КАО ПЕСНИК ПРИРОДЕ

СЕСИЛ МОРИС БАУРА

ПАСТЕРНАК се песнички није отворио у раној младости. Његових раних стихова нема много и они још имају особине експеримента. Час се осећају наговештаји његовог зрелог стила, час пуки покушаји да пише као остали. А онда се 1917. зачућујуће и задивљујуће развио. Његова збирка „Сестра моја — живот“, која је објављена 1922, написана је у лето 1917. и потврђује како је Пастернак савршено нашао себе. Инспиративна бујница у којој је написао ову књигу трајала је и следећих неколико година и 1923. створила не мање значајне „Теме и варијације“.

Ове две збирке су основно језгро његовог дела, врхунац његових првих покушаја и надахнути производ првих година зрелости. У њима су његов темперамент и околности заједнички створили нову врсту поезије коју је морао да пружи и коју је његово време захтевало. Пастернакову касније дело садржи многе лепоте, увек је истинито и оригинално, али понекад је сувише експериментално, сувише сукобљено са околностима да би имало потпуни склад ове две књиге. У њима је Пастернак учинио нешто јединствено у своје време.

Гледајући како је Пастернакову захтева властиту технику, и он је нашао форму која је чврста, усредсређена и снажна. У времену метричких експеримената он редовно користи строфе утврђене дужине и праваних ритмова. Одштампани, његови стихови изгледају савршено нормално. Он се такође служи и римама, иако иде даље у коришћењу полурима и асонанци. Док формални распоред његових строфа повезује различите елементе и даје им одређени ред, необична природа садржаја обележена је необичним римама. Пастернак тако избегава ону растреситост форме која одговара уставаласним расположењима футуриста, али је непогодна за песника који жели да песми да нешто од уравнотежености и природе сликарске или музичке композиције. Пастернак нас наводи да осетимо да чак и његова најслободнија тема има хармонију и ред и, ма колико могло бити изненађујуће оно што каже, свој контролни план. Строгост форме даје достојанство богатом и необичном речнику који је, са своје стране, алузиван, конвезационалан и достојанствен, и не клони се елиптичним изразима или неологизмама; штавише, он контролише слике које су увек оригиналне, а каткад запрепањујуће. Правиност Пастернакове строфе обједињује непошлукну грађу. Без ње се сложене теме не би сливале у јединствену целину, и коначни исход би много мање задовољавао.

У своје инстинктивно знању шта је поезија, Пастернак је решен да његово дело буде суштински и чисто поезија. Несумњиво је да његова схватања много дугују великим руским писцима као што је Блок, који су у првој деценији овог века повратили поезију, али мора бити да нешто такође дугује и особеној преданости уметности којој се учио у породичном кругу, нарочито од оца. Уколико га решеност да увек одржи ниво чисте поезије чини понекад нејасним, па чак и тешким, она исто тако значи да никад не пише испод одређеног стандарда и никад не губи време на безначајности. Густо ткиво његових стихова, које понекад отежава схватање свих импликација приликом првог читања, битна је црта његове уметности. Оно му помаже да изрази своје снажно, усредсређено искуство и право је огледало његових расположења. Он предмете не посматра у извојености, него као делове једног ширег јединства, обележава њихове односе у сложене целини и наглашава доминантни карактер призора колико и поједине елементе у њему. Његово дело је због тога крајње лично, али не толико лично да би било ван разумевања других људи. Он претпоставља да ће други познати истинитост његове визије и поделити је с њим. Јер, по његовом мишљењу, оно што им даје није научни, фотографски препис имперсоналне, спољашње реалности, него нешто снажно људско, пошто стварима реалност и вредност дају наше схватање тих ствари и њихово апсорбовање у нашу свест. Човек је средиште универзума, а људска свест је његов сједињивујући принцип. Стога он са савршеном искреношћу може да каже:

И вртови, и рибањак, и ограда,
А и свемир, ускитнео крицима
Белим — само од страсти су нивои
Што их срце у човеку скупљило.

Пастернак је песник сензибилитета у том смислу што је за њега сензибилитет и физички и интелектуалан, средство којим потпуно и чврсто обухвата реалност, и што ништа друго није важно осим оних тренутака у којима јасно схвата оно што се дешава у њему и ван њега.

Изражавање токова тог сензибилитета и схватања тражи посебну технику. Пошто оно што нам чула пружају мора да се представи у потпуности, није добро примењивати конвенционална средства описивања која претпостављају вештачко распређивање искуства. Песник своје сензације мора да изрази управо онако како га се доимају. Пастернак, рећемо, често приказује видљиви призор на начин који у почетку изгледа парадоксалан, али касније открива своју суштинску истинитост и тачност. На пример, он пише о путу који је лети тако углачан точковима кола да се ноћу у њему огледају звезде:

Сеновита ноћ се спусти крај пута,
На њега се звездама тако прислонила,
И не да се прехи на супротну страну
А да се не потази Свемир на путу.

На први поглед ово личи на имагинативну тропу, али је, у ствари, веран препис песничких сензација. Прелазећи пут у таквом стању он примењује звезде које се у њему огледају и за тренутак поверује да по њима корача. Тај доживљај га инспирише, и он управо то каже. [...]

Оно што види и помисао на то су једно, и нема потреба за њиховим раздвајањем. Основни оквир је у песничковој свести; она обједињује појаве и карактеристике их, али физичке сензације се ипак снажно осећају и беже. Дух који мотри будним оком види их какве јесу и уочава њихов значај. У ствари, збивања попримају симболично значење и изражавају карактер и атмосферу песничковог стања док их посматра. Пастернакове слике продубљују његово значење не само зато што доприносе већој тачности, него због тога што показују однос између датог догађаја и других догађаја који с њим нису у непосредној вези, али припадају ипак истој врсти. Оне показују да се ниједан догађај не може посматрати у потпуној извојености, него да свако истинско разумевање мора да узме у обзир његова универзална својства и односе.

Ова поезија је тешка управо због тога што се у њој тако тачно огледају песничке сензације, нарочито кад превизилази визуалне ефекте и служи са асоцијацијама које они буде и са којима су нерасплетиво сједињене. Пастернак има изванредан дар да дадне облик и боју тим почетним духовним стањима у тренуцима узбуђене осећајности и служи се живим, конкретним сликама за много шта од онога што песници обично остављају недефинисаним. Он се хвата неке значајне особености у ономе што види и доводи је у везу са нечим ширим, избором значајне слике. [...]

Овај сликовни метод омогућује Пастернаку да се бави неодређеним и неопишљивим осећањима и да им даје изванредан сјај боје и линије. Он слике открива у ономе што запазе очи и уши. Оне постају његови инструменти за приказивање нејасних тренутака људске душе. Нарочито кад говори о неком потпуној и жели да покаже његово пуно значење, он каткад његове стварне карактеристике користи симболично. Символи постоје

и сами по себи и ради онога што представљају, и чини се да тако написана песма захтева разумевање у два слоја, дословном и симболичном. Једна од његових најнабољених песама („Звезде јездице“) показује како се Пастернак суочава са овом техником са свим њеним тешкоћама.

Последња строфа објашњава целу песму. „Пророк“ је чувена Пушкинова песма и Пастернак говори о њеном настанку. Све теме се односе на то. Пре свега, чујемо у каквим је околностима песма написана. Започета је ноћу, а завршена у зору. Мрачне ложнице, пламен свећа, звезде што језде прате писање. Географски оквир, од Африке до Архангелска, од Ганга до Марока, доводи песму у шире, космичке релације, и њено рођење износи на светску позорницу. Али сваки од детаља има и другу сврху. Они су симболи стваралачког чина у песнику. Бура на мору је његова немирна енергија. Колос чија се крв хлади симболизује стање у којем почиње да ради, Сфинга која слуша представља његову свест која очекује тренутак почетка, насмејана уста радост која се преноси и на стварање, заспали Архангелск његову равнодушност према свему око себе, а зора његово завршило, тријумфално постигнуће. Али ипак песму можемо тумачити са два становишта, дословног и симболичног, они су савнени у јединствен резултат. Стварне околности осветљавају смисао таквог једног догађаја и постају симбол његовог карактера. Писање „Пророка“ представља испољавање стваралачке енергије у којој дејства песничке инспирације имају снагу природних сила и између њих постоји велика сличност. [...]

Пастернак се овом техником служи да би изразио своју визију реалности. Он се савршено угодно осећа у стварном, физичком свету, али га види на посебан начин и даје му своје тумачење. Он верује да свет има своје силе и снаге и да је његова дужност да их схвати и доведе у ближи додир са собом. Као што је футуриста Хљебников веровао да је земља пуна непризнатих или занемарених сила које је изједначавао са старим словенским боговима, тако Пастернак, реалитичнији и сложенији, види у природи реалне, живе силе са којима може да створи неку врсту заједнице и чини утицај, у извесној мери, може да прозре. За њега су дрвеће и цвеће, небо и ветрови, облаци и светлост на свој начин живи и имају специјалну енергију и сопствени карактер. Природно, он о њима говори језиком људских поступака и односа, али према његовој концепцији природа није просто нешто што је блиско људском роду. Он види да она друкчије дејствује и вољан је да је проматра онакву каква је и да покаже како делује на њега и на друге људе. Он уме да уочава природне детаље исто тако пажљиво као Тенисон, али то није све. Са радосног посматрања тих детаља он прелази на тумачење онога што они значе, какве драматичне улоге играју, какве ефекте стварају, какве силе леже иза тих обичних и очигледно безазалених појава. За њега је свет природе средште најразноврснијих активности: пуно чудних сила и енергија, које су често готово непојмљиве, али ипак узбудљиве и узнемирујуће. Он осећа да је с њима у вези, и покушава да покаже шта то значи. Мало песника приступа природи баш са таквим уверењима; Пастернак ужива у њој и осећа да је она жива и моћна, али од ње не ствара бога нити очекује да она открије пророчке поруке.

Пастернак је тако срастао са природом и приступа јој са тако неусињеном и срачунато пристошћу да увек не запажамо како је његова визија изузетна и можемо чак посумњати да је његов приступ природи суштински конвенционалан. (...)

Ова присност са природом прожима дубље и значајније песме. Колико Пастернаку она може значити може да се види из песме „Врапче горје“. Сведена у најужу оквире, ова песма је варијација старе теме сагре diem; пошто ни једно задовољство не траје дуго, уживајмо док можемо, а нарочито уживајмо у младости. Ово је, међа, основна тема, али важне су варијације које песми дају јединствен квалитет. Пастернак говори о реалној ситуацији — песма се налази у приказу „Песме у писмима“ да се она не досађује — и реалном пејзажу. Али у том стварном призору Пастернак показује колико је близак природи и шта му она значи: он почиње наговештајем активне љубави и показује како се у њу пробијају сумње са узнемирујућом слаткошћу да срећа неће вечно трајати. Чак и љубавно уживање може да постане монотono, и он тражи излаз који ће га више задовољавати и узбуђивати. „Врапче горје“ је Пастернаков L' Invitation au Voyage, али он своју драгану позива не у имагинарни рај него у праву шуму једног правог лета, а обнова живота коју тражи доћи ће не преко интелектуалних или уметничких задовољстава, него из присуства природе. Готово пантеистички језик друге строфе, са страхом да године могу претворити песничку веровања у илузије, припрема пут за појачање осећања које ће се наћи у шуми, за разараганост и пенушање које ће, како верује, контролисати. У таквом походу покретачка снага је веровање да природа пружа оснажујуће разгаљење, не натприродни спокој него повећање способности код младих љубавника. (...)

Ово осећање за природне силе које дејствују у свету може да поприми готово трагичну снажину. Руску јесен су опевади многи песници. а Тјутчев је више него једном говорио о њеном сетном карактеру. У песми „Спаско“ Пастернак чини нешто слично, али опоријим и личнијим тоном. Он узима онај тренутак кад је лето већ прошло и кад долази јесен са лишћем које опада, сечом шуме, усковитаним маглама и предзнацима зиме. Њега узнемирује осећање пропадања и смрти, умањене виталности и болног раздвајања. Његове слике у великој мери доприносе емоционалном ефекту; јер свака слика додаје нешто тумачењу ситуације и наговештава болест и смрт. Али иза слика и описа има нешто што само Пастернак може да изрази, ситуација у којој је човек тако уплетен у своју природну средину да она диктира његова расположења и привидно га чини делом себе.

Песма је грађена према јасном образцу. Прве три строфе описују предео у његовој меланхоличности и распадању. Актери су природни елементи пејзажа — одјек, мочвара, звончић, дрвеће, сви притиснути болошћу и патњом. Ово осећање осушености на смрт врхунац достиже поређењем дрвећа у парку са рубриком посмртних огласа у новинама. У четвртој строфи сврха овог подробног насиланог предела мистериозно и алузивно излази на видело. Неописани „он“ је несумњиво једна од Пастернакових природних сила: дух места који се у то доба године јавља и господари у шумовитом парку. Под његовим дејством песнику се чини да поново има петнаест година, и да поново пати од неке детиње меланхолије и несигурности уз осећање, које се у то доба јавља, да је живот изгубио у ширини и да је ограничено хоризонте. Ово осећање доминира садашњим тренутком, и коалиби и ономе што је око ње даје трагичан изглед, као да је у часу смрти заваривају нељудске силе, слично људима на позоришном балкону. Натегнута рескост завршетка појачана је наговештајем да се песник вратио у детињство и да осећа неки стари јад, пробуден случајном атмосфером годишњег доба. Све му то изнуђује природне силе које дејствују у Спаском. Он је њихова жртва, а бавећи се њиме оне показују окорелу равнодушност какву су према људима показивали антички богови. Његовом оштром уху и оку ништа не промиће, и све до чега Пастернак преко њих долази значење у његовој свести нешто друго, неко поређење, наустрајујући или симбол, што уверљиво прецизношћу заокружује његово потпуно реаговање на ситуацију. Природа је први извор Пастернакове поезије и захтева његове најтананије снаге.

Превео Душан Пувачић
(Одамак есеја о Пастернаку из књиге „Стваралачки експеримент“ која излази у издању „Нолита“)

БОРИС ПАСТЕРНАК

ЛЕТО

У жеђи, улази у рила
И код лептира и код пеге,
Сећању свима сплеће крила
Метвицом, медом, трезом жега.

Не сатне гтазе, ланца звека
Од сунца па до сунца јарког
Сном трна кује поља мека,
Зачаравици то време, тако.

Наштавици се слатко тада,
Сутон би дао: попац вродан,
Звезда и дрво — нека влада
Кухињом, вртом, свим оредом.

Не сенке — брвна месец меће,
Јер — понекад га нема мало,
Па ноћ тад тихо, касом тече
Мећ облацима точећ талог.

И снова пре, но с кровца слата,
Не заплашена, већ нахнута,
Стругуће киша испред врата,
Мирише вишке флаше плута.

То је прашина, Бурјан то је,
И погледа л' се све до кости,
Мирус је исти као што је
Племећки закон једнакости.

Устројили су царске власти,
Нису ли исте — и те ваше?
У киселицу даћ не пасти,
Мирише плута винске флаше.

* * *

Звезде јездиле. Рг море мило.
Заслепљује со. Све сузе испаре,
Ложњицама мрак. Ум леги с миром,
Сфинга плашљиво слуша Сахару.

Свеће пловиле. И ко да хладни
Колосова крв. Заплове уста
Плавим осмехом пустоши гладних.
Ноћ од осеке већ поустаје.

Море дотаче ветар Марока.
Хрчу самуми из Архангелска.
Свеће пловиле. Концепт „Пророка“
Већ се просуши, данци се с Ганга.

Врапче горје

Груди под пољупце, ко руке под чесму!
Не стално, не вечно, лето је ко врело.
Не из ноћи у ноћ хармониче песму
Дижемо из праха и газимо смело.

Чуо сам за старост. Страшна прорицања!
Никаква олуја да те дине горе.
Кажу — не верујеш. Ливаде без лица,
Рибњаци без срца, без боова борје.

Раскуштрави душу! Нек гране у трену.
То је подне света. Очи не одмарају!
Гле, мисли се збиле у кључалу пегу
Облака, детлића, жара, четинара.

Трамваја се градских ту посекле шине.
Не пугују даље, даље борје носи.
Недеља је даље. Даље, у даљине,
Трчи просек грањем клизећи по роси.

Просијавиши подне, Тројицу и људе,
Дубрава нам вели: увек је свет такав.
Тако честар, поља хтедоше да буде,
И на нас је такав пао из облака.

Спаско

Незаборавни септембар спада у Спаском.
Зар се не мора већ у град, шта да се чека?
Јек се јавља овчару већ потмулим гласом
И у шуми сад звони већ секире јека.

Сву ноћ иза тог парка се жежила блата.
Али сунце се родило — опет свуд снује.
Но зар звоничи костоломску росу да хвата.
Неумивене брезе се осуле рујем.

Шума тугује. Она би одмора мало,
Да под сном дубоким сном јазбинским живи.
И мећ стаблима сурим и црним каналом
Ко некролог, парк зури у ступицама сивим.

Да л' се брезе још лињају, да л' се пегаве,
Да л' проређују, спуштају водене сене?
Тај још ронче, петнаесту опет вам славе,
Опет, дете, о куд да их с тобом сад денем?

Већ толико их има ту — докле те шале.
Њих је — као и пгчица, као и гљива.
Све видике да прекрију мени су знале
И на туђе се магла им понекад слива.

У ноћ задњу, од тифуса запаљен чује
Комичар са балкона: смех који све слама.
То у Спаском дом дрвени захваћен брујем,
Види, халуцинирајући, иста та чама.

Превео Миодраг Сибиновић

ЛИРИКА У



ПРЕВОДУ

КН



ЧУДНОВАТИ ОБУЋАР

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ

Наставак са 7. стране

из доба Наполеона, и пољских устанака. Као и безброј капа и калпака, британских војничка, — без глава. Затим, сваки дан, за тренут два, види параду гардиста, пред капијом дворца Св. Џемса и погледа сат, огроман, са три прозора, на спрат. Гардисти на глави имају медаљу шубару. А сат се никад не слаже са сатом Рјепнина, и ако га Рјепнин гледа, свако јутро, зачућен.

Као се вратио на посао, први дан му је приређен, у радњи, свечан дочек. Нико му није пребацио што је био толико прекорачно законито одсуство и сви су се окупали, да виде његову ногу у ципси, као да је то нека лова, бела, чизма ловаца на лисицу, коју је фирма произвела у Лондону. Свима је морао да понавља, како се био попео на стени, и како је скочио, главачке, у воду. Како му се учинило да је чуо пуцањ, да, пуцањ, и како је једва испливао, и осетио, да му пета као виси, у левом чланку.

Сви су понављали, као неки рефрен, гласно: Ахилова пета, Ekillis tendon. А нарочито љубазно, иначе тако охолно, мис Мун.

Она је била опаљена сунцем, и освежена једрењем. Имао је на себи неку лаку хаљину, — кроз коју је назирао, да је млада, као нека Наузика. Млади Лахуре је гутао очима ту девојку. (Младира је била оболела и имала исплакене очи.)

Мис Мун је сншла код Рјепнина у подрум. Да је знала да ће летовати сам, без жене, била би га, каже, позвала у своју кућу, у Folkestone, где припрема неки аквариум. Њена породица би желела да га упозна. И ако она, тако близу Лондону, није величанствене као у Корнуалији, било би им лако. Могли су њеном једрицашом да оду до Француске. То је близу, у каналу. Штага што је жељен, — рече смејљичи се, — то се не ради, у Енглеској, са жељеним човеком.

Гледала га је укоченим погледом. Нагиње се, и нехотице, над њим, а, њене мале, топле, груди, лежу му на рамена, као да су голубови. Рјепнин се пита: Откуда та љубазност? — да се није заварила са младим Лахуром, са којим је чуо да иде сад на вечеру?

У радњи, нема никога. Робинсон и Зукн отишли су да ручају, — прослављају робејдан. Робинсонов. Рјепнин је остао у радњи, због ноге, и седе, сам, у подруму. Над главом му горн мала светљика, електрична, коју је неко био заменио.

Сад је, као перунка, плава.

Сто књиговође, висок, цедобан, који је, спочетка, Рјепнина сећао на пут некоег диригент оркестра, сад је окренут према улици. Испод земље, испод прозора, — чије је стакло, зелено и непровидно. У асфалу улази је, и, потамнело од прашице. У њему се виде сепке стопала продајника.

Мис Мун му стоји, још два три минута, иза лева.

Чула девојка. Не може имати више од двадесет и две, три, године. Прича о акваријуму који припрема. Оставља му, затим, једну збирку слика у боји; — слике неког америкашког акваријума, — који јој служи као модела, за припрему тог њиховог акваријума у Фоукстону. За тренутак му се учинило, да ће га загрлити, кад је спуштала те слике, на сто, пред њега. Затим рече да мора да иде да руча. Иначе би радо остала ту, у подруму, да му покаже најлепше примерке, које ће бити тешко набавити. Скупи су.

Кад је отишла. Рјепнин представља ту књижу фотографија, из акваријума. Из те књиже га гледају чудна, подморска, бића, неке рибе, којих се не сећа. Није их видео никада. Ни у детињству. У школи. Нека риба та посматра, која личи, јако, на лентира и рака. Труп јој се чини да је неки преспотски рак, на ком су израста модра и румена крила лентира. Са дивним, прним пегима. Лик те рибе има бео нос. А уста бела. А над носом два црна ока, којима га негрмице гледа. А цело тело, дивно, шарено, мало, тело рибе, завршава се као неким репом, пауна. Што је најчудније, Рјепнин је уверен, да та риба, док гледа, МИСАИ. Да тај створ, који личи на рака, има израз лица неког замишљеног, зачућеног бића, са којим би могао да се сретне, негде, некад, испод мора. Да је у Корнуалији извршио самоубиство, тај лептир и рак би, можда, дошао по њега. А као да неко жели да ту слику учини још чуднијом, поред ње плавају, пролазе, у води, нека црна срца, која имају беле перјанице место репа. Пролазе као лист у води, који није жут, него се састоји од црних и белх боја. А испод тих риба, и тог лишћа, стрче, црвени и бели и плави, морски коњићи, који се дижу усправно, међу алгама, на дну акваријума. Личе на мале, мајунше, аватарске. А претварају се у фигуре неких шаховских коњића. Имају издужене њушке као да су од корала, акваријума, бисера, кристала?

Рјепнин никако не може да замисли, како ли панвају та филгрантна бића? Како ли се паре? — сећа се, да је, кроз смех, одлазећи, мис Мун питао, док му је ту књижу представљала.

Уз књижу тих слика, мис Мун је била оставила и чек. Молила га је да га испуни и постане члан њиховог клуба, оснивач. Није било скупо. Једна фунта.

Рјепнина је била занела сличност, — и ако му се чинила невероватна, — коју су та подморска бића имала, у тој књижи, на тим сликама, са лицима људи и жена. Израз, сад весело, сад тужан, замишљен, у очима. И ако су те очи биле усавене, у главу, тако, да гледају у страну, оне су, из тих глава, бојадисаних и шараних, као главе афричких, племенских поглавних и ратника, као маске Азијата, гледале њега, право у очи, са погледом који није био поглед чудовишта, него свештеника и мудраца. Изнад румених уста била су два плава ока, једног чудног бића, које је било риба, али је панвала као лопта од топаза, смарагда и турмалина. А посматрала га, са

тих фотографија у боји, погледом, неизмерно блиским онима, којих се сећао из детињства, као родитеља, рођака, дечака и девојчица. И та уста су била тако мека, опуштена, као од неког крика бола, жеље да му нешто кажу. Он је, разуме се, као јункер, чуо нешто, учио, знао, о далекој прошлости земаљског глоба, мора, океана, флора и фауна, и њихових веза са прошлосту човека, али нису ти подаци били, оно, што га је зачудило загледањем у те слике, у та бића, док је прелиставао ту књижу, коју му је мис Мун била оставила. Не то. Него је био зачућен тим ЛИЦИМА, која су, испод мора, личила, сасвим сигурно, на самураја, на коњића, на старце, на Дјеникина, на Барлова, на жене, љубазнице, из његовог живота, пре женидбе, а које су га, сад, посматрале из воде, као некад из Петрограда, са фотографија, из писмама, са изразом туге, и жалости. Са упореним погледом у њега, као да желе да му нешто кажу. Стало му се враћала та мисао, да желе, да му нешто, погледам, кажу.

Дуго је тако гледао једну плоснату рибу, која је била право чудовиште, са подваљком и устима једног кинеског цара, са шкргама, које су биле права лепеза, од плавог и белог перја. На темену је та риба имала бодљикаву кресту, која је личила на капе канова. А на челу је имала боре од танких кожа, спалих, као са змија. Два реда плавих бркова изнад уста, а ситно, плаво око, које гледа замшљено, као да је око неког мандаина. Откуда та грозна сличност са светом човечанства, у тим бићима мора? Све постаје збрка, у мислима човека. Збрка свега што је било, у прошлости, и што ће бити у будућности. Напољу је био страшан конгломерат људи, зграда, саобраћаја, маса, машина, поробаја, смрти, сахрана, Лондона. А унутра, у њему, у животу, исто такав бесмисао.

Како је страшен, како је замишљен, био тај поглед, тог мандаина, који га је гледао, са те слике, из океана.

Тог дана, шеф радње, Робинсон, па и Таајан, дуго се нису вратили, у подрум. Рјепнин је, читав сат, разгледао те, подводне фотографије, из једног света, где није био и неће никад бити. Тек кад је читав сат прошао, траго се и сепно, да та чека, несвршена, пошта, чекају писма, рачуни, све што се било нагомилало, док је био у Корнуалији. Све то треба прочитати. Све то унести у књижу. У билтене. У рачуне за Леон Пола Клода. Он то чека, миршћуни мимозе, у Монте Карлу.

Срећом, рачуне мушких муштерија, већином, Робинсон је био однео да сврши сам. Има, рече, ћерку, која је учила књиговодство. Рјепнину је оставио углавном, женска писма, и рачуне за женску обућу. Рјепнин онда има шта да чита. И да одговара. Женама, које пишу из Лондона, из Шкотске, из иностранства, или које станују по дворцима у провинцији, по раскошним хотелима у Лондону, и на обали мора.

Прво писмо које је дохватио, јурно, било је из Јоркшера. Завичаја у којем свиња. Стигле су биле, тамо, поручене ципелце, боје која се у Енглеској назива „бургундска“, а стигле и ципелнице од црног крокодила. Бургундске су добре. Оне од црног крокодила, међутим, јако су муштерију разочарале. Гаомазне су. Тешке. Просте. Враћа их. Нек виде шта се може са њима. У међувремену, моли да јој, одмах, врате, вечерње. Очекује их хитно.

Рјепнин се не сећа те поруџбине.

Друго писмо је из варошице Таунтон. Дама се извињава што није одговорила раније и исплатила рачун раније. Тек се вратила из Америке. Са мужем који је тешко оболео. „Ви, међутим, не кажете, ни речи, о мојим ципелницама од црног крокодила.“ (You do not say anything about my black crocodile shoes?) Уз тај болан узвик додала је два знака питања. Кружна.

Рјепнин се не сећа, ни те поруџбине, а у себи, нехотице, помишља, да ће та муштерија, можда ускоро, бити удовица? При тој помисли, љутило, мрмља у себи, да га се то ништа не тиче.

Идуће је писмо било мушко. Од човека који носи чудно име. Једног претседника енглеске владе XIX века. Неће да плати додатак који му траже, за неки додатак на голфске ципеле. Фунту и шест шилинга. Каже: Ципеле, које је купио, купио је, као ципеле за голф. The shoes were bought AS golf shoes. А кад неко поручи ципеле за голф, онда је јасно, да плаћа ципеле за голф. А не неке, које тек треба претворити у ципеле за голф. Да, да, — чујем како неко мрмља. То је логично. Логично и у обућарству. Рус, књаз, може се претворити и у обућара, али енглеска ципела за голф, мора да се роди као ципела за голф, а не, да, тек после, за њу траже пете. Неће да плати фунту и шест пенија? Има право! (Да се њему, Русу, то десило, платио би и ћутао.)

Зар је једна пета тако важна? У осталом откуд он умешан у то? Откуд он треба да пише одговор, на то?

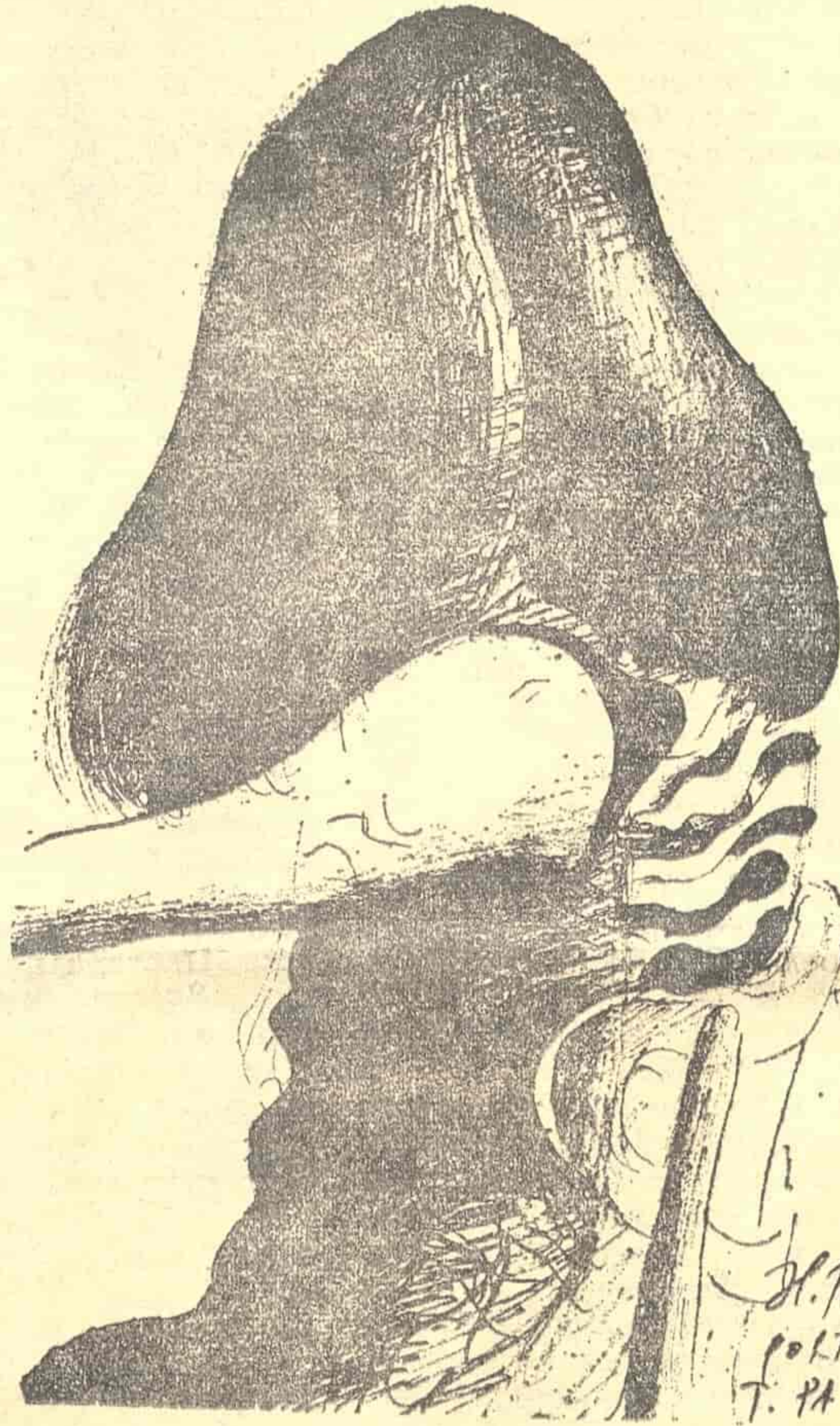
Незадовољна је и муштерија чије је писмо идуће. Неће, каже, у опште више, наручивати обућу. „О госпођо Филбс, — чујем како неко мрмља, — зар се за увек растајемо? Никад вас нисам ни видео. Мора да сте јетки и при конту?“

Ма колико то било смешно, и невероватно, уморни Рјепнин после, кад је тај рачун, ту прениску, са том женом, за увек, затворио, осећао се тужан, — ни сам није знао зашто. I do not want to order any more shoes? — чујем како мрмља. Затим се смеје, гласно. На рачуну идућем, — једне таајанске графиче, — неко је био написао, да та жена има мужа, у Италији, у рату, а два јој сина служе у армији Енглеца, у Африци. Шта то треба да значи? Шта је његов претходник хтео да каже? У осталом, надајмо се да се тај отац, и та два сина, неће састати, и пуцати једно на друго. Кога враћа све то иде у те ципеле од црног крокодила? Шта се њих тиче, то?

Госпођа Нилсон, ето, пише весело. Тражи њен пар ципела за венчање, — хитно. Његов претходник књижио је, уз то, и то, да је та дама већ давно хтела да се уда, али је тражила Француза, за то. Сад га је ваљда нашла? Црвеном писалком Рјепнин бележи преко тог писма: „Хитно!“

Дама, у идућем писму, протестује, што су за њене ципеле, бургундске, узели аваасет и пет фуната. Много је. Ипак, каже, шаље чек, — али та нема у писму. Како да књижи, то? А тражи, међутим, и црни крокодил. (I want the crocodile, too. Тако каже.) Мора јој написати дирљиво писмо.

Идуће писмо је од једне чувене глумице, коју зна, из новина. Има секретарицу. Дужна им је £ 88—18—0. Већ давно. Није платила. А сад, шаље чек на £ 50. — Оно што је Рјепнина задивило, био је стил, којим је то писмо написано. Појавио се, каже, чек на £ 88. Мило јој је да пошаље £ 55. Рачун је, каже, изишао, на светлост дана! Како је то лепо речено! Као да су ишле у школу венецијанских



покласира. (The enclosed account has come to light).

Како да књижи то? У подруму, где је светлост дана тако ретка? На сваком таквом писму има и адреса, — на челу. На идућем писму била је: Kremlin House. Дама, која одатле пише, тужи се, да су јој нове ципеле тесне и моли их, ако је могуће, да јој те ципеле продаду. Ако не могу, треба да их прошире, на каалуу. Да јој јаве колико су добили за тај пар. Обукла их је свега једаншт. Ако не могу да их продаду, нека их шире, али, у том случају, потребно је, заиста, да их јако прошире. (But it needs really a very big stretch).

Рјепнин није марио, ни за голфске скарадне ципце, а ни за простачке речи, али, и нехотице, помишља, — и као да већ чује, — како ће Таајан, и Робинсон, да говоре о том писму, Робинсон ће, озбиљно, хладно, да преда те ципеле, и писмо, Таајану, и да му каже, као да је пастор на предкаоничи у англиканској цркви: „Синџор Зукн, проширите ову даму, али, потребно је једно јако проширење.“ Таајан ће, тобоже замишљен, да одговара: „Хоћу, хоћу! Однећу те ципелнице лично.“ — Оно што је запрепастило Рјепнина, при том, нису биле те глуме шале, у подруму, него адреса, на коју треба да пише одговор, на то писмо: Кремљ.

Томе се у Лондону заиста није надао.

Сећа се како му је његов претходник причао, да те отмене даме, УВЕК, набу, нешто да се туже. На нове ципеле. — А каткад је довољно да их добро повуче за врх чарапе, па да све буде у реду.

Дама, у идућем писму, пише тужно. Враћа тесне ципеле. Носиће, каже три године старе. (Mythree year olds, — каже.) Рачун за нове, од црног крокодила, одбија да плати.

Идућа је на летовању у Корнуалу, Lady Diana Abdy. Задовољна је и пише му лепо. На идућем рачуну пише, — руком његовог претходника: „Муштерија је отпутовала у Кину. Очекујем је ускоро.“ Није згорел, ни идуће писмо. Бургундјске су савршене. Simply perfect. Шаље и други пар, да га оправе, тако. Међутим, што се тиче црних, од крокодила, са њима ствар стоји овако: Десна се љуља, при ходу. Пета јој се испуцава. Лева још увек клизи, при ходу, а обе су тешке. Шта да се ради? Шта да се ради? Нека јој телефонира. Southport. Вг. 67021. Робинсон му је, на том, писму, написао, оштро, да телефонира, лично. Рукопис Робинсонов личи на Дјеникинов.

Много је горе, оно, што му у идућем писму кажу.

Неко је, — ваљда кћер Робинсонова, док је он био у бојници, — погрешно. Рачун је послао на адресу друге даме, двеју дама које носе исто име. Ради се о супруги једног лорда. Можда и разводу? Муштерија моли да је већ једном поштеде рачуна, који, на њено име, и ту адресу, стиже. Ње, каже нема више у том дворцу! (Рјепнин уплашено оставља то писмо на страну. За тако нешто Леон Клод избацује на улицу.)

„Мене тамо више нема“, — пише та дама у писму.

Као да постоји неки његов ањео, чувар, — у којег је као дете веровао — дама, у идућем писму, обасипа га комплиментима, за пилелине од црног крокодила, које су јој послао у Никосију, на Кипру. Њен каалу, каже, имају, код њих, у Брислу, — нека јој још два таква пара пошалу! плаћа преко своје банке у Паризу. „О мадам Валиери“, — чујем како онда мрмља неко, — „о мадам Валиери, ви там в Кипру, а ја здес в Лондону. Перемешенаја персона, да, да. Слава Богу, Перемешченија ботинки њет. Персона перемешчених, да, да. Ох мадам Валиери!“

Па као да се неки Нечастиви појавио, у подруму, послао тог писма се нижу, неколико писма, оних, који уживају у црном крокодилу. Helena, duchess of Manchester шаље им велики чек. Рјепнин удара на рачун потврду. И адресу 55 Grosvenor House. У пет идућих писмама увек налази и чек. Уз комплименте новим моделу у црном крокодилу. На жалост, ни то није трајало дуго. Као да се налази на неком, Гуанверовом, путовању, већ у идућем писму, супруга једног лорда, прети, да ће доћи да се обрачуна, лично. Упропастили су јој кожу, за три пара. Њену кожу! »Her own skin«. Доћи ће 20 новембра у рачуну. У уторак. Рјепнин онда, збуњен, бележи то у календар, али се чуди. Нити су они отворени 20 новембра, нити је 20. уторак. А пита се и какву је то кожу даа? Пише: „Њену“.

После тога, међутим, преписка постаје све замршенија, са тим дамама, као у неком општем вртлогу, јер имају по неколико имена, која су исто лице, а у рачунима, бар по имену, неколико. Mrs. Bucknell, на пример, била је у књигама, пре тога, Mrs. Drumond, затим Mrs. Drumond Payne, тако, да је Робинсон у рачунима направно велико замешатељство. Графини Сан Еана била је, пре тога, на истом рачуну: Mrs. Hodum, а пре тога: Mrs. Maes, а пре тога, Madame Villeneuve, а пре тога, Madame Fremosel, а пре тога: Vorontzov. Renaud је све то побркао. (Као да је реч о неколико удаби? Неколико бракова? Можда и обрнутим редом? Рјепнин се више не распознаје у тим рачунима. Хвата се за главу, очајно.)

Како ће сад да књижи све то? Јели зато дошао у Лондон, јели зато пронао руско царство, да би, баш он, дошао да књижи то, у том подруму? Јесу ли зато били ратови, толики мртви, да све то прође, и остане он, са тим рачунима у подруму?

Кавким правом мешају они те своје, црне крокодиле, у живот, и брак, тих дама, у таквом нреду? А мужеви тих дама? Где су сад? Да ли је по њих дошла била смрт? Јесу ли мртви? Смрт? Синододенствувјупча смрт? — чујем како неко, у Лондону, мрмља.

Рјепнин онда чита још, два три писма, журно, а идућа оставља, у страну. Баронича Rotschild има само оправку пета. На рачуну, врао отмене, госпоње Bentinck Savendish Перно је написао, својеручно, „причекати“. Развод. Септ. 3. 1947. Откуда је знао? На рачуну госпоње Maglione написано је: „задржати“. (Украдене су јој ципеле у хотелу.) Tania Shargan каже да је последњи пар био безнадежан. (The last pair have been hopeless). Она му пише из хотела Ritz. Недаљко. „Tania, Tania, колико ствари има на свету, које су такве? Hopeless!“

Рјепнин онда каже себи, да је, за данас, то, доста.

Узима оно што му жена меће у торбу, да понесе, за ручак. Јаја. Сир. Мед. Пексминг. У осталом и то је много. Одвјек се од јела. Све то му се чини тако бесмислено. Све што се са њим збива, тако лудо. Ко га је довео у тај подрум? Његова суштина? Дјеникин? Революција? Бог? (Барлов је имао право, овакав живот не вреди цветити. Ко ме користи он? Лондону?)

После неколико тренутака чуо је да неко, горе, у радњи, са улазе, отвара врата. Неко се, први, враћа. Познао је те лаке кораке. То је Мис Мун. Она силази у подрум код њега. Види је на степеншту, као у катакомби, а промаја јој задиже пансирану сукњицу. Мила му је. То не значи, међутим, да је пожујано гледа. Да би је радио имао. Не привлачи та конт у подруму, ни кад би био попућен. То је искључено сад у његовом животу. Чули се само што га, тако мило, гледа данас. Пре је била тако хладна. А сад су јој очи, кад му приђе, широм отворене. Гледа га право у зенице. Има при том неки чудан осмех.

Прилази му, са руком која стиска, међу колена, сукњи. Каже: „Шта вам се десило? Изгледаате тако блед и тужан“.

Пошто јој он одговара хладно, — а чак се и не дикје са свог трonoша, — она му прилази са лева, и спушта, неколико папирних, на сто, пред њим, а ради то као да жели, да га загрли, око врата. Осетио је на свом левном рамену, као неке топле голубове, опет њене груди.

Пита се, намрштен, шта то све треба да значи? Значи ли то да, са младим васником радње Paul Lahure & Son, није све у реду? Пита је шта би желела?

Она се онда извија пред њим и паслања, на сто, пред њим, сасвим близу. Показује прстом те папирнице и каже, тихо: „Молим вас да приметите моју продају“. (Она, и Сандра, почеле су биле да добијају фунту, за сваки пар од крокодила, продај из њихових руку. Тобоже њиховом заслугом!)

У радњи није било никога. Кроз прозор, у асфалу улазе, плава, на њих, нека прашњава, зелена, мутна, светлост.

(Одломак из романа о Лондону)



Трибина

Морамо ли се парничити пред Уставним судом?

МИТАР ПЕШИКАН

Наставак са 1. стране

и Срба у другим републикама) од битног је значаја кад се одлучује о оријентацији садашњих и будућих настојања на културном пољу. Међутим, кад је ријеч о културном наслеђу, требало би да ту буде пресудна историјска истина. Подсетимо дакле на неке потоне истине, не би ли нам помогле да спорна и отворена питања сведемо у рационалне оквире.

ПРНА ГОРА је република у југословенској федерацији, потпуно равноправна са осталима, међу њима и Србијом. „Прногорац“ као национална идентификација потпуно је равноправно с националним идентификацијама какве су „Македонац“, „Србин“ итд.; Прногорци — као субјект у конституисању југословенског друштва, као призната југословенска нација — потпуно су равноправни са словенцима, Србима итд. То су правне, друштвене, уопште животне чињенице, утврђене у резултату народноослободилачког рата, непоколебљиво присутне и неоспорне кроз читаво раздобље од рата до данас — и оне нијесу и не могу бити предмет полемике око ових културних питања, па их треба оставити на миру.

ИМА, МЕБУТИМ, још једна група историјских истина које би требало оставити на миру. — Дукљу, Зету (Прна Гора је касније име, проширено из цетињске околине на остале крајеве) населио је српски огранак Јужних Словена. Чак и да није тако, средњи вијек је у Зети избрисао сваку традицију осим српске и нешто влашке. Факат је да је приликом насељења Дукље затечено прилично домородаца, који су постепено асимилацирани, али су словенске струје биле знатно јаче. И касније је било интензивно досељавања; по Ерделановићевим истраживањима велику већину не само граничних палена као што су Цуде, него и самих Његуша — чине досељеници из спољних српских крајева.

— У доба немањих државе назив Срб(а) (ребе Срби) потпуно аутентично живи и у Зети. Немањихки владари титулишу се „краљ Србљем, Босни и Поморију“, „цар Србљем и Грком“ итд., набрајају се у то доба Србљи, Влаши, Арбанаси, Грци — али никад Зета одвојено од Срб(а) и српска земља и сл.

— Зета није у то доба била подјармљена колонија Немањиха (наравно, феудализам је феудализам), него активни чинилац те државе, са амбициозном и енергичном властоделом, расположеном за преврате и ратове, која је одиграла активну улогу и у довођењу Душана на пријесто. Сматрати то доба за деспотство Рашике над Зетом (како то понеко формално пројцирајући садашња расположења на прошлост) значи деградирати улогу Зете, која је била једно од главних огњишта феудалне цивилизације Срба или Србаља — некад друго, на моменте прво, али никад споредно, другоразредно.

— Термин Србија треба, међутим, јасно разликовати од термина Срб(а)и. Та два појма разликује сасвим јасно већ византијски владар X вијека Константин Порфирогенит, по којему су Срб(а)и и у Травицији тј. требињској области, Конављу и долини Неретве (наравно у Србији), док Србију смјешта тамо гдје јест. У Прној Гори и Херцеговини до данас се разликује значење „српски“

и „србијански“, „Србин“ и „Србијанац“. Уп. и у Његовом писму кнезу Милошу: „Поради мене била би неограничена радост да бисмо сви Славеносрби учинили међу собом једно правило књигопечатања, а особито... Србијанци и Прногорци“.

— Српска традиција одржала се континуирано у Прној Гори у доба Турака. Његош није накалемио ту традицију него је само ојачао. Не знам је ли и гдје култ Косова живио тако интензивно као у Прној Гори; кад Никан од Ровина с дружином убија „Бехај-папу“ уред турског табора, народни пјевач (по свој прилици једнако као и сами извршиоци) види у томе надахнутост подвигом Обилаћа, својерсну репризу тога подвига. Прногорски писари пишу документа „по српски“ и прије Његоша. Караборбе у писму владичи Петру I одаје признање борби „храбрих Србов Черногорцев“ — свакако не зато да би га увриједио српским именом. У сваком случају, Његош и сви прногорски писци XIX и почетка XX вијека живе и пишу у увјерењу да припадају српском народу — не по неком личном критеријуму него као Прногорци.

— Укратко: Прногорци су пуноправни сунаследници (и по правима и по дужностима) старије српске народне традиције. Мјерило тога сунаследничтва не може бити колико се данас употребљава српско именовање у Прној Гори, него реални историјски однос. Руси, Срби, Хрвати, Пољаци итд. нијесу мање Словени него они народи који словенско име одржавају и у националном именовању (Словенци, Словази, Словинци); нијесу Аустријанци мање сунаследници старобечке традиције него грађани Њемачке; није Грцима византијска традиција ништа даља зато што се друкчије именује.

АКО ПРИЗНАМО И ТЕ ЧИЊЕНИЦЕ — тј. да се до нашег вијека живјело у увјерењу о народном јединству Прногораца и осталих Срба, и да се то јединство остваривало под српским именом — онда дио питања која су у наше вријеме учинена спорним излази из надлежности уставних судова и прелази у домен обичне логике, здраве памети.

Ако би неком логиком историјског развоја дошло до тога да се нпр. Грци Јоњани одвоје од осталих Грка у нацију „Јоњани“ (а остали остану просто при називу „Грци“), онда би то значило ово:

— и даље би свако ко обрађује грчку филозофију (био то „Историја грчке филозофије“, или „Грчки филозофи у х у књига“, или „Тријесет стољећа грчке филозофије“ итд.) — био д у ж а н да у тај рад укључује Јоњане Талеса, Хераклита и др., јер би био фалсификат да их изреже из комплекса којему су припадали или мислили да припадају;

— такође би свако ко обрађује посебни јонски сектор у грчкој култури био д у ж а н да у њему да мјеста Талесу и Хераклиту;

— дефектна би при томе била свака посебна историја Јоњана и њихове филозофије ако не би јасно и истинито констатовала да су у одговарајућим епохама Јоњани били дио Грка, а њихова филозофија дио грчке културе — исто колико би било дефектно ошукивати реално постојећу самосвојност и специфичност јонске филозофске школе Талеса и Хераклита (као и школе софиста и др.);

— ништа се не би промијенило и кад би неко утврдио (или чак утврдио) да су Јоњани, међу њима Талес и Хераклит, били у заблуди да спадају у Грке, да припадају грчком свијету, јер је та речимо заблуда уткана у њихово дјело: они се обраћају Грцима, они грчки свијет посматрају „изнутра“, идентификујући се с њим;

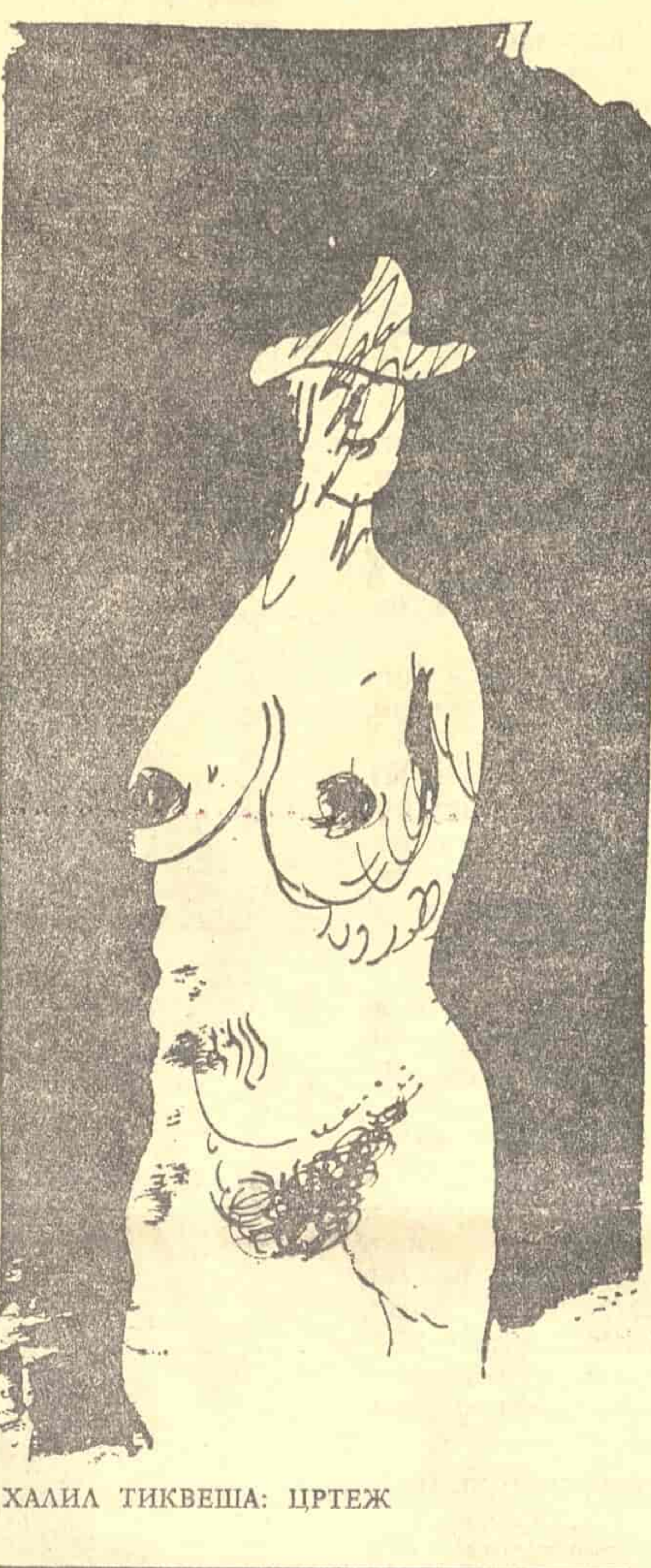
— било би, међутим, отворено питање да ли ће Јоњани и послате развоја пристајати да се подводе под термин „грчки“ (који би у том случају добијао неки наднационални или међунационални смисао, неко традиционално или шире етничко значење, поред значења актуелне идентификације националности — а не смисао подјеле оставштине);

— нашим хуманим нормама мјерено, несумњиво би право било и те хипотетичне јонске нације и осталих Грка да у страху од унификације подижу језичке куле вавилонске и културне кинеске зидове између себе, или да у страху од изолације оштукјују и оно што реално јест специфично јонско (нпр. јонски дијалекат или јонски стил у архитектури); али би несумњиво њихово право било и да то не чине, него да културу и језик заједнички његују и даље (у одвојеним нацијама или чак државама) онолико колико то рационални моментни изискјују и допуштају; — истим нормама мјерено, несумњиво би лично право појединих аутора било да себе и свој рад сврставају или искључиво под грчки наслов, у актуелном националном смислу или искључиво под јонски наслов, или и трећи случај, нимао мање легалан као грађанско право да одбију питање „или-или“, тј. да допусте укључивање свога дјела било у посебне би-

ло у шире оквире, зависно од потреба културних програма.

Све то изгледа једноставно или као неозбиљна духовна забава кад је ријеч о нашим експерименталним Грцима и Јоњанима, али кад олако експериментисемо на живом ткиву властите културе, забава се претвара у вивисекцију. И ако Његоша, Љубишу или Марка Миљанова претворимо у мотив распаљивања свабалачких страсти, ако не нађемо начин да о тим питањима мислимо и говоримо у мирној и одговорној анализи — улашћемо у „плетве безумне скупштине“, пинично ругање ономе што су ти наши духовни великани жељели да представља њихово дјело, неурачуново подривање једног вјековног братства, једне околности која је имала судбоносни значај кроз читаву историју овог дијела словенског Балкана.

Разумије се, кад се у оквире „српских писаца“ или сл. уводе Његош, Љубиша, Марко Миљанов — треба бити свјестан вишезначности термина „српски“ и бити начисто с тим које од значења тога термина иде уз такву употребу, а које је неспојиво с њом. Конкретно: неспојиво је ако би се под том формулом подразумевали „писци Србије“ или „србијански писци“ (у Србији се доста употребљава термин „српски“ у значењу везаном само за Србију). Неспојиво је и ако би се том формулом хтјело ограничити да ти писци спадају у



ХАЛИА ТИКВЕША: ЦРТЕЖ

културно наслеђе само оних данашњих Југословена којима у личним документима пише „Србин“, а не свих оних што се сматрају и осјећају сунаследницима културне традиције (и који то реално јесу) коју је обједињавало српско име, и коју према томе тако и зовемо; ту је сасвим без значаја подударност именовања. И за ове ствари би се рекло да нијесу предмет уставних судова него здраве логике, као што није спорно да традиција Кијевске Русије (прије раздвајања Руса на три нације) није мање и украјинска зато што носи руско име, или и руска зато што би је фамозни „територијални принципи“ везао за Украјину.

Можемо све то и једноставније формулисати: Његош је тако рећи у сваком стиху засвједочио и ужу, прногорску, и ширу, српску припадност и одређење; зашто га не бисмо оставили тамо гдје се сам смјестио? Тим прије што му је таква идентификација сасвим узвраћена: за својег књижевника прихватили су га не само Прногорци него и Срби уопште, дајући му врховно мјесто у српској књижевности. Нијесу, на примјер, нимао ријетки Херцеговци који читаве одаомке Горског вијенца знају напамет и којима просто не иде у главу да Вук, Симе Милутиновић, прота Матија, Матављук и Шантић спадају у једну књижевност, а Његош, Љубиша и Марко Миљанов (само) у некаква другу. Не видим зашто би ово морало бити разлог огорчења Прногораца, а не разлог задовољства и него врсте поноса; не види се такође у чему би то угрожавало прногорска република, национална или било каква друга права.

Међу тим правима је и право прногорског друштва да усмјери своју даљу културну оријентацију како само нађе за сходно. У данашњој пријмени то се првенствено своди на пи-

тање колико ће прногорска култура и даље бити насловена на београдски универзитетски центар и на установе које му гравитирају. Кажем „и даље“ јер је досадашња насловеност несумњива и исто тако несумњиво плодна. Довољно је за примјер навести да је од осам досадашњих већих монографија о прногорским говорима седам објављено у београдским часописима „Српски дијалектолошки зборник“ и „Јужнословенски филолог“ (а надајемо се да ће се ове године објавити још једна); сличне податке могу показати и историчари, и не само они. Тај интерес за прногорску тематику не треба посматрати с подозрењем; он је, уосталом, добрим дијелом резултат чињенице да у Србији живи више од једне петине свих Прногораца, укључујући веома висок проценат научних и културних радника.

Треба, према томе, са свом озбиљношћу одмјерити шта се добија а шта губи оваквом или онаквом оријентацијом културне политике. Нужно је исто тако бити начисто с тим да се за наставаљање досадашње плодне, обострано корисне узајамности (у којој је прногорски удно био углавном кадровски, а србијански не само кадровски него и ангажовање несразмерно јачих материјалних и институционалних капацитета културних програма) мора чувати и његовати одговарајуће атмосфере. А то значи: што мање позорних оптужби, што мање спектакуларног ината, што мање олаквог укључивања нелијепог епитета: не би зазорно било ни посветити неку анализу или дати мало публицистичко и позитивним резултатима узајамности, а не само негативним међусобицама. Све се то, наравно, може његовати само обострано.

Питање прногорске језичке варијанте

Питање признавања прногорске варијанте стандардног језика погрешно је постављено: ако се створи прногорска варијанта и ако се буде употребљавала као стандардни језик у републици, она ће се наравно признати — али она засад не постоји.

Наиме, варијанте нијесу у овој лингвистичкој дискусији исто што и нарјечја, екавски и ијекавски изговор, екавица и ијекавица. Кад би биле исто, онда нам поред тих уходаних термина не би требало и још један, „варијанте“. Варијанте су већ уходан лингвистички термин за ону поларизацију нашег стандардног језика која се огледа у дублетизму тила писат љу — писаћу, хемија — хемија, барбарин — варварин, азот — душик итд., док су писмо и нарјечје само донекле у вези с варијантно поларизацијом, јер се она не поклапа с границом нарјечја и границом претежне употребе ћирилице или латинице.

Лингвисти у Србији и неки други употребљавају термин „источна варијанта“, подразумевајући да она има свој екавски и ијекавски реализацију. Неки лингвисти умјесто „источна“ кажу српска варијанта, што није неосновано ако се тим хоће рећи да је настала развојем језика у традиционалној српској културној области, али је неосновано ако се под тим подразумева само актуелна србијанска (екавска) реализација нашег књижевног језика.

Тако посматрано, разлика између најобичнијег стандардног језичког израза у Србији и Прној Гори садржана је у нарјечју, а не у варијантној поларизацији. Довољно је екавизирати текст из „Побјеле“ (проверје сам то управо на чланку којим се тражи „прногорска варијанта“) па да га нико не може идентификовати као различит од уобичајеног београдског стандарда, а исти резултат даје и обрнути оглед. Стандардни језик Прне Горе не разликује се од ијекавског Дучића или Шантића, тј. херцеговачких српских писаца.

Зашто је то тако, зашто је та првенствено културолошка поларизација језичких појава дала исте резултате у Србији и Прној Гори? Не због Гарапанина, Пашића или Александра, него би било неприродно да није тако. Наиме:

— дио варијантних разлика настао је тако што су на исток грчке ријечи преузимане у облику ближем грчком изговору, а на западу с траговима латинског или и њемачког посредништва, па је природно да је то најјаче у зони гдје се доста употребљавао латински језик (не само у пракси католичке цркве) и гдје су везе с њемачком културом биле јаче (уп. херувим-керубин, варвар-барбарин, келар-целар, хемија-хемија итд.);

— варијантне разлике настајале су и различитим словенским утицајима: руским у Србији, Прној Гори и код панонских Срба, а чешким код Хрвата;

— различит је био и западноевропски утицај: у Србији и Прној Гори везе с Француском биле су интензивне, док је у оквирима Аустроугарске њемачки утицај био пресуднији;

— Прна Гора је увијек гравитирала београдском универзитетском и културном центру, а у том центру су прногорски студенти и стручни кадар имали велики удно (ту је настајало и највећи дио текстова посебно интересантних за прногорску публику, јер је прногорска тематика била интензивно присутна), што је утицало на уобичајену стручну терминологију.

Дио разлика потиче и од различитог односа према туђим ријечима, појамима. На истоку наглашеног пуризма практично никад није било (сем периферних претјеривања појединих језичких радника, већином практичара). Већ Константин, св. Грило, оставио је у преводу доста грцизма, које је српска средњовековна писменост толерисала; Вуку Караџићу је био стран сваки пуризам, па је нпр. у свој рјечник унио доста турцизама; и савремена Белићева лингвистика икода наставила је са истим односом, што се нарочито огледа у широком отварању врата интернационалној терминологији. С друге стране, у њемачком језику је интензивно развијана домаћа терминологија, а код негерманских народа Аустроугарске (Чеха, Мађара, Хрвата, Словенаца) и отпор германизацији водио је језичком пуризмом, интензивнијем отпору према туђинама него што је то био случај у нашој византијско-оријенталној културној регији, у оквиру ње и Србији и Прној Гори.

Све је то утицало да се — осим неких појава мање фреквенције и слабо примјетних — разлика стандардног језика у Србији и Прној Гори своди на нарјечје; да су оба нарјечја равноправна, само је по себи јасно, а довољно се држати Новосадског договора па да то буде и изричито потврђено. Овдје је ријеч о стандардном језику, језику друштвене комуникације, а не о језику белетристике, гдје се може — у тежњи за умјетничким ефектом — обилније употребљавати особена лексика или примјесивати различита одступања од језичке норме, нпр. давањем дијалекатске боје. То писцима никад нико није бранио, а ствар је умјетничке критике да оцијени цијелисходност таквога поступка.

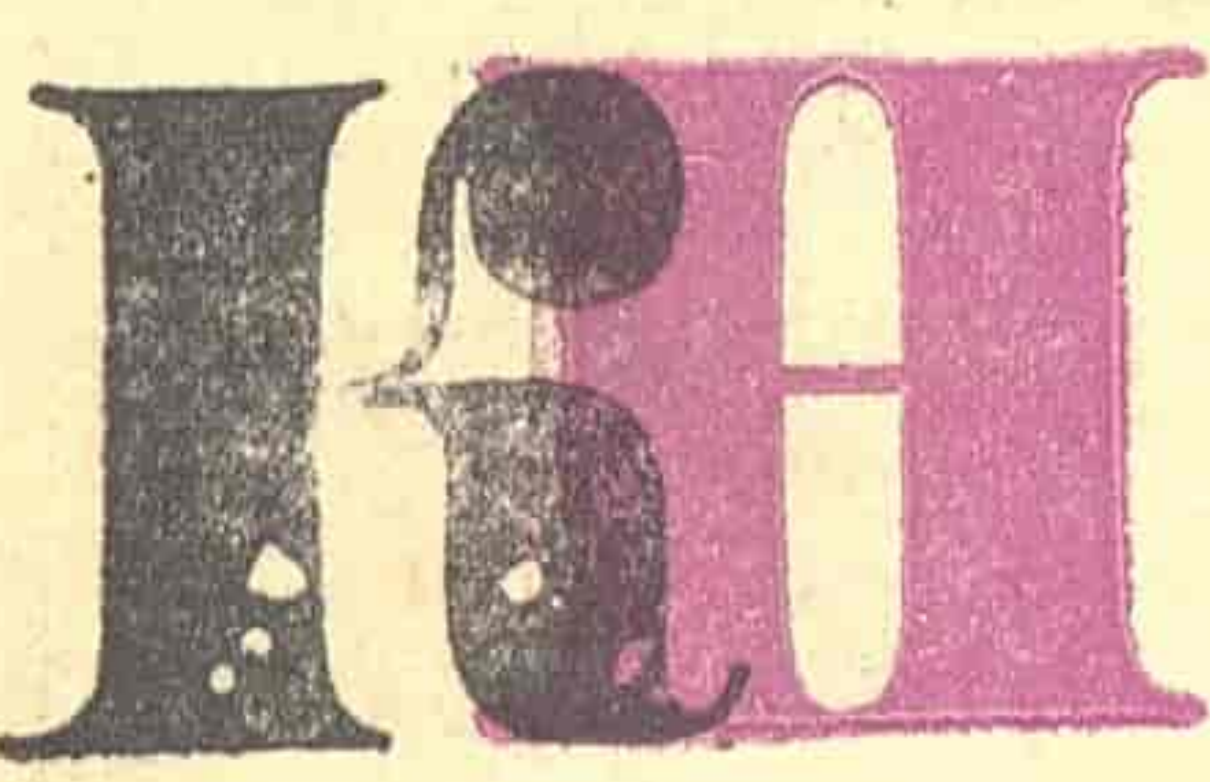
Да ли ће Прна Гора у будућности развити своју књижевну варијанту или језик, зависи од ње саме, али и од лингвистичких законитости, које осуђују на неуспјех језичке експерименте иза којих не стоје јаки и истрајни духовни покрети или јаке стварне потребе. Подавно сам написао у сарајевском „Одјелку“ да Прна Гора има правну могућност да потпуно одвоји своју језичку норму, као и да свој стандардни језик измијени по свом нахођењу, речимо да га до крајње консеквенције прилагоди својој дијалекатској ситуацији; навео сам тамо и како би то конкретно могло изгледати. Међутим, да не би било сумње како гледам на ту могућност, цитирају једну опширнију реченицу из истог написа:

„Ја сам за ову алтернативу (на коју, надам се, нико и не помишља) намјерно рекао правна могућност а не право, јер је питање има ли икако право да уништава позитивне тековине; јер није ништа друго него тековина покољења што се прногорска дјеца већ од текстова у прашкодемским сликовницама (или и од домаћег говора) оспособљавају да буду баптиничи и судници једне у поређењу с републиканским могућностима развијене културе и богате белетристичке, стручне и информативне литературе, што се оспособљавају да тај фона примају и осјећају као свој“.

Не видим ни данас шта бих одузео од тога — сем што је нада да нико и не помишља на могућност језичког овађања Прне Горе испала превисше оптимистична.

Потпуности ради, да кажем да је Вукова реформа имала не периферан, него управо судбоносан значај за језичку културу у Прној Гори. Том реформом је дијалекатски тип који покрива сјеверну половину Прне Горе постављен у најужу основу општеослободилачког језичког стандарда. Ни Прна Гора не би избјегла данак вјештачком славеносрпском типу да је он побиједио у Србији, да га није потиснуо народни, револуционарни вал Караџићевог устанка, у коме је узникко Вук Караџић. Овим се не негира чињеница да је народни језик, заснован на језичком изразу општеослободилачке (првенствено новитокавске) фоалкорне заједнице био и прије тога стекао лијепу традицију у Прној Гори, долазећи до најбољег изражаја у језику владике Петра I. Ова појава на неки начин вјештачки претходи општој демократизацији језика друштвене комуникације, крунисаној побједом вуковске реформе (као што је и прногорска народна борба претходила ослободилачком и револуционарном бубењу других крајева). То је олакшало побједу Вуковске реформе у Прној Гори, али јој није смањило судбоносни значај и последице.

Не би требало да то превидимо, чак ни у жару критике рјечника авију Матица.



Директор Таназије Младеновић, Главни и одговорни уредник Зоран Глушчевић. Техничко-уметничка опрема Драгомир Димитријевић. Уреднички одбор: Божљав Божовић, Драгољуб С. Игњатовић, Богдан Калафатовић, Мома Кепор, Мирко Ковач, др Младен Коларџић, Радомир Кордић, Душан Пучавић, Доброслав Смиљанић, Радомир Смиљанић, Бранимир Шћепановић. Уреднички савет: др Гатомир Анђелић, Ранко Бугарски, др Милав Дамњановић, др Милорад Екмећковић, др Миладин Животић, др Владета Јеротић, др Звонко Марич, др Станко Мандић, др Коста Михаиловић, др Љубомир Михаиловић. Иако решење у графичкој опреми Богдан Кришић Авст 15 д. За вностранство доштруко. Лист издаје Новинско издавачко предузеће „Књижевне новине“ Београд, Француска 7. Телефон 627-286 (редакција) и 626-020 (комерцијално одељење и администрација).

