

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ОЧИГЛЕДНО ЈЕ да је сарадња међу писцима који припадају разним републичким удружењима код нас врло слаба и да њом не можемо бити задовољни. Она није задовољавајућа ни међу писцима који пишу различитим језицима ни међу онима који пишу истим језиком. Писци су се, углавном, повукли у своје републичке границе и настоје да у њима изборе место својим књижевним тежњама и остварењима или настоје да прекораче границе Југославије и тамо негде у белом свету постигну једну ширу, европску или светску, афирмацију.

Тако понашање наших писаца, наравно, доприноси слабљењу духовне повезаности наше земље и народа који у њој живе. Уместо да буду снажна кохезиона сила, писци се претварају у немоћне учеснике или саучеснике једне погрешне усмерености развоја догађаја.

Недавно је Друштво књижевника Македоније учинило један потез, којим се, чини се, хтело да се на извесан начин превазиђу садашње слабости у сарадњи између републичких удружења књижевника. С Друштвом књижевника Хрватске оно је потписало уговор о сарадњи, којим се предвиђа интензификација превођења дела књижевника који припадају овим друштвима, проширење узајамне сарадње у македонским и хрватским часописима и листовима, стварање речника македонско-српскохрватског језика итд. Нешто касније Друштво књижевника Македоније је упутило писмо и Удружењу књижевника Србије, предлажући му да и с њим утврди исте такве или сличне форме сарадње.

Али, у вези с тим, постављају се многа питања, која показују да то није најбољи пут за решење слабости у садашњој међурепубличкој сарадњи југословенских писаца.

Једно од питања које се тим поводом поставља гласи: чиме удружења књижевника могу обезбедити остварење ових уговора кад немају самосталне изворе прихода, ни своје власти издавачке куће, часописе и листове? Републичким заједницама културе управљају њихове скупштине и извршни одбори, а издавачким кућама, часописима и листовима издавачки или уређивачки савети и уреднички колеџијуми, и републичко удружење писаца нема инструменталитета да их примора или принуди да остварују клаузуле уговора који је оно само потписало.

Проблеми се јављају и у вези с тим што се нека питања међурепубличке сарадње не могу издвојити до те мере да припадају само односу између два републичка удружења књижевника. Друштво књижевника Македоније може да напусти као асоцијација писаца који пишу једним истим језиком, али српскохрватским језиком пишу чланови четири републичка удружења. Зато би и систематско превођење македонских писаца на српскохрватски језик и стварање речника македонско-српскохрватског језика морало да буде резултат договора и сарадње са сва четири а не само са два републичка удружења.

Акција Друштва књижевника Македоније, дакле, оставља нерешене неке постојеће и чак отвара неке нове проблеме. Сви ти проблеми могу се, међутим, решавати само много ширим и свестранијим (а не билатералним) договорима и акцијама, у којима републичка удружења књижевника морају да наступају као саговорници са свим оним факторима који могу да им помогну у решавању ових проблема. А у првом реду она треба да се о овим проблемима да се договарају у оквирима своје сопствене заједничке организације — Савеза књижевника Југославије.

Зар је потребно да се потписују уговори између чланова исте организације кад се зна да се представници републичких удружења књижевника просечно једном месечно састају да заједнички решавају све своје актуелне проблеме? Утолико пре што проблем интензификације међусобне сарадње југословенских писаца није проблем само два или три републичка удружења него свих удружења југословенских писаца.

Десило се, међутим, да су писци своју властиту организацију заборавили и да су чак и нови председник и секретар Савеза (који су истовремено и председник и секретар Друштва књижевника Хрватске), потписујући уговор с представницима Друштва књижевника Македоније, мимоишли циљеве шире организације којој стоје на челу и чији је један од главних задатака да шири и јача везу међу републичким удружењима писаца и њиховим члановима.



ЈЕДИНИ ПРОБЛЕМСКИ ФИЛМ НА ФЕСТИВАЛУ: СЦЕНА ИЗ „ЛИСИЦА“ КРСТЕ ПАШИЋА

СУМОРНИ БИЛАНС ОВОГОДИШЊЕ ПУЛЕ

У години која обележава двадесетогодишњицу југословенске кинематографије, седамнаеста Пула нас је уверила да се домаћи филм налази у ситуацији да мора изнова да фиксира своју перспективу. Дилема која се јавља на овогодишњој тачки развоја југословенског филма није нимало павтонска и природна је последица низа чинилаца (материјалних, организационих, моралних), који су довели до хаотичног стања које већ дуже времена влада у нашој кинематографији. Говорити о филмовима виђеним у Пули, према томе, значи размишљати о серији пораза који показују колико је највећи број филмова у раскорак са оним уметничким и друштвеним циљевима који су протеклих година инспирисали домаће филмске ауторе.

Наравно, не дешава се први пут да пулски фестивал демантује не само производе карактеристике претходне године него и утврђену еволуцију југословенског филма, који се, и ове године, по ко зна који пут, налази у једној од својих, већ пословничких, контроверзних фази. Историјски посматрано, поменута еволуција домаћег филма увек је имала цикличан карактер; међутим, ако је ранијих година сваки производни заокрет био део смишљене политике да се филм отвори према животу који нас окружује, ове године смо живи сведоци одсуства сваког оријентационог програма како на естетичком, тако и на производном плану. Ако смо коју годину раније били сведоци борбе за отварање простора оној врсти филма која ће покретати гледаоце из стања пасивних посматрача у активне факторе, ове године смо суочени са једном нежељеном преоријентацијом у идејно-естетском глобално производном, усмереном ка одумирању највитаљнијих производних токова.

Ствари се могу поставити још конкретније: коју врсту филма афирмише овогодишња Пула? Пре свега, то је сасвим оправдано и разумљива тенденција стварања комерцијалних филмова и уочљива намера произвођача да уочљиве разне филмске жанрове, потпуно природно, само последица што је, природно, само последица потребе за планском комерцијализацијом и стриктно оријентаци-

јом ка филмовима који су намењени тржишту. Ако погледамо те филмове са овогодишње пулске смотре, видећемо да ни на том плану није било задовољавајућих резултата, осим „Крваве бајке“ Бранимира — Торија Јанковића, „Једанаесте заповиједи“ Ванче Клаковића и „Диланке“ Бранка Палеше. За разлику од њих, „Бурдуш“ Миће Поповића, „Силом отац“ Соје Јовановић, „Убиство на свиреп и подмукло начин“ Жике Митровића и „Реквијем“ Часлава Дамајновића су филмови чија је заједничка ознака дух површности, јасно уочљиве слабости на нивоу драматургије и одсуство приметнијег напора да се комерцијални потез доведе до потребних занатских и техничких норматива, неопходних за овакву врсту филма. Једина врлина ових филмова је, можда, у томе што нам показују да не постоји суштинска повољност између „комерцијалног“ и „уметничког“ филма, сем у погледу крајњег резултата који, у колико је филм доп, поједнако утиче на судбину филма код публике. У случају поменутих филмова такав резултат је требао и очекивати, јер смо у њима суочени са потврђивањем једне застареле хумористичке позиције („Силом отац“), неуспешним покушајем преношења једног телевизијског мита на филм („Бурдуш“), дилетантским акционим филмом поучно лошег сценарија и дијалога („Реквијем“) и трилером који се инспирисао догађајем из живота („случај Точилов“), фелтонски површно и уз помоћ аматерски лошег сценарија („Убиство на свиреп и подмукло начин“).

Тиме долазимо до централног питања: да ли је ова Пула донела филмове који су, ако је у питању заокрет ка комерцијалном филму и напуштање концепције „ауторског филма као претенциозне забаве“ способни да понесу терет финансијских гаранција? Одговор је одречан из простог разлога што је на фестивалу било само два или три филма подношљиве просечности који ће задовољити потрошачке стандарде. Они који су ауторски филм арбитрарно идентификовали са „примамљивим филмом“, мораће први да признају да ова спецификација произвође није донела жељене

резултате на економском плану. Мотив тежњи да се југословенски филм наметне публици филмским дајестима по Нушићу, дилетантским акционим филмовима и „клоштерловским“ комедијама на теме из провинцијског живота („Љубав и по нека црква“, „Лепа парада“) погрешан је како у својој полазној премиси, тако и у свом крајњем резултату. На захтеве са разних страна да се поведе борба за другачију улогу филма у друштву и за темељито реструктурирање филма после кампање која је вођена против такозваног „прног филма“, пружен је лош одговор, ако је реч о садржинском и тематском профилу филмова виђених на овом фестивалу.

Потпуна девалвација критичког филма, затварање у мање или више грубе схематизме и што је најгоре, засвим приметан дилетантски режисерски у опасном великом броју филмова — то су три доминантна обележја овогодишње Пуле, уз низ пропратних феномена (слаби и неаутентични текстови за филмове, одсуство већих глумачких остварења), који само у потпуној сави који овај фестивал пружа у целини. Као последица таквог стања, и код критике и код публике, јавио се неповерење и револт према великој већини филмова који су плод недефинисане производне политике и прве трансмисије за комерцијални успех. Утолико пре што је ове године — хтели ми то да признамо или не — драстично прекинут континуитет у развоју оне струје југословенског филма која је представљала залогу његове међународне афирмације. Утолико пре, најзад, што смо сви свесни неопозиве чињенице да се филм не сме претворити у средство за конзервирање социјалних процеса и да је потребан само уколико разбуђује критичку свест и код оних који стварају филмове, и код оних који их гледају. Слабашни социјални фелтони („Диланка“) и абстрактни трактати политичких импликација („Оксиген“), слаба су замена за виталну струју критичке свести на филму као доприносу мењању људи и света у коме живимо.

Наставак на 8. страни

ФЕСТИВАЛ ИЛИ СМОТРА

КАД ЈЕ ПУБЛИКА у Веспасијановој арени са све изразитијом нетоловањем почела да прати филм Миће Поповића о већ легендарном телевизијском хероју Бурдушу, када су се зачули и протести, свакоме ко је пратио XVII Пулу било је јасно да се свеколики неспоразум око Пулског филмског фестивала претварају у хронично обољење које се зове: одсуство фестивалске концепције. Наиме, од раније је било познато да је репертоарско компоновање програма остављено на вољу факторима изван дирекције фестивала или жирија. Тако је, на пример, „Аваа-филм“ одаурила да њен филм о Бурдушу буде приказан у Арени, а „Диланка“ Бранка Палеше у сали фестивалског центра. Оваком олуком Арени је ускраћено право да види „Диланку“, филм којему је жири публике дао највећи број гласова, а многобројна публика у Арени је присиљена да се непотребно гњави са претенциозно прављеним Бурдушем.

Одговор на таква питања могућно је, међутим, дати само онда ако се схвати да се Пулски фестивал све више, и све вртоглавије, претвара у смотру целокупне продукције југословенског играног филма и да је због тога све мање — фестивал. У Пули се приказује све што је произведено једне године, све што по метражи задовољава критеријуме играног, целочерног филма. Још колико прошле године постојала је комисија која је састављала репертоар. Данас, међутим, репертоар се саставља на вољешни начин.

Тиме се и публика у Арени доводи у врло тешку ситуацију. Та публика се већ била навикла и на експерименталне подухвате, навикла се тешко, али их је на крају прихватила. Она је трагала за правим вредностима нашег филма и проналазила их. Пулски фестивал је сам стварао своју публику, публику пробирачку, публику од укуса.

Пулска публика је увек имала изразите симпатије за ратне и акционе филмове. Али је и у оквиру тих жанрова, развијајући се заједно са нашом кинематографијом, растао и њен укус. Она више неће лоше ратне и лоше акционе филмове. А таквих је овога пута било доста.

Познато је, исто тако, да публика у Арени воли комедије и мелодраме. Ове године ниво наших комедија је био врло низак и публика је њима била разочарана, итекао разочарана.

А две добре, две веште мелодраме, „Диланка“ и „Једанаеста заповиједи“, филмови Бранка Палеше и Ванче Клаковића, два филма којима је жири публике дао највећи број гласова, приказани су у сали пред малим бројем гледалаца. А ти гледаоци у сали били су представници разних жирија, представници штампе, страни гости и сл.

Може се, због тога, слободно рећи да публика Пулског фестивала није ни видела ове филмове, филмове којима је њен жири дао највећи број гласова.

Познато је да се многи компромиси у репертоару Пулског фестивала правдају и објашњавају потребом да се угоди публици. Пројекцијом „Диланке“ и „Једанаесте заповиједи“ у сали и та се fama претворила у мекхур од сапунице.

Био би због тога потребно, конечно, да се прецизно и недвосмислено дефинише шта је то филмска Пула. Да ли је то фестивал или смотра? Могућно је наравно, Пулу претворити у смотру и дати јој комерцијално-завлачачки карактер. И таква концепција, ако се доследно спроведе, има свога оправдања, оправдања чији су корени изван сфере културе.

Међутим, ако се одлучимо на праву, истинску потребу нашег филма, на потребу да се на једном месту, једном годишње, провере уметничка достигнућа на филму, онда Пулу заиста треба претворити у фестивал. А познато је да нема, и не може бити, фестивала који нема претходну концепцију и претходну селекцију. И за једно и за друго сноси се друштвена одговорност као што се сноси одговорност и пред историјом културе, односно филмске уметности.

Да ли је заиста наша кинематографија у фази потпуне комерцијализације па јој управо одсуство сваког критеријума и у репертоару и у организацији и у естетском вредновању највише одговара? Ако је ситуација заиста таква онда и Пулски фестивал треба претворити у смотру. Али тада комерцијални дух треба истражити у први план. Стањем какво је било на XVII Пули се чак и комерцијални дух налази у незавидном положају. Њему сметају остаци уметничког привида Пулског фестивала.

Јубиларна сомборска „Ликовна јесен“

Стална јесења изложба савремене југословенске уметности, традиционална сомборска „Ликовна јесен“, ове године бележи 10-годишњицу свога самосталног постојања. За пуну деценију у просторијама Градског музеја у Сомбору излагали су готово сви најпознатији југословенски сликарски цртачи, акварелисти и таписеристи од најстарије до најмлађе генерације.

Започело се 1961. године изложбом „16 савремених сликара“, посебном новим делима протониста велике међуратне традиције, а наставило 1962. изложбом „27 савремених сликара“, као широким спектром тада најактуелнијих апстрактних тенденција чији су представници регрутвани углавном из редова уметника средње и млађе генерације. Године 1963, 1966. и 1969. одржана су три данас већ традиционална тријенала савременог југословенског цртежа. Први Тријенале био је пропаран изложбом „Југословенска ситна пластика“. Четврта „Ликовна јесен“ 1964. протиче у знаку југословенског акварела, док је пета изложба, 1965. посвећена југословенској таписерији. Између II и III тријенала цртежа одржане су изложбе слика „Поетска фантастика“ (1967) и „Антологија југословенског сликарства седам деценија“ (1968).

Јубиларна, десета „Ликовна јесен“ биће својеврсна рекапитулација јер ће се на њој наћи са својим најновијим делима, насталим 1969—1970. године, сви живи учесници прве изложбе из 1961. и награђени аутори са осталих изложби. Њима ће се прикључити избор сликара са изложби из 1962. и 1968. године када награде нису додељиване. Тако ће око 65 југословенских уметника обележити јубиларну годишњицу ликовне манифестације која носи име „Ликовна јесен“ и града домаћина Сомбора. (А. Б.)

Нобелова награда Солажењцину?

Педесетак француских личности из света књижевности и уметности упutio је писмо Комитету за Нобелову награду при Шведској академицији наука с предлогом да саветски писац Александар Солажењин добије Нобелову награду „за своја целокупна дела“. Између осталих, писмо су потписали: добитник Нобелове награде за 1951. годину Франсоа Моријак, академик Владимир Дормесон, академик Пјер-Анри Симон, члан Института Габријел Марсел, професор Сорбоне Рејмон Арон, чувени филмски режисер Рене Клер ита. Вредности и титуле француских потписника су тако високе да испуњавају позиције које се захтевају за пуноважно предлагање кандидата за највишу интернационалну књижевну награду. Међутим, Солажењин ће бити предложен за добијање Нобелове награде и од истакнутих личности неких других земаља. Иницијатива долази, као и у случају француског предлога, од организације „Уметности и прогрес“, која је сугерисала истицање таквог предлога и у Шведској, где се, као подршка предлогу, већ појавило неколико чланака.

Избор словенацких драмских дјела

Уз два тома, објављена на више од 800 страна већег формата под насловом „Словенска књижевност 1945—1965“, у којима је приказан развитак словенацке књижевности последице другог светског рата, Словенска је матица посебице, у три тома, штампала и избор словенацке поезије, прозе и драматике за исто раздобље.

Аутори опширних студија о књижевницима, с приказом последице ратног раздобља словенацке књижевности јесу: Борис Патерну, Хелга Глушич-Криспер, Матјаж Кмеца, Јоже Коруса, Франц Здравец, Хермина Југ и Марко Крањец, све одреда млађа генерација слависта што ради на љубљанском Универзитету. Избор словенацке поезије начинио је Патерну (240 страница већег формата), прозе Хелга Глушич-Криспер и Матјаж Кмеца (404 стр.) и углавном изашлих одломака драмских дјела (340 стр.) Јоже Коруса. Словенска матица заслужује посебно признање што је тако ажурно (у току 1967. односно 1968. године)

омогућила публикавање тих изузетно потребних прегледа литерарног стваралаштва за двадесет последице ратних година уз три књиге документарних текстова.

Са осјетним закашњењем појавила се и последња, пета књига, у којој је, на жаост, само фрагментима, због недостатка простора, представљено 26 словенацких драмских аутора, активних у последице ратног раздобља. Приређивач Коруса објашњава, како је намјеравао првобитно у том избору штампати свега десет драмских дјела, али у циљности. Издавач се с тиме није сложио и тако је настала не репрезентативна антологија словенацке последице ратне драматике, већ углавном илустративни приказ свих могућих струјања драмског стваралаштва у Словенаца, али сложен искључиво од фрагмената. (Т. П.)

Дисертација „Анастасиус Грин и Словенци“

У ИЗДАЊУ Заложбе Обзорја у Марибору изашла је књига „Анастасиус Грин и Словенци“ др Бреле Пожар. Реч је о занимљивој личности, о Анастасиусу Грину (1806—1876), псемићу којег је у својим младим годинама, 1822—4, у Клиновстремовом заводу у Бечу, студирајући тамо право, врло либерално одгајао словеначки пјесник Франце Прешерен.

Тај Анастасиус Грин, правим именом Антон Ауерсперг, родом љубљанчанин, који је касније, као политичар, народни посланик и њемачки либерал, прозван у Словенаца Зеленцем, због свог пјесничког псеудонима, учинио доста штете Словенцима у националном погледу, писао је pjesме већ од своје двадесете године, на њемачком, објављујући их у новинама и часописима и зборницима у Бечу и љубљани. Био је власник замка (Thurg am Hart) у непосредној близини Кришког, гдје је боравио нарочито у току љета. Знао је прилично словеначки тако да се јављао чешће и као преводилац књижевних текстова.

Сматрам да неће бити на одмет ако изнесем још неколико података у вези са преводњем Гринових стихова на српскохрватски, у другој половини прошлог, па и у овом вијеку. Од српских и хрватских пјесника, чак и знатних, његове су pjesме најчешће преводили на примјер Змај (у „Рену“, „Јавору“ и „Стармадом“), па Аугуст Харамбашкић (у „Смиљу“), Милорад Шимић (у „Немањи“), Буро Арнолд (у „Виенци“), Павле Марковић-Адамов (у „Јавору“), Милорад П. Шапчанин (у „Србадији“), Алекса Шантић (у „Српском књижевном гласнику“) и још неки, док му је на словеначки pjesму „Три жеље“ превео сам Прешерен.

Студија др Вреде Пожар представља значајан научни рад на неких 270 страна. Посебице се ауторница бави књигом „Volkslieder aus Krain“, објављеном 1850. године. У њој су штампана 42 пријевода словенацких народних pjesама на њемачки, на којима је Анастасиус Грин радио годинама. Том се књигом и иступно, бар дијелом, представивши пробране словенацке народне pjesме свијету. (Т. П.)

Критика о новом Грасовом роману



ГИНТЕР ГРАС

Најновији роман Гинтера Граса, који би наслов у слободном преводу могао гласити „Локално ошамућен“ (örtlich betäubt) — пише Хелмут Карасек у листу „Die Zeit“ — у америчком издању носи име „Local Anesthetic“. Већ недељама тај роман се налази на листама бестселера. Критика је, такође, претежно повољно реаговала на ову књигу, сасвим другачије но што се догодило у самој Немачкој. Чак је и сам Грас, кратко време пре тога, као први немачки аутор после 1945. доспео на насловну страну магазина „Time“, који му је посветио праву славопојку. Карасек подсећа како је нељубазно тај Грасов роман примљен у Немачкој и пита се: није ли можда изборна борба, која је тада беснела, бацила сенку на то дело и неће ли можда околним путем, преко Њујорка, бити рехабилитовано?

Слично се догодио — каже Карасек — пре три године и с Мартином Валзером у Паризу. Тамо је његов позоришни комад „Храст и ангора“ (Eiche und Angora), који је на немачкој премијери пропао, постао театарски догађај сезоне. Валзер је јединим ударцем постао, поред Петера Вајса, највише цењени немачки драмски аутор у Француској. По Карасеку, погрешно би било уверење, до ког би се могло доћи на основу успеха Грасовог романа у Америци, да је домаћа критика нарочито мрзовољна, да, дакле, пророк у својој земљи не котира. А погрешно би било ако би се сад с висине гледало на Грасове америчке панегричаре јер они нису у могућности тачно да оцене берлинске прилике а Граса сматрају верним портретистом ситуације у Берлину последњих година.

Карасеку се важнијим чини то што се и у овој прилици може закључити да разна становишта могу играти улогу при оцењивању једне књиге — становишта, која су различита од места до места, од времена до времена. Критика се, хтела или не, увек сучава и с неким специфичним дејством дела, са штимунгом времена и места којих се не може ослободити.

Карасек подсећа да се још једном можемо уверити како је „за вечна времена“ фиксирани ранг литерарних дела само фикција,

која књиге и позоришна дела издваја из тока времена и покушава да их учлупи, да их смести у класику — као да је ова једном за свагда дефинисана. Књиге чини живим оно што је аутор исписао као своја сопствена искуства. За њихово дејство је исто толико олучно и то да се та искуства сукобљавају с наизменичним искуствима и потребама читалаца. Ни књига ни читалац не могу без промена издржати ова сукобљавања.

Ово не значи — завршава Карасек — пласирање за субјективизам, који би и сам по себи био једна нова фикција. То би значило превидети колико оштро се, како у аутору, тако и у интерпрету, укрштају линије временских потреба с линијама месних околности. То само значи да у литерарној критици не може да постоји: „тако је то једном за свагда“. (А. Б. П.)

Прослава Ивана Вазова

У Бугарској је прослављена стодвадесетогодишњица рођења Ивана Вазова (1850—1921), који је одавно проглашен за патријарха бугарске књижевности. Вазов се бавио свим врстама књижевности и успео је да опише и коментарише карактере и збивања у бугарском друштву у трајању од више од пола века. Нарочито је значајан као писац историјских романа, од којих је најбољи и најчувенији „Под игом“ (код нас преведен још пре рата), у коме се описује ослобођење бугарског народа од турског ropства.

У вези с том прославом, у Пловдиву је одржан симпозијум посвећен стваралаштву Ивана Вазова, који су организовали Институт за књижевност при Бугарској академици наука, Савез бугарских књижевника, Савез бугарских композитора, Савез бугарских ликовних уметника и Окружни народни одбор. На овом симпозијуму размотрени су сви видови његовог стваралаштва и многи односи између њега и других бугарских и страних писаца, као и између њега и других уметности.

У многим написима који су с истим поводом појавили у бугарским часописима и листовима, наглашава се актуелност стваралаштва Ивана Вазова, и то не само као књижевника, већ и као творца националне културе и — како рече Бојан Ничев у чланку „Наш живи савременик“ у листу „Књижевни фронт“ — „читаве једне националне митологије“. А у својим изјавама датим поводом овог јубилеја, многи савремени писци су истакли да Вазов за њих и данас представља недостижан узор. Тако Мааден Исидев каже да се на језику и стилу Ивана Вазова учно уметничкој једноставности, природности, јасности и лирској непосредности и да није увек успео да то постигне, Андреј Гумашки тврди да се код Вазова учно реализму, духу оптимизма и народности карактера, док Камен Качев истиче да не зна како да се одужи за оно што је од Вазова научио.

Са задовољством се може констатовати да су бугарски писци и уметници достојно прославили великана своје националне културе, али се поставља питање: како објаснити њихово схватање да је његово дело недостижан узор и за њих као писце и уметнике који се служе, тобоже савршенијим уметничким методом, методом „социјалистичког реализма“?

„Мостови“ — часопис преводаца Србије

Појаву часописа књижевних преводаца Србије, „Мостови“, треба поздравити са дубоком уверењем да је таква књижевна публикација, поред свих оних које већ постоје, одиста била потребна. Готово сви наши књижевни часописи, а има их веома много, допуњују своје садржаје преведеним текстовима, али је, очигледно, потребан и такав који ће се преводима литературе и преведеном литературом, бавити и опсежније и одговорније. Културни и теоријски проблем преводилаштва код нас је дондас био занемариван. Тек пре извесног времена почели смо да усвајамо чињеницу да је преведено дело, добро преведено дело, у исти мах и креативан, уметнички чин. Сопственој афирмацији, бавећи се проблемима свога рада на организациони начин, могу, дакле, да допринесу и сами преводници користећи се сопственим гласилом. А колико за једну културу значи прожимање другом, шта значе сурети различитих културних кљима и искуства, сувишно је наглашавати. Па ипак, кад искрсне неко историјско, библиографско, књижевноисторијско, компаративистичко, културолошко, ита., питање — немамо коме да се обрађујемо. Једноставно, постојећи часописи и постојећи институти немају довољно развијену делатност на том терену, или је немају уопште. Часопис преводаца може и на том пољу да допринесе. Уредништво часописа „Мостови“ (главни уредник др Слободан А. Јовановић), уосталом, обећава помоћ на тим плановима.

Први број часописа, започињући остваривање свог амбициозног концепта, доноси цео низ веома занимљивих текстова и веома занимљивих превода: др Слободан А. Јовановић објављује теоријску расправу „О преводњем“, а др Бојан Марковић текст „О искључивом праву изворног аутора на преводње свог дела“; нове преводје Игоових, Хелдеринових, Лоркинних, Скотеларових и стихова Ф. И. Тјутчева и војвођанских Маћара објављују Никола Бертолино, Бранимир Живојиновић, Слободан Аззић, Светлик Стефановић, Јован Јанићјевић и Петар Поповић; читају драму Јевгенија Замјатина „Домаче светог Доминика“ превела је Мира Лалић и тај је превод штампан као први посебан додатак часопису; осежан есеј о Јетсовој љубавној лирици објављује др Ранка Кунћ, а Иванка Марковић обавештава о најновијим француским књижевним наградама. Часопис има рубрике „Преведене књиге“ и „Непреведене књиге“ у којима преводници расправљају о књигама које су превели и о онима које би требало превести. Посебно значајна рубрика је „Библиографија преводне књижевности у Југославији“, коју води Јован Јанићјевић.

Поетска исповест Ивана Рабузина

На међународном симпозијуму „Наивна уметност данас у свету“, одржаном од 19. до 21. јула у подравском селу Хлебницама, међу бројним иностраним и домаћим стручњацима за проблем „наиве“ који су рефератима и дискусijом узели учешћа у раду симпозијума, за говорничким пулом нашао се и наш познати сликар Иван Рабузин.

Можда тај догађај и не би био вредан посебног помињања да се тај Рабузинов поетско-исповедни и литерарно-критички говор није претворио у прави доживљај за све присутне. Показало се да је Рабузин потпуна стваралачка личност која подједнако сутилно, лирски, искрено и непосредно влада кичицом и писаном речи. Рефлексије о сопственој уметности претварале су се у општеважеће истине о уметности уопште, откривали заједнички узроци постанка и последње постојања и опстанка и „наивног“ и „школованог“ израза. „Оригиналноост се не може научити нити наследили, каже Рабузин, она расте у предсликарском времену и избија на површину у неслушеном моменту, у часу који не може бити ничим одређен нити предвиђен. Свака интервенција изван сликарског свијета туђа је и непожељна у томе свијету“.

Која и каква је та уметност за коју важе Рабузинове речи: „Осјећајна доживљајност набачена са неколико црта на платну само је дух без крви и меса. А како ће месо расти и развити се, гдје ће потећи крв, ја то не знам унапред. Али сигуран сам увијек у то да ако јој не дам властито крви, она никада оживјети неће. И бити ћемо сликари тако дуго док у себи носимо оне крвне и животне законе тако потребне за оживљење наших ненасликаних слика, наших интимних свијетова“.

Наивна? Или само уметност без других одређеница? (А. Б.)

ВРЕМЕ ЉУБАВИ



ФИЛОЗОФСКО ПОЗОРИШТЕ ПРВИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА

Мали календар

ВЕЋ ГОДИНАМА, у разним приликама и са разних страна, покушава да растурачким изузетно занимљив феномен: злу историјску судбину једне врсте значајних духовних творевина које, изгледа, не спадају нигде и нико их не сматра својима. Мислим ту на многобројне филозофске дијалоге, затим на аутобиографске и мемоарске списе великих филозофа и књижевника, на њихове солидоквије, дневнике, писма и сл. У историјама филозофије читам да су ти текстови писани „лепим стилем“, односно да њихови аутори имају и „књижевног дара“; историчари књижевности, пак, увише уважавају филозофски аспект ових текстова. И тако, по правили се интерпретира само по једна њихова линија; у језгру своје они остају нетакнути и стоје некако на граници, на ничијој земљи, између тзв. уметничке књижевности и тзв. чисте филозофије.

Међутим, данас се, рецимо у науци, главна питања решавају управо на границама између класичних дисциплина: између физике и хемије, хемије и биологије, биологије и математике, математике и логики... Физичка хемија, молекуларна биологија, кибернетика, математичка логика, све најважније гране модерне науке, хибридне су. Њихов пример морао би да охрабри и онога ко поменути уметничко-филозофске хибриде не сматра неструктурираним, флуидним, случајним мешама, већ у њима види дела са нарочитом структуром, сложеност, „граничном“, али уобличеном и чак врло маркантном. Можда ће аналогија са науком помоћи да се разбију тврде предрасуде које дан-данас владају, и то пре свега међу самим истраживачима књижевности и филозофије.

Предрасуде, на жалост, нису чисто академске нити безопасне, јер се преносе даље, „у праксу“, утичући на резервисаност према ангажованијем јавном презентирању ових текстова, изван оквира малотиражних књига, — значи према њиховом сталнијем извођењу на радију, на позоришној сцени, на телевизији. А онда долази и онај уобичајен аргумент, тобожњи недостатак афинитета у редовима шире публике. Међутим, наша средина, Београд и Србија, сведоче убедљиво да шири слојеви не долазе у додир са овом врстом књижевности, па и немају праве могућности за изјашњавање у прилог или против ње...

Текстови о којима је реч пишу се одавно. Изразитији у прози него у поезији, они такође носе и назив есејистичке, интелектуалне или филозофске прозе. Њен историјски ток, непрекинут, води од древне Индије, Кине и античке Грчке, преко средњег века и ренесансе, ка XVIII веку и нашем добу. Ова, истовремено књижевна и филозофска проза понајмање лична оно што се у класичном смислу сматра прозом; битно одступа од прозе животне, конкретне, стварносне или реалистичке; исто тако битно, она се разликује и од поетско-фантастичне прозе. Укратко, једна је вођена логиком стварности, друга логиком сна, а филозофска проза — логиком дискурзије.

Гледана у укупности својих аспеката, у живом језгру своје, она се највише приближава драмској књижевности, чак и онда кад експлицитно није дата у драмском облику, па ни у облику дијалога. Она је права, непатворена филозофска драма. Не захтева обавезно сцену за приказивање и, уопште, далеко јој је схватање позоришта као призора „за очи“. Њена драматика невидљива је, „унутрашња“, испољава се у директном сукобу идеја, ставова, контрадикторних дијалога. Према томе, као драматика интелектуалних става човекових, филозофска драма понајпре се нуди слушању. Ови текстови најсличнији су радио-драмама. Наравно, већина их је настала пре проналаска радија, антиципрајући тако једну уметност „за уши“.

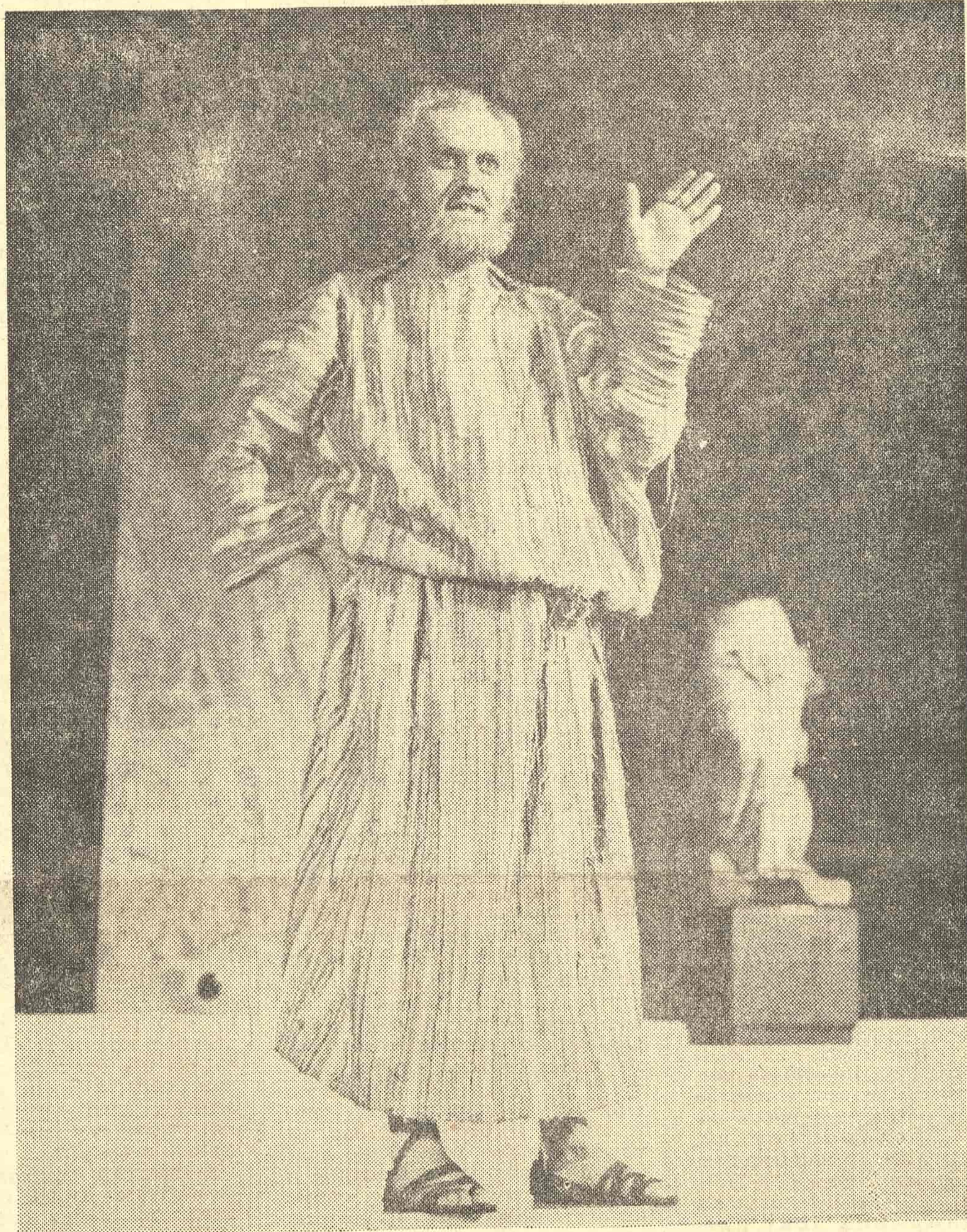
Код нас први доследнији покушај таквог, адекватног презентирања филозофске прозе у радио-драмској форми учињен је тек недавно, благодарећи предсудрељивости редакције III програма Радио-Београда, као и једној устаљеној, поузданој екипи, предвођеној редитељем Љубомиром Драшкићем. Од аванаест емисија, премијерно изведених током 1967. и 1968. године у циклусу под називом „Филозофско позориште“, седам је касније репризирано. Судећи по томе, затим по приказима у штампи и другим одајцима, лед је пробит јен без нарочитих тешкоћа. Разуме се, то је тек почетак.

На позоришним сценама Београда у последњој деценији приказано је неколико драма савремених југословенских писаца које спадају у филозофско позориште и међу којима одскачу дела Јована Христића. Страних драма ове врсте, класичних и модерних, готово да није било. У сезони 1963/64. требало је да започне спремање славног Диароовог филозофског дијалога „Рамоов синовац“. Међутим, прво се Бранко Плеша премислио да ли да прихвати главну улогу, затим Стево Жигон... и до дана данашњег ништа није испало од тога.

Заузврат, 30. септембра 1968. године, у атријуму Народног музеја у Београду учињен је подвиг инсценизацијом текста који је далеко мање ефектан и од „Рамоовог синовца“ и од многих других филозофских драма, дијалога, солидоквија. Главнину тог текста сачињава Платоново дијалогско списе „Одбрана Сократова“, допуњен фрагментима из још неких Платонових дијалога. „Одбрача Сократовом“ на нашу сцену је донета а, с обзиром на то како је „Одбрана“ изведена, освојена је једна нова, максимално сложена и спе-

цифична драмска врста. Тиме је уједно наша средина најавила да ступа у фазу културне зрелости. Премијеру „Одбране Сократова“ ваља сматрати датумом у историји послератног београдског позоришта. И није случајно што главна заслуга за овај продор припада Љуби Тадићу, најзрелијем и најхрабријем глумцу наше данашњице.

На нов корак у освајању филозофског позоришта нагоне нас баш ова двојка позитивна искуства: са радија и са позоришне сцене. Посебно је поучан успех „Одбране Сократова“ на разним гостовањима: у Краљеву, Сарајеву, Бањалуци, на Слободшту, где је та представа била отворено суочена са широм публиком, дакле са оним људима којима Платон, ако су уопште чули за њега, оличава филозофа у пежораци-



ЉУБА ТАДИЋ КАО СОКРАТ У „ОДБРАНИ СОКРАТОВОЈ“

тивном смислу речи, као усидану главу, занесена и сл. Међутим, Платонов текст свуда је пратен са највећом мажњом; његов позив на размисање прихванат је омах, са свим импликацијама које намеће, на пример, Сократова одбрана од оптужбе суда за кварење омладне или његов став о вредности живота и смрти.

После оваквих „проба“ нема више сметње да филозофско позориште пређе и на телевизију, да добије право грађанства у том медијуму у коме политичке и научно-популарне емисије једине, евентуално, подстижу гледаоца да мисли (а не да само, наизменично, пуни главу информацијама и забавља се). Тек преко телевизије филозофско позориште може да потврди своје активно, уметничко и културно присуство у нашој средини.

Погледајмо сада, наустражије ради, један текст који смо овде већ помињали. Биштерско репрезентативан за филозофско позориште, он уједно спада међу такве филозофске драме које су најпреступачније нашој телевизијској публици. То је

Рамоов синовац

После многих ранијих изолованих, недовољно свесних или недовољно приступачних покушаја, француски XVIII век, први пут у историји, означава пуно расцветавње филозофске прозе и драме. На челу струје стоје Волтер и Диаро. Диаро је много чистији и интересантнији као писац те врсте текстова којима се овде бавимо. „Рамоов синовац“, „Фаталиста Жак“ и други његови дијалози, на оној историјској линији развоја филозофског дијалога за који се обично каже да почиње Платоном, представљају једну кључну, преломну тачку. Укратко, у њима се креће и судара класично са модерним. Настављајући лепу традицију платоновог дијалога, они уједно најављују најмодернија тражења данашње есејистичке, филозофске прозе и драме.

За Диароа, сазнање се не исцрпљује у границама рационалне верификације. Диаро иде заиста до краја тежећи да сазнање заокружи, да га приближи бићу и прет-

вори у биће, у конкретну, живу целину бића. При том не бира средства, чак се не либи домишљања и измишљања какво је, на пример, оно о великим клавирима који — у Диароовој визији — рабају мале клавире на исти начин као што велики слоновии рабају мале.

Даље, Диаро у својим дијалозима извргава подсмеху класична правила књижевне и уметничке игре. „Рамоов синовац“ има одређену фабулу, у виду приче главног јунака о томе како је лакоислено изгубио своје господаре; али та његова прича испресецана је другим темама, коментарима, свим могућим узгредницама. Осим главног јунака, постоје у овом дијалогу и друга, жива и активна лица. Међутим, она су, као и сама основна фабула, много условнија него ликови у класичној прози и драми. Али ликови ипак нису до краја одбачени, нису до апсурда доведени; само су изрелативизовани. У крајњој линији, и прича добија своју поенту, док је Рамоов синовац упечатљив не мање него други велики ликови класичне прозне и драмске литературе, иако је прављен нешто друкчије него они.

После Платона Диаро је први озбиљнији теоретичар филозофске прозе и драме, један од творца њихове поетике. Он се жестоко залаже за то да писац буде изван животне ватре, изнад догађаја, хла-

Миливоје Ристић

Нико

1.

Нико није свршио основну школу.
Нико има осамнаест година и заљубљен је.
Нико има чачац и велике жеље.
Нико не зна ништа друго осим да пева,
скаче и плива.

Нико не воли рибе али воли девојке.
Нико мрзи камење, мрзи море, мрзи рад.
Нико мора да окопава маслине.
Нико мора да лови рибу.
Нико мора да обрезује виноград.
Нико мора да бере смокве.
Нико не воли ни рибе, ни море, ни сунце.
Нико мрзи маслине и винограде.
Нико воли камење.
Нико воли да се пење више цистерне на
врх острва.

Нико воли да леда на све стране.
Нико воли даљине и оно што не зна.
Нико воли маглу.
Нико воли море.
Нико мрзи море.
Нико у исто време све воли и све мрзи.
Нико ће да учини нешто што ће сви да
памте

и што неће никад заборавити.
Нико сву ноћ пева горе изнад цистерне,
и плаче.

Нико не зна шта ће са собом и животом.
Нико има осамнаест година.
Нико стално пева, плаче и сања.
Нико ће да замали море.
Нико ће да убије камен.
Нико ће да припитоми све рибе.
Нико ће да лети као птице и да плива
као рибе.
Нико ће да светли као звезде, као сунце.
Нико ће да буде извор живе воде овде
на острву.

2.

Нико је пошао у свет.
Нико је оставио бродове и другове.
Нико је оставио море, рибе и камење.
Нико више не мора да обрезује лозу, да
бере маслине и да лови рибу.
Нико неће да брине за кинув.
Нико неће да страхује због невремена и
суше.

Нико не мора никога више да слуша.
Нико је оставио девојку.
Нико је дошао у Париз.
Нико хода по асфалту.
Нико види само куће, аутомобиле и
машине.

Нико тражи посао.
Нико нема посла.
Нико већ месецима не чује топлу реч.
Нико код куће има мајку која стално
мисли на њега.

Нико открива да је понео у себи:
и море, и рибе, и камење, и сунце, и кинув,
и бурву.

Нико је гладан.
Нико спава под мостовима прљаве Сене.
Нико жели да се окуна у чистом, плавом
мору.

Нико у сну милује руком крпаве маслине.
Нико у сну једе слатке смокве.
Нико у сну чује како њачу магарици.
Нико сања море, камење и девојке.
Нико ћути, а пева најлепше песме.
Нико сам у ноћи дрхти и плаче на
париским улицама.

Нико мисли на мајку и девојку.
Нико нема посла.
Нико има посла.

Нико хода по асфалту.
Нико већ две године није видео море.
Нико сваке ноћи сања море и камење.
Нико у сну мрежама лови рибе и звезде.
Нико преге машине, хоће да му одсеку
руке.

Нико воли све оно што је пре мрзео.
Нико има добар посао.
Нико нема посла.
Нико гладује.

Нико је свега сит.
Нико хоће да се убије.
Нико неће да се убије.
Нико хоће да се врати.
Нико неће да се врати.
Нико неће никад да се врати.
Нико већ три месеца не пише мајци.
Нико зна да она брине, мисли на њега и
плаче.

Нико неће никад да се врати.
Нико неће да живи као нико и ништа.
Нико неће место на сунцу.
Нико хоће своје сопствено сунце.

ЖИВИ КАМЕН

Камен је овде жив:
добрио је облике
које су му дали људи,
и крв и души.

Људи су отишли,
а он проноси кроз векове:
њихове мисли, њихова осећања
и њихове снове.

ПОРУКЕ У КАМЕНУ

У бели мермер
ушли човек и звер,
па отуда вековима
песњу и режје.

А једна подигнута рука
од белог камена
исписује невидљиве поруке
прошлених будућима.

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Живој

Живот је давно испуњен
А ми шта смо уловили.
Главе нас воде кроз причу
О медведу који је побегао из кавеза.

Звери нисмо одрали кожу.
Испод жена још простиремо своје уши.

2.
Има живота који ће доћи
Одесени у молбу у болни крик.

Благословене мале главе
Које још нису испуњене.

Нека постигну успех.
Нека додирну ватру.

Нека буду испуњене
Из мајке руже.

ПЕСМЕ

ПЕСМЕ У КОЈЕ СМО ПАДАЛИ
МОЈА ЈАВО

КАПИ ПОНОЊЕ
ИЗГУЂЕНЕ УТАКМИЦЕ ОКА
БОЛ У КОЈИ СМО ПОСАДИЛИ БОР

КОМАДИ ОДВАЂЕНИ ОД МЛАДОСТИ
САН ИЗ НАС ПТИЦА ИЗ РАДА
У ПЕСМУ ДОЗВАНИ СУНЦЕМ
УСИЈАНИМ ПОЉЕМ
НОЊИМА ПРОДУЖЕНИМ У ЈУТРА

сањам да имам земљу
народ и јазоде из којих
она извлачи топле руке лажи

ПЕСМЕ КОЈЕ СМО ПОСВЕТИЛИ
ОД ИЗВОРА ДО УШЋА ИСТИНИ
ОД ЗРНА ДО ЖЕТВЕ ЉУБАВИ
ОД РЕЧИ ДО ВЕЧНОСТИ НАДИ

ЗЛАТО ДАЛЕКИХ ШУМА ПЕСМЕ
ИЗИШЛЕ ИЗ СРЦА КО ИЗ КОЛИБЕ
АНБЕЛИ ЗЕМЉЕ ГРОБЉЕ
НА НАШЕМ ДЛАНУ ЗА ДАЛЕКЕ
ЗА БЛИСКЕ ЗА НЕДУЖНЕ

НИСМО ЈАКИ ПЕСМЕ ИЗБАЧЕНИХ
ИЗ ЖИВОТА ИЗ ДОМА ПЕСМЕ
ПИСАНЕ ПОСЛЕ ЦВЕЋА ПОСЛЕ ЧЕТИРИ
ПОСЛЕ ФОТОГРАФИЈЕ ЊЕНЕ

сањам да су ми очи пуне змија
уста зелене млечике јуна уши
проређене шуме и њеног шума

ПЕСМЕ ОНИХ КОЈИ СУ ЛЕГЛИ
У СВОЈУ НОГ И ЗАТО ПЕСМЕ
ПОМЕШАНЕ СА ЗВЕЗДАМА СА
ОНИМА КОЈИМА ПРИНОСИМО УСТА

сањам своју смрт дрво
лешије од птице на себи
јутро што удева сунце у врт

СМРТ И ГОДИШЊА ДОБА

Годино, твоја доба
што чине да пажљивије
прелазим улицу, стару ограду,
канал у који су деца бацила змаја.

За мене сада све опаснија
Твоја доба, годино.
Будућност је искључена.
Греју још само погледи на пропланак
У грозници шум стабла.

На почетку необавезног пролећа
јесам ли прерано замишљен,
пламене, који се не шалиш,
који односиш пријатеље.
Они су ближи.

Живи су искључени.
Греје још само ружа на малом ветру
завичаја.

2.
Напуштен свет.
Грозд у врту и вода
из које нису стигла
изроници моја уста.

Напуштена уста.
Строј пред почетак битке.

Град као пре 1000 година
као пре мајстора, пре имена.

Напуштен мали град.
Свећа што је најјача пламен.
Књига, пети зид.

ИЗЛОГ КЊИГА



БОСИЉКА ПУШИЋ

Босиљка Пушић

КРИЛА ИСТЕ ПТИЦЕ

„Графички завод“,
Титоград, 1970.

Оно што Босиљка Пушић настоји и, добром мером, успева да исповеди и потврди овом својом првом збирком песама, не репрезентује ни чисто емотивну ни само мисаону природу једне креативне личности ипак, нема сумње, код ње доминира лирски однос према свету и лирски израз тог односа. Из тога би се могло закључити да је њена песничка авантура готово неизбежна и да ће, ако се ове компоненте усагласе, ако свака од њих у стваралачком напору одигра адекватну улогу, моћи да буде и плодносна и значајна. Схрабрене у том смислу представља, свакако, спонтаност и непосредност којом се то лирско обележје испољава и развија, природа и број мотива које обухвата и његов однос према мисаоној димензији овога текста.

Стваралачки процес у песмама Босиљке Пушић реализује се дефинисањем једне нове стварности, стварности песме, поезије уопште, улоге музике и сликарства — дефинисањем улоге уметности најшире схваћене у односу песника према околини и према себи самом. А уметност ће песника усмерити ка вајкадашњем извору инспирације, ка природи. Природа је најпре само подлога, позадина, мера, могућност упоређивања и испољавања песникове индивидуалности, а касније све више постаје уочљива, облик, могућност постојања. Јаво сунце, мирна, рањена или мртва вода која нит таласа нит беласа, испрекидана плава нит понорнице реке, плаветнило неба и мора и мрак древне шуме неће бити само детаљи природе него и расположења и стања лирског субјекта.

Овакав један континуитет је, разуме се, могућан само по цени извесног поједностављивања. Јер, ван те нити, која се кроз песме провлачи, а која је често неприметна, остају песме које собом значе плимну светлости, разараганости, радости, ведрине, остају, што је много значајније,

сва она колебања, осцилације осећања, сумње, преиспитивање стечених сазнања. Има, тако, у овој књизи песама које изражавају чежњу за срећом, има и таквих које су слика патње, а песма „Празнина“, рецимо, представља патњу што ни патње нема. Неке од њих славе сливање људских душа, а неке бележе апсолутну могућност приближавања и споразумевања (О текосмо кањонима својим немиланце — каже се у песми „Тренутак“).

Али, сви ти унутрашњи конфликти су, у ствари, предпознати из које треба да произиђе и из које ће, верујем, и произићи они многозначнији симболи, обухватније слике, интензивнији песнички израз какав представља, рецимо, песма „Двоумљење“. У овој песми од само четири стиха изражена је и недољива потреба за летом у висине плаве и свест да су летови простор пун празнине, и резигнација и радост што се ипак мора летети.

Болни тренци у овој књизи охрабрују нас у веровању да ће лирски субјекат, који се у овим стиховима испољава, ако устраје у својој стваралачкој активности, да прерасте у оно, овде јасно наговештено, биће сањалачко и рационално, несесично и незасито, крхко и свемоћно у исто време, биће које оличава одређене вредности одређене сфере стварности. То би требало да буде она права, лирска личност Босиљке Пушић, која се у овој збирци већ наговестила.

Станојло Богдановић

Рајко Чукић

КАП КРВИ НА НЕБУ

„Багдала“,
Крушевац, 1970.

Постојеће класификације не дају, свакако, једини могућан увид у кретања у нашој данашњој поезији, а београдски круг песника, припадника свих могућних нараштаја и оријентација, није, свакако, једини круг српске савремене поезије. Напротив. Има добрих, па и веома добрих песника који би у једној строгој квалитативној селекцији са више права заузели место од оних који су се, пре по чим било другим, својим физичким присуством наметнули. Рајко Чукић, песник чије је присуство у једном готово заборављеном времену наше послератне поезије било знатно наглашеније и видљивије но данас, по ономе што је досад урадио, полага на то право с доста разлога. Па ипак, иако знам његове веома добре песме, па и циклусе песама, иако знам да је он песник израњеног језика, високо литерарне песничке фразе, песник формираног стваралачког концепта и погледа на свет и, штавише, песник једне специфичне духовне температуре, шта је оно — пита се — чиме би он, данас, могао да нас заинтересује, да нас активира, да нас подстакне на нове закључке о његовој поезији? Шта је то чиме би он сам



РАЈКО ЧУКИЋ

могао да измени своју данашњу позицију?

Бојим се — мало шта. Његова трећа збирка „Кап крви на небу“, раздвојена на три тематски доста кохерентна циклуса, потврђује све оно што смо о њему већ од раније знали. Па и више од тога: својим трећим циклусом (првим двама песник је настојао да обелодани своју духовну и емоционалну ситуацију) ова збирка поставља неколико доста занимљивих питања о природи и смислу песничког позива, о дејству и ефикасности поезије. Програмске песме трећег циклуса, песме које говоре о односу песника према историји, реалности, о ангажованости песника, о бесмислености и терапевтској нефикасности поезије, за самог песника, као и неке песме на почетку књиге које могу да нас занесу и понесу својим ритмом, дитирамском интонацијом, снажном идентификацијом са природом, хедонистичким опредељењем, веровањем у овај наш тренутак, представљају, на сваки начин, квалитативно најбоље делове ове збирке, или бар, њене најинспиративније странице. Та места, међутим, нису у исти мах и она доминантна, то нису песме које дају специфичну тежину овој збирци, нити бисмо по њима могли судити о целини.

Духовно и емоционално језгро ове Чукићеве збирке представљају оне песме — а њих је по броју највише — које настоје да реторичким тоном, подигнутом температуром, преинтензивираним метафорам квалификују духовни конфликт у самом песнику: његову немоћ да се ослободи притиска прошлости и његово несналажење у данашњем свету — немогућност, у кратку, да пронађе излаз који би био разрешење његове унутрашње кризе. А она је, чини ми се, пре свега један стваралачки проблем. Песме попут „Признања“, пуне ирационалне патње, неумуштних дилема, невидљивих непријатеља могу за самог песника представљати чин ослобађања; за нас су оне само песников лични проблем који није успео да постане и наш.

Рајко Чукић, очевидно је, још није смогао довољно снаге да дефинитивно окрене нову страну у свом стварању, да шчепа ону златну жицу, наговештену у овој збирци, која би представљала сасвим нову сировину, сасвим нов материјал за обраду. А док то не учини, одговорност за своју позицију, заједно са постојећим критеријумима, сносиће он сам.

Богдан А. Поповић

Јован Деретић КОМПОЗИЦИЈА „ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА“

Завод за издавање
учбеника СРС,
Београд, 1969.

Питање: којем жанру припада уметничко остварење, иако је наоко формалне природе, задира у суштину уметничког бића. Није онда чудо што је Јован Деретић пошао од композиције „Горског вијенца“ (односно структуре, јер то се овде подразумева под тим термином) као најинтересантније и најпротивречније појаве у овом случају. Пратећи појаву искремисли и светлости слободе кроз генезу целокупног Његошевог стваралаштва, Јован Деретић показује како „Горски вијенац“ настаје као резултат дужег песничког процеса, а настанку тог дела претходе сасвим друкчији песнички састави, мањег обима и значаја, друкчијег интензитета,

чак и посве друкчије уметничке намере. Спретно одавајући и укључујући судове затечене у књижевној историографији са својим оригиналним тумачењима, Деретић утврђује неке опште одлике Његошевог ранијег песништва, које су, доцније, биле пресудне по природу његовог најбољег песничког остварења.

„Горски вијенац“ као специфична форма има своје одређене корене: њих Деретић на првом месту налази у традицији црногорске усмене књижевности, у њеној потреби да песмом пре свега казује истину, а причом сушту историју догађаја. Због тога „Горски вијенац“ не жели фабулу ни радњу са много интриге. То Његош свесно избегава и делу даје привид хронике. Сама дијалогска форма, пак, има своје оправдање, иако не само ту, у речитости Црногорана, снази усмене говорне фразе, и овде је пре свега употребљена као адекватан израз суштине, а не као пропис драмске поетике. Показујући да у радњи овог дела не постоји психолошка разрада и да су сами догађаји мисаоно-поетски надграђени, Деретић уочава да недостатак снижејне повезаности није композициона слабост већ да има специфичну функцију. Чињеница што су епизоде у делу прилично самосталне доказује да је то таква врста творевине. Због тога, како примећује аутор ове књиге о Његошу, оно и не остаје у нама по догађајима већ више по изрекама. Дијалог у „Горском вијенцу“ окреће се од акције, а супротни ставови најчешће се износе у говорима монолошког типа. Извесна распеканост огледа се и у бројним самосталним дијалогским групама, невазним за суседне говорне. Постоје чак и самосталне реплике. Додуше, ови говори имају само монолошку структуру, али не и монолошку психологију, јер Његошеви јунаци нису романтични усамљеници, окренути једино себи.

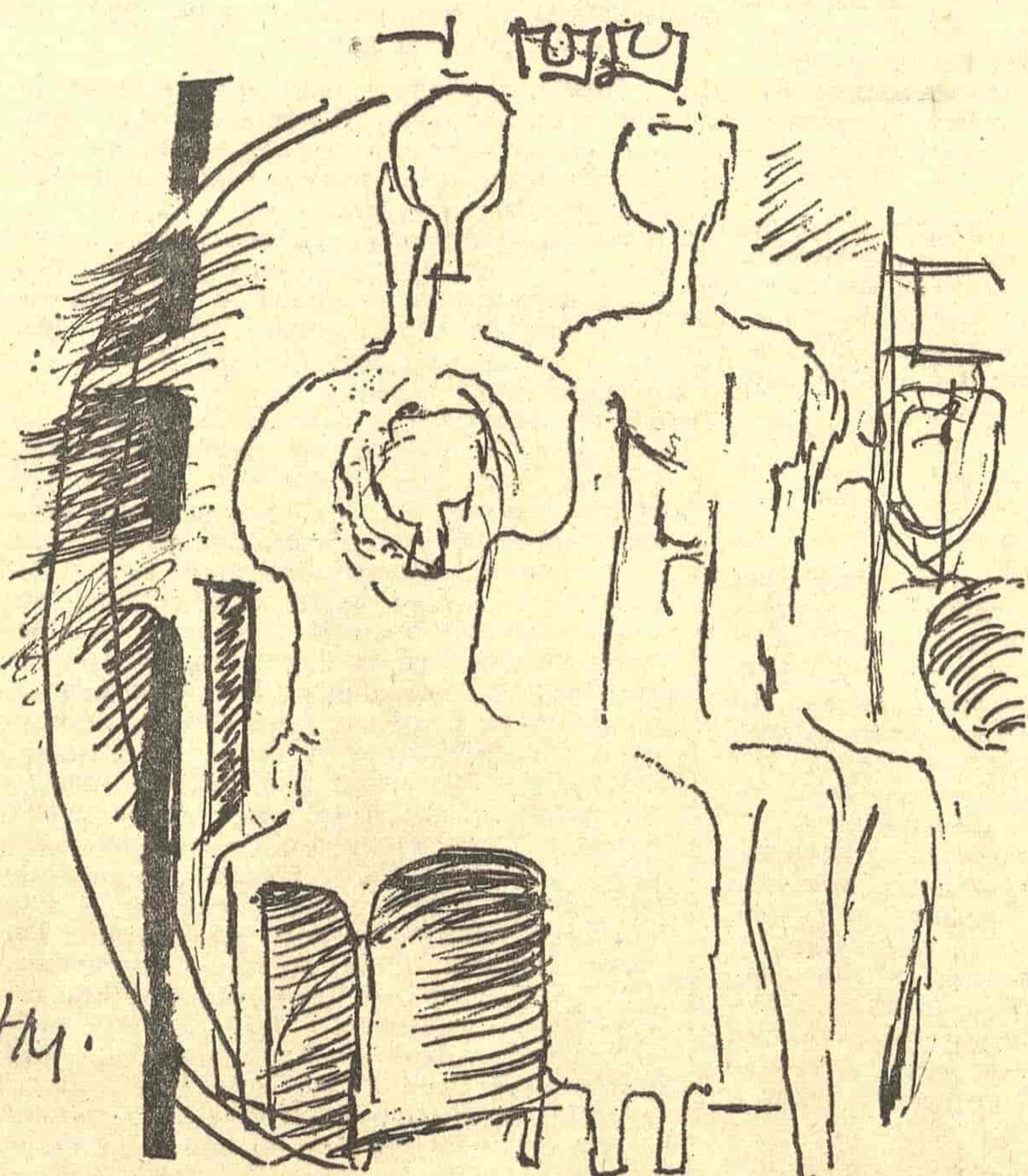
Пошто је приметно тенденцију претварања у самосталне целине, Деретић је, с друге стране, уочио и врло важан однос између тих целина. Тај однос није узрочно-последични ред већ више видљиво јединство посебних блокова. Везани за једну тематску линију, призори се нижу у три вида (линеарни, вишегласни и контрасни), што овој целини целина даје музички облик.

Као што се види, најважније питање, на коме се највише инсистира, јесте, у ствари, трагање за драмским и недрамским облицима „Горског вијенца“. Исправно полазећи од дела ка тријумфалним одредбама, Деретић је ред по ред, аргумент по аргумент, разрадио све случајеве и, утврдивши сразмеран однос између лирских, епских и драмских елемената, доказао да Његошево дело не можемо сврстати ни у једну категорију посебног књижевног рода. Можда ово не би звучало ново да Деретић није зналачки, исцрпно до детаља, изнео убедљиве доказе да је ова поема једино наглашена драмски, али писац следи поетску мисао а не сукобе, што је већ одступање од познате драмске схеме. Затим, дело је сасвим без заплета, тече врло једноставно. Највећи доказ да „Горски вијенац“ не може бити драма налазимо у скоро тоталном одсуству карактеризације личности. Јунаци као израз народног искуства важе највише као носиоци говора и немају личне психологије (изузев у ретким случајевима Владики Данило, Игуман Стефан, Вук Манаулић). Црногорски јунаци подребени су заједничком мотивском исходшту, међусобно су врло сродни, чак и једнаки. Стога би индивидуалне, односно приватне, карактеристике овде сметале. Због тога у делу и немамо једног, главног јунака. Није у питању судбина једног човека, већ судбина слободе. Све то паралише драмску снагу, али њу овде нисмо смели ни очекивати.

Деретићева књига је веома издашна у аргументацији. По начину излагања, она представља дисциплиновану и оштру, али пристojну, полемичку са оним што је досад речено о Његошу. Аутор је веома савесно трагао за бројним чињеницама, чак је и од погрешних судова одавао извесне малености које су му, може се видети, добро послужиле да дође до новог, исправног суда.

Писана готово антипоетским стилем, који ипак поседује неку унутарњу напетост, ова књига показује однегован начин мишљења, представља истинско научно тумачење песничког дела, без лажног усхићења, са посве егзактним оперисањем. Право је чудо што се о њој досад упорно ћутало.

Благоје Јастребић



ВИЊЕТЕ У ОВОМ БРОЈУ ИЗРАДИО НЕБОЈША МИТРИЋ



Резултати стваралачког искуства

Војин Јелић: „КИРВАЈ“, „Напријед“, Загреб, 1970.

ЈЕДНА од личности новог романа Војина Јелића казује на крају трећег поглавља констатацију која у потпуности може да означи и атмосферу целе књиге. „Све што је изван човека, нуди капитулацију, безувјетно“, каже та личност, аудирајући на време у које је ситуирана фабула, укажујући на осећање беспомоћности и сазнање о безимености човека који се затекао у историјском невремену, али и на исконски нагон за трајањем и на потребу да се у себи, или у неком прошлом времену, нађу разлози за неизнеревање хуманитета. Грчевито трагање за шансом опстанка и разлогом људскости представља једну од централних тема „Кирваја“, чија је окосница, или исходште фабуле, јер је у овако специфичној структури фабулу тешко омеђити, лоцирана у подинарско поднебље прве године рата, у време почетака разударности братоубијачких нагона. По извесној даљој сличности у начину везивања за ратну тематику са Лалићевим „Знам пролећем“, и овде је ратни кошмар стожерна тачка разувне романескне приче, која је временски много обухватнија јер сеже и у далеку прошлост. Дакле, ако кажемо да је Јелић написао занимљив и вредан пажљиво роман са ратном тематиком, онда нисмо тиме хтели да нагласимо оно што је често у оваквим случајевима карактеристично, да је књига способна да привуче пажњу, пре свега другог, значајем и занимљивошћу своје теме. Јер, ако успемо да издржимо пробијање кроз богате лавиринте ове прозе, ако смо настојали да пажљиво откривамо смисао и функционалност многобројних дигресија у оквиру ма свеукупних значења и вредности, и ако смо смогли довољно снаге да пратимо кривудава меандре токова свести — труд нам се исплатио. Уверимо се како, изувез основне фабуларне нити, која може и да нам не изгледа нарочито нова, у „Кирвају“ нема ничега стандардизованог и шаблонизованог.

Ако дакле, у тематском погледу не представља посебну новину, по уметничком поступку, по оригиналној и сложеној структури, Јелићева књига то свакако јесте. Она је својеврстан роман тока свести, са два субјекта нарације, две по много чему различите личности, чије се судбине повезују идентичним исходом. Та различитост, и интелектуална и социјална, два јунака романа, који наизменично, кроз бескрајни ланац сећања, праве своја предсмртна прерачунавања, учинила је роман комплекснијим и обезбедила му дубину виђења. А посебна мотивација, и усаглашеност субјеката нарације са садржајем који излажу, постигнута је тиме што су обе личности помало неуобичајене, макар по њиховом сопственом субјектну о себи, јер је тиме повећана психолошка уверљивост хаотичног тока сећања, у такође ненормалном времену. Пошто „Кирвај“ има одлике и романа хронике и романа који се бави појединачним ликовима и судбинама, у њему се функциононално преплићу, прожимају и надрабују две нити, она хоризонтална, коју чини судбина јунака романа и неколико друштвених личности, са једне стране, и она вертикална, онај широк оквир реалних историјских збивања са друге стране. Онај хроничарски слој романа грађен је заједничким и регованима из специфичних индивидуалних угла, а личности су кренале у контексту друштвених и историјских услова и зависно од њих.

Поменутој сложености Јелићевог романа показује се и у особеној композицији, која резултира из концепције личности приповедача, а нарочито из мотивација њихових исповедања. Обојица, и елементарни горштак Јован Драчар и интелектуалац Никиша Мирковић, у предсмртном тренутку имају потребу да се не мисле, да још једном пређу пут до стављања у трагичан избор, обојица би желели да враћањем у неко преташње време открију извесну самосвојност својих личности, желели би да имају своје име, а не да буду анонимни случајни припадници националности или вере. Због тога је при ретроспективном излагању вршено поступно смењивање епизода, као и пребацивање тежишта интересовања и угла гледања, како би се у оквиру ретроспекције остварио одређен редослед у коме би непрестано било присутно време приповедања.

КРИТИКА

ВОЈИН
ЈЕЛИЋ

МИЛЕ
СТАНКОВИЋ

Повезаност и условљеност свих компоненти романа омогућили су лабаве границе између реалних дешавања и сновиђења, између дијалога и сомнамбулних монологичких, а из тог преплитања стварног и фиктивног произилазе, као битне вредности, одређен поетски квалитет и универзалнија значења.

Такође, једна од битних вредности „Кирваја“ налази се у његовој интелектуалној димензији, која је подједнако присутна у експлицитним реминисценцијама личности које се исповедају, као и у начину третмана проблематике којом се књижевна бави, у сагледавању трагедија које долазе од фанатичних идеологија и, изнад свега, у јасној хуманистичкој усмерености. Треба додати да није реч о прози која превисше рачуна на експлицитна значења, па баш због тога у њој постоје дозе специфичног хумора и ироније, који су нека врста равнотеже што не дозвољава да се при сликању живота подинарских планина одује у натурализам, нити да се, при размислању протагониста о трагичној судбини и о деликатним моралним, историјским, политичким, друштвеним и другим темама, појави сентименталност или патетика.

И језичка страна „Кирваја“ усаглашена је са осталим компонентама, нарочито са природом личности субјеката на раније. Пошто ток њихових ретроспективних екскурзија није праволинијски, него се рачва и удаљава од главне матице да би се поново у њу снао, и пошто је излагање мотивисано као унутрашњи монолог којим се жели што дубље проникнути у догађаје и поступке личности, у појединачне, националне и друге особности, то је и језик добрим делом зависан од природе разноликих садржаја. Он је подједнако суствестан и функционалан као се избором одговарајуће лексике потпомаже кренуће и сенчење психолошких портрета карактеристичних горштакских ликова, као и као је у служби интелектуалних интроспективних трагања и дијалога. Језичко богатство се изразило и у раскошној реченици која захтева напор да би се пратила, у језичком изразу који, иако привидно смирен, поседује интензитет, а само местимично бива развучен и помало тром. Тај утисак о местимичној неадекватности израза једина је знатнија замера која бисмо могли ставити, али незнатна према мноштву вредности новог Јелићевог романа. Постепено се изграђујући на сопственом искуству и на искуству послератне хрватске романсијерске традиције, овај писац, својим шестим романом, ево, поново, и потпуније, доказује стваралачку зрелост.

Чедомир Мирковић

Приче о варљивости среће

Миле Станковић:
„ЧОВЕК У ТЕСНОМ КАПУТУ“, „Просвета“, Београд, 1969.

ПРИЧЕ Мила Станковића већ основним тоном, једним хуморним виђењем света, представљају изврстан изузетак у нашој савременој прози. Станковић настоји да пронађе такве проблеме кроз које би приказао снове и јаву, узлете и падове, привидне успехе и још нестварније неуспехе својих јунака. Определивши се за градску средину, посматрајући поједине личности у уличној вреви и межежу, осветљавајући их својеврсном унутрашњом светлошћу, аутор понире у њихову психу и гради психологију такозваног малог човека, вероватно најтеже ухватљиве и најмање познате индивидуалности у широком спектру друштвених категорија заступљених у литератури.

У том погледу писац је успео да изгради одређен тип јунака, човека који још увек није одбачен од друштва, али исто тако није ни чврсто повезан са друштвеном структуром, укратко човека који није прави члан оркестра, још мање солиста у њему, али до кога допире звучи опште оркестрације и који се тим звучима придружује покојим звиждуком или не баш артикулисаним певушењем. Проблема таквог човека Станковић види у различитим аспектима свакидашњег таворења и надања; његови јунаци суочавају се са препрекама добро знајем и већ доста експлоатисаним у нашем текућем и литерарном хумору. Новина коју Миле Станковић уноси у свој приповедачки поступак осла-



ња се на елементе искуствене филозофије, на стонизам захваљујући коме они неприметни, а присутни истрајавају и надлавају животне тегобе.

Оригиналност ове прозе јесте у негирању црног хумора, у хуманитету и светлијем колориту, у трагању за оним хуманим језгром какво, по Станковићу, непрестано тријумфује. Наличје, пак, такве филозофије уочавамо у узалудности тог тријумфа; њим се мало шта у свету мења, а и варљива срећа када се појави прети да донесе више зла него добра („Предигра“). Бити срећан у несрећи као да је кредо свих јунака ове прозе, и из таквог дуализма аутор искрива своје приче, додирујући местимично, лирским пасажима, пределе нестварног, предајећи у неки вид савремене бајке без класичних реквизита те књижевне врсте.

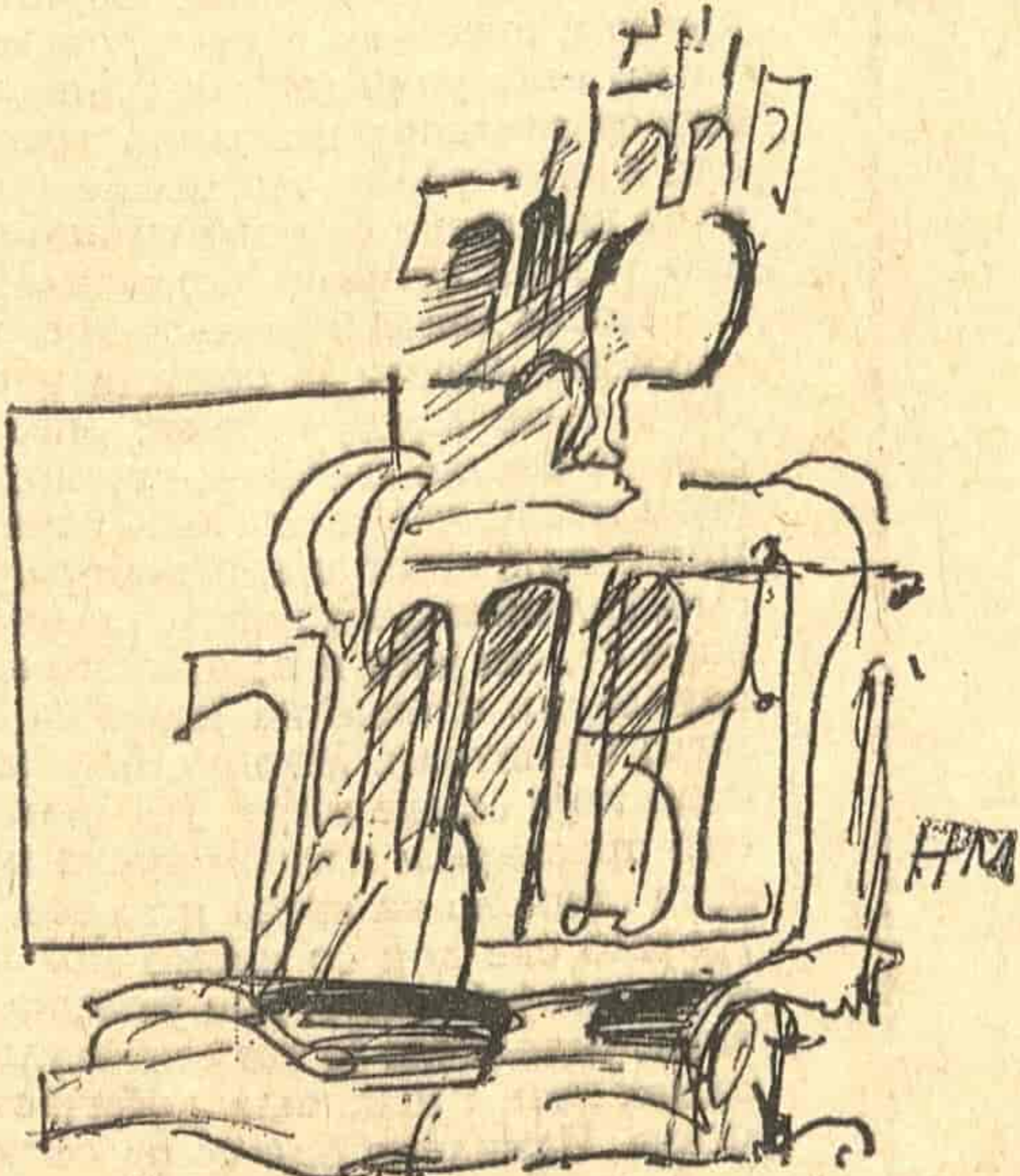
Ове приче највећим делом излазе из оквира и шаблона. У збирци „Човек у тесном капуту“ не налазимо новинске хумореске (иако се Миле Станковић и у том послу са успехом огледао), али ни типичне кратке приче. Свака од ових проза заснована је на једноставној анегдоти, што је писцу служило само као полазна тачка да, протививајући прозну основу лиризмом карактеристичним за своје стваралаштво, оствари један посебан вид хумористичке приче.

Сатира је у овој књизи на изглед заповедана; аутор као да се клони помоћног кокетовања са сатиричарским интенцијама, какво запажамо у најновијој литерарној продукцији. Али тамо где се о-пределио за релативно чист сатиричарски поступак („Последњи Мохиканац“) Станковић је остао доследан и јасно опредељен, сачеши се спретно алегоријом као подтекстом инвективе.

Као приповедач Миле Станковић добро познаје вредности и предности речи и један део његовог хумора скривен је већ у речима, у обртима и досеткама чији су корени у језику. Тај мац са две оштрице показао се овога пута у оба своја вида. Ако је у појединим причама искривљени, дво-значни и вишезначни, разиграни језик пун асоцијација допринио занимљивости и динамичности Станковићевог казивања, на појединим местима претерана употреба метафоре и, рећи бисмо, „распеваност“ језика ублажавала је поенту (без које се, када је реч о хумору, ипак не може), и замагљивала фабулу. У крајњем збиру, Станковићеве језичке експерименти ипак заслужују високу оцену; у сваком случају ваља напоменути да Миле Станковић има, међу нашим хумористима и сатиричарима, најбогатији арсенал речи. Већ сама чињеница да у Станковићевим прози и колоквијални изрази добијају поетску интонацију говори довољно о његовом слуху за кретање језика и тежину речи.

Збирка приповедака „Човек у тесном капуту“ не мења битно домете Станковићевог стваралаштва. Ову књигу треба посматрати као наставак започетог пута, као дограђивање оне визије какву нам је аутор (оријентисан у том тренутку на паланку и њене преокупације) презентирао романом „Друштвена опасност“. Лиричност ове прозе, опет, нераскидиво је повезана са Станковићевим стиховима, са његовим лирским доживљајима у распону од збирке „Дан има велике очи“ па до „Кочијашких балада“. Приземни свет опреман да се вине у висине остаје заједничка основа свих Станковићевих дела. Неколиким приповеткама у овој књизи („Писмо о срећи и звездама“, „Смисао живота“, „Динамит“, „Брат под липом“, „Последњи Мохиканац“) — а овај би се низ свакако могао и продужити) Миле Станковић је досегао разину својих најбољих страница, остваривши синтезу специфичне филозофије свакодневне животова са хуморним виђењем човека у нашем времену, прожимајући тај спој поетичношћу градске средине уочене с налицја, из периферије, али никако периферне перспективе.

Иван Шоп



Ибрахим Хаџић

Ријеке

Ухватих у руке
Све изворе вода

Тамо!
Рекох,
Нека тече Јангцекјанг
И Меконг

Под ноге просух
Дунав
И Волгу
Ко невесту заробих

Амазон населих
Земаљском куглом

Нил ошинух
Камџијом
Бога Ра
Ево,
Ко кобила скаче кроз пустињу
Ухватих канџама

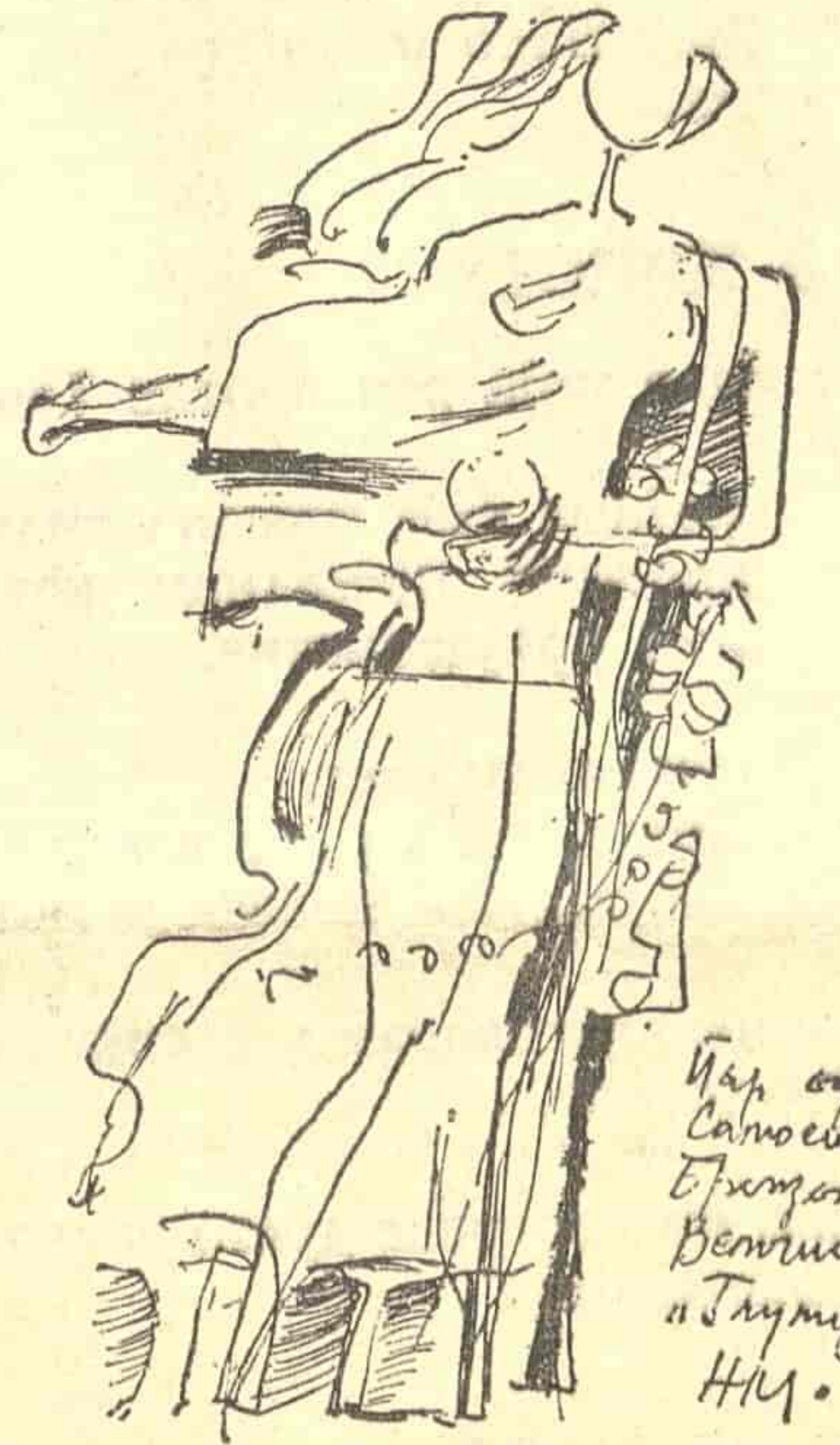
И ко змијуруну
Испод камена
Извукох стидни Гвадалкивир

Ибар окренух
Од Црног мора
У беспућу
Зауставих Лим

СРЦЕ

Из ковачнице
мог плућног крила
Хроми Хефест још
Изаиао није

Пун тјескобе
И гадних жила
Рикнуће
Мој мијех
И узлетјети на хиљадама
Птичјих крила.



ПОШТУЈУЋИ СТВАРИ

Поштујући ствари
Све изреда:
И огледало макар дограјало
И прсло
Макар сјекло мој лик
На безбројне парчиће
Резало усне
И грклан
Макар очи пунило крвљу
И стакленом прашином
Нека се калај излије на моје зубе
Поштујући огледало
Доказ живота
Макар у њему не био ја
Већ мој лик у ранама

Треба рећи
И славити ствари:
Живјела кућа!
Живјела кућа у којој можемо да изгоримо
У којој се зачињемо
И у којој сав живот зебемо

Треба поштовати ствари
И столицу на коју се пењемо
Да се огледамо
Поштујући ствари
Ми ћутимо
Као залвени прашином
Ми поштујемо немудри језик
Између зидова
Који се сваког часа могу срушити
На нас

Поштујући ствари
Па макар поштовали и клозетску шољу
На којој сједимо
И читамо
Крај занимљивог
Криминалног романа

Поштујући новину
За којом ћемо повући воду
И ликови који ће се давити
Пружајући немоћно руке
Као да су у деветом паклу

Поштујући ствари
Ми поштујемо наши мртви језик
Ми се само бранимо
Поштујући ствари
Столица живи
Умјесто мог сина, мог оца и мог бога

Мадона Конестабиле

Да л' ће над књигом рука уснула
мудрост залуђених да преобрати?
У Твоје недру грмен мушмула
која ће ведра рука обрати?

Ако већ не умем бити Бог,
нека будем онда жедни, згрчени. Христ
на Твојим грудима.

СУСРЕТ СА ХРИСТОМ

Жене излазе из цркве са зембињима
сунце се гуши у свелом воћу.

Христ једе јабуку и пљуцка кошнице.

За неким ѕидом моја драга плаче
јер сам мртав.

ХРИСТ ПИЈЕ ВИЊАК

за Ј. А.

На столу је крух, празне ѕделе,
по једно цело море спава у свакој кашици.

Сунце се спушта ниско, гладан галеб,
лете Каштели, албатроси, и носе у
кљуновима
иверје мог граа.

Христ седи за столом, пије вињак,
пријатељски ме тапше руком.

Људи нас не примећују.

Христ се загргну и видех на столу
као маслинку мало и љигаво
његово срце.

ПИСМО ХРИСТУ

Нека не буде моја реч против Твог срца.

Године у којима смо мимолазили кише
на трагу прољећу, несталном, нека буду
залога нашем пријатељству.

Сами смо смислили свет,
Ти си дао душу, ја сам дао говор.
Празна је Твоја душа, празан је мој говор.

Ове речи што изговарам у сусрет киши
ником не говоре.

Из далека ме пресреће драга знана сенка,
Ти ме мимоходиш.

ХРИСТ СЕ ИГРА СА МОЈИМ СИНОМ

Боже, како само личи на бога.
Да ли га мој син разликује
од људи који к нама долазе.

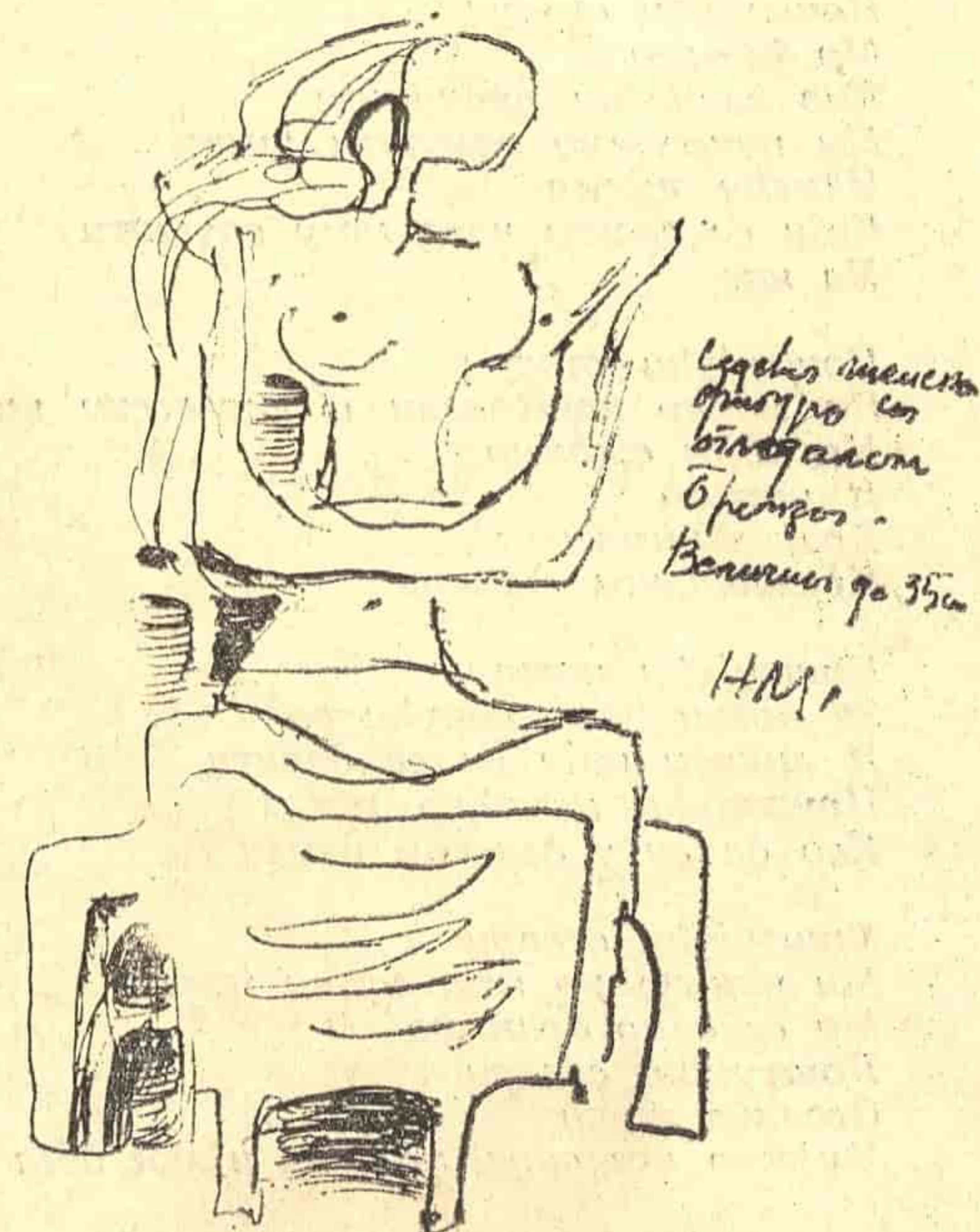
Трнов је венац скинуо,
обесио га у ходнику, уз шешире,
да га не повреди.

У Христовим зенама видим сину мом
на раменима ничу крила.

Зима је за окном.
Промрзли Јерувими неће да уђу у наше
одаје
њихови нејасни гласови га зову.

Он нагло устаје, бос одлази снегом,
оставља на столу недопијену
чашу вина.

Мени ли оставља трнов венац,
ил је забораван.



Марија

Светозар Влајковић

ДАКАЕ, сами смо. Маријина глава пресечена шимширом и ја. Од вечери кад се прослављала моја диплома неколико пута ми је прострујало да бисмо она и ја могли нешто да прђнемо што никако нисам доводио у везу са њеним слободним понашањем кад сам се од муке поднапо и из чиста мира позвао је напоље, него напросто стога што се непрекидно врзала по свом авришту лако одевена. Још више ме је зачудила природност таквог могућег доживљаја. Као да смо Марија и ја од те вечери постанли неки вишегодишњи неостварени пар. Кућевласник, тај подозриви прасац, био је презадовољан што његова ћерка музичарка не обраћа пажњу на „оног тамо алкавка, пљунем му на школу“ и на његовог пријатеља, „што не гаси пикавац кад обија туђе прагове“. Отац је у више наврата, кад би долазила Понора, изјавио да жалајева неке „тамо уседелице иза шимшира“ које не стигну да виде „даље од носа“, јер би спазила каквих све лепотица „као што си ти, дете моје“ има на овом белом свету. Марија и ја, пак, били смо у неком притајеном непријатељству пуном поштовања и симпатија, баш као они који се никада неће обратити једно другоме. Просто смо жалели што има толико бића која мрљају, којима немамо шта да замеримо, а ипак нас се нимало не тичу. Она је, једном речју, за мене одувек била девојка са најбољим сисћима, најтоплијим телом, најпријатнијом главом и најдуховитијом памећу која ме није привлачила. Није имала ни једну грешку, ето то. И пре но што сам се упознао са Понором наш однос је био такав. Утолико пре намера да прескочим ограду и да јој се набацујем изгледала ми је благословом. И утолико брже сам је остварио.

— Шта радите, Марија?
— Читам. А ви?
— Ја вас волим.
— Волите ме?

Она спусти наочари два сантимера и погледа ме најсмренијим погледом у историји човечанства. Историја је мртва кобила са безброј трулих јакача спремених да још једном умру заједно са нама којима се живо јебе за њихов галоп.

— Волим вас.
— Откуда знате?
— Осећам тако. Будим се, нека жена глача прозорска стакла, пуцам од здравља, од несреће, погледам према овом шимширу, видим вашу главу, само смо, нас троје, ви, шимшир и ја, сунце је одскочило, не знам шта ћу са собом, Кур ће доћи, он стално живи који минут унапред, кактус добро напредује, на неком имању наши моторци разгледају принос, космонаути су у аутомобилу...

— Који космонаути?
— Амерички.
— А Понора?
— Нестала је.

Марија заклопи књигу и положи је на бутине. Заклопи и наочари, жмирну. Та два ока, која дотле нису постојала, уздрмаше се као неке чаробне пихтије, да би се прилагодили светлосним приликама, и управиле се према мени.

— Има нечег у вама, Мансиа.
— И ја бих рекао.
Тишина.

— Рецимо да и ја вас волим. Шта бисмо онда?
Тишина.

— Врло сте ми блиски.
Тишина.

У тој тишини она поче да делује телесно. И за себе сам. Обриса дланове о хватаљку столице. Погледа ме озбиљно, дуго.

— Шта сад ради праља?
— Прешла је на под.
— Треба и код нас да ради.
— Има доста посла код мене. Прашина, судови. И неки веш, свакако.

— Онда, имамо времена.
Устаде, ухвати ме за руку и поведе уз степенице. У соби је био ред. Опет неке раскријене књиге. Цвеће. Полумрак. Нека чаробна мемљива хладовина помешана са мирисом артега и биофакса. Клавир.Цинкографија са лудим продајем огледала. Никада нисам био у тој соби, а као увек.

— Само немојте да журимо, молим вас, прошапута Марија, иако смо били сасвим сами.

То што се даље одвијало као да није било тако. Као није могло бити тако. Та Марија није имала прилике да изучи високу школу једноставности. Свега један тип врзало се око њене куће, а и тај је био мизеран: једава се вукао, скакута испод прозора, преплашио се једном кад га је газда позвао унутра. После је Марија направила журку и свирала Шопенове скипе. А ето, све зна. Природни дар? Искуство из неког тајног живота? Помало сам, наравно, у почетку стрепео што се наш немушти споразум одвија сасвим глатко. Помало сам био неко други. Испружио сам се на натрудом кавчу и повукао је к себи. Посматрала ме, као малопре ону књигу, некако кратковидо. Није да се није узбудила. И ја. Отклопчао сам јој дугмад са манжетни и указао се један сат, златан.

— Увек има по неки скривени сат, рекла је.
И укрутили смо се. Више смо се умирлили него укрутили, опрезни да не започнемо разговор. Разговора сам се највише плашио. Како је паметна и образована, да је некое изузетно реч све би кренуло у другом правцу; тела би одједном засметала. Ти њени фишеци, пристојна тежина, сасвим су ме загушили, што је допринело тишини. Како смо млади, помислих, ко зна због чега. Отклопчах и сат, спустих га крај зида на под. Тешка сам. Ниса. Имам толико костију. Не видим их, радовао бих се да их видим. Да проверимо, ако не верујеш? Хајде, да проверимо.

Колебање: устали смо и загрлили се као последњи људи после катаклизме, на неком острвцу, већ потпаљеном, осушеном на пропад у једном пресветлом, оморинском преподневу, уочи потопске кише, а, у ствари, загрлили смо се обично, као да се играмо, говорећи неким тачним нечужњим језиком.

— Да ли би се окренуо, док се свучем?
Навукао сам завесе и без помоћи руку скинуо сандале; Марија се дотле већ претворила у голу, помало сметену жену. Те велике, у ствари меке груди, осетљива кожа, мирис рапчешаних површина, хипнотички прамен косе који се откачио и пресекао јој око, погледа са изразом патње као да да јој секс уништава будућност, иако је, у извесном смислу, бар за следећих неколико тренутака, отвара; па то јецање при првом убоју, избледеле ноге које се савијају на крајевима као трака са новогодишњих поклона, рамена, треперава као гитара Џимија Хендрикса...

После два-три сата спаковао сам инструменте — гитару, кљунове, машину за поклоне и осетили се изванредно добро. Ни трунке муке, гађења, опелотина од савести. Напротив, свет је постао сигуран, светао, лак, свака ствар је била на свом месту, чак и она мањарска ваза, коју бих најрадије сламно о најближи зид, и кариране кућне папуче, све. Бауљали смо, голишави, по новом газда-Јовином перзијанеру, удакавали се, смејали и пошто смо се осећали изванредно добро, навалисмо испочетка једно на друго како бисмо се ипак мало унишили. Марија, баш као и ја, сматрала је грешком било које стање мира. Трудили смо се као помахнитали, нисмо престајали између ручка и ујине, праља је неколико пута „лукала на врата и најзад заспава у хладу, и то је тако грајало све док се нисмо могли препознати. У чашу воде коју сам јој донео, док је лежала на великом поклопцу клавира, развлачио је уста неки гулан влажне косе, ту воду је одмах затим испалила љубичаста пијанистичкиња изгрижених усана. Искадали смо се од смеха: никако да се докрајчимо. Клавир се тресао под њеним насмејаним дупецетом. Такав концерт она никад неће више поновити. И, кад смо понајви-

ше уживали у тој музици, са дна баштенске стазе указаше се кућевласник и мој отац.

— Не смеју нас видети, рече Марија и гурну ми у шаке моје прње. Области то!

И последња сумња у погледу Марије је ишчезла. Док смо се обртали на клавирској столици, лупкајући длановима по диркама, сваки пут кад смо се сучевљавали са клавирјатуром, а после и кад смо покушавади да свирамо однатрашке, па и кад смо били сасвим занети, укљештени змијски у рупи трулог кавча, занесени као пустињски бегунци, чинило ми се да из ње васкрсавају давне потиснуте жеље којих ће се она доцније стицети, па уколико буде суза, или прекора, или маскриране мржње према мени, цео наш подухват добиће лице немоћи. Кад су моторци наишли и кад смо на-враг-на-нос натукли наше крпе и понајвише док смо чекали да заобићу кућу и да се као права господа растану крај главног улаза, Марија је светлела као најтоплија и најоудачнија животиња коју је могуће затећи у одлучујућем моменту. Да је којим случајем кућевласник пристигао стражњом страном а отац препречио предњи улаз, верујем да би Марија однекуд извукала машинку и ликвидирала их.

— Шта бисмо радили, рекох пред језерцетом и главним лабудовима, да је газда ушао с наше стране?

— Остали бисмо у мојој соби.
— Докле?
— Чекали бисмо ноћ.
— А онда?
— Изашли бисмо неприметно.
— Штета што су се држали реда.

Посматрала ме је пажљиво као да смо се тек срели, пред вештачким језером са издрканим лабудовима, једног поподнева, док убрљана деца липкају славоада и чопори ролитеља вуку се за њима, и по неки усамљеник, војник, лопов, одбегли лудак и девојнице које имају излазак до осам, као да хоће нешто да ми каже, нешто врло значајно за обоје, пре свега за мене.

Неко нам звизну и ми се осврнусмо. На околним стазама никога није било. Нечија изгубљена марамица, поткресано дрвеће, птичја гнезда на обојеним шиповима, кавези са окопнелим птицама и далека рика лавова. Опет неко звизну. Са зеленом острвца су нас посматрали. Марија ме погледа запањено и започе лудачки да се смеје. Цимнух је ка узвишци, инстинктивно, кад нас трећи звиждук опомену да се зауставимо. Марија се пресамити од смеха пред црвенокљуњним пангајем на љуљашци.

— Перо, рече Папагај.
— Молим, уштак.
— Како си, Перо?
— Сјајно, а ти?

Он ужатрено осмотри Марију, обриса ногом лице и промрља нешто за себе. Нисмо се више смејали. Требало је да се вратимо. Марија ме опет погледа као да хтеде да ми каже



ИЛУСТРАЦИЈА ХАИЛА ТИКВЕШЕ

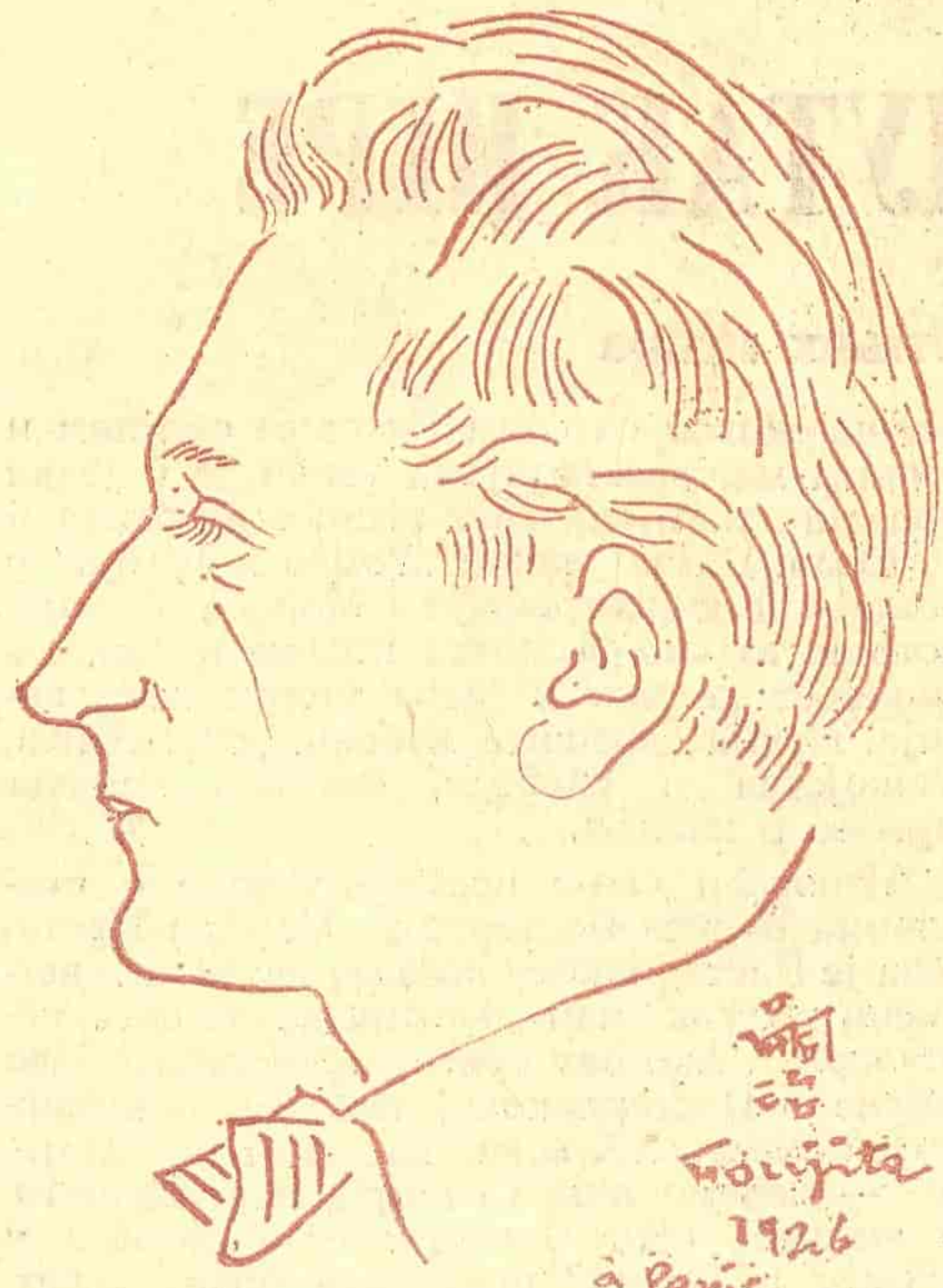
важне ствари, али уместо тога ухвати ме за руку и ушутисмо се као по договору према широкој капији поред које су промишлани пштови аутомобил. Непрекидно сам осећао њену уску шаку. Непрекидно. Настојао сам да је заборавим, потрем, није успео. Шта то жели да ми каже Марија? Ничим није показала да сам за њу постао особито значајан због тога што смо се љубили; тако је главна опасност минула. Није се чак потрудила, пошто смо се нашли у слободном простору, да малчице скрене наш однос кад пријатељству, што би било бљутаво али исправно. Није ме ни заводила. Није настојала да се боље „упознамо“. А та њена шака била је страшно топла и ТУ. Кад смо се удаљили од лавова, кад смо пушили у порти адвентистичке цркве, кад смо се одмарали на штангли преко пута студентске поликлинике. Стално ТУ. А опет, нисам се забринуо: могли смо одах да се растанемо и да због тога нико не пати. Могли су сви да ме виде са њом, разни цинкароши са Понориног факултета, комшије, оне невидљиве старце кад нас примете кад пролазимо крај њихове продавнице бурека, а да се не присећам неких ближњих курајбера, тетка Мила, рецимо, која дневно обрне по 25 километара београдским улцама и никне где је нико није посејао. У једној прилици тај длан је нестао: Марија је ушла у самоуслугу да купи вагу. Кад је изашла, поново ме ухватила за руку и ништа се није променило, осим што сам зажекао да се опајам. Тад ме је некако прочитала, били смо већ у нашем крају, застала је, погледала ме пажљиво и рекла:

— Допадаш ми се.
— И ти мени.

Нисмо се засмејали, ни узбуђивали, ни трепнули, ни скренули поглед, ни устрептали, ни подсетили многих значења које су ове речи могле да имају за оног другог, него смо наставили да корачамо скоро до куће, кад ме је нагустиа, користећи прећутно ритам мојег застајивања, лака, чиста, музички надарена и своја. Преостало ми је још да се стропоштам са осећањем највеће заљубљености у Понору.

БРАНКО ВЕ ПОЉАНСКИ, ТЕОРЕТИЧАР ПАНРЕАЛИЗМА

Један тренутак историје авангардне уметности



БРАНКО ВЕ ПОЉАНСКИ (ПРТЕЖ Ц. ФУЖИТЕ)

ГОДИНЕ 1930. објављен је у Паризу „Манифест панреализма“. Његов аутор, Пољански, публиковао је исти текст као предговор каталогу своје самосталне изложбе, приређене јануара-фебруара исте године код Зборовског. Можда бисмо преко овог манифеста прешли као преко појаве која се маргинално и ефемерно исписала на главним токовима Париске школе између два рата, да његов аутор није југословенски сликар, Србин Бранислав Мишић. То је први човек наше крви који је објавио један уметнички манифест у Паризу. Када се 1926. (?) први пут појавио као уметник у Паризу, са изложбом у галерији Торо (Taureau), велико перо француске критике, Валдемар Жорж, поздравно га је следећим речима у каталогу: „Пољански, поздрављам у Теби весника једне уметности, која је пре свега чист креативни изданак, чиста субјективност.“

Име Бранислава Мишића и псеудоними под којима се јавља у југословенској литератури и уметности (Виргил Пољански, Валерије Пољански, Вилј Пољански и Бранко Ве Пољански) не могу се прочитати ни у једној претражној или послератној енциклопедији.¹⁾ Био је сликар и песник, режисер и лектор „Словенског позоришта“ у Трсту, глумио је на ласкарским чувене „револуционе сцене“ у Прагу и Љубљани драме, покренуо часописе „Светокрет“ — лист за експедицију на северни пол човековог духа“ и „Дада — Јок“, уређивао „Кинифон“, прву нашу ревију за филмску културу. „По нужди циник а по невољи бескућник и лутао!“²⁾ Боравио је краће време у Берлину и Бечу и дочекивао јутра под мостовима Сене.

Према је данас тешко пратити хронологију његове најшире културне активности и ангажованости, покретање часописа „Светокрет“ у Љубљани 1921. може се узети као значајан датум. По графичкој опреми и обиму овај више него скроман часопис, који је од прве до последње стране исписао сам уредник, представља сада документ од ретког значаја за нашу модерну културу. Између прилога (песме „На трачницама“ и „Чежња“, осврт на Новембарски уметнички покрет у Љубљани 1920, и на драму „Гробница“ Густава Крклеца и Јосипа Косора и др.) истиче се „Манифест“, односно „Октобарски манифест“ како се помиње у неким другим текстовима. Готово истовремено, а независно од Манифеста зенитизма³⁾, то је први програмски текст у нас који одражава ону кљаму, оно стање духа у којем се наша европска култура после првог светског рата.

Настао на позадини светских уметничких покрета, крупних историјских догађаја, великих моралних и друштвених криза које су изазвали први светски рат и Октобарска револуција, манифест Пољанског више тежи негирању прошлости и свих њених вредности него што нуди или наговештава естетске и друштвене основе будућег уметничког развоја. Он констатује да је „Дух човечији постао проститутка 20. века“, жртва господину Богу „златном телу“. У име ослобођена и славе новог човека „треба плунути у вечности пехар паде је исцурило 20 наших отровних векова“, кренути напред „оставивши неизмерно далеко у најдаљим даминама 20 смиралних векова“. Он ће осетити и изразити значај парадокса у уметности: „Уметност не мора бити логична. Уметност може бити и парадоксална. То значи атентат на све патентирани облици музике, скулптуре, слике, песме итд.“ Свој Манифест завршава патетичном паролом: „Живела октобарска револуција духа“, тј. „величанствена револуција духа у октобру, када ће падају све старе форме, као суко бledo лишће“.

Шок је морао бити искувише јак за грађанску и, особито, клерикалну средњу Љубљану и други број „Светокрета“ са најављеним прилозима Отона Жупанчића, Франа Албрехта, Ивана Цанкара, А. Б. Шишића, Густава Крклеца и чланака о футуризму у Југославији — није се појавио. Те, 1921. године, у тек покренутом часопису „Зенит“ објављује песме и биће његов највернији сарадник до последњег броја, затим прелази у Трст и Праг, Берлин и Беч, а крајем 1921. поново је у Загребу.

гае уређује часопис „Кинифон“. Те године издао је публикацију „Дада-Јок“ и нашао се у средишту борбе између зенитизма и дадаизма.

Сукоб између једног домаћег и једног међународног уметничког покрета, односно његовог рефлекса у домаћој средини, код нас је мало обрађиван и доста нетачно интерпретиран. Данас, када је зенитизам у нас потпуно заборављен, можда изгледа претенциозно супротстављање једног домаћег уметничког покрета другом, међународном, али треба истаћи да је и зенитизам имао међународне размере и да је око свог гласила, часописа „Зенит“, окупљао и европске интелектуалце. Поводом књиге Љубомира Мишића „Смело! У варварство“, објављене у Паризу 1928), критичар листа „Слобода“ Шарла Омеса (Charles Omessa) писао је: „Имали смо футуризам, дадаизам... све инспирације мање или више стране. Ево данас једне нове доктрине, занитизам. Ако сам добро разумео, зенитизам је одушевљење источним варварством, које се диже против западњачке цивилизације и њених мртвачких плодова.“ „Симптоматично је писање социјалистичког недељног листа „La vie de peuple“: Мишић и његови следбеници објављују свој борбени став према западној цивилизацији. На сваком кораку и свом својом решењу, они бране оно што зову: варварство... Мило нам је што је писац балкански Србин, Балканац као и Тристан Цара. Али, има и једна велика разлика међу њима: она је у томе што Мишић поред своје необичности има — и талента.“

Као и сви авангардни покрети XX века, и зенитизам је осетио потребу за трансфузијом крви код већ уморне и склеротичне европске грађанске културе и цивилизације. Он је види у варварству, као што се, на пример, кубизам потврђивао у прачкој уметности. Као што је сам Мишић писао у Манифесту: „Филозофија зенитизма је у стварању“, појам варварства је временом еволуирао, не у смислу измене суштине и акције, већ у прецизирању његове ближе естетске, етичке, идејне и политичке локације. У почетку, у Манифесту, тај појам је чомштен. Касније ће добити више балканско и нацио нално обележје, а око 1926. зенитизам ће добити и идеолошко и политичко обележје. „Европа је синоним незајажљивог капитализма и империјализма (ту спада и Америка)... Варвари — то је цео светски пролетаријат... То су идеје укупне пролетерске снаге... још неискварене буржоаском еманципацијом — то је „Исток против Запада“, то је „Москва против Париза...“⁴⁾ Коначно, у егзилу, у Француској, у некој врсти опоруче у властитом „некрологу“, Мишић ће писати: „Нема Исток и Запад! Само Варвари! Постоји само цивилизација и варварство. То је све. Треба пробудити наше варварство дубоко успавано. Пробудити спиритуално и креативно варварство. Сви народи имају своје варваре, који су једини ствараоци. Варваре који су спасиоци.“ Овој дефиницији треба додати дефиницију Бранка Ве Пољанског у збирци песама „Тумбе“, по којој су варвари „сума вечитих силовних снага, из којих се човечанство подмаљује“.

Пројашљујући да су експресионизам, кубизам и футуризам мртви, Пољански тврди: „Ми смо продужење линије — на више — њихова идејна плусезистенција... зенитизам се залаже за уметност „наједну-афинитивну“, патетично интонира „напред — изнад — преко свега што је био“, прокламује „Човек је центар макрокосмоса“, и на крају закључује: „А онда када умре и последњи Нечовек, онда, у свим земљама, у свим градовима — на свим торњевима... певајте... певајте Химну зенитизма...“⁵⁾ — Та, готово мистична вера у човека и нада да ће дојти у Зенит, „највишу инкарнацију Свепостојања“, представља етичку страну зенитизма и открива његов конструктиван и хуманистички карактер.

Када су се код нас појавиле прве идеје о дадаизму, часопис „Зенит“ му је отворио стране, према да је реч о покретима који се међу собом разликују у својим

програмима. Тако је у броју 2 објављен чланак „Дада-дадаизам-зенитизма“ Станислава Винавера, у чијем се закључку каже: „Дадаиста каже да ствара несвесно. То је лаж, јер они врло свесно дрљају и дрљају. Цео дадаистички покрет је у ствари једна велика комедија коју су измислили људи... који хоће да се забављају а највише их забављају они који их схватају озбиљно. Но, то није сметало „Зениту“ да у наредном броју објави дужи чланак „Првог југословенског дадаисте“, Драгана Алексића — „Дадаизам“.

Појава дадаистичких публикација „Дада-Тенк“ (1922) и „Дада-Цез“ (1922), које покрене Драган Алексић, довело је до конфронтације и сукоба ова два покрета. Као резултат појавила се јединствена публикација „Дада-Јок“ — 40 милијуна душевности за само 4 динара“, чији је уредник био Пољански, а једини сарадник, поред њега, Љубомир Мишић.

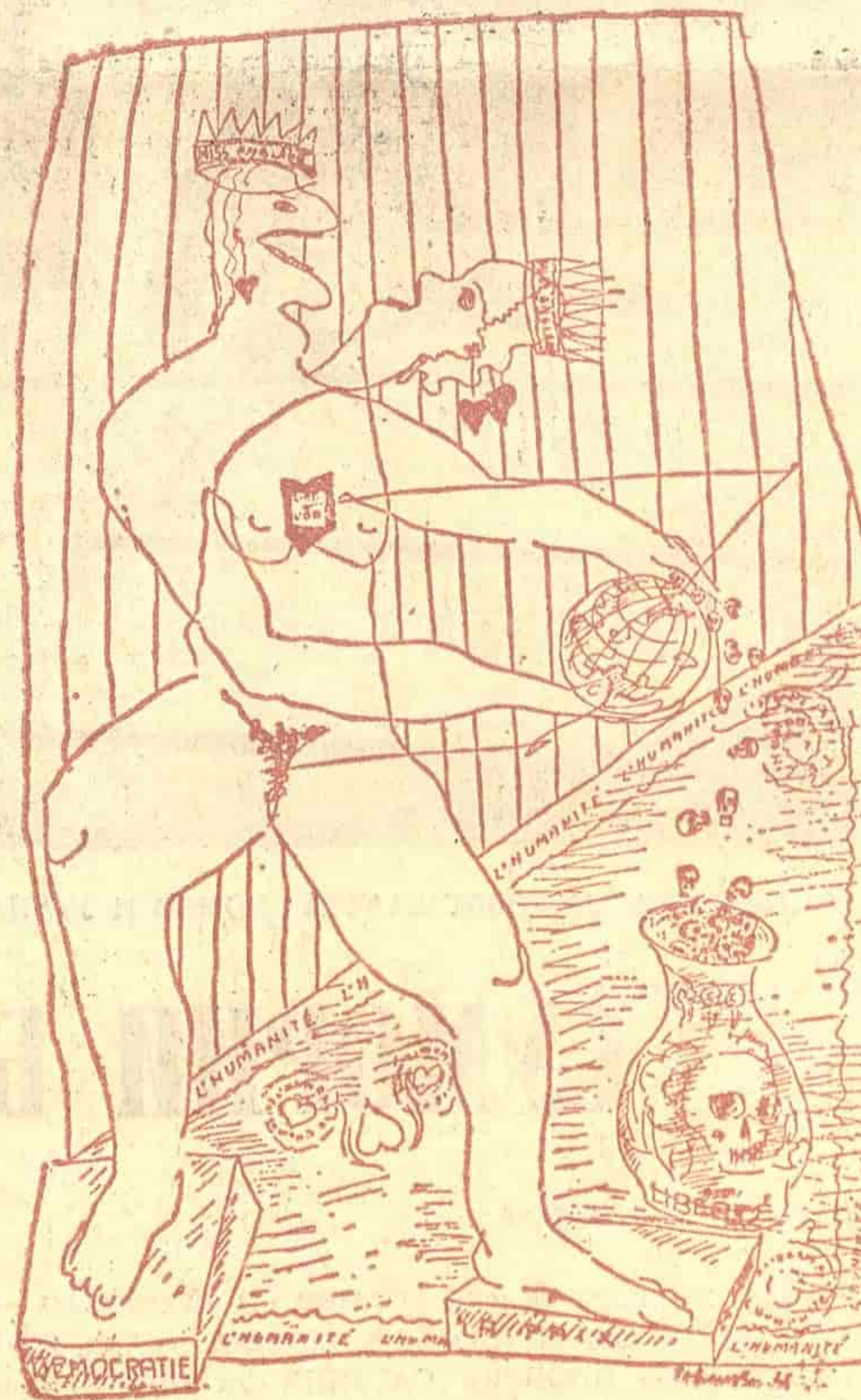
Кроз извесне полемичке текстове чије је „аргументе“ из пристопително тешко цитирати, дата је критичка оцена дадаизма, а, с друге стране, има у публикацији чисто дадаистичких текстова, тј. покушаја да се кроз Даду, тј. кроз облик крајње деградације и негације свега, негира сама — Дада. У „Ја поздрављам Дада-Јок“ Љубомира Мишића истакнуто је у поднаслову „Дадаизам — онанија“. „Дадаизам је паразит који свесно исисава позитивне и претвара их у негативе... Успешно забавља шибере, банкарне и хошпаљере. Сав мондени свет воли дадаизам јер он је њихов најбољи израз. Две паралелне куминације је западних „култура“. Два чина, који задрарају по гроју и гилежи“. Чланак завршава „својим“ дадаистичким стиховима:

Фаталаманга Хореј
Кусура кеба
ЦВЕБА
БЕБА
Кубура шева
ЕВА
ДЕВА
Кукура чутура
БУТУРА
ФАТУРА
Фаталаманга Хореј

Има у „Дади-Јок“ стихова Пољанског који су у нас редак пример аутоматског писања (Слепац бр. 52), али ћемо цитирати само написане у одбрану Љубомира Мишића, тј. зенитизма.

Све су се руке упрле у њега.
Све су се очи избуљале у њега.
Све су се калеве сасуле на њега.
Све су се кевиде искревалеле на њега.
Сви су се Беговићи згрнули.
Сви су се Крлеже од стида
црвено планули.

Сви су Винавери на колена панули.
За прилике у нашој тадашњој култури и уметности, различита опредељења, личне сукобе и размирице занимљивије је „Законик државе Дада-Јок“ који је саставио



ИЛУСТРАЦИЈА БРАНКА ВЕ ПОЉАНСКОГ ЗА КЊИГУ „СМЕЛО! У ВАРВАРСТВО“ ЉУБОМИРА МИШИЋА

В. Пољански. Он има 33 параграфа, од којих ћемо неке цитирати: „Није дозвољено бити кретен“; „Тупогледно се свако стреља“ (члан 3); „Сваки члан државе Дада-Јок мора постати и члан утемељивачем државне калнице за операцију ограничених мозгова“ (члан 10); „Не сме се ценити нико из Западне Европе“; (члан 9) „Свако мора бити дадаист, да би постао добар грађанин за борбу против даданепогледа на свет“ (члан 5); „Институција државног живодерства мора носити име: Дом Станислава Винавера“ (члан 22); „Треба уништити све Беговиће, Дивадиће, Крлеже, Коралије, Петровиће, Дјамовиће, Докторе Прохаске, Огрзивиће и остале што о њима висе...“ (члан 33); Држава Дада-Јок има и своју химну, парсифлажу тадашње југословенске химне:

Цитло са кровва
не падали нам на главу
свети парадоксе помпауј нас
Синови акумулатора...

У „Дади-Јок“ репродукована су и два сликарска дела Пољанског: „Дада-Јок композиција“ и „Антидада конструкција“. Ови давно изгубљени радови, производ тренутног хира, јединствени су примери дадаистичког сликарства у нас. То су колажи фотографија преузетих из анатомских атласа и уџбеника геометрије са уписаним текстовима и уртганим геометријским телима. Позавидео би им данас неки поп-артиста. Уосталом, овај најновији

покрет и вуче своје корене из дадаизма. Публикације Драгана Алексића утиснале су се са првим бројевима, а самим тим нестало је потребе за антидадаизмом. Име Пољанског касније оређено на страници „Зенита“ Године 1922. часопис „Филм-Курир“ из Берлина штампа песме Љубомира Мишића и Пољанског, а „Народни лист“ из Прага такође објављује њихове песме уз чланак о Зенитизму.⁷⁾ Те године римски часопис „Bollettino Quindicinale“ штампа његову песму „Слепац бр. 52“. Године 1922. објављује роман „77 самоубица“, а затим збирке песама „Паника под сунцем“ (1924), „Тумбе“ (1926) и „Првени петак“ (1927).⁸⁾

Вероватно 1926. Пољански напушта Београд и одлази у Париз. Судбина се окротно поиграла с њим. Он који је целим својим делом грмео против Европе, потражиће уточниште у њеном центру, прогнан са Балкана који јој је претпостављао. Одатле, у директном контакту са уметницима, а у договору са Цвијетом Зурорич, организовао је изложбу париских сликара која је била приређена 1926. у Београду и Загребу (Делоне, Леже, Дот, Фужита, Пјаско, Заткин, Сирваг, Шагал, Варокије). Судећи по именима, то је била прворазредна смотра француске уметности.

Од Бранислава Мишића, тј. Бранка Ве Пољанског сачувано је седам уља, један гваш, два пртежа који допуњују 17 илустрација за књигу Љубомира Мишића „Смело! У варварство!“ У Паризу је Пољански приредио више самосталних изложби. Око 1926. излагао је у галерији Торо (15 уља, 21 гваш, и 24 пртежа) касније (1928?) у галерији Ренесанс, а 1930. излаже код Зборовског, у галерији која је тих година имала највећу репутацију у Паризу (15 уља). Слике до којих је писац могао доћи, изузев једне мртве природе из 1928, потичу из 1930, а пртежи и илустрације су из 1928. И по својим формалним и естетским вредностима уља не оправдавају одушевљење које је изразио Валдемар Жорж у каталогу његове прве самосталне изложбе. Сличну оцену дао је и Гастон Пудан у углавном уметничком листу „Комедија“: „Дело Г. Пољанског, непознато, као што је то из истих разлога било дело великог Модилњанија... припада интегрално нашој епохи и кроз одређено време дефинисаће њена добра“.

Уља из 1930. сасвим су у духу његовог „Манифеста панреализма“, који одражава нову, умерену и конвенционалну кљаму, тако далеко од бунта европске авангарде на почетку деценије. Он пише: „Изван природе нема ништа, све је само реалност...“ а затим, „размишљање о сликарству доводи природно, после панреализма, до негирања савременог фетишизма, који је на несрећу постао реалнија...“ и најзад: „Нема уметничке револуције...“ Како је све то у супротности са грмавином његовог Манифеста из 1921. и са начелима зенитизма!

Манифести уметника цене се према делима која их прате. Чак и под претпоставком да су његове теоријске позиције могле бити тачне, у делима Пољанског, савршеним конвенционалним и скромним као сликарска остварења, нема ничег чиме би се могло оповргнути велика искуства авангарде. То су платна нервозног сликара, више хаотична него „халуцинаторна“, у којима се чисто пртачко-графички потез удружује са пастозношћу. У њима нема ни оног ватреног колорита за који се толико залаже у Манифесту. Окренувши претерано лева великим искуствима авангарде, Пољански је у новом времену, слично многим већим уметницима од себе, делом судбину једне погрешне оријентације.

Да нема пртежа и илустрација скоро бисмо посумњали у суд једног озбиљног и углавном критичара какав је Валдемар Жорж, који је неколико година раније писао у предговору каталога: „Његови пртежи сведоче о његовом мајсторству... Он превлазио не само границе визуелног знања, већ удружује сензације, мисли и снове, чјији магични амалам раба фантазмагорије, фатаморгане, фикције, регистроване руком која је у служби једног демонског духа.“

Илустрације за „Смело! У варварство“, рађене 1928, ближе су овој оцени него схватањима из Манифеста. Оне откривају ретку осећајност превасходног пртача, сигурност потеза и истанчаност и стоје у обрнутој сразмери са чињеницом да је њихов аутор — аутодадакт. Неки су настали шатирањем, као у мрежи у сложеном преопантану кружних, правих и угластих потеза. Други су настали у једном даху, у једном мајсторском потезу, као изварене арабеске. И једне и друге, особито последње, уврсно бих без резерве у најбоље што је у нас створено у трећој деценији, у југословенским оквирима.

Да ли ови радови могу да послуже као илукација за ранија, изгубљена дела, које је париска критика умела да цени? Свакако, да.

Довде, аутор текста располаже подацима о животу и делу Бранислава Мишића. Постоје и сећања. Сећања на једну погрљену фигуру која је дању просила по париским кафанама, а ноћу спаваала под мостовима Сене. То, свакако, више није био Пољански. Да ли је овај „по нужди циник, а по невољи бескућник и лутао!“ још жив? Нико ми са извесношћу није могао рећи ни да ни не.

Зоран Маркуш

⁷⁾ „Зенит — експрес“, Париз, Берлин, Пекинг, Београд, 1922.

⁸⁾ За збирку „Тумбе“ израдио му је портрет-пртеж Ц. Фужита, а за „Панику под сунцем“ Михаило Петров. Роман „77 самоубица“ и „Паника под сунцем“ били су излагани на Изложби револуционарне уметности Запада у Москви 1926.

¹⁾ Рођен око 1900. године Бранислав Мишић провео је детињство у селу Мајске Пољане, крај Галице, и по том месту узео је псеудоним Пољански.

²⁾ Љубомир Мишић: Предговор збирци песама Бранка В. Пољанског: „Паника под сунцем“, Београд, 1924.

³⁾ Љубомир Мишић, Иван Гол, Бошко Токин: „Манифест Зенитизма“, Загреб, 1921.

⁴⁾ Liouboimir Mitsitch: „Hardil! A la Barbariel“, Editeurs Jouve et Cie, Paris, 1928.

⁵⁾ Др М. Расинов: „Зенитизам кроз призму марксизма“, „Зенит“, број 43, Београд 1926. После овог броја часопис је забрањен, а уредник је емигрирао у Француску.

⁶⁾ Љубомир Мишић: „Манифест зенитизма“, Загреб, 1921.

Наивна уметност

Дневник о изложбама

Распете између наивне уметности и Нове тенденције, Галерија града Загреба са подједнаком прилежношћу негује обе ове привидне крајности, не дајући ни једној преовладавајућу предност. Тако је маја прошле године Галерија савремене уметности била иницијатор и један од организатора међународног симпозијума „Компјутери и визуелна истраживања“, пропраћеног изложбама „Нова тенденција 4“, „Компјутери и визуелна истраживања“ и „Гипоезија“. Јула ове године ту штафетну иницијативу преузела је Галерија примитивне уметности организовањем великог међународног симпозијума на тему „Наивна уметност данас у свету“ и читавог низа одговарајућих изложби у Загребу, Копривници и Хлебнима. Одзив иностраних и домаћих стручњака за проблеме наивне уметности, као и одзив самих излагача и националних секција, карактером дискусије и квалитетом радова дају довољно разлога за тврђење да је овај изванредно организован и доследно спроведени програмски подухват у потпуности успео.

Шта се заправо хтео овим исцрпним програмом? Свакако, ствари што је могуће ближе феномену наивног израза, издвојити га, одредити и на крају га дефинисати. Највише је било речи о томе шта наивна уметност није и шта би требало да буде, мање шта она јесте и то у односу на нашу домаћу праксу. Вршена су разграничења са урбаним и урбаним аматеризмом, са уметношћу деце и душевних болесника, са популарном и народном уметношћу, али до дефиниције наивне уметности ипак се није дошло и поред исцрпних и документованих теза Бориса Келемена. Било је на свој начин занимљиво гледање Жана Пјера Бувеа, директора Музеја Анрија Русоа из Лавала, по коме је могуће говорити само о наивној уметности а не и о наивним уметницима, јер чим појединац изађе из анонимности он постаје уметник за кога важе исти критеријуми као и за професионалне, односно академске уметнике. Према томе он може бити добар или лош, без обзира да ли је спонтано или свесно наиван.

Будући да је за место одржавања симпозијума одабрано подравско село Хлебине, разумљиво је што је највише речи било баш о „Хлебинској школи“. Томе су поред изложби допринеле и посете ателема хлебинских сликара и вајара, као и филм из три дела припремљен за приказивање у наставцима на француској телевизији режисера Жана Марије Дрота о наивној уметности Југославије. Епидемијачност ове појаве која захвата читаво село и комерцијални продор ове уметности на светско тржиште, дали су повода неким иностраним гостима да изразе своју бојазан за данашње стање наше наивне уметности. Да ли је то још увек „наива“ или професионализам највише врсте који се још само условно може називати првобитним именом? Или, тачније, артизам који често сам себи постаје сврха? Довољно је погледати новије слике Мије Ковачића, Ивана Веченаја или самог Ивана Генералића, па да се без већих колебања јеретичка помисао преобрати у правоверно учење. Дескриптивна нарација замењује поезију, формално мајсторство спонтаност рукописа. А све се то збива по законима свесног хтења а не унутрашњег морања.

У поређењу са водећим хлебинцима, по којима Емерик Фејеш био је прави наивац, што се изложбом и показало. Његов формални метод није се могао мењати ни усавршавати, нити његова визија ширити новим искуственим сазнањима. Фејешева ментална структура била је примитивна и као таква се поетски одразила и у његовом сликарству, за разлику од Ивана Рабузина, правог песника и сликара, који савим добро зна шта хоће али то хтеће код њега изиђе из дубоких извора императивних поетских нагона. Слична наивно поетска својства показује и сликарство Илије Босића, само у нешто рустичнијој, архаичнијој варијанти. Тог поетског квалитета нису лишени ни поједини пусти предели гледани из птичје перспективе Мије Ковачића.

Отварању симпозијума у Хлебнима претходило је организовање неколико изложби наивне уметности и наивних уметника, које су биле полазни основ и за дискусије и за доношење личних и општих закључака. Тако је у загребачком Уметничком павиљону на Зриневцу отворена велика „Међународна изложба наивне уметности“, на којој су узеле учешћа националне секције Белгије, Чехословачке, Француске, Ханија, Италије, Југославије, Мађарске, Холандије, СР Немачке, Пољске и Швајцарске. Галерија примитивне уметности у горњем граду примила је под своје окриље „Југословенску изложбу наивне уметности“, док је „Салон одбијених“ наиваца нашао уточиште у фоајеу загребачке Кредине банке.

Градски музеј у Копривници био је домаћин ретроспективне изложбе слика и цртежа Мирка Вириуса (1889—1943) а новоподигнута Галерија у Хлебнима ретроспективне изложбе слика Емерика Фејеша (1904—1969). Истовремено и самоницијативно, Иван Генералић и његов син Јосип Генералић приређују у Хлебнима заједничку изложбу слика у старој породичној кући претвореној у стални изложбени простор.

Куриозума ради вреди поменути још једну изложбу која је додуше била ван званичног програма али је са њим у индиректној вези. Група младих академских сликара и вајара из Загреба организовала је у Салону УЛУХ-а својеврсну протестну изложбу „За наивне у Загребу и тако даље“, са пародичним варијацијама на мотиве наивних уметника.

Драгослав Борћвић

СВЕЧАНИ ТРЕНУТАК ИГРЕ

Са Дубровачких летњих игара

„БАЛЕТ XX ВЕКА“ је несумњиво најсветлији тренутак на овогодишњим Дубровачким летњим играма. Ова позната балетска труппа из Брисела, коју предводи један од најминентнијих кореографа Европе Морис Бежар, извела је 2. и 3. августа балет „Ромео и Јулија“ на музику Хектора Берлиоза.

По одјеку на који је наишао код публике и по броју посетилаца (до сада најпосећенија представа на фестивалу), овај чувени балетски ансамбл премасио је сва очекивања и више је него сигурно да ће његова игра и интерпретација „Ромео и Јулије“ остати записана у аналима летњих игара као врхунско остварење на пољу балетске уметности.

Градећи своју кореографију на основама класичног балета, Морис Бежар се веома инвентивно користи елементима слободне, савремене игре и усвојио од ње оне елементе који су му омогућили да у свој балет унесе што више експресије, расположења, нерва и атмосфере нашег времена. Али то је само једна компонента Бежарове кореографије, један угао из ког се она може посматрати. Он је далеко комплекснији уметник и његова визија савременог балета, посебно „Ромео и Јулије“, не може се овако поједноставити. „Бежар не заборавља“, како истиче један писац, „савремену реалност, али тражи њене симболе у једној више апстрактној зони у којој има мање одраза из свакидашњице, што не значи да се код њега ради о апстрактности (ни у смислу апстрактног сликарства, ни у смислу апстрактног плеса, лишеног нативног садржаја)“. Пре би се могло рећи, како је написао Марсел Кобе, да Бежар тражи „кореографски језик који ће ући у апстрактно не напуштајући конкретно“.

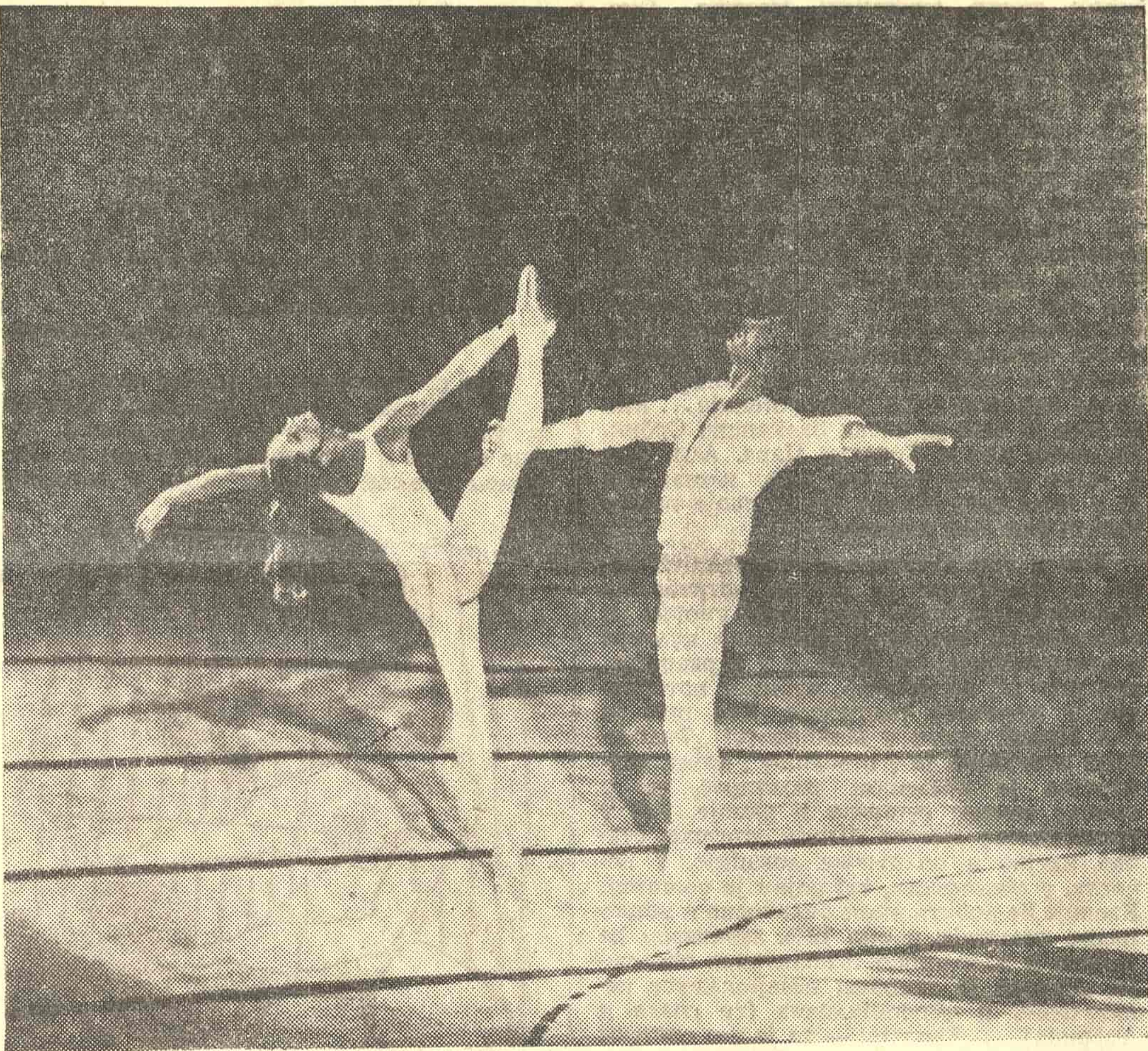
Значи, живот са свим његовим опожним и горким манифестацијама уткан је у један иреалан, магијски свет песничких слика и симбола. На тај начин „Ромео и Јулија“ у режији и кореографији Мориса Бежара исто је толико реалност колико и сан, садашњост колико и једна утопистичка визија, визија свеопште љубави, разумевања, спокојства и слободе, потпуно лишена мржње и насиља.

Износићи своје поетске утиске о стиховима Бориса Пастернака, Марина Цветајева је Пастернакову поезију назвала „светлосни пљусак“ или „поезија вечне неустрашивости“. Ако ову сретну дефиницију Цветашеве о Пастернаковој поезији применимо на „Балет XX века“ на „Ромео и Јулију“ — нећемо нимао погрешити. Солисти и ансамбл овог балета заиста су нам у „Ромео и Јулији“ приказали прави „светлосни пљусак“ игре, праву свечаност маште, духа и поезије исказану интениозном кореографијом Мориса Бежара. И више од тога. То је доиста била поезија једне утопистичке, али дивне вере у лепшу и срећнију будућност. А Берлиозова драматична симфонија „Ромео и Јулија“ за солисте, хор и оркестар, снимљена на траци, давала је утисак као да се рађала из самих покрета играча.

Што се тиче простора (испред палате Спонза и око Ордановог стуба) на коме се одвијала представа, сигурно је да се у Дубровнику није могао наћи лепши амбијент за Бежарове трагичне јунаке.

Били бисмо неправедни кад не бисмо поменули и изванредне костиме Жерминала Касадоа, који су се пред нама појављивали и отварали као букети сна.

Владимир В. Предић



СЦЕНА ИЗ БЕЖАРОВОГ БАЛЕТА „РОМЕО И ЈУЛИЈА“

СУМОРНИ БИЛАНС ПУЛЕ

Наставак са 1. стране

На жалост и ове године се показало — као уосталом и ранијих година — да присуствујемо процесу одумирања оне струје југословенског новог филма која је за кинематографију у целини изборила статус отворености и критичности. Јудски састанак синеаста у Веспасијановој арени открио је да је и ове године, у још израженијој форми, дошло до реверзије и да поново треба поћи са нулте стајне тачке у освајање вредности које су већ освојене, у битке које су протеклих година већ добијене.

Један део синеаста и критичара присутних у Пули, истражујући у разговорима за Округлим столом узроке постојећег стања у југословенском филму, с правом је потражио разлог за низак ниво продукције у одсуству личности које су ранијих година обезбеђивале престиж фестивалу. Они су, наравно, само делимично у праву, јер присуство Петровића, Павловића, Макавејевића, Хладника, Берковића, Бабаје, Кадљевића и Жилинка само једним делом може учинити мање приметним нека дијалогска остварења, али не и учинити их занемарљивим. Од неких темпераментнијих учесника дебате за Округлим столом могли су се чути предлози да „експесивно“ лошим филмовима не треба допустити луксуз да буду приказани, јер штете глобалном утиску који се стиче о фестивалу. Међутим, двадесет филмова са овогодишње смотре у односу на готово два пута више филмова прошле и претпрошле године, нису захтевали селекцију због квантитета, али када би се применило мало оштрији критеријум квалитета, бар пет филмова не би имало шта да тражи ни у Арени ни у дворани фестивалског центра. Због свега овога, показало се да и поред мањег броја произведених филмова, питање селекције не силази с деовног реда органи-

зационог програма фестивала. Или се, можда, пошло са становишта да ригорозна фестивалска селекција не може донети „средњи показатељ“ годишње производње, док је смотра то у стању да учини? То је, наравно, заблуда: одамерен избор филмова за фестивал уз „храбро“ признање продукцента и организатора да поједини филмови не завређују скупу фестивалску пројекцију, пружило би прецизнију слику о југословенском филму.

Постоји једно мишљење о пулској филмској смотри по коме су парне фестивалске године слабије од непарних; један поглед уназад можда би нам и показао да су године већих фестивалских успеха од 1965. наовам само непарне године, а да су парне године значајне стагнацију или пад квалитета. Овој спекулацији, међутим, као и свакој другој, не би требало придавати значаја да се ове године не потврђује у својој ирационалној логици.

Ако следимо ону стару методу по којој се једна производна филмска година вреднује у односу на претходну, резултат би се, у односу на прошлу годину, показао изузетно мршавим и у уметничком и у комерцијалном погледу. Само два филма су имала суштинску актуелност и тинала су се значајних егзистенцијалних, моралних и социјалних питања нашле времена: „Дисци“ Крсте Папића и „Бубе у глави“ Милоша Радивојевића. Први филм се издваја режиром и, особито, вредношћу теме у причи која нас враћа у време Информбироа, када су политички догађаји понекад сурово детерминисали појединачне људске судбине. Филм „Бубе у глави“, најинтересантнији и можда најзначајнији филм ове године, доноси нешто од немира и сталне потраге за истином о себи и другима, уз сву неизвесност коју млада генерација осећа као превелик терет, али и као своје судбинско искушење.

Богдан Калафатовић

Једнооки Цек

„ОД СВИХ УМЕТНОСТИ за нас је најважнија — кинематографија“, рекао је Ленин на почетку Нове ере. Данашњи човек, који ту чувену крилатицу памти, углавном, нераздвојно са „Учити, учити, учити“ и „Совјети + електрификација = социјализам“, тешко може да разлучи и објасни њене основне делове. Да ли лаконско „за нас“ подразумева револуционаре, људе овог столећа, ослобођене а не просвећене масе или — власт у формирању? Затим, да ли се под „од свих уметности“ заиста мисли на уметност или на средство информисања, пропаганде, популаризације? Пола столећа било је изгледа довољно да недоумица порасте: дилеме се умножавају реципрочном бројом нових медијума, који у једном или другом тренутку постају — најважнији. Кинематографија, у сваком случају, престала је да буде.

Наше време подарило је примат важности — телевизији, излажући њеном свакодневном притиску практично неизбројиви визуалиторијум. Миллиони људи вољно или невољно поводе се за ставовима цина са једним оком — екраном — који попут неког „једнооког Цека“ диктира своје животне нормативе. Дневна сатница телевизијског програма једина је у стању да испразни биоскопске дворане, опустити улице, помери почетак и универзитетских предавања и фудбалских утакмица, удесторосторучи гужве у јавном саобраћају при одааску кући, изазове — по медијским статистикама — срчане ударе и нападе епилепсије код предиспонираних болесника. Телевизија, чак и кад је полуразвијена и уситњена као југословенска, представља огромну концентрацију моћи утицаја — какву, на пример, ни штампа ни радио никад нису имали. Све су то добро познате чињенице — или, боље рећи, добро позната наустрапија апсолутне (па и апсолутистичке) владавине телевизије, феномена који, у ствари, није феноменалан.

Прави извори те скоро безграничне моћи телевизије налазе се негде изван ње саме — у домену управљања друштвено-политичком заједницом. Тај домен схватио је, невероватно брзо и интелигентно, неслађене предности телевизије као модерног оруђа за вршење утицаја — и отуда потиче безрезервна подршка, коју људи и институције из области управљања непрекидно пружају телевизији. Нормално, телевизија, за узврат, даје исту врсту подршку својим неформалним, али веома реалним патронима. Често долази до карактеристичног једносмерног преплитања: представници управљања долазе (привремено, у интервенцији) на руководећа места у телевизији — чиме је затворен круг комплементарних интереса: све оно што телевизија чини, предузима, остварује или обдацује, креће се по строго удртаним стазама унутар тог круга.

Можда ту лежи одговор на кључна питања о све оштријој схематизацији програма који се презентује гледаоцу; о све савршенијим облицима информативно-политичких и документарних емисија — са истовременим падом квалитета свих осталих; о изразито црно-белој гранулизацији, праволинијском усмеравању, оградама против и најминималнијег скретања са утврбене програмске трасе... Можда наше често незадовољство остварењима телевизије упућујемо једноставно на погрешну адресу: живимо у самообмани да водимо дијалог са блиским сродником науке, уметничке креације, интелектуалног живота итд. А наше узалудне речи стижу на кашу једног сасвим другачијег медијума, информативно-политичког, којем је продукција свега маочас набројаног тек терцијарна делатност, што нам доказује из дана у дан лимитирањем средстава за тај део своје делатности, ангажовањем узредних кадрова, недостатком критеријума, недостатком чак и жеље да превазиђе постојећи медиокритетски ниво. Телевизија несумњиво извршава задатке из свог основног одређења — она врши масовни утицај — чиме вероватно у потпуности задовољава и себе и оне факторе који су заинтересовани за такву оријентацију телевизије.

Али, чак и у таквом кондиционалу, дошло је до извесних — уосталом, врло логичних — пермутација. Телевизија, скоро две деценије навикнута на своју неприкосновеност захваљујући ослошћу на чврсту залеђину управљања, почиње да се осећа довољно снажно за преображај од инструмента у ментора, чак у арбитра! Улога катализатора чини јој се претесна: она данас жељи да се преобрази у равноправног партнера, у подједнако активног чиниоца у збивањима — „де јуре“ остајући у њима, али у стварности изван њих, недоирљива за промене, недохватна за суштинску анализу њеног рада и организације, арогантна у одбрани своје институционалности, агресивна у противнападу на било коју врсту критике — њој упућену. Одатле до конзерватизма је само један корак.

Тако се пред нашим очима остварује један својеврсни апсурд: у време општег друштвеног отварања и прожимања — телевизија, тај најмодернији медијум, затвара се сама у себе као у тврђаву. А епоха самоуправљања не трпи тврђаве.

Берислав Косиер

Валаам или проблем објективне кривице

Лешек Колаковски

ВАЛААМ, син Боеров, по наређењу божјем крену на службено путовање у важном државном питању, а путоваше на магарици. Богу се ипак не допаде пут који овај изабра, те посла анбела да Валаама зачупи. Али истовремено учини да анбео с великим мачем беше видљив само магарици — што се, уосталом, не једном дешава. Видљиви препреку, магарица се поне рационално и скрену с пута; Валаам, који анбела не виђаше, поне се такође рационално и поче је тући штапом, хотећи је присилити да се врати на пут. Ствар се понови трипут, док најзад Бог не удели дар говора магарици, која гласно њакну:

— Зашто ме бијеш?
Валаам, не чудећи се посебно због њеног говора — јер се и далеко већа чула догађаху у то време — одговори гневно:
— Ти ми се ругаш! Штага што немам мача, јер бих те посекла?

Бог, који говораше неотменим устима покорне животиње, ипак доста дуго не рече јахачу о чему се у ствари ради, и препираше се с Валааом који беше просто модар од беса. Најзад се смилова обома и учини анбела видљивим и за Валаама, а овај одмах схвати ситуацију. Анбео одмах скочи на њ с грађама.

— Зашто си тукао невину животињу? Та магарица — викаше — спасла ти је живот, јер да је наставила пут, без милости бих те расподутно овим сечивом, а њу бих оставио у животу.

— Али, милостиви Господине — браћаше се Валаам — нисам те видео, јер ми се нисп показао.

— Не питам те да ли си ме видео или ниси — викаше анбео дупајући ногама — питајте га зашто си тукао невину животињу.

— Али, господине — говораше Валаам замуцкујући — тукао сам је јер ми се противила, свако би на моме месту тако поступио.

— Не свађуј кривицу на „свакога“ — грмну анбео — реч је о теби, а не о „свакоме“. Противила ти се јер сам јој ја наредио, а ти, бијући је, успротивио си се мени, који сам твој претпостављени, а тиме и Богу који ме је послао, а који је још виши претпостављени.

— Али, достојни, велеважни, штовани Господине — зајеча Валаам, — нисам те видео, па како сам могао...

— Опет заобилазиш ствар — прекиде га анбео, фркнући од љутине. — Сви сте ви исти. Свако грешни и говори да „није знао“; требало би пакао докотом закључати, кад би се узимала у обзир таква извјешчења. Згрешно си објективно, разумеш? Објективно си се успротивио Богу.

— Разумем — рече Валаам тужно, већ покоран. Стајаше на путу, мали, дебео, несрећан, и брисаше зној са ћелаве главе.

— Сада већ добро разумем. Ја сам објективни грешник, према томе, уопште сам грешник. Згрешно сам једном, јер те нисам видео. Згрешно сам други пут, јер сам тукао невину животињу. Згрешно сам трећи пут, јер сам хтео да јашем даље, упркос божјој забрани. Згрешно сам четврти пут, јер сам се свађао с тобом. Ја сам посуда греха, гмаз нечисти, за кога би и пакао био благослов. Згрешно сам веома, Господине. Имај милости, Господине. Све долази од моје проклете плаховитости.

— Хајд, добро, престани да се правдаш — фркну анбео, али већ мирно, одбровољен. — Путуј сада даље.

— На коју страну, Господине? — упита Валаам.

— На исту којом си и кренуо — одговори анбео.

Валаам јаукну и зајеча.

У ОВОМ БРОЈУ „КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ“ УПОЗНАЈУ СВОЈЕ ЧИТАОЦЕ СА НЕКИМ ЗНАЧАЈНИМ ПОЈАВАМА И ЛИЧНОСТИМА У САВРЕМЕНОЈ ПОЉСКОЈ ЛИТЕРАТУРИ И ЕСТЕТИЦИ.

СВЕ ПРИЛОГЕ НА 9. И 10. СТРАНИ ПРЕВЕО ЈЕ СА ПОЉСКОГ ПЕТАР ВУЈЧИЊ.

— Па управо си хтео да ме задржиш, Господине!

— Већ сам те задржао, а сад можеш да путујеш даље — одговори анбео.

— Па зашто си ме задржавао, Господине?

— Престани да мудрујеш, грешниче! Бог је тако хтео.

Валаам резигнирано узјаха на магарицу, која полазећи прогунђа:

— Дабогме, у свему томе најгоре сам проша ја; мој господар је поднео само моралну непријатност, а мене леба још увек боле.

А затим се полако удаљи заједно с јахачем.

Наравоученија у овој причи има много, али нећемо сва навести. Вредно је напоменути да у случају да се анбео показао само Валааму, он би скренуо магарицу, која би сигурно послушно сишла с пута. Али тада не би имао прилике за „а с л у г у“ — јер каква је то заслуга ако се заобилази видљива препрека? Заслуга је заобили невидљиву, а он баш то није хтео да учини.



ЛЕШЕК КОЛАКОВСКИ

Наравоученије прво: не омаловавајмо глас стоке, јер она често зна више. Наравоученије друго: незнање је грех, а правдајући се незнањем само додајемо нови грех старим гресима.

Наравоученије треће: у супротности је са здравим разумом употребљавати здрав разум у свађи са апсолутним разумом.

Наравоученије четврто: од објективне кривице неће нас чак ни Господ Бог ослободити.

Наравоученије пето: то су последње када се двоје понашају рационално, али кад свако има друге стварне премисе.

Наравоученије шесто: такав је живот.

ствена егзистенција и сопствена драма. Какав гост! Драма! Егзистенција! Рвање са судбином. Данас, у доба лаких путовања, писац постаје све више нека врста културног трговачког пузника. Не. Мене нико неће увести као кесичу слатких карамела. Најучтивније се извињавам, ја сам Дух. Дух, наравно, уколико се да, добро васпитан (имао утисак да се у том погледу ништа не може пребацити мојим БЕРЛИНСКИМ ЗАПИСИМА), али ипак ДУХ...

ПИТАЊЕ: Хм... треба признати да ваши опоненти узимају ствар мање паметно, а више практично. Јасно вам је давано на знање да сте за округлу сумицу у доларима добијали из Фордове фондације моли да будете нешто... услужнији на перу...

ОДГОВОР: Hélas! Тај аргуменат је такође изнесен. Плашим се да није то било

од стране ових опонената ни много праведно, ни много елегантно. Фондација позваним уметницима није постављала никакве услове: добите, поседите у Берлину, радите шта вам драго, нико од вас ништа не очекује. Ако сам, дакле, написао тај берлински дневник, онда то није било зато што сам био позван, него зато што већ годинама дневник пишем свуда где год било... у Буенос Аиресу, у Паризу, у Берлину... Али починио сам неспретност бранећи се превисше опширно од приговора. Могао би се чинити да су БЕРЛИНСКИ ЗАПИСИ изазвали богзнакавак скандал, а, међутим, имао сам много више гласова веома добронамерних и искрено наклонених.

ПИТАЊЕ: Ваљда нико није изразио ту наклоност неких Немаца боље но Карл Корн у FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG-у. Ево завршетка његовог чланка: „Гомбрович је из своје улоге госта извукао што год се дало. Решио се на највиши кунст, да буде заиста онај који јесте... Данас се о Немцима ћути. Овај Пољак је прекинуо ћутање. Ставио је до знања да смо ми — хтео или не — његов проблем. Он је постао наш проблем, хтели ми то или не“. Шта кажете на то?

ОДГОВОР: Да се ту изражава данас веома битна потреба немачке душе. Ту Немац захтева од страна слободу, искреност, а нарочито сувереност, пошто зна да без тога он сам не би могао да буде слободан, искрен, суверен према странцу. Према странцу, или према свету. Према свету, или према самоме себи.

ПИТАЊЕ: Да прећемо на следећу вашу књигу која се недавно указала, „Aus dem Tagebuch des Witold Gombrowicz“, популарно издање вашег дневника из година 1953—56.

ОДГОВОР: Ако би требало у овом тренутку да дам својим ко-ауторима, то јест својим читаоцима (јер читати није мање стваралачки него писати) неки најважнији савет, рекао бих: не олакшавајте себи задатак тиме да он то ради парадокса, или „из дрскости“, или „да би изазвао“. Парадокси, додацивање, запретиштвање... не, то више није за нас, то је прошло, то је било добро када је још било могуће саблажњавати невиност врле буржоазије. Покривајте да ми поверујете и видећете како ће те моје настрани и ипратије почети да вам се повезују у целину, органску и способну за живот. У мени је извештаченост оно што олакшава искреност, шала води у озбиљност, дрскост у истину. Покривајте да ме захватите најдубље. Часна реч, ја ћу се показати на висини!

ПИТАЊЕ: А шта бисте рекли о „Космосу“, последњем свом роману? Већ се појавио у књижарама.

ОДГОВОР: Не волим те поробаје... То је непријатно...

ПИТАЊЕ: А шта? Нисте сигурни у то дело?

ОДГОВОР: Ништа не знам. То је још вредно, тек је објављено на пољском и немачком, у Француској ће се појавити за који дан. Не, није да се бојим... не волим... Сви моји поробаји су тешки, компликовани... Око сваке моје књиге ствара се најпре нешто попут таме, засићене лаке недоумице. Моји пријатељи су забринут, често постићени. Ја настојим што мање о томе да знам, догађа ми се да тек после неколико месеци почињем да разгледам послате исечке из новина. Још никада нисам гледао ни један од својих комада у позоришту. До те мере ми је драге да о томе не мислим, да то тово увек заборавим датум премијере, и тек ме изненадни телеграм враћа у стварност.

ПИТАЊЕ: Каква је ваща последња реч?

ОДГОВОР: Пријатељи! Дозвољте да се, у име изузетка, позабавим нечим другим но што сам ја сам: Европом. Узбуђује ме то име „Европа“, далеко пространије но што је „Немачка“, „Пољска“, „Француска“, пуно растуће енергије. Али размах европских техничара уопште није у складу с размахом европских хуманиста... зар је дух Европе утонуо у машину? Шта се догодило да нама, хуманистима, све почиње да алкави, музика нам се усипује, поезија усахњује, литература постаје ужасно досадна. Јесте, свакако, европска свест се већ двеста година налази под знаком редукције: Кант, или Хусерл, или Хајдегер — то су у Немачкој постепене фазе оног опрезног самоограничења духа. Али срозавање на терен уметности и књижевности нема ничег заједничког с тим процесом, чију озбиљност није могуће стављати у сумњу. Какав крах! Огромна глупост дозлогрбвје нам у свему чега се дотакнемо, у нашем начину стварања (које је постало небрално и непријатно), у нашем говорењу о уметности (превише се прича), у свима механизмима овога нашег уметничког света, те гигантске машинерије састављене од сто хиљада доктора, доцента, интерпретатора, прославаљача који исисавају бледу крв из анемичних тела десетине хиљада попростачених стваралаца. Шта се догађа? Где ли се изгубише из наше уметничке кухиње такви дивни, крвави, зачуђујући бифтеши као Гете, Бетовен? Како постићи да уметност престане да буде израз наше просечности и да поново постане израз наше величине, лепоте, поезије?

ПЕСМЕ



ЈАН БЖЕНКОВСКИ

МОЈ КАРАКТЕР

Видите — господо моја — морате знати да сам ја по природи веома благ ми се иде по глави и ништа не говорим поносим све без речи у ћутању — ћутање је злато.

Али кад ми неко нагази на ногу направим се прави русвај не могу да се уздржим и размештам му породицу по угловима одмах излазим на ратну линију стављам на главу орловска пера грабим у шаку томахавак и свежањ скалнова вешам око паса... Но то не траје дуго јер ко што рекох — не волим рагове и по природи сам човек благ. После буре — дуза. Кад се све умири поново задовољан испловим на отворено море и у своју барку узимам Маријету Катерину Ивону

Фине девојке! Као ватра. Прсте да лижем!

Тешко је издржати окружен са три демона прави ваиар вештица!

Њихово певање надима једра начињена од белих кошљача користим га као погонску снагу и барка јури као с мотором за трке. А ми — пошто је палуба тесна лежимо наузнак приљубљени једно уз друго. Али то ништа не смета! Јер не поносим гужву али још више — не волим самоћу.

РЕТОРИЧКО ПИТАЊЕ

Од најмлађих година обожавао сам лаж најпре сам је неговао у јапанским вртovima

а затим — у саксијама у прозору лаж се дивно развијала и имала је лепе еписке цветове узвишеног херојства и моја нега имала је велики успех.

На жалост након извесног времена опазио сам да су упоредо с раићењем моје лажи губиле на привлачној снази и димичар што их је зарео чађу имао је много брига да му под дејством времена не побеле.

Да бих им дао одговарајући изглед у скали искривљавања добили сам скупе препарате и лакове са друге хемисфере и далеко са копна.

Најзад трошкови постаје тако велики да производња преста да буде исплатива. Тада од серијских лажни пребох на лаж у чаранама и на занатску производњу.

Сваку лаж са вишом скалом вредности дуго сам гледао рибако четкако гланцао и приредио сам изложбу монументалних лажни

на којој су моји производи постизали заслужене успехе све док неки старији човек с тамним наочарима не приђе к мени и не разобличи моје фабрикате.

Господине мој, не може то тако Па то је права лаж! Много ме то погодило. Моја лаж — права!

И коме сада веровати? Мени или њему? Где је ту сад истина?

ПРОТЕСТ

Са све већом тешкоћом крећем се у овом свету притисака и механичких возила

брзо јуре по мокром колнику опколжавају ме затвореним крвном прави напад бубашивања у илеловима

не задржа их палица полицијина ни бели штан слицца

налазим се у безусловној опозицији према томе свету у прекомерној покрету

све јури безглаво и унаоколо врти се без мере и реда непрестано само ја — стојим на средини отвореног трга

и у знак протеста као застава показујем језик што ми висн из уста.

Аутоинтервју

Витола Гомбрович

ПИТАЊЕ: Последњих месеци појавиле су се у Немачкој три ваше књиге. Поразговарајмо најпре о БЕРЛИНСКИМ ЗАПИСИМА. Подсетимо у неколико речи околности тог питања. Фордова фондација позива вас у Берлин на једнодоговорни боравак. Ви објављујете своје утиске најпре у КУЛТУРИ, затим у књизи под насловом БЕРЛИНСКИ ЗАПИСИ. Књига изазива веома супротне реакције немачке штампе, неке чак доста непријатељске.

ОДГОВОР: Да, неки Немци су се осетили погођенима. Али ја сам то и написао да бих Немце дирнуо.

ПИТАЊЕ: Али ви сте били гост у Берлину. Зар то не обавезује?

ОДГОВОР: Не. Литература која себе поштује мора пре свега захтевати да је узимају озбиљно. Ја у Берлину нисам био гост, него нешто далеко страшније, очајније, снажније, ја сам био ја, своја соп-

По узору на мислиоце из доба рационализма, пољски филозоф марксист ЛЕШЕК КОЛАКОВСКИ (рођен 1927) врло прецизно пише приповетку и драму. Његове приповетке из збирки „Тринаест бајки из крајевине Лајоније“, „Кмуч небески“ и „Разговори са Ваволом“ одликују се бриљантним стилем и изразитом мисаоном потком.

ЈАН БЖЕНКОВСКИ (рођен 1903) дебитовао је ава-

десетих година у кругу такозване „краковске авангарде“. Од пре рата живи у Француској. Последњих година у Пољској је објављено готово све што је написао, тако да су пољска критика и пољска читалачка јавност могле да поздраве некако као поновно рођење овог изузетно значајног песника и есејисте. Песме доносило из збирке „Јануар“ (1970).

ВИТОЛА ГОМБРОВИЧ (1904—1970) тек однедавно је, готово преконоћ, постао један од најславнијих европских авангарних писаца. Добитник је награде „Форментор“. Од 1939. године живео ван своје земље. Написао романе: „Фералдури“, „Трансатлант“, „Порнографја“, „Космос“; драме: „Ивона“, „Вен-

чање“, „Оперета“; изузетно је значајан његов „Дневник“ 1—III.

МЈЕЧИСЛАВ ЈАСТРУН (рођен 1903) један је од најистакнутијих пољских песника и есејиста. Код нас су објављена његова дела „Мишкјевич“ и „Дела Брелст“. Објављујемо есеј из Јаструнове књиге „Средоземни миг“.

У Кракову је 14. јуна умро велики пољски филозоф и естетичар РОМАН ИНГАРДЕН (1893—1970). Тим поводом преносимо чланак познатог филозофа Леха Бударецког о Ингардену, објављен у варшавском књижевном листу „Култура“.

Естетичар и филозоф Роман Ингарден

Лех Будреци



РОМАН ИНГАРДЕН

У СВЕСТИ многих Роман Ингарден је био теоретичар литературе. Очевидно, не само то. Али био је то некако у првом реду. Занимао се пре свега за теорију литературе. Бесмисленост таквог тврђења просто је фразантна, иако треба признати — да оно има у себи делић, делићак истине. Јер, у ствари, Роман Ингарден се бавио теоријом литературе. Био је аутор *„Das literarische Kunstwerk“*, које се (објављено 1931) на пољском појавило 1960. године под насловом *„О књижевном делу“*. И био је аутор *„Огледа из филозофије литературе“*, објављених 1947. године. Али то је у начелу већ све. Дабоже, могао би се овде навести још цео низ расправа на овај или онај начин везаних за литературу. Ипак, то нису теоријско-литературне расправе. Таква није, рецимо, ни расправа *„О поезији“*. Она расправља о нечем сасвим другом. Говори не толико о самом делу, о његовој структури, колико о науци. О једној од варијаната науке о литератури. А књига која је стекла славу у годинама уочи другог светског рата, *„О сазнавању књижевног дела“*? Толико се у овом делу тражило оно чегу у њему нема и чегу није могло бити. Уостаом, жално се на то сам Ингарден. *„Das literarische Kunstwerk“* је представљало одређену концепцију дела. Али такву концепцију није представљало *„О сазнавању“*. Или, тачније говорећи — није то представљало главни циљ, начелни задатак ове Ингарденове књиге, написане овога пута на пољском језику. Она је имала да се бави и бавила се одређеном формом општења психофизичког предмета са књижевним делом. Према томе, с теоријом литературе није у везивало опште ништа. Иако је — без сумње — она садржавала извесне теоријско-литературне захвате. Јер како би се говорило о општењу с предметом, ако се тај предмет не окарактерише макар само делимично, макар фрагментарно?

Па ипак, теорија литературе ни пошто није испирљивала Ингарденова интересовања. Није их испирљивала чак ни теорија уметности. А Ингарден се њоме упорно бавио. Као структуром слике, тако и архитектонским делом, и музичким делом, и, најзад, филмским делом. Свакако, те рефлексије су често имале есејистички карактер. Свакако, нису се одликовале истим оним степеном подробности као теоријско-литературни захвати. Свакако, ове рефлексије су биле у мањој мери разрађене. Па ипак — вреди ваљда скренути на то пажњу — оне нису представљале преношење концепција разрађених у ослањању на други тип емпиријског материјала.

Као пример може овде да послужи идеја вишеслојности књижевног дела. Као што је познато, Ингарден је ту издвајао четири слоја: 1) слој вербалних звучана и језичко-звучних творевина вишег реда, 2) слој значења у којима су владала значења реченица које се јављају у оквиру дела, 3) слој схематизованих изгледа, слој чијим су се посредством испољавали представљени предмети, 4) слој предмета представљених путем интенционалних стања ствари, а ове последње биле су означене значењима реченица смештених у делу. На овоме месту намеће се искушење да се ова схема претранспонује — наравно, након извршења одговарајућих модификација — на уметничка дела сасвим друге врсте. Ингарден се томе искушењу одупро. Одбацио је идеју вишеслојности, било да се радило о музици, било о апстрактном сликарству. Иако му је она добро служила при објашњавању проблема садржине и форме.

Али чак и ако се у аутору *„Das literarische Kunstwerk“* види пре свега теоретичар уметности, у знатној мери искривљавамо његов

лик. Роман Ингарден је био филозоф. Ученик Едмунда Хусерла и истакнути представник феноменолошке школе — не само на пољском терену. Те везе он никад није крио. Оне су се испољиле одмах с првом његовом расправом из 1921. године *„Интуиција и интелект код Анрија Бергсона“*, у којој је проглашавао да теорија сазнања мора да буде „апсолутна и општа“. Она не сме да се ослања ни на какве догматски прихваћене поставке, ни на такође да се користи поставкама других дисциплина. Даља истраживања у области теорије сазнања довела су Ингардена до концепције узајамне независности епистемологије и других наука. Епистемологија је постала једино контролни чинилац Инстанца која је просубивала и оцењивала резултате постигнуте од стране других грана науке. У том тренутку Ингарден се обратио проблемима „онтологије“, схваћене као расуђивање о чистим могућностима и неопходним везама. При том он је кроз тај тип рефлексија хтео да се приближи покушајима разрешавања супротности између реализма и идеализма, што је нашло свој израз у његовом главном делу, објављеном већ после рата, у *„Спору о постојању света“*.

Пратећи нешто пажљивије Ингарденову мисао, може се стећи утисак да се баш на томе месту крије суштински мотив, или у сваком случају један од суштинских мотива, који га је усмерио на естетику. Представља га увереност о неопходним везама између начина постојања предмета и његових квалитета с једне стране, и његове формалне структуре с друге. Уметничко дело, а нарочито књижевно дело, као интенционални предмет представљало је ту захвално поље за истраживања. Стога се показује да Ингарденово интересовање за теорију литературе и естетику није било нешто првобитно. Било је на неки начин секундарно. То је било интересовање које је израсло на терену проблематике потпуно другог карактера.

Поглед због кога ће нам се аутор *„Спора о постојању света“* учинити пре свега као теоретичар литературе може да буде и опис. Може да буде прикривена валоризација. Може да буде издвајање извесне сфере делатности као нарочито значајне, или у најмању руку важније од других. Оцена те врсте буди противљења пре свега код свих оних који у извесној мери остају у кругу феноменолошке рефлексије. Уостаом, не само међу њима. Тако, на пример, чињеница да је утицај који је на Ингардена извршио Едмунд Хусерл био огроман, чак да је то био начелан утицај — сасвим је несумњиво и нико је не оспорава. Утицај Хусерлових идеја, нарочито у тзв. гетингенском периоду, неоспоран је. Касније концепције немачког филозофа међутим — рецимо оне из раздобља *„Декартских медитација“* — Ингарден већ није усвајао без далекосежних ограда. Те ограде он је, уостаом, истицао и када су биле у питању ранији радови његовог учитеља, на пример, *„Идеје“*. Предмет спора ту је постао трансцендентални идеализам. Хусерл се изјаснио за њега. Ингарден га је пропраћао многобројним објекцијама. Општа мисао трансценденталног идеализма — свестан сам да је излажем на веома упорношћу, чак тривијализујући начин — сводила се на то да је сваки могући реални свет биће релативизовано до чисте свести, којој даље припада апсолутно биће. У *„Спору о постојању света“* Ингарден је пошао од Хусерловог питања о односу између света и чисте свести. Стигао је ипак до доста битних објекција. Оне су се односиле на само супротстављање. Или, говорећи нешто прецизније: односиле су се на питање да ли се чиста свест тако разликује од извесних чланова света, да би се ту могао говорити о двема посебним врсима бића. Та објекција подривала трансцендентални идеализам. Наравно, то не значи да се Ингарден одвојио од свих концепци-

ја свога учитеља. Да се одрекао феноменологије. То само открила посебност његовог становишта у оквирима исте мисаоне школе.

Наглашавајући резултате које је Ингарден постигао у области теорије сазнања или „онтологији“ нико ипак не покушава да тражи самим негира његова достигнућа на терену естетике, а нарочито теорије литературе. Ту ствар не голже дискусији. Аутор *„Das literarische Kunstwerk“* био је у међуратном периоду једини пољски теоретичар литературе који је располагао разрађеном појмовном апаратом и неким системом. То да ли је тај систем био систем у довољној мери „срећен“, представља већ сасвим посебно питање. Његова концепција књижевног дела у знатној мери је уобликовала савремене истраживачке тенденције. Основну улогу је ту одиграо анти-психологизам, који је он заступао. Ингарден је, наиме, тврдио да је књижевно дело нешто различито од свакодневних психичких доживљаја, било ауторових или доживљаја читаоца.

Обим утицаја Ингарденових концепција није се ограничавао само на Пољску. Оне су деловале на погледе немачких истраживача. Али оставиле су свој траг и на истраживањима теоретичара из других језичких области. За пример нека послужи Р. Велек и О. Ворен међу америчким испитивачима и М. Дифрен међу француским естетичарима. Многи од њих нису се слагали с Ингарденом, било у појединачним питањима, било у питањима начелне природе. Силов ствари ипак морали су да одреде свој став у односу према њему. Чини ми се, без обзира на то да ли прихватају Ингарденове концепције књижевног дела или не, без обзира на то до које мере се слажемо с његовим захватима и на коме месту износимо своје сумње — да их је тешко, ил чак немогуће заобићи ћутањем.



МЈЕЧИСЛАВ ЈАСТРУН

Одлазак Ђавола

Мјечислав Јаструн

„СКОЧИГУ У ГРОБ насмејан, јер ме свест да имам на савести пет милиона људи чини веома добро расположеним“. Та брутална изјава разоткрива нешто далеко више од саме чињенице да злочин нема граница, да су људи способни да на својој савести понесу невероватни терет од више милиона људи, жена, невине деце — сем ако не примимо као разуман аргуменат да припадност овоме или ономе народу или племену оптерећује некога смртном кривицом.

Ајмман, који је дан уочи крајњег пораза хитлеровске Немачке дао ову радосну изјаву, није био самостална појава. Било је људи не само у Немачкој који су савали о таквом решењу такозваног „проблема националних мањина“. Најзад, не сме се заборавити колико је растегла појам кривице или привилегованости појединих народа. Онога часа кад почнемо да се миримо с митом изабраних и проклетих народа, широм се отварају врата свих паклова. Изјаву једног од вођа националсоцијалистичке партије односила се на Јевреје и људе „јеврејског порекла“, изјаве других истакнутих хитлеровских вођа невосмислено су осуђивале на смрт или ропство „ниже“ народе, пре свега словенске. Судбина пољског народа била је предодређена у плано-

вима немачке империје. То су ствари познате, али мислим да људи нису умели из њих да извуку доста широке и доста племените закључке. Национална ограниченост и национални егоизам још увек отупљују бистрину погледа на питања која у суштини одлучују о смислу постојања човечанства на овој зачубујућој планети.

Више пута сам указивао на страхоту невидљивих ствари, на нечовечност апстракције која води до апсолутног губитка осетљивости, како онда када се односи на живе организме, тако и онда кад се односи на инструменте, што обећавају уништење милиона бића, иако у научној лабораторији још имају невин изгледа; математичка формула, конструкција генијалног ума, у почетној фази постоји ван моралне сфере. Пакао почиње тек с њеним оваплоћењима.

Стари религијски митови који дају људски изглед боговима приближавали су апстрактни појам божанства, ослабајући га невидљивости. С једне стране тај поступак је одузео страхоту која се потхрањивала невидљивошћу, а с друге ипак, извршавајући акт оваплоћења, ти митови су морали најзад да се одлуче на убиство Бога, као у потврду убиствене снаге материјализоване апстракције. У животу човечанства, у животу сваке цивилизације, стаало се догађају процес на стајања увек нових општих појмова, идеја које у почетку пребивају у платонским вансветовима, и стаало се догађају њихова нова оваплоћења. Касније настају обрнути процеси: одашћивање отеловљења у апстракције, као што се у свакодневним појавкама неко шаде до њавола. Ово последње није случајно. Баво је не од данас господар света апстрактних појмова и не од јуче саблажњава дустинама. Можда се баш зато био тако добро одомаћено у Немачкој, у тој земљи филозофа и солдата, где дијалог с њим траје непрестано, почев од Аутеровог па све до Леверкиновог времена. Баво, који делује под „привидом разума“, постоји у томе разумевање опасне снаге апстракције, разумевање њених ледених пространа која се тако лако претварају у пожаре. Отуда је пак спој међусобно непријатељских температура.

Али Аутеров и Гетеов Баво још је формиран на релативно скроман, готово невин начин у односу према својим каснијим отеловљењима. Још је опрезан, још има обзира према чињеници да у душама које жели заувек да придобије постоје десет заповести и Еванђеље. Ајхманову изјаву сматрао би не само неопрезношћу, него ко зна да не би презрео такву душу лишену чак и сенке скрупула. Можда би сматрао да игра није вредна свеће — јер је његов угарак горео жељеном светлошћу само онда када је човек, кога је стављао на пробу, још имао могућности да запази свећу Богу.

Био је навикнут да делује у мањим или вишим људским нормама, знао је да је човек зао, али у овим новим историјским оваплоћењима човек је, кршећи своју сопствену човечност, у ствари престајао да буде занимљив: претварао се у чудовиште лишено основних људских особина. Сасвим је могуће, наравно, да је такође и стари, релативно поштен Баво, кога је познавао свети Аугустин, доживео начелне преобраћаје, о којима ништа нису знали теолози и теогони давних векова.

Додуше, Баво из *„Књиге о Јову“* има далеко мањи обим деловања: он не уништава и не гуши циклон целу нареду него још убија само Јовову децу. Он, додуше, даје томе убиству особине елементарне катастрофе:

„Синови твоји и кћери твоје јебају и пијаху вино у кући браћа својега најстаријега —

А то вјетар велик дође испреко пустиње и удари у четири угла од куће, те паде на децу и побибоше; и само ја један утекох да ти јавим...“

И поред не много учтивих обичаја тај сатана је још релативно „људски“ у поређењу с Богом, који излаже побожнога мужа из земље Уз тако страшним искушењима; тај Баво се не приказује у најгорем светлу, чак више подсећа на лик Бога из нешто каснијег раздобља, и чак је сумњиво да ли би био кадар да изазове потоп. Има у себи нешто од трговачког путника, на питање Бога откуда долази, одговара: *„Проходах земљу и обилазих“*. То је Баво донекле већ припитомљен, који се, слично Богу, занима за психологију добра и зла, дакле Баво са извесним филозофским амбицијама. Фаустов Баво отићи ће знатно даље, он ће до извесног степена додећи сопственим антиномијама, ако се сматра духом који жели зло, али чини добро.

Луцифер Бајрона, Словацког и осталих романтичара постаје демонични сањар који лати због зла у свету. Баво Ивана Карамзова нема више ни једне прте Јововог сатана, он је домаћин, сам

себе назива резидентом земље, руга се томе одомаћену, припитомљену и „елеганцију“, говорећи да „могу да га посаде за сто чак и са најотменијим гостима, наравно на свом крају“.

Баво Достојевскога свестан је своје припитомљености, то је дух са дијалектичним образовањем, који разуме да је његово блаже оваплоћење резултат општег ублажења обичаја XIX века.

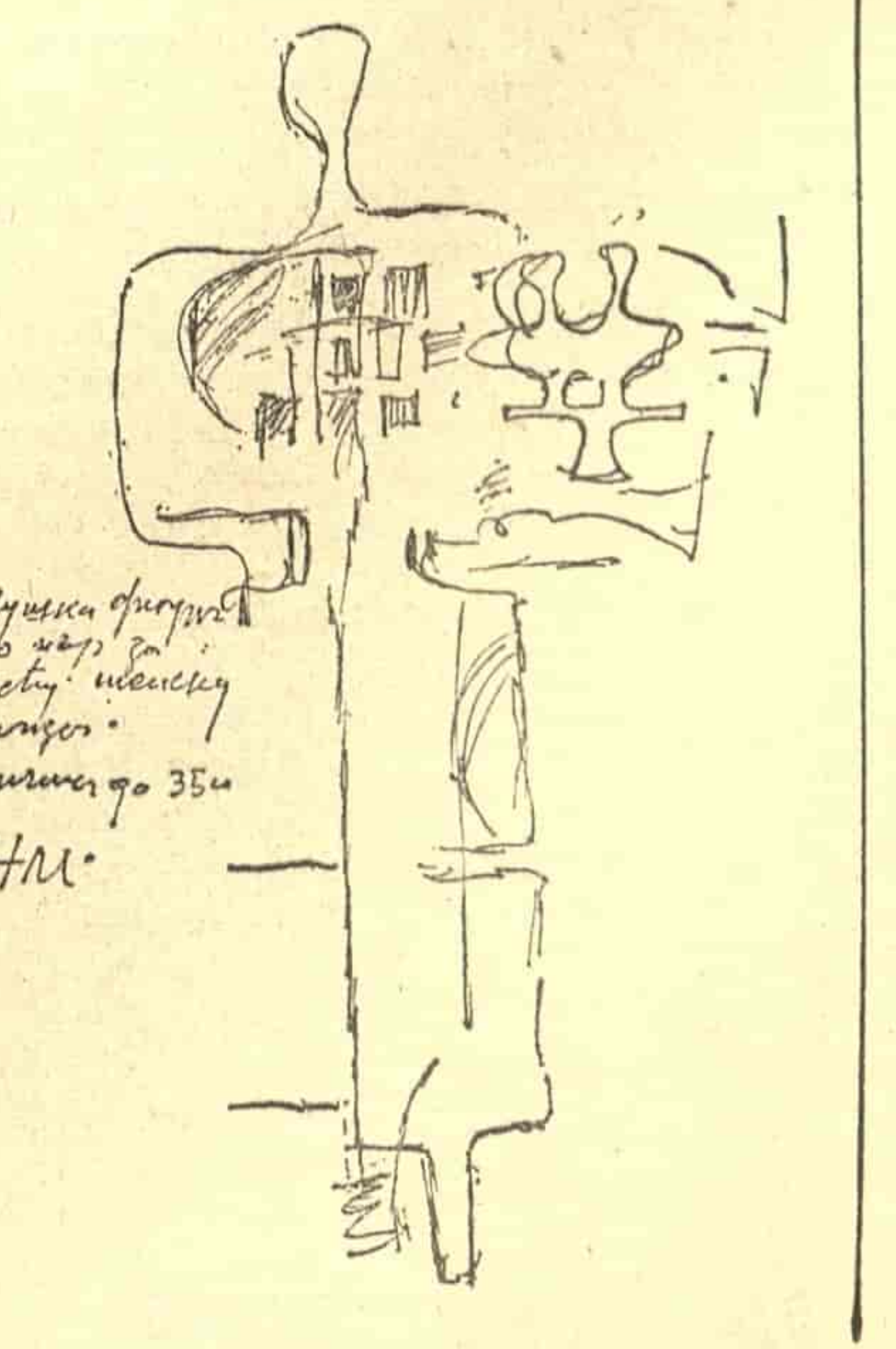
Леверкинов Баво одлично памти креацију Достојевског, што није никакво чудо; посети Ивану Карамазову, аутору повести о Великом Инквизитору, дубоко су остале урезане у његову свест. Сигурно је такође читао Бодлерове интимне дневнике, специјализовао се у питањима артизма и биће да је баш он потурио доброћудном и доста ограниченом Серену Чајтблomu генијалну мисао о сусудству естетизма са варварством. Али као за Бавола народа који је ускоро имао да донесе на свет Хитлера и његову дивљу ругу, та је креатура превише интелигентна, превише десетнастовековна, превише центална; то је још увек Баво-филозоф који куша Јова, Фауста, Конрада, Бодлера.

Какав је Баво XX века, Баво који је стекао атомску снагу, Баво негације и изокренутих појмова, Баво масовних покоља, тортура, националистичких затупаности, Баво гасних комора и логора уништења у којима музика свира људима што згрчени умиру од глади?

Оног тренутка кад је оборен први закон човека на земљи, кад је посвећен Кани, када је Ирод дочекао споменике, а Пилаат постао једна од чешће сусретаних личности на овој планети, чија је ствараачка машта доста ограничена и даје се сажети у невелики број симбола, одавно познатих, но који стајно освежавају своју актуалност на начин који компромитује општроумност онога који је господар свих идеја — поље за неурачуљиву будућност људскога рода широко се отворило, попут паљених врата. Али пак, онакав како је био наивно замишљан, престао је да постоји, превазвиђен од стране земаљске стварности, напуштено од Бавола, кога је у срж погодило човеково варварство, у односу према коме Кнез Мрака може да изгледа као неко превише суштинан. Дагана нобилитација Бавола вршила се већ у прошлoм веку и напредовала је онако како је људска подласт кидала све везе и таила законе. Све док није постао само „тамни пламен божији“ у инвентивној поезији песника с краја столећа, заштитник несрећних и побуњених, велики негатив коме су почели да упућују молитве они што су догађања били разочарани, пуни презира према лажи морала, лицемерног до прљавих ушњију.

Тај период идеализације Бавола завршио се, мислио је да се заврши, јер је Баво, расплинувши се у Богу, престао да буде потребан, престао је да значи нешто реално; у то време се чинило, када је дим из крематоријума односно на својим прним крилима читаве транспорте циклоном угушених жена, људи и деце, да то Он одлеће, налик на огромног слепог миша, у свој пакло. У суштини, напустио је Земљу, али варао би се онај ко би мислио да ће Земља од тада бити слободна од Бавола. Заменио га је човек и ми, који смо га упознали (дубље но што су то себи могли да допусте теолошки векови), дубећи подземне ходнике у његовој души, тумачећи његове снове, спотицаје и забораве, објашњавајући мрочну митотворачку власт, за коју је он способан само међу створењима ове планете, знамо да та промена не обећава блиско поправање, о коме се сања вековима.

„Демони Вавилона, Цркве, Фројда и Бикнија имају исто лице“ — закључиће један од сведака злочина и несрећа. Ти демони имају данас лице људскије него икад пре.



Зборник о Константину - Кирилу Филозофу

Ненаучне тезе у књизи
о првом словенском
просветитељу

У ИЗДАЊУ Бугарске академије наука и Факултета за словенску филологију Софијског универзитета појавио се недавно један необично интересантан зборник радова, посвећен Константину-Кирилу Филозофу. То је несумњиво један зналачки избор прилога, који садржи неке покушаје вредновања научно и педагошки оправдане, али који својим основним концепцијама полазе од једностране, некритичке и искључиво националистичке оријентације. Но без обзира на ове тенденције и намере које су их инспирисале овај зборник радова има и пуно позитивних резултата.

Са научног аспекта овај зборник обрађује два разнородна проблема: књижевно-историјски и лингвистички, али тако да је већи број прилога посвећен првом, књижевно-историјском, док је други део обухваћен само уколико је интегрални део првог. Посматрано са тог становишта старословенска књижевност постаје не само тесно повезана, већ доста истоветна са историјом цивилизације Јужних Словена. Стога проучавање старословенске књижевности остаје књижевно једино у том смислу што се бави писаном графом, која је кључно основ највећег дела историје.

Основни књижевно-историјски проблем у овом зборнику јесте питање односа старословенске књижевности према бугарској, са једне, и према појединим националним књижевностима јужнословенских народа у средњем веку, са друге стране. Свако објективно и критичко прилажење овом проблему неминовно је доводило до закључка о тесној културној и књижевној повезаности Јужних Словена, док политички догађаји нису условили неке другачије језичке и књижевне особености. Међутим, та се веза у овом зборнику потпуно занемарује, а докази који се у прилогу супротних теза наводе не само што се предељују него и погрешно интерпретирају. У зборнику је дат нагласак историјској позадини књижевности, а намерно се прећуткује да је старословенска књижевност чисто религијска и дидактичка, национално неангажована и, као таква, не изражава никакву уметничка начела, никакву друштвену позадину и никакве свесне књижевне намере.

На двема се стварима нарочито инсистира у овом зборнику: да се старословенски језик прогласи бугарским, па тиме и старословенска књижевност бугарском књижевношћу. Но историјске чињенице говоре нешто сасвим друго. Иако је старословенска књижевност поникла и у прво време се развијала у бугарској држави, која је, а то треба нагласити, обухватала већину балканских Словена, она је остала национално неутрална, мада словенски оријентисана. У Папонијским легендама Бирило се назива „првим учитељем словенског народа“, а у Похвалном слову Климента Охридског „пастиром и учитељем словенског рода“ и „апостолом многоплеменског словенског народа“. Јован Егзарх, који је живео на двору бугарског цара Симеона, пише да је Бирило саставио „слова за словенске књиге“, а Приоризац Храбар „да се бог смислао на словенски народ и послао му Бирило, човека праведна и ученољубива“.

У кратком Бириловом Житију, где се говори о његовом боравку на Брегалници, спомиње се да је он покрстио велики број „Словена којима је написао и књиге на словенском језику“. У старијим изворима нигде се не говори о Бугарима и бугарској књижевности. Чак и ученици Бирила и Методија, који су после прогона из Моравске, дошли у Бугарску, у Преславу, и основали прву словенску књижевну школу, никад о себи не говоре као о Бугарима, нити ову књижевност називају бугарском. Мислим да би био интересантно да нам бугарски историчари књижевности објасне зашто Јован Егзарх себе не зове Бугарином него Словеном, иако живи и ради на двору бугарског цара. Ствар је доста једноставна. Бугари се појављују као окупатори и тлачитељи балканских Словена, којима је бугарска државна творевина била страна и мрска. За Климента Охридског читамо да је из „кнеженства словенског“, а не бугарског, у коме је „свим обича-

јима словенским обикао мало по мало“. Опозиција према Бугарима прерасла је убрзо у отпор стварањем самостане словенске државе у Македонији и ослобођењем већине „Склавинија“ бугарског тугорства.

А. Ангелов тврди да се „бугарска група“ разликује од српско-хрватске групе. То је тачно само ако се под „бугарском групом“ подразумева онај део Јужних Словена који се уклопио у етногенезу са Прабугарима, а не свих оних словенских племена из великог дела Србије, Македоније, Црне Горе, Босне и Далмације која су улазила у састав тадашње бугарске државе.

Тврдећи да је старословенска књижевност бугарска, аутори овог зборника и старословенски језик проглашавају бугарским. Међутим, већ је Андре Вајан са пуно научних разлога показао да је језик Бирила и Методија и њихових ученика, језик македонских Словена, али заједнички и осталим балканским Словенима. Уз то, Вајан је, анализирајући два преписа Епифанијево Хомилије на велику суботу са заједничког старословенског прелошка, сачувана у два рукописа, Клочевом и Супрасалском зборнику, једном из Охридске а другом из Преславске књижевне школе, убедљиво показао да се у рукопису из Преславске школе појављују неки нови језички и морфолошки облици, који ће касније постати основ бугарске редакције. За разлику од Супрасалског зборника Клочев зборник, пореклом из Охридске школе, својим архаичним стилном верзији је и ближи језику солунске браће.

У старијим споменнимима увек се говори само о словенском језику и словенској књижевности. Замена словенског језика и словенске књижевности у књижевној терминологији Бугара почиње тек крајем XII века, у исто време кад се та појава запажа и у српској и у руској књижевности. Најпре Теофилакт Охридски у грчком Житију Климента Охридског крајем XII века пише да је Климент био учитељ Словена или Бугара, а у XIII веку Димитрије Хоматијан додаје да је Климент изучио Свето Писмо преведено на бугарски дијалект (не језик). Ако би некритички прихватили све оно што је о солунској браћи и њиховим ученицима сачувано у књижевној традицији Бугара, Руса и Срба могли би извести крајње противречне закључке. У једном, примера ради, руском препису Црнориза Храбра читамо да је „Бирило саставио грамматику и преводио са грчког језика на руски“, иако је добро познато да је он преводио на језик македонских Словена. Колика је некритичност бугарских научника види се и по томе што они на основу једног апокрифног текста из XV века, Успенија Бирилова, закључују да је Бирило пореклом Бугарин, иако о томе старији словенски извори ништа не знају.

Драгољуб Драгојловић

Дикенсова година

Културна јавност малтене свих земаља света, а књижевни кругови поготову, прослављају ове године 100-годишњицу смрти једног од највећих романтијера модерног времена, Чарлса Дикенса, писца кога многи називају „романсијером романтијера“ и о коме су са дубоким поштовањем, признавајући његов вишеструки утицај, говорили и писали и такви писци какви су били Лав Толстој и Франц Кафка, Х. Ц. Велс и Ф. М. Достоевски, Марсел Пруст и Ц. Б. Пристли. У томе, сасвим разумљиво, предљачи британска књижевна штампа која читава броје ве својих часописа и листова посвећује Дикенсовом животу и делу и, дакако, британски издавачи који су ове године издали десетине значајних нових књига о овом великом писцу, поновених и критичких његових издања, антологија итд.

Дикенсјана 1970.

Готово сви проучаваоци и познаваоци Дикенса слажу се у једном: међу данашњим енглеским романсијерима нема ниједног који је толико пажње и љубави посвећује Дикенсовом делу као Енгас Вилсон. Током протеклих двадесет година он је написао неколико запажених и високо оцењених есеја и студија о Дикенсу, а његова најновија књига, „Свет Чарлса Дикенса“, доноси, како критичари кажу, дубоко стваралачко, „колегијално“, разумевање Дикенсовог мајсторства и унутрашњих императива који су га подстицали, доноси тумачење његових ликова и његових романсијерских циклуса и нарочито, обелодањује критичке способности овог савременог енглеског писца који је ду-

го година деловао и као предавач литературе.

Књига Мајкла Слетера „Дикенс 1970“ такође се сматра веома значајном и занимљивом: др Слетер је, наиме, специјално ангажовао познате литерате, професоре и научнике да пишу студије за његову књигу, тако да је настало дело које су, заједнички, писали три академика (професор Барбара Харди, др Џон Холовеј, и сам др Слетер) три романсијера (Маргарет Лејн, Памела Хенсфорд Џонсон и Ч. П. Шоу) и три писца који су и једно и друго (професори Волтер Ален, Енгас Вилсон и др Рејмонд Вилијемс). Студије су груписане у три поглавља која се баве Дикенсом-критичаром друштва, Дикенсом-уметником и Дикенсом-човеком.

Велику пажњу критика посвећује, такође, књигама Е. И. Дајсона „Дикенс који се не може опашати“, делима која се могу, на изврстан начин, сматрати Дикенсовом топографијом (Мајкл и Мол Хардвик: „Дикенсова Енглеска“, Ричард Ц. Хагингс: „Дикенс на острву“, Џон Гривис и Гвен Менер: „Лондон Чарлса Дикенса“ и Цефри Флечер: „Лондон какав је Дикенс познавао“) прештампаним сабраним драмама и стиховима и књигама које се баве резимирањем Дикенсовог дела (Мартин Фицо: „Чарлс Дикенс: једно аутентично објашњење његовог живота и времена“, на пример).

Дикенс — 1870.

Дванаест година после Дикенсове смрти штампана је једна његова биографија која је последње године његовог живота, посебно последње месеце, у време када је због болести подносио велике психичке и физичке тегобе, описивала као период „оауустајања од друштвених ангажмана“. На специфично свој начин, уграђујући у традицију која ће се одржавати живом и виталном сваки акрибијно утврђени податак, Енглези преиспитују овако једно мишљење, веома опсежним бројем података му се супротстављају и стварају једну нову слику о последњим Дикенсовим данима, слику која може бити корисна за проучавање његовог живота и занимљива за широку публику.

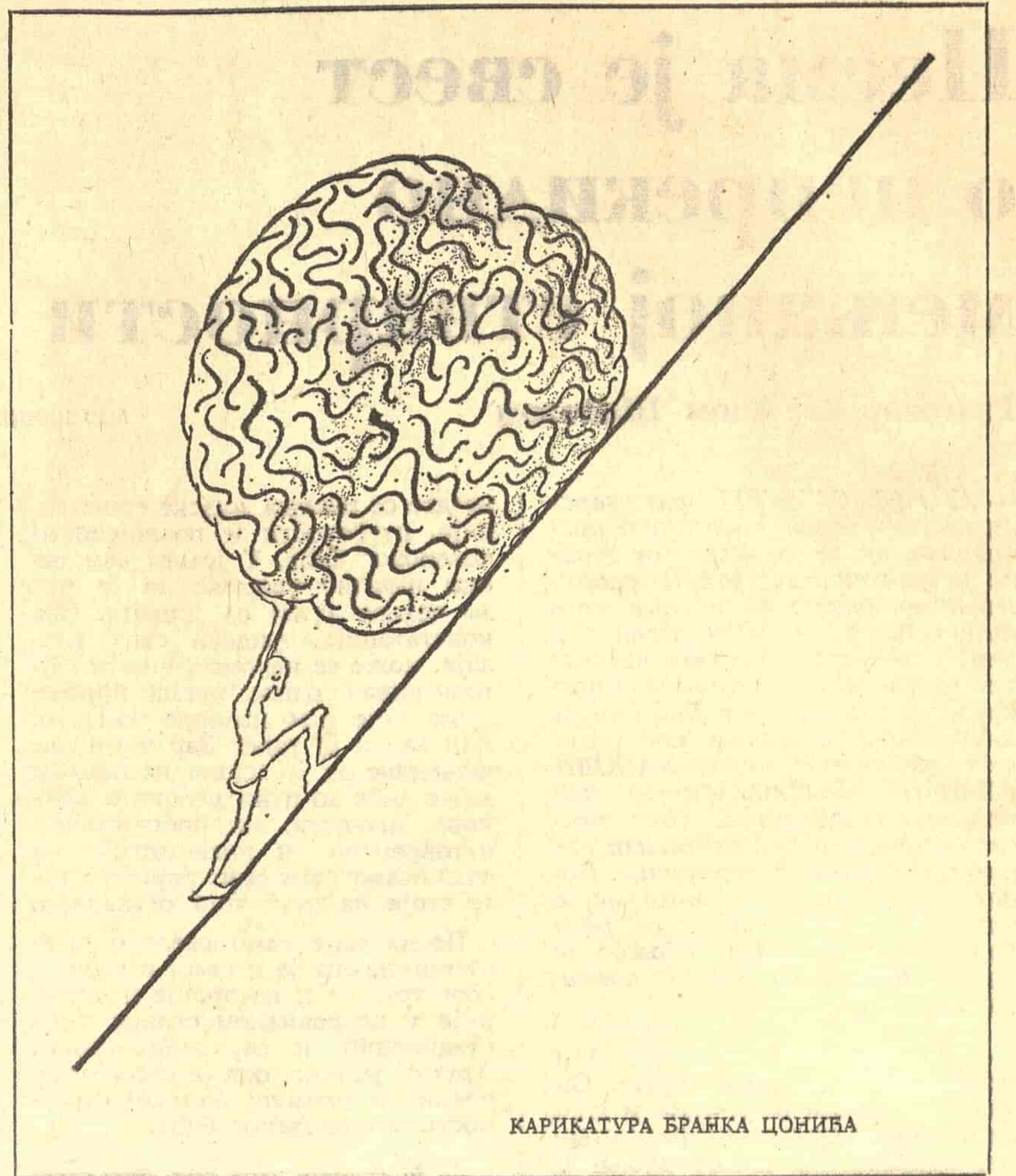
Филип Колинс, тако, у „Тајмсовом литерарном додатку“ објављује један веома опширан чланак („Дикенс у 1870“) којим, на основу архивског материјала, књига, сећања савременика итд., реконструира Дикенсове последње дане и, чак, часове. Сасвим супротно споменутој биографији, Колинс утврђује да је Дикенс непосредно пред смрт био и у стваралачком и у друштвеном смислу изузетно активан и ангажован. Он наводи да је Дикенс у последњим недељама свога живота изузетно предавао и с љубављу, утажујући своју страст према театру, радио у једном аматерском позоришту у коме је био све: радник иза сцене, инспиратор, онај који је волио рачуна о светлосним ефектима и давао глумцима знак за улазак на сцену. Осим тога, бавио се мишљу да на сцену постави једну стару Аделафијеву мелодраму, читао је нову комедију једног свог колеге и, да ствар буде занимљивија, посећивао циркус олушњивавајући се за сваку форму живота схваћену и доживљену као театар... Колинс такође наводи податак да се три месеца пре своје смрти Дикенс вратио са тријумфалне турнеје на којој је читао епизоде из својих дела, са турнеје која му је донела доста толеми своту новца. Све то време он је и даље радио у сопственом листу, који је двадесет година издавао, започињао је писање новог романа „Тајне Едвина Друда“, излазио на састанке са својим друговима по перу Ц. Форстером, Карлајлом, Лендспром, итд., па и са државницима, са енглеском краљицом са Гладстоном и Дизраелијем.

Дикенс у Русији

Какво је присуство Дикенса у Русији и руској литератури био вид се већ и по томе што су само од 1940. штампане две волуменозне библиографије Дикенсових дела и дела о Дикенсу у Русији и студија „Дикенс у Русији: средина XIX столећа“. Чињеница је, уосталом, да су се Дикенсови романи појавили у руском преводу готово кад и у Енглеској и, штавише, да су неки часописи преносили наставке који су излазили у енглеским новинама. О томе извештава у истом броју „Тајмсовог литерарног додатка“ Александар Анникс, члан Института за историју уметности у Москви.

Аникс тврди да већ и висока оцена коју је Бјелински јануара 1844. изрекао о „Мартину Чазавити“ и његово двљење за први део „Домбија и сина“ доказују како је помио био праћен енглески књижевни живот у Русији. Бјелински је, штавише, Дикенса истицао и супротстављао заступницима „чистог“ романа, па и Балаку, кога је сматрао писцем аристократских салона и банкарских канцеларија. Дикенс није ни знао да су се књижевне битке водиле око његових романа у руским

Наставак на 12. страни



КАРИКАТУРА БРАНКА ПОНИША

Милован Витезовић

ПОТКОВИЦЕ

И блиато је део родне груде.

Очистите пред мојом кућом, немам времена.

Горе грми, доле сева пред очима.

У погрешном колу греши коловођа.

Једини смо Балкан на свету!

Чим пешак освоји краљицу, испадне из игре.

Не занима ме будућност, ако је прошлост чиста.

ИЗЛОЖБА

Пролазнице стани
уби да видиш невидену драж
У највећој музејској дворани
излаже се лаж

Лаж млада као роса
и онојна ко стара вина
Гледајте даље од носа
и застарелих врлина

Ономе ко је тражи
вршнети истина праве лаж
из луксузних витрина
оингута до небеских висина

Лаж пуна самохвале
лаж укуснија од мајонеза
лаж салтомортале
са олимпијскога трапеза

Лаж силецијска
која наивном очи боде
лаж скелетијска
која жедне преводи преко воде

Лаж мека као пена
и тврђа од камена
Лаж страсна као разблудна жена
Лаж неприкосновена

Лаж лакомна и сналажљива
Лаж отровна и незајажљива
Лаж нобожна као литија
лаж од сваке истине истинитија

МИЛЕ СТАНКОВИЋ

Мирјана Стефановић

ДЕТЕ СА ПЛАНЕТЕ

Једно дете са планете
неће шкољке, тротинете,
неће ноја, неће тигра,
неће с фоком да се игра,
неће с мачком да се њише,
неће слоници да пише,
неће цвеће из саксије,
неће да нам црта змије,
ни шарове било чије,
неће воћни сок да пије,
неће кокос и ананас,
чак банану неће данас!
Ово дете са планете
неће да му носе тете
потачије и паштете,
лебљице или торте,
а о шлагу не говорите...

Чудно дете са планете!
Реците му, ако смете,
да ће бити грдне шетете
по колаче и паштете
што се коче као мете...
Зашто неће шницлу бечку,
зар не воли громку звечку
или теле и телећку,
као свако друго дете?
Али дете са планете
изненада кући крете,
где татица трава цвицер
и, због р'ме, није ликер.

ПАРОДИРАО ЛАВ ЗАХАРОВ

ПЕСМА О НЕСТВАРНОСТИ ИЗ ЛЕПЕ ЛИПОВЕ ШУМЕ

1. Лугајући тако
из чистога мира
набох се у шуми
крај некога вира.

2. Испод једног пласта
раишчане косе
вириле су само
две ножице босе

3. Приметио нисам
ни тело ни руке.
Од радозналости
осетивши муке

4. завирих у шипраг
кривудавих власи
да угледам главу
коју коса краси.

5. У дебелом хладу
спазио сам лице
ако се не варам
једне девојчице.

6. Мислим да је ово
што се мени смеје
нестварније биће
од сваке идеје

7. Скамењен призором
који ме се тако
до пола у коси
у себи сам плако

8. јер не могу ништа
из своје даљине
телу од времена
са косом од тмине...

9. Не бих знао рећи
колико сам спавао
сунце ми је свет
горело над главом

10. кад устадох збуњен
лако посрћући
преко шумских стаза
упутих се кући

11. При кораку сваком
мисао ме боде
Шта ли се то збило
покрај оне воде.

12. Огрнута згода
нејасноћом тамном
нестварност се мало
поиграла са мном

13. Од питања ових
мозак ми се згрби
Утом поче нешто
глава да ме сврби

14. Као успомену
на девојку врашку
између прстију
држао сам вашку

МИЉЕНКО ЖУБОРСКИ

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Песма је свест о непрекидно мењаној стварности

Разговор са Ацом Шоповом

АЦО ШОПОВ

— АКО СЕ СЛАЖЕТЕ, разговарали бисмо о Вашој поезији и преводаштву, за које сте ове године награђени Змајевом наградом. Почнимо, дакле, од питања које није избегао ни један песник: у чему гледате смисао свог песничког опредељења? Питање бих поткрепио једним биографским и књижевно-историјским податком: своју значајнију песму ХАНОВИ (Ановите) написали сте још као седамнаестогодишњак, уочи другог светског рата, а наставили сте с писањем и током револуције. Податак је без сумње занимљив, а наводим га присећајући се речи Станислава Шимића: „Можда је негде награда полазиште напријед“.

— Песник је истраживач. Али истраживач нарочите врсте. Он трага за нечим чега нема и што не постоји у природном реду ствари, откривајући њихов дубљи и трајни смисао. Песма постоји јер не постоји у том реду. У противном, она постаје голи податак који нема никакве уметничке вредности.

Смисао песничког опредељења и постојања видљив у откривању оних унутрашњих суштина које песником маштом и у његовој песничкој лабораторији израстају у интегрални естетски доживљај. Према поезији није моралисање и проповед о моралним категоријама, она је веома јасан и активан однос, став, она је свест и савест песника и његовог доба. Али без естетског доживљаја нема поезије. А то значи да је све у њој подређено том доживљају и да тогачини тог доживљаја не сме бити ничим нарушен, па ни некаким „вишим“ етичким принципима.

Пролазио сам кроз многе фазе трагања, животног и песничког искуства и схватио сам да су најдаље отишли они који су се држали старе мудрости, да је смисао постојања у стварању и проналажењу, а не у задовољењу рутинашког нагона. У том смислу схватам и речи Станислава Шимића да је „можда негде натраг полазиште напријед“.

— Критичари су готово једнодушно у оценама естетских квалификатива Ваше поезије, поготову песама из збирки „Небиднина“ (1963) и „Гледач во пепелта“ (Загледан у пепео, 1970). Тај, трену период у Вашем књижевном животу, почиње још 1957. године, збирком „Ветрот носи убаво време“ (Ветар доноси лепо време), али је баш он својеремео критичаре поделио: једни су Вас и даље сматрали песником лирске интиме и исповести, љубавно-меланхоличне кантилене, нежних и сентималних заноса срца и душе; неки други, вероватно више у праву, још тада су назрели да је Ваша лирска радионица све заокупљенија рационом у обликовним процесима стиха и песме, који су уједно и обликовни процеси Ваше сопствене митологије и философије. Да ли сам у праву ако констатујем да сте Ви од тада углавном тежили једном, рекао бих, поетском објективисању неких кључних колизија стално дешавајућих у човековом бићу, па се отуда и свест Ваше песме, или ако хоћете, њена поента, гради и афирмише као свест о егзистенцији која се потврђује у сударима са реификованом човековом стварношћу?

— Од времена које помињете у Вашем питању па све до данашњег дана, у центру моје пажње

налазе се питања људске егзистенције, отуђености и подвојености човековог бића. У једној сам песми изразио уверење да је пут до човека дужи од живота. Ова констатација, лишена свих илузија, може се некемо учинити као резигниран однос према проблемима које сам малопре поменуо. Али да ли је тако? Зар истинице чињенице да је живот недовољан да се дође до пуне, целовите човекове личности, не претпоставља истовремено и инсистирање на отклањању свих оних баријера које стоје на путу тога остварења.

Песма није само свест о егзистенцији, она је и свест о себи, и због тога се и потврђује и остварује у непрекидном судару и са стварношћу и са самом собом. Другим речима, она је свест о непрекидно мењаној људској стварности и сопственог бића.

— У ствари, ако сам Вас схватио, битно се изменио и Ваш однос према песми. Међутим, само то њено интелектуализовање није се смело изметнути у механичко адаптирање философских категорија, чију суштину преминајућу осећају многи наши песници и писци уопште, али их несуетински, односно нестваралачки просто калеме на свој осећаји и духовни простор. Код Вас се дух морао ослободити за виртуелније узете, али је витални агенс свих тих узлета ипак остала — дух а. Да ли се тиме бар донекле објашњава она каузалност чулне и спиритуалне симболике у Вашим новијим песмама?

— Поезија није ни етика, ни философија. Философске категорије, чија је преминајућа збиља све очигледнија, добијају своје стварно значење уколико су и ако су утеловљене у естетском бићу песме.

У мојим новијим песмама чулно и спиритуелно су збиља у строгој каузалној вези, али на тај начин, мислим, што се чулно често „раствара“ у спиритуелне апстрактције, а спиритуелно се „конкретизује“ у чулане доживљаје.

— Сад је пред нама Ваша новија збирка „Гледач во пепелта“. Ту је и песма „Грозомор“, коју сте прошле године у „Књижевним новинама“ коментирали на следећи начин: „Реч је о речи, о њеној увек објашњаваној и увек необјашњеној моћи да нам за тренутака одишкрине врата једног света чудне лепоте и реда, а да нас затим, скоро у исто време, поново врати у живот који привидно тече даље својим хаотичним током“. Хоћете ли ми рећи да ли су неке тзв. лингвистичке индикације унутар философије Вашег песничтва довољно иритантне да се од њих, као језгерних изражајних и комуникативних одредница бића језика, може поћи даље у освајању нових врхова песничке уметности?

— Питање речи је основно питање које посебно интересује многе песнике данашњице. Како иначе објаснити коинциденцију да многи од њих, скоро истовремено, али свако на свој начин, разматра ово питање као предмет својих песничких инспирација?

Једна иста реч у рукама два различита песничка температура добија два различита значења.

У збирци „Гледач у пепео“, тачније у појединим њеним циклусима и песмама, посебно у песми „Грозомор“ коју помињете, питање речи привлачи моју пажњу



можда интензивније него што је то случај са „Небиднином“. Песму „Грозомор“ доживљавам као једну метафору, као симболично-метафоричну представу о моћи и немоћи речи, која је „дивљи ујед у крви“, у уснама „змијског тројке“ и „ружа у трлу“.

Од једног оваквог схватања речи покушао сам у својој најновијој збирци да приступим и многим виталним проблемима данашњице, настојећи да им дам једну трајнију, општу димензију.

— Преводили сте Змаја, Јупанчића, Крилова, Крклеца, Ростана, Крлежу, Тадијановића, Корнеја, Шекспира, Багричког... Вас су такође преводили на све југословенске и друге, светске језике. Подсетићу Вас, у вези са претходним питањем, да је Ина Јун-Брода у салбуричком часопису „Књижевност и критика“, под карактеристичним насловом *Wiedergeburt einer Sprache* (Прерод једног језика), прошле године писала о Вашој поезији и тим поводом поред осталог закључила да је баш језик Ваша стална преокупација — „језик и реч, њихово значење за националну суштину“. Шта Вас, друже Шопов, подстиче на преводилаштво и је ли могуће ту „националну суштину“ језика једног народа очувати у преведеном тексту? Конкретно, каква су у томе смислу Вашна искуства са Змајевом поезијом?

— Преводим из потребе, као што и стварам из потребе. Још у првим покушајима, схватио сам да је преводилаштво стваралачки чин једнак по значењу оригиналом стваралаштву.

Али, преводилац је суочен са језичком баријером. Ко је иоле покушавао да се бави преводњем, зна шта то значи.

Очувати у преводу „националну суштину“ језика оног народа из чије се литературе преводи, веома је тежак и напоран посао. Рекао бих — сизифовски! Најбољи су они преводи који су успели да у свом језичком медију сачувају дух и главне оданке оригинала.

Сродности језика могу бити велике замке неискусном преводиоцу. То сам разумео у сусрету са Змајем, као и са многим другим југословенским песницима.

Разговор водио Миодраг Другован

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уреднички колегијум: Филан Давна, Васко Ивановић, Миодраг Илић, Драган М. Јеремић (главни и одговорни уредник), Лубиша Јеремић, Вук Крљевић (заменик главног уредника), Богдан А. Поповић, Владимир В. Пређић (секретар редакције), Владимир Стојишић, Божидар Тимотијевић, Бранимир Шћепановић. Техничко-уметничка опрема: Драгомир Димитријевић. Уреднички одбор: др Димитрије Вученов, Предрог Делибашкић, Енвер Бербеку, др Милош Илић, Душан Матић (председник), др Војин Матић, Момчило Миланковић, др Драшко Ребећ, Јара Рибичкић, Душан Сковран, Алекса Челебковић, Зуко Думхур, Пал Шафер. Идејно решење графичке опреме: Богдан Кришић. Лист излази сваке друге суботе. Цена 1,50 динар. Годинања претплата 30, полугодинања: 15 динара, а за иностранство двојструко. Лист издаје Новинско издавачко предузеће „Књижевне новине“, Београд, Француска 7. Телефон: 627-286 (редакција) и 626-020 (комерцијално одељење и администрација). Текући рачун: 608-1-208-1. Рукописи се не враћају. Штампари: „Глас“, Београд, Влајковићева 8.

Нова књига Семјуела Бекета

Изашла је из штампе прва Бекетова књига након његовог добијања Нобелове награде: два кратка романа „Прва љубав“ и „Мерсије и Кампије“. То нису нова дела: „Прва љубав“ је написана још 1945, а „Мерсије и Кампије“ следеће године.

У „Првој љубави“ реч је, у ствари, о једној неуспелој љубави. Онај који прича свој доживљај у роману напустио је дом своје породице након смрти свога оца. На каули једног сквера упознаје једну девојку. Најпре се колеба између индиферентности блиске досади и жеље да је виђа, док не поверује да је заволео ту девојку, која се зове Лиан и која је, како се испоставља, проститутка. А кад Лиан треба да роди дете, он бежи од ње. Желеће нову љубав, али, како закључује, „љубави се не командује“. Чини се да је Бекет љубав дефинисао, не без извесне дозе подсмевања, као неостварљиву жудњу, јер приповедач осећа нешто према својој девојци само кад је она одсутна.

„Мерсије и Кампије“ је приповест о двојици људи који настоје да, скривајући своју прошлост, некуда одају и нешто учине. Тешко је рећи што они желе да учине, јер сами кажу да „оно што они желе да учине нема имена“. Чини се да се само врте у круг и траже и налазе ствари које су негде однели и заборавили: кишобран, бршњак, пак. Лепоте и чисти за којима они и трагају, међутим, или су преурађене или застареле, тако да остају увек само потенцијалне. У том смислу, „Мерсије и Кампије“ наговештавају Бекетову драму „Чекајући Годоа“, с тим што је у драми безуспешно очекивање, које се испуњава тривијалностима, уопштена идеја овог романа који јој је претходно. Дилалог двојице протагониста овог Бекетовог романа постепено се разбија и слаби, док се не појави Ват (главна личност истоименог Бекетовог романа), који својим монологом коментарише њихово понашање. Чини се да је покушај два бића да у ослањању једно на друго нађу последњу могућност спасења, претрпео неуспех.

Док се у „Првој љубави“ указује на неуспех успостављања односа између мушкарца и жене, у „Мерсије и Кампије“ се указује на немогућност сваког људског односа. Овом књигом Бекет не доноси ништа битно ново, али она показује да је његово дело логично, доследно и кохерентно много више него што је досад изгледало.

Фестивал драмских уметника

У Хвару је завршен Фестивал драмских аматера Југославије. Жири је Златну плакету додијелио аматерском казалишту „Баба“ из Новог Сада за представу „Полнијајни“ Славомира Мрожека. Сребрна је плакета припала Шентјаковском гледаоштву из Љубљане за представу комедије Лопе де Веге „Витез чудеса“. Диплома за режисерско остварење припала је редатељу представе „Стаских вјезби“ — Славенку Салетовићу.

Жири је за најбољу главну мушку улогу наградио Буру Папхархајија који је тумачио полицијског наредника-провокаatora у представи „Полнијајни“. Диплома за главну женску улогу није додијелена.

Жири критике за најбољу представу фестивала прогласио је представу Хварског путчког казалишта „Приказане животова св. Ловриница мученика“. (Ш. Ј.)

У част Пола Валерија

Двадесетог јула ове године навршио се двадесет пет година од смрти једног од највећих француских писаца овога века Пола Валерија и педесет година како је објавно једно од својих најзначајнијих дела, поему „Гробље

крај мора“. Тим поводом издао ни париски лист за књижевност и културу „Књижевни Фигаро“ доноси панораму нових судова о Валерију и његовом делу из пера десетак истакнутих писаца и познавалаца Валеријевог стваралаштва објављујући, при том, и десет досад необјављених Валеријевих песама у прози, које му је ставила на располагање песничка кћерка Агата Руар-Валери.

У тој панорами Робер Кантер истиче како Валери има више изгледа да се одржи на врховима француске књижевности од Пруста, који је његов вршњак, и од Жюда, па и Клодела, који су нешто старији од њега. Академик Жак де Лакретел у чланку „Право лице Валерија“, објављујући мншење да је Валери желео да буде водећа личност у француској књижевности свога времена, закључује: „Како у својим песничким остварењима тако и у својим критичким судовима, он је хтео да постигне истину ствари спајујући најсупротијанију уметност са строгању разума“. Жан Рикард повлачи како је у Валеријевом делу, које обухвата око тридесет хиљада страница, битан покушај да се сруши експресивна схема романтизма и да се заснује модерна идеја о стваралаштву и, исто тако, истиче да је Валери, објављујући традиционални, припремао терен за модерни роман. Гастан Пшон указује на то да Валери врши један од најактуелнијих утицаја на савремену књижевност, а, говорећи о његовој основној идејној позицији, каже: „Ма каква позицију обележавала, какав његовог духа је у сваком тренутку кадра да опште цео круг бројчаника“. Тјери Моние у чланку „Сувјерен поглед на савремени свет“ сматра да је Валери у неку руку француски Нице и осврће се на његов стил, закључујући: „Код мало писана, чини ми се, писање је тако огољено, сведено на строго бележење онога што носи идеју“.

А непосредно након обележавања двадесетпете годишњице смрти Пола Валерија, умрла је његова супруга Жани, рођена Гобијар, коју је велики писац упознао на чувеним Малармеовим саоприма у Римској улици.

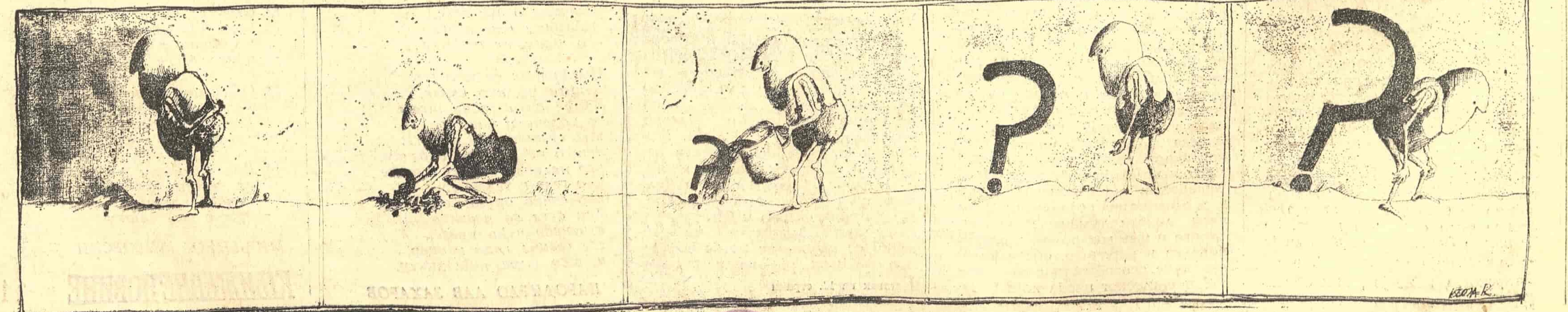
Дикенсова година

Наставак са 11. стране

књижевним часописима и да је он одиграо важну улогу у васпитавању укуса читаоачке публике за „демократски реализам“. А још мање је могао знати о паралелима између његовог и Гогољевог стила које су у то време руски критичари исписивали. Једва је такође могуће да је Дикенс никада чуо за Достојевског, мада су у то време писане студије о сличности у њиховим описима деце. Библиографске студије су, наиме, утврдиле да је Достојевски, у време своје прогонства у Сибиру, одбио да чита било шта друго до Дикенса. Леонид Гросман, један од највећих познавалаца и стручњака за дело Достојевског, тврди (1919) да се Достојевски дивио „Старој продајници реткости“ због описа сиротњских квартова Лондона, због описа психологија свих папника и жртва живота.

Толстој је, исто тако, био олушевљен Дикенсом, нарочито „Давидом Коперфилдом“, „Малом Дорит“, „Суморном кућом“ и сматрао га је романсијером највишег ранга, правим уметником. Обојица и Достојевски и Толстој, видеали су у Дикенсу модела правог хришћанског писца, не у смислу реалитозне доктрине, већ као експонента филантропије и хуманитаризма. Осим ове двојице великана руске литературе прошлог века, и драматичар Островски, Гончаров, писац „Обломова“, прозни писац Корољенко и Максим Горки изражавали су дивљење према Дикенсу. И не само то, Аникст доказује да је интересовање за Дикенса, које се испољавало у дискусијама око превода његових дела, у многим књигама и студијама, библиографијама, критичким издањима итд. било живо током свих деценија нашег века, а да је подједнако живо и данас. (Б. А. П.)

СТРИП „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“



Црта Цоја Ратковић