БЕОГРАД 2. ЈАНУАР 1971. ГОДИНА XXIII БРОЈ 381 ЦЕНА 1,50 ДИНАР

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

У ОВОМ БР

Душан Матић: БУДИ ЗАБЕЛЕЖЕНО (2)

ПРОЗА Ериха Коша

Стеван Раичковић: БЕЛЕШКЕ О ПАСТЕРНАКУ И ЗИМИ

Мила Стојнић: О ГРАНИЦАМА ПОЕЗИЈЕ

УМЕТНОСТ БАЛАДЕ — уводни текст и препев најлепших француских балада Коље Мићевића

САТИРИЧНИ ТЕКСТОВИ Владе Булатовића ВИБ-а

Чланци о стваралаштву Јосипа Кулунџића (Станислав Бајић и Предраг Протић) и Леонида Шејке (Срето Бошњак)

Милош Јевтић: САМОУПРАВЉАЊЕ У КУЛТУРИ

О превођењу револуционарне литературе

У поводу француског издања Хо Ши Минових књига

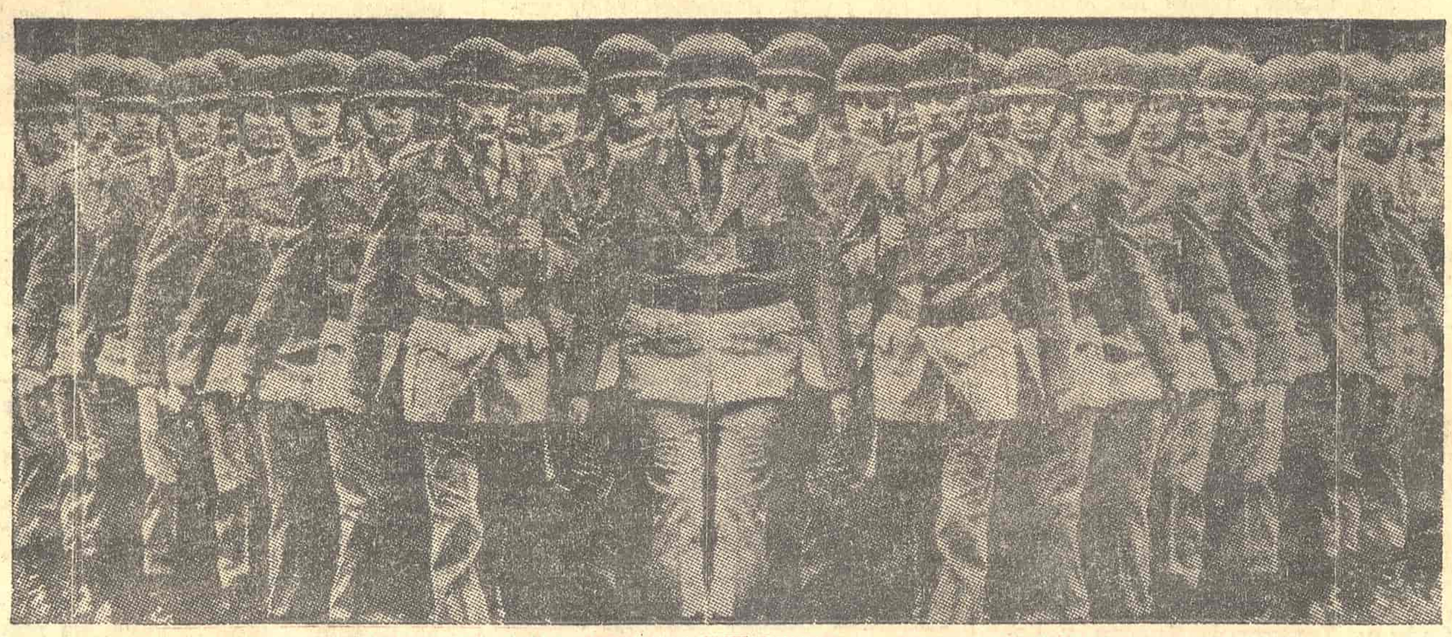
ДА ЛИ ЈЕ наше занимање за изворну револуционарну мисао у свијету замрло или је на западу, и зашто, било би упутно свестраније испитати. Не само пронаћи стварне социолошке, политичко-идеолошке и друге узроке, не стати на констатацијама, већ смишљено и трајно чинити оно што о себи говоримо да јесмо, поистовјетити се с чином. Једно је, међутим, без икаквих истраживања неоспорно, довољна су и сама статистичка поређења: све је мање оригиналних дјела страних револуционара, стваралаца новог свијета преведених на наш језик. Њихову мисао, ако је добивамо, најчешће упознајемо у прерађеном, дајџестираном издању.

У многих народа, не само младих који су експлозивном снагом избили на свјетску позорницу, него и великих и малих који су давно заузели своје мјесто у међународној заједници запажају се супротни културни процеси, постојано и живо расте њихово интересирање за све велике вредноте, политичке или културне, без обзира на националне обојености. Бројна и врсна дјела појављују се често као да не постоји нама добро позната кукњава о „финанцијским неприликама". Нова издања, на примјер код Француза, Ланжа, Кондорсеа, Мараа, Робеспјера, Бабефа, Жореса — споменимо само нека — природна су сасвим појава. Преведена дјела, велика остварења, исто тако. Већ летимичан преглед објављених дјела посљедњих година, само париских издавача, то потврђује. У кратком раздобљу штампана су цјелокупна дјела Розе Луксембург, Мао Це Тунга (у три тома), „Народни рат, наоружани народ" вијетнамског стратега и „Демона џунгле" генерала Бапа, „Црна власт" Малколма Икса, Кастрова „Кубанска револуција", Дебрејева „Револуција у револуцији" и низ других остварења, која умногоме карактеризирају нашу епоху и надахњују не само младе.

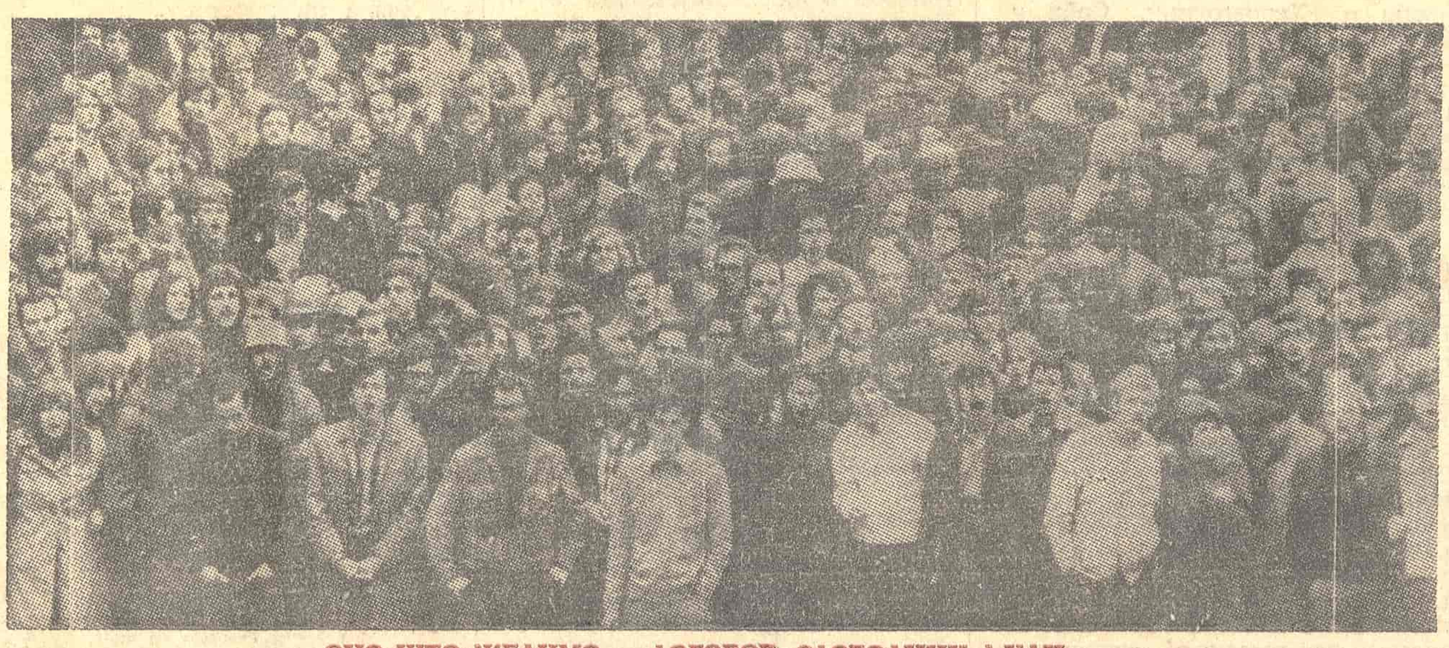
„Изабрани радови" Хо Ши Мина у издању Ф. Маспера (Ho Chi Minh: „Oeuvres choisies", Paris, 1970) недвосмислено су литература такве врсте. За нас можда нешто и више, јер из њих говори шест деценија вијетнамске борбе за националну независност, оснивач индокинеске комунистичке партије и творац независне и демократске државе Вијетнам; мудар и храбар, једноставан и бесмјерно скроман „Ујак Хо", од младости до смрти, који је „служио свим својим срцем, свим својим снагама домовини, револуцији и народу", пјесник међу великим пјесницима свога народа, који је у својој опоруци непомућене савјести могао рећи: „Сада кад морам оставити овај свијет, немам што себи да предбацим. Једино жалим што не могу дуље и више да служим".

Служити, вели велики Хо Ши Мин, а не владати, руководити. Заиста је знао служити мислилац и револуционер, коме ни најогорченији непријатељи нису могли

Наставак на 2. страни



ПОВОДОМ НОВЕ ГОДИНЕ: ОНО ШТО НЕ ЖЕЛИМО — ДЕХУМАНИЗОВАНИ СТРОЈ И . .



ОНО ШТО ЖЕЛИМО — ДОГОВОР СЛОБОДНИХ ЉУДИ

НЕДРЕМЉИВО ОКО

УЗГРЕД БУДИ ЗАБЕЛЕЖЕНО (2)

Душан Матић

6. Прва прича

Олуја захвата Нојев ковчег. Паника од опасности да ће брод потонути. Уплашен, Ноје се претвара у пацова. Није ни чудо пословица каже: пацови први напуштају брод који тоне. Паробродом руководи госпођа Ноје. Муж зна да је она у дослуху с водом, будући да је вода по својој природи женско начело: и жена је водоплавна, водоравна као и Морава.

Олуја се лагано стишава. На броду, у стакленој башти, љутић расте. Јовановић, звани Жена пика лопту. Капетан Милетић скаче из запаљеног авиона. Шта му падобран да! Шими-пипеле улазе у моду. Компјутер је све забележио. Предвиђа лепо време до краја путовања на Арарат.

Ни лук јео, ни пацов мирисао, Ноје преузима команду трансатлантика.

— Лези, одмори се. Чекај ме око поноћи, каже јој Ноје, загледан у пучину.

7. Прво питање

Једном је Христос с пет риба нахранио, кажу, пет хиљада гладних. Понекад се питам да ли би тако добар био, да је морао да напеца пет хиљада риба, по једну за сваког од гладних. Помало зебем од помисли да би се његова доброта и племенитост, за време тог дугог и досадног пецања, расхладиле, умориле, па према томе и отказале. Сем, ако у првом случају није било чудо, па зашто не би то било и у другом. Само, онда није реч о доброти и племенитости, већ о вештини мађионичара.

8. Друга (кратка) прича

Једне мрачне новембарске ноћи, Пантократор, који је једва спасао своју главу за време бомбардовања Бурићевих стубова 1912, бежи испод рушевина куполе, пошто је збацио крст са себе и поверио се Ђаволу.

На моју велику жалост, никад нисам више открио где се Пантократор сакрио.

9. Трећа прича

Станујем у некој чудној кући. Пуна је света, али неких необичних станара, који као по договору не остају никад дуго у њој. Сваког боговетног дана, какво било време да било, они некуд одлазе; нестану читав један дуг тренутак, а у једном, не увек истом часу, ипак све одаје у кући одједном се испразне. Ето, као да пропадну у земљу, а и ја са њима нестанем, па и сама кућа.

Нестане нас. И мене нестане. А од мене је зависила свест да кућа ипак постоји, и да у њој заиста неко станује. Остали су били ту само пролазно, и само свако за себе, појединачно.

Колико су трајали ти тренуци одсуства, часови непостојања, нико није знао да каже. Па ни ја, на жалост. А ја сам једино и постојао да то знам. Нико није рачунао на присуство других. Разилазили су се исто тако лако као што су неочекивано из нигдине исто тако лако пристизали. И ја са њима.

Као авети.

У тим часовима би ме обично прострелила мисао да је можда свако од њих, са собом, и свако за себе, доносио — односио кућу (своју). Као да је свако од њих живео у свом посебном свету и носио своју кућу са собом као пуж своју. Неки невидљиви свет за друге; и тек кад би се сви скупа нашли заједно, те њихове невидљиве, посебне куће претвараде су се у једну једину кућу.

Тако су ипак бар једног јединог часа били у истој, кући, били један свет.

10. Црвене и беле руже

Постоје истине и заблуде као што постоје црвене и беле руже, прочитао је некад давно Павле Мрак, и дуго га није напуштала мисао да према томе постоје само полуистине и полулажи. Природно постоје само ружичасте руже, а беле и црвене су дело баштована-мађионичара. Павлу Мраку једино није било јасно, па ни данас, коју од тих двеју полутки треба да прилепи на образ неке мисли, или реченице, коју изговара или исписује. То га је питање мучило само кад се радило о његовим реченицама, али кад је слушао или читао реченице других, то га питање није мучило. Чинило му се да у свакој осећа, готово њухом види, која је бела а која је црвена ружа, и према томе зна која је од полутки на којој ружи залепљена.

11. Сцена концентрације (јун, 1966)

Нисам могао да наставим „Коцку". Читав други део, који је требало да буде саставни део објављене „Коцке", није био редигован, и распао се у рукопису. Разлетеле се странице на разне стране, и, ево, се први пут на њих враћам, али само кроз сећање.

Ноћ се није наставила; ноћ је била прекинута тачно онда кад она заиста постаје дубока тамна суштина мрака, после два часа, кад је на мосту онако узалудно и бесмислено говорио банкар Јагодић, а понтон се отиснуо с Крчевинцем и Голубицом за Раском. Та ноћ, у ствари, требало је да се продужи кроз читаве године, све до лета 1914, да се заврши на прузи између Лајковца и Младеновца, кад се опет ноћ најзад нашла пред зором, и крвавом зором, ако се не варам, те ноћи испаљено је прво аустријско топовско ђуле на Београд а телеграм чланка под насловом: »Alea iacta est« дописника париског листа »Matin« откуцавала је телефонисткиња Ана Спасић, сричући слова, за Париз.

Због тога вероватно и настају неспоразуми око те књиге; она је само торзо једног романа, тек мало већи фрагмент — шта је то 360 страница! — то остаје фрат

Наставак на 12. страни

ТРИБИНА

НЕТОЛЕРАНТНО И НЕНАЧЕЛНО

Реч-две о излагању новог председника Матице хрватске Људевита Јонкеа

НОВИ ПРЕДСЕДНИК Матице хрватске, проф. др Људевит Јонке, одржао је, додуше пре избора за председника, на самој годишњој скупштини Матице говор у којем објашњава однос између српског и хрватског књижевног језика. Текст тога говора објавио је загребачки „Вјесник". Одмах, на почетку говора, који је објављен под насловом „Толерантно и начелно", Јонке каже: „Будући да су у том говору приказана основна гледишта Матице хрватске о питањима књижевног језика, доносим овдје тај говор у цијелости јер он нема само пригодно значење за скупштину, него освјетљује проблем у начелу".

Пошто је утврдио да су „питања хрватског књижевног језика увијек била у средишту пажње одбора Матице хрватске" од њеног оснивања 1842. године, када се звала Матица илирска, Јонке је укратко испричао историју тог књижевног језика све до Бечког договора.

А ево шта је о односима хрватског и српског језика након Бечког договора Јонке рекао: „По Бечком књижевном договору Хрвати и Срби су у другој половици 19. стољећа приближили своје књижевне језике, премда до потпуног јединства није никад дошло јер су источни Срби, супротно Бечком књижевном договору, али према својим потребама, у потпуности афирмирали код себе екавски тип књижевног језика. И то се је даље развијало у складу и без узнемиривања, све док се након Скерлићева приједлога и анкете о књижевном језику Хрвата и Срба године 1913/14. није ставило на дневни ред проширивање екавштине на читаво хрватско и српско језично подручје. Прихваћање таква приједлога и закључка значило би ликвидирање хрватскога књижевног језика, а на то ни хрватска књижевна јавност ни Матица хрватска нису ни могле ни смјеле пристати. Језик и нарочито књижевни језик неког народа тако су саставни и конститутивни дио народнога бића да на то не може и не смије нитко пристати, а кад би и пристао, можда и под силом, такав би пристанак био нелегалан и без вриједности.

У духу таквог схваћања и споменуте братске широкогрудности Матица хрватска је г. 1954. ушла и у разговоре с Матицом српском у Новом Саду, по којима би се језични проблеми рјешавали равноправно и с узајамним поштивањем језичних особина и права свакога народа. Али Скерлићева мисао о екавском књижевном језику и за Хрвате и за Србе била је и у пракси и у теорији тако јака да се унитаристичким поступцима стварао државни, федерални и административни језик екавског типа те занемаривао и потискивао ијекавски тип књижевног језика, точније речено хрватски књижевни језик. Тако су разговори између Матице хрватске и Матице српске постали беспредметни, што се особито очитовало при разговорима и договорима о „Рјечнику хрватскосрпскога (српскохрватскога) књижевног језика". Не само што су се као носиоци тога језика оспоравали Црногорци, у самом предговору Рјечника, него се оспоравала и посебност хрватског књижевног језика. Након лома у прољеће 1967. садашњи управни одбор Матице на челу са свеуч. професором Хрвојем Ивековићем покушао је у сијечњу 1969. успоставити равноправне и знанствено оправдане односе, што је у разговорима дјеломично и успјело, али се и опет разбило на писменим стилизацијама резултата тзв. Загребачког састанка. За илустрацију ситуације наводим текст спорне 1. точке закључака Загребачког састанка представника Матице хрватске и Матице српске. Матица хрватска предложила је овакав широко толерантан текст прве точке: „Хрватскосрпски, односно српскохрватски књижевни језик има двије равноправне варијанте: једну каква се употребљава у хрватској, и другу каква се употребљава у српској књижевности."

Таква широкогрудна стилизација обухваћа све могућности хрватског и српског језичног односа, не полазећи ни у какав екстрем искључивости. Али све до данас управни одбор Матице српске одбацује да прихвати такву стилизацију прве точке закључака Загребачког састанка у сијечњу 1969. А то значи да на тој страни нема ни схваћања чињеничног стања ни потребне толеранције при рјешавању проблема који се тичу двају народа. Матици хрватској у таквој ситуацији не преостаје друго него да се оријентира на властите снаге, на снаге хрватских књижевника,

Наставак на 2. страни

О ПРЕВОЂЕЊУ . . .

оспорити револуционарну чистоћу; марксист, неспутан догмом, који је увијек оригинално, савршено познајући свој народ, прилазио најсуштаственијим питањима савременог друштва, унутарње и међународне политике, радничког покрета посебно. Био му је стран сваки прагматизам, а како је дивно у шест тачака сажео и изразио што борци „не смију да чине", а у шест других што „треба да чине". Човјек му је био све, једино и главно полазиште. Зато се, у име човјечности и прогреса, крајње енергично обарао (године 1947) на штетности од локалистичког духа, секташтво, капларство и бирократизам, духовну ускост, манију за помпом и формалностима, канцеларијско пискарање, недисциплину и распуштеност, егоизам и корупцију.

О величини Хо Ши Минове мисли не говоре само његови „Изабрани радови", већ и његови савременици, два дјела која су у Паризу изашла убрзо послије Масперова издања: „Хо Ши Мин, наш друг" (»Ho Chi Minh, notre camarade«) и „Вијетнамско искуство" вијетнамског писца и истакнутог функционера Нгујен Хак Виена (»Expériences vietnamiennes«). Обје ове књиге агилног и сериозног подузећа »Éditiones sociales« својеврсна су и драгоцјена свједочанства о Хо Ши Мину, његовој земљи и револуционарном покрету. Прва је зборник сјећања двадесет и двоје француских активиста (Дикло, Бију, Мари-Клод Вајан-Кутирије, Кан, Фигерес, који је написао и уводну студију о Хо Ши Мину, и др.) на сусрете с човјеком који је отишао у најљепшем тренутку године, уочи традиционалне светковине вијетнамске дјеце, кад је у Ханоју, како је он писао, „мјесец пун, вјетар свјеж, вода Малог језера мирна, небо плаветно". Друга књига, „Вијетнамско искуство" прави је „кључ" за упознавање Вијетнама, његове хисторије, неуспјеха америчких империјалиста, побједа народне армије, аграрне реформе и нове пољопривреде, културних проблема, конфуцијанизма и марксизма у Вијетнаму, избора развојног пута, револуције и изградње земље у којој је инкарниран дух Хо Ши Мина.

Миле Јока

НЕТОЛЕРАНТНО И НЕНАЧЕЛНО

знанствених радника и стручњака, који треба да рјешавају питања хрватскога народног и књижевног језика аутономно, по природном и народном праву на знанствени начин. Данас нам се већ чини да је и стилизација Загребачког састанка, у жељи за споразумијевањем и конструктивном сурадњом, занемарила добар дио хрватских језичних права, али кад ни то није било прихваћено, Матица се хрватска у тим питањима морала поставити на властите ноге. Сваки народ у социјалистичкој Југославији има суверено право да развија културу, а то значи и језик и књижевност, по својим потребама и природним правима, у социјалистичком смислу, признајући иста права свима који живе у тој народној и државној заједници. Рјешавајући та питања на темељу знанствених принципа, не можемо никако залутати.

Ето, то сам хтио рећи данас овдје, на годишњој скупштини Матице хрватске, да бисте схватили толерантну, али и принципијелну језичну политику ове најстарије хрватске културне и народне институције. Нема народа без његова језика, па према томе ни Хрвати не могу бити без хрватскога књижевног језика."

Остављајући по страни питања лингвистичке природе (о томе нека расправљају научници!), обратимо пажњу на нека питања која спадају у културну и књижевну политику и са науком имају врло мало везе.

Јонке, наиме, тврди да је ијекавски тип књижевног језика хрватски, а да је, сходно томе, српски тип књижевног језика екавски.

Заборавни професор при том заборавља колики је број српских писаца својим стваралаштвом на ијекавици учествовао у конституисању српског, односно српског или хрватског књижевног, језика почев од Филипа Вишњића, Тешана Подруговића, Вука Караџића, Петра Петровића Његоша, Симе Милутиновића, Петра Кочића, Алексе Шантића, Симе Матавуља па све до Меше Селимовића, Михаила Лалића, Бранка Ћопића и до најновије генерације песника и приповедача.

А пошто Јонке каже да „домовина допире дотле докле сеже језик", хрватским књижевним језиком, по њему, пишу данас не само Хрвати у Хрватској него и Срби у Хрватској, Хрвати у Босни и Херцеговини, Муслимани у Босни и Херцеговини, Срби у Босни и Херцеговини као и Црногорци. Испаде, по Јонкеу, да хрватска домовина, „пошто је домовина дотле докле сеже језик", заиста врло велика, а да је хрватски књижевни језик, тј. „ијекавски тип књижевног језика", заиста врло распрострањен.

Оваква, јонкеовска, подела наше домовине врло јасно потире неке одлуке о државности неких република (СР Црна Гора и СР Босна и Херцеговина), а одузима Црногорцима, Муслиманима и Србима ијекавицу као књижевни језик.

Логично је због тога сматрати да се најновија изјава друга Стјепана Ивића („Борба", 22. децембар 1970), предсједника Социјалистичког савеза Хрватске, о националистичким и шовинистичким појавама не односи само на иступање Шиме Болана, који је после иступа на годишњој скупштини изабран за тајника Матице, већ и на иступање професора Јонкеа, који је после свога иступа изабран за предсједника Матице. О томе шта је Ивић рекао у „Борби" се каже: „Постоје намјере неких појединаца у руководствима културних институција да те средине претворе у једну врсту политичких представништава, рекао је Ивић, наводећи да слични покушаји појединаца постоје у Матици којима они само себе и ову установу настоје идентификовати с хрватском културом и заузети монопол над њом, свјесно при том заборављајући да је хрватска култура настајала, настаје и може настати и афирмисати се само као заједничка творевина стваралаштва Хрвата у првом реду, али и Срба и свих осталих народа и народности које овдје живе."

Није нам, заиста, јасно откуда онда Јонкеу смелост да своје излагање, које он назива „основним гледиштем Матице хрватске о питањима књижевног језика", наслови циничним насловом „Толерантно и начелно".

ПИСМА УРЕДНИШТВУ

О оцени једне оцене

Драги друже уредниче,

У сарајевском недељном илустрованом листу „Свијет", у броју 651. од 20. новембра 1970, изишао је интервју професора Мидхата Бегића „о разним питањима значајним и карактеристичним за савремену књижевну ситуацију у Босни и Херцеговини" под насловом „Какав критериј".

Ценим Бегића због дугогодишњег неговања Скерлићеве успомене и бављења његовим делима. Зато сам склон да његове изјаве у „Свијету" не тумачим строго. Сматрам да интервју и не мора бити прецизан израз лица које даје изјаве. А у изјави Бегићевој има не само гушта и тма потакнутих питања, него управо много чега што читаоца наводи да посумња да овај интервју преноси тачно изјаве и ставове Бегићеве.

Али, ја овде не мислим улазити у анализу целога разговора Бегићева. Желим само да кажем да не могу да се сложим са Бегићевом констатацијом „да су о Крањчевићу написали најгоре оцјене на првом мјесту пјесници Пандуровић и Божидар Ковачевић".

Бојим се да Бегић овде није довољно прецизан и акрибичан. Мени је, бар, непознато да је Сима Пандуровић дао „на првом мјесту најгору оцјену о Крањчевићу". Није ли Бегић поводом оцене Пандуровићеве о Назоровој поезији (Дела Симе Пандуровића, Ш, 93—112) неким менталним лапсусом помешао Назора с Крањчевићем? Али и суд Пандуровићев о Назору није „најгора оцјена", јер о њему закључује да је „несумњиво наш најбољи песник другог реда".

Исто тако Бегић нема права кад говори о некаквој мојој „најгорој оцјени" Крањчевићеве поезије. Ево те оцене како сам је коначно дао у предговору своје антологије „Парнас, зборник лирике српске и хрватске" (Нови Сад, 1955, стр. 21): „Војислављев савременик, Крањчевић, угледаће се на њега: један део мотива, облик неких песама, стих и израз, често се јављају у Крањчевића под Војислављевим утицајем, Крањчевићева песничка личност није јака, у његовом стиху нема оног посебног личног израза којим се један песник разликује од другог. Многе његове песме су стихована проза и остављају нас хладне као чланци из новина. Али Крањчевић се труди и хоће да мисли. Његове песме „Задњи Адам", „Мојсије" „Ели, Ели? лама азавтани" мисаоне су, више производ прочитаних књига него личнога ја али ипак високо изнад песама Враза, Трнскога, Харамбашића или Шеное, најистакнутијих хрватских песника пре њега. Мање разноврстан у мотивима, много мањи песник и уметник од Војислава, Крањчевић је ипак врло заслужан: он је више него други уносио у лирику велика питања и велике немире мисли и духа. Али његов утицај није био значајан зато што је био само стихотворац, а наше песништво имало је већ велике уметнике. Да Владимир Видрић није остао само генијални аматер, он би могао више него Крањчевић бити представник праве поезије у Хрвата, па чак и данас, са оно, неколико прегршти стихова он је готово изнад свих хрватских песника. Отуда у једној антологији Крањчевић неминовно мора бити представљен лошије него Војислав или Видрић, јер му ту не помаже углед који му даје наша средња школа."

Мислим да ова моја оцена о Крањчевићу није строжа, на пример, од Крлежиних судова о њему.

Хвала на простору.

Божидар Ковачевић

ШАТОБРИЈАНОВ ГРОБ НА ОБАЛИ АТЛАНТИКА: ПЕСНИКОВ ЗНАЧАЈ НЕ ОДРЕБУЈУ ДИМЕНЗИЈЕ ЊЕГОВОГ ПОСЛЕДЊЕГ БОРАВИШТА

Хегемонија фалсификата

Пјесниче, друже, душе што ти би
Да л'зато прах свој попе на тај кôм
да с њега гледаш душом жалосном
гдје племе твоје спава мртвим сном?
Па реци, нагов'јести, дај ми знак,
Што видиш отуд, свјетлост или мрак?
Видиш ли врага, оног старог, твог?
Једва га видиш, сломио га Бог.
Биљиши су му сад крпетине,
а мач и круна подсм'јех свјетине.
Ал' многи други створио се враг,
Час ту, час тамо, свуд му видиш траг.

Лаза Костић

(Из „Пролога за Горски вијенац", 1902)

Драги Драгане Јеремићу,

ОД ТОЛИКИХ писама која се, нарочито у последње време, пишу и потписују код нас, највише их је посвећено Његошевом опстанку на Језерском врху. Кад би се сакупило све што је јавно намењено (ако не увек и јавности саопштено) као апел, протест, упозорење — била би то позамашна бела књига о „Сумраку Ловћена", како је Петар Лубарда назвао своју последњу слику.

Књига би се могла сачинити и од онога што је у свету писано о Ловћену. „Una voce per salvare una tomba" („Corriere della sera", 18. V 1970) дигао се не само у Италији, и по читавој Европи, већ и у Јапану („Asahi Shimbun", 29. V 1970). Један од последњих, према личном писму од 23. октобра, јесте и глас самог Андреа Малроа. Има, међутим, неких других писама чије су залудности насушне, поред све ужурбаности минера изнад Иванових Корита да што пре буде касно за било чију, или какву, накнадну памет. Пре више недеља, на пример, обраћајући се члану Одбора за рушење капеле на Ловћену, историчару Владимиру Дедијеру написали сте да је „само цела истина историјска". Отворили сте тиме разговор који се и очекивао као потреба да се бар неке од нецелих истина дорекну, или назову својим правим именом. Странице које Вам прилажем део су једног већег дијалога чињеница и примера, у вези са насловом и поводом, за ово писмо.

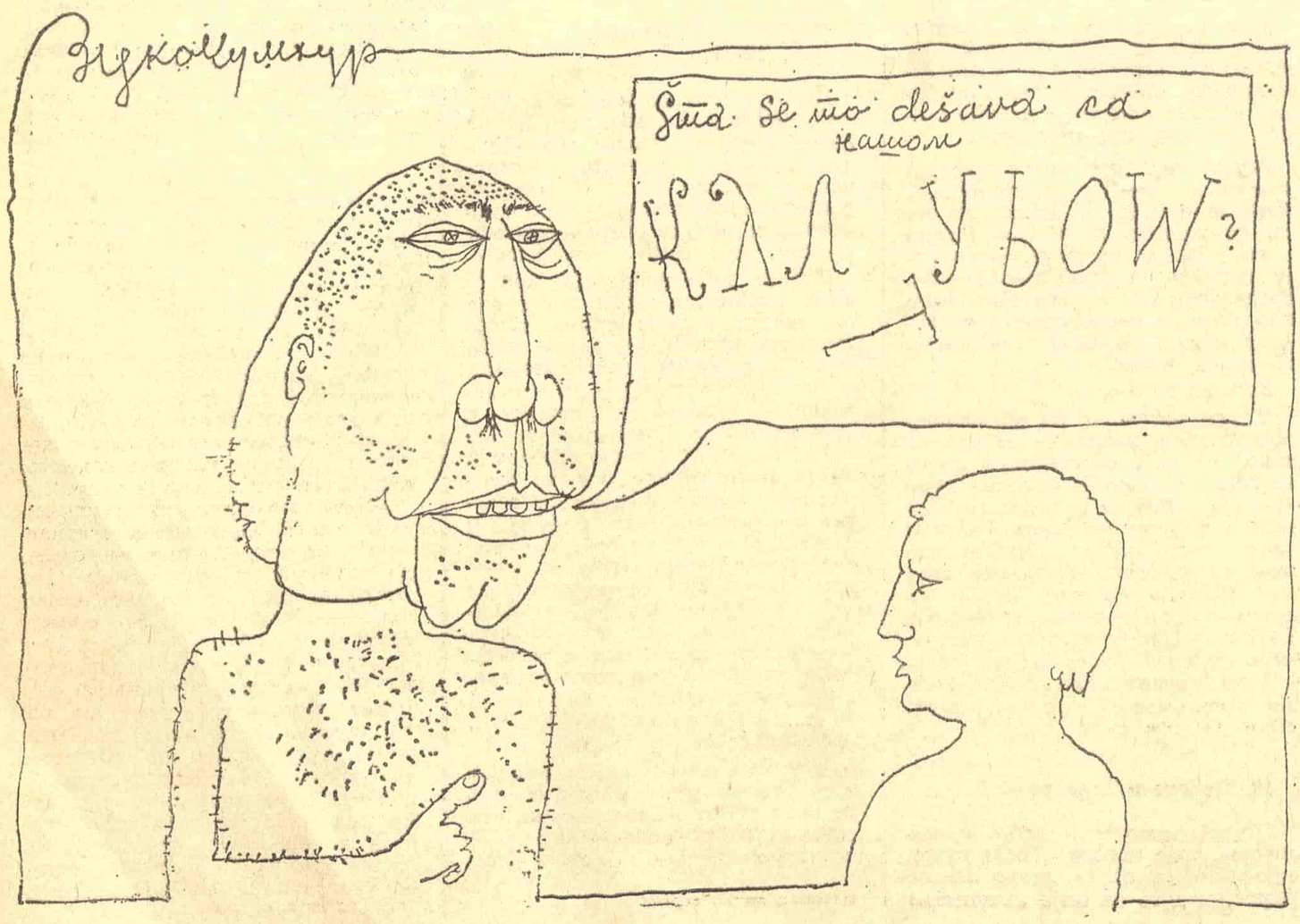
Иако није једина у догађајима и проблемима који нас опседају, судбина Његошевог завета и здања у много чему је јединствена као пример и оличење, далекосежна као последица. Крај толиких непогода и неизвесности данас, као да је требало још то да се и велико упориште, какво је Ловћен са Његошем на себи — највиши предајник песничких и патриотских емисија — претвори у лагум завичајних смутњи, раздора, обневиделости. Као да није било пречих потреба и послова, него да се на месту једне историјске капеле, обновљене, подигне један политички маузолеј, такође обновљен. А многи знаци упозоравали су, упорно и одлучно, да не дође до другог рушења песникове задужбине, и другог враћања државног мештра једне бивше државе као свеважећег вајара земљи која скоро три деценије није више краљевина.

„Ничим, спољашњом формом нити мисаоним животом не припада Мештровићева стилска уметност нашој средини, нашем народу. Напротив, она је само једна од безбројних појава модерне европске уметности. Њен ужи извор је модерни Беч, баш онај исти Беч против кога се у политичкој борби Мештровићева скулптура износи као симбол народног ослобођења" — писао је Моша Пијаде у „Слободној речи" још 1919. (На ово писање Мештровић се, у својим „Успоменама", овако осврнуо: „Од Кинеза сам први пут чуо за Броза и Карђеља а за Пијаду нисам знао да ли је идентичан са врло лошим сликаром Пијадом који је у београдској „Правди" своједобно писао наручене и плаћене нападаје против мене"! Као и многа друга, ово место је изостављено у загребачком издању „Успомена" које је објавила Матица хрватска 1969. У оригиналном, јужноамеричком издању „Успомена", Буенос Аирес 1961, наведена реченица објављена је на стр. 389.) Пола века касније изашла је књига Жарка Видовића „Мештровић и савремени сукоб скулптора са архитектуром" која је научно, аргументовано представила сву естетску и идејну проблематичност пројеката Мештровићевих маузолеја. А да је ловћенски најнесрећнији, писано је посебно много. Као у своје време Крлежа, Пијаде и Лазар Трифуновић је, последњих година, свом одлучношћу критичара модерних настојања устао против рецидивних заблуда о Мештровићевом маузолеју као уметничком делу. О промашености фигуре Владике Рада, основног чиниоца у маузолеју, о карактерној, духовној нетачности песниковог лика, изведена је замашна и значајна анализа у књизи једног од најбољих зналаца и ко је Његош, и шта је уметност — у монографији Исидоре Секулић: „Та уска глава излази из једног потпуно туђег затиљка, грубо мишићаве или месне вратине неког лађарског момка који о плећа и врат притегнутим ужетом вуче узводно дереглију. Скулптура ова није потекла из оригиналних података; то није израз духовне или карактерне конституције Владичине. Што још посебно жалимо, то је следеће: та уметничка визија Мештровићева, то је већ више но прилично типизован модел његов за главе маркантних мушкараца из врло разних категорија. Стоји тај модел у аутопортрету Мештровићеву; исти модел у неколико глава Косовских хероја; донекле у лепој глави Индијанца јахача; па ето сад стоји и у глави Његошевој. Затим, идеализацијом каква је изведена, скулптор је у два сасвим погрешна правца „ретуширао" Владику. Прво, додао му господствености у смислу европски аристократском, или егзотичном; а Владика је био динарски расан и домаћински отмен; додуше кућић и династ, али Црногорац међ Црногорцима. Друго, интелектуализовао га је Мештровић како се на већ врло стереотипан начин приказују мислиоци. Међутим, Владика није био светски стилизован, него сасвим особено, лично, и врло црногорски усклађен; и Владика није био собни интелектуалац који само зури у књиге, него је „крилатим умом" догађао знања и слутње по просторима, и зато гледао отворених очију преда се" („Његошу књига дубоке оданости", стр. 192).

Ако је укус за псеудоуметничке грандоманије могао да превлада, и привилегован буде, у једном времену многих незнања и недоличности, па да се на Авали сруши средњовековни град Жрнов да би се подигло здање које пре личи на маузолеј каквом освајачу у освојеној земљи, но споменик Незнаном јунаку у сопственој; или да атлетски акт у императорској пози, на калемегданској тврђави, симболише победника на Куманову, Бакарном гумну — у нашем времену нашли су се озбиљни и одважни људи који су покушали да спрече понављање неликовне, антиисторијске агресије и на једном од најчистијих узвишења наше постојбине и поезије.

Наставак на 10. страни

„БРИГА" ЗА КУЛТУРУ



ЕСЕЈ

О ГРАНИЦАМА ПОЕЗИЈЕ

Мила Стојнић

СТОЈЕЋИ у претходници свих видова објективиране и опредмећене човекове свести, као једна од првих творевина у којима је човек обликовао своје сазнање о свету око себе, књижевност је током свог многовековног постојања безброј пута застајала у апокалиптичком страху за себе и за човека, у страху да човек из своје племените знатижеље, играјући се својим неограниченим сазнајним способностима и заљубљено откривајући непознато, не уништи и себе и свет око себе. У том страху којим књижевност, а нарочито поезија, прати процес човекова овладавања природом и упознавања њених законитости једна је од њених узвишених мисија, њена улога чувара принципа људског, њена брига да се не заборави човек и човештво, да дело не уништи и творца и сам принцип стварања. Сликовито речено, књижевност данас у људском друштву све више игра улогу античког хора. Она неодступно коментарише токове збивања, дијагностицира болке века, упозорава, вапи, радује се и тугује са главним актерима грандиозне игре живота.

И због тога није случајно што литература нашега доба, уместо старог, чкиљавог Диогеновог фењера, пали све моћније рефлекторе у потрази за човеком. Митови којима је у освит своје историје човек објашњавао свет око себе представљају, у наше време вртоглавог овладавања микро и макро световима, форму откривања човека који је, изгледа, негде у тим световима изгубљен, растворен, уситњен у мору честица свих знаних и незнаних материја, невидљив у „пољима" у којима физика истражује оно што засад зове „антиматеријом". Изгубљен у лавиринтски замршеним окнима безданих рудника сазнавања, он је сам остао најнесазнатији трун природе. На ту чињеницу упозорава нова фантастика, нови мит о човеку и његовим суштинама. Тај мит је, за разлику од првобитног, прожет интелектуалношћу и узбуркан страхом за судбину хуманога начела, људске суштине и неиспитане „тајне" коју представља човек у време електронских мозгова, робота и освајања космоса. Отуд и потреба за „изолованим посматрањем личности човекове", његовога „ја", за „хипертрофијом човекове присутности у свему", отуда и потреба за инсистентним доказивањем поливалентности људске личности, за њеним многоструким и увек новим осветљавањем. Тај нови мит диже човекову истину до степена универзалног и апсолутног. Међутим, функција тога мита могла би остати више инстинктивно него разумски сазната кад га теорија литературе и књижевна критика не би пратиле сталним минуциозним анализама и дешифровањем његових симбола и фантастичних форми.

Отуд управо у књижевној теорији и критици страх за човека нашег времена и за судбину суштине хуманога у ове дане расте до колосалних апокалиптичких размера. О том страху говори Роже Гароди у својој књизи „О реализму без обала" као о страху који човек осећа „пред снагама које је он сам створио, али које се од њега разликују, супротстављају му се као туђе и непријатељске и прете му уништењем. Беда, кризе, институције угњетавања и ратови, и све то заједно узето представљају различите облике силе отуђене од човечанства". У једном технократском свету чија се снага мери јачином и количином атомске енергије сабијене у бомбе и ракете, књижевност и свака друга уметност која представља форму „човекове присутности у свету" мора бити прожета страхом за његову сутрашњицу. У том смислу она и ствара нови мит о „човекопознању", што „представља чисто људски акт којим човек настоји да надвиси природу и технику која привремено влада природом". Овај страх који човек осећа у тренутку кад су његове техничке могућности тако велике „не може бити плод његове немоћи пред силама природе" које су му туђе. То је пре свесни коректив властите активности, сопствене креативне моћи. То није избезумљење, већ упозорење, крик „Quo vadis humanitas!«.

„У колизијама насталим из противречности света, уметност види ону реалност, која постоји независно од људскога „ја". Свет није у мени, већ сам ја у свету". Мит рођен из страха од доминације техничког и технократског принципа над хуманим, изражава, по правилу, човекову тежњу да обухвати и стави под контролу своје свести целовитост света, да га повеже и очовечи својом личношћу, да га свега обујми својим малим „ја". Арнолд Хаузер то назива „жељом да се, додуше, на прилично парадоксалан начин, унесе јединство и повезаност у атомизирани свет у коме живимо". „Уметност је — каже он — обузела права манија трке за тоталитетом." А „трка за тоталитетом" није ништа друго до покушај да се човековим „ја", његовом личношћу, обухвати све што око нас постоји, да се поврати јединствено својство људске личности да све присвоји и у себе смести, собом обједини.У том смислу се са мање грозничавим, али веома у основи сличним дилемама сусрећемо и у совјетској књижевности и књижевној и уметничкој теорији. У закључку свога „Увода у естетику" Јуриј Борев о томе пише: „Развитак нове високе технике и нових облика живота тек онда постаје друштвени прогрес кад се тај развитак остварује у име човека. Прогрес изван и мимо интереса личности не само да губи сваки смисао, већ се и извргава у своју супротност. Открића најновијег времена омогућују научницима предвиђања да ће се до почетка XXI века удвостручити количина електричне енергије по глави становника у свету. Па ипак, тај грандиозни скок не само да ништа не вреди, већ се он може претворити у колосалне невоље човечанства, ако не буде усмерен на праву страну.

Скоро свако ново техничко откриће у историји човечанства доносило је човеку не само нова добра, него и нове невоље. Управо због тога прогрес није апстрактан — нема правог прогреса друштва изван идеје хуманизма... Изван хуманизма нема ни правог раста човека...ако се раст човека изван друштва на крају крајева окреће ка деградацији личности, онда и раст друштва изван и мимо човека, раст друштва који противречи интересима личности, по својој суштини исто толико није прогресиван... Човек није гориво историје, које без остатка сагорева претварајући се у енергију обесчовеченог друштвеног кретања. Не! Човек није ђубриво којим се гноји историја. Њиме се не може гнојити историја да би на тој њиви била одгајена апстрактна будућност. Комунизам расте у људима, заједно са људима и у име људи... Сваки корак историје и свако ново откриће претварали су се у нову неслободу човека, нове несреће и опасности за њега. Усмерити друштвени прогрес ка кориту личности, обезбедити њену срећу и слободу и са друге стране заувек избавити личност од егоцентричне зачауреност и учинити је личношћу за људе — то је узвишени хуманистички циљ развоја човечанства. . .

Развој човека, његов непрекидни раст, треба да иде кроз друштво у име људи, а развој друштва — треба да иде кроз човека у име личности — у тој дијалектици човека и човечанства садржани су најузвишенији хуманистички принципи и естетички идеали. Остваривању и стварном оживотворењу тих идеала служи права уметност. Најузвишенији циљ уметности је свестрани развитак личности. Савез између уметности и хуманизма је вечан и нераскидив".

Тон у коме Јуриј Борев износи ове своје погледе на уметност је до те мере категоричан да из њега јасно избија нека врста последње опомене, попут оне коју је у своје време упутио руском друштву Александар Блок — „Последњи пут ти кажем, освести се стари свете!". Та опомена има смисао обраћања човекова ка сазнавању самога себе као творца дела која га, макар и само на тренутак, могу чак кобно превазићи и узети власт над њим. Због тога за књижевну критику и, још универзалније, — за естетику, у одређивању мисије уметности међу човековим делатностима и оцењивању уметничких и књижевних дела, све мање постају релевантне форме и садржине које се овим страхом за судбину људске личности, човека и човечанства прожимају. Сам тај страх од дехуманизације нашег света, од прогреса „мимо човека и човечанства", који у себи крије опасност од свеопштег уништења, од претварања личности у „ђубриво историје са циљем да се на њој однегује нека апстрактна будућност", од власти машине над човеком, од аутоматизовања човекових активности, од уништавајуће силе човекова дела, — постаје тако универзалан у свим технички развијеним срединама и постепено прожима све врсте уметности. Он све мање зависи од политичкога става аутора, од његове друштвене позиције и погледа на свет и све више постаје један универзални вид самоодбране човечанства, једно друштвено опредељење које је подједнако критично према свим појавама које могу представљати опасност по интегритет људске личности, по човека и човечност, било да су те појаве друштвеног или каквог другог карактера. Као по неком императиву нагона за самоодржањем човек устаје у одбрану својих својстава и права, која на тим његовим својствима у природи и друштву почивају. Таква његова одбрана не познаје никакве баријере ни границе. Она се најдиректније (иако не увек у правим уметничким формама) манифестује у протестној поезији младих, у њиховој, додуше често беспомоћној радикалистичкој побуни против свих врста неправди и ограничења слободе човекове личности и њеног слепог покоравања законима нужности.

У последњој деценији нашега века тај својеврсни универзализам осећања хуманога манифестује се и у све видљивијој и све чешћој сличности или истоветности мотива, јунака, стања и расположења која се појављују у разним књижевностима, на разним странама света, у потпуно различитим срединама.

При томе то више нису стара питања човекове егзистенције и смисла постајања, постојања и нестајања његова, већ понајчешће чињеница да је он као такав угрожен, потчињен. Чињеница да чак и поезија као искључиво човеково својство и потреба почиње да израња из математичких формула и симбола, да и она прелази из области емоционалнога у област строго рационалнога сама по себи и изазива многе дилеме. Поставља се питање: умиру ли то људске емоције, или у најмању руку шта ће остати од човека „ако он буде могао и своју патњу да пренесе на машину" као што јој је подарио моћ да за његга мисли и решава брже и прецизније од њега најсложеније мисаоне радње. Остаје ли човек од тога за једну велику половину своје личности сиромашнији. Прочитавши стихове које је у своме чланку „Логика поезије" цитирао доктор физичко-математичких наука Г. Хилми, књижевник Вадим Кожинов, коментаришући карактеристике почетка седамдесетих година и краја периода који ће „у историју књижевности ући под називом шездесетих година XX века", пише да је у стиховима који су „плод надахнућа електронске машине... немогуће у суштини издвојити искрени (па макар и штетни) лирски израз од шарлатанства". Реч је о стиховима добијеним по програмима електронског уређаја „Р. Ц. А. — 301", који гласе:

Док је над сломљеним надама сан
слепо пловио
Космос је над сломљеном љубављу
бол по кап точио
Из невидљивих људи светлост је
била изгнана.
А небо није спавало.

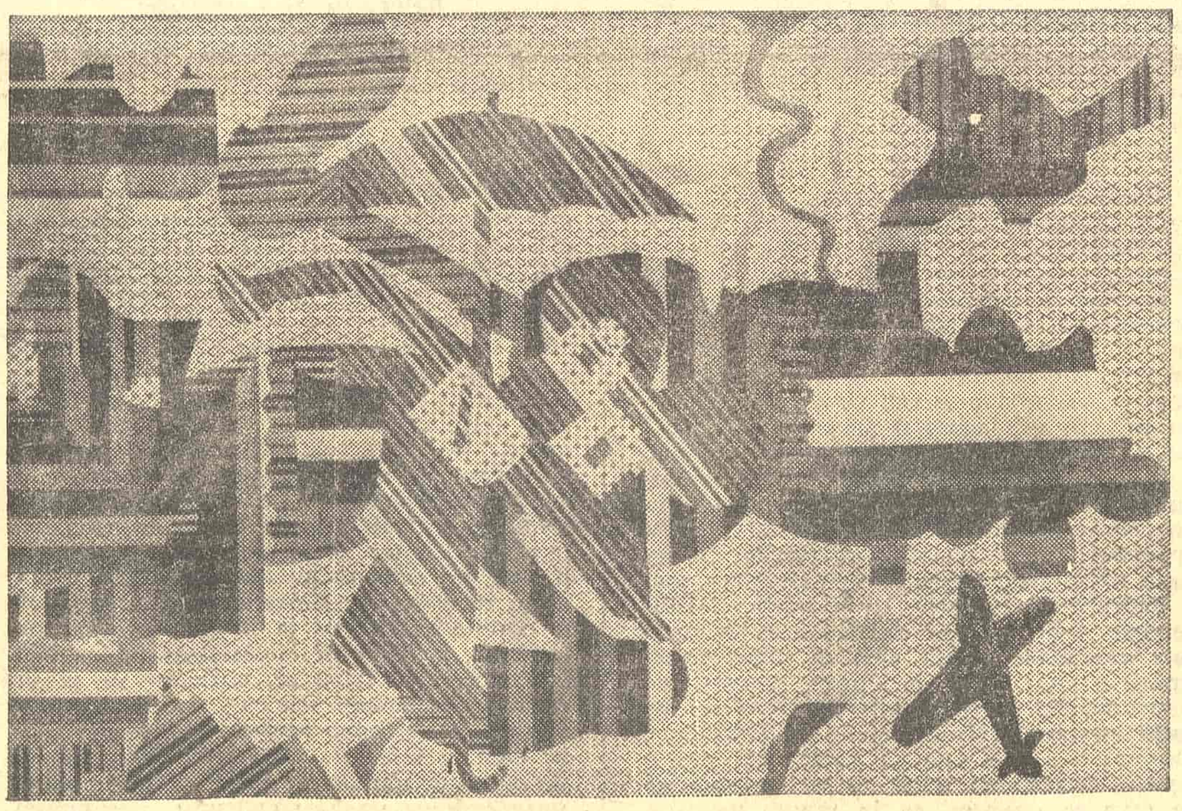
И:

Све девојке плачу,
Тихо као што снег веје.
Девојке неће плакати покрај
постеље....

Нека тешко одредива кохеренција која постоји међу овим сликама наводи аутора коментара да уверење „да ће се наћи поштоваоци поезије који ће у наведеним редовима открити занимљиве и смеле асоцијације, одраз „разбуцаности" века итд. итсл."

Виктор Чалмајев, истим поводом, указује на другу опасност: он сматра да и поезију и човечност угрожава то што се у поезији све чешће манифестује јунак који се „не примећујући своје духовно пимејство и немушкост „смело" загледа у звездане даљине и осваја их...реториком".

Међутим, ма колико да се овде говори разним језицима и о различитим стварима, оба ова аутора прижељкују повратак „укуса чуда, визије друкчијег, немеханичког постојања човекова" и надају се да ће „безумника који ће бити способни да снују и одгонетају златне снове... бити све више". Они, као са два пола, сваки са своје стране, траже место под сунцем за поезију. То место тражи, рекло би се, поезија у целини и чини се да она овога пута покушава да докаже да и крај свих фантастичних остварења људскога генија, и упркос толиким реализованим чудима, „чудо човекове личности" остаје сакривено у модрој шпиљи његова сна, а маштовитост човекова у којој је прапочетак свих његових дела нема граница. Она је коначна у бесконачности.



У МАШТОВИТОСТИ ЧОВЕКА ЈЕ ПРАПОЧЕТАК СВИХ ЊЕГОВИХ ДЕЛА

Стеван Раичковић

БЕЛЕШКА О ПАСТЕРНАКУ И ЗИМИ

Знам га за огромним столом (на слици) како пише
И можда ослушкује зуј пчеле или шум кише.

Па би да место мастила кроз перо мед пропупи
Или окрене киша и сав прах времена скупи.

Он не само да чује, он као и да осећа
Како му век будући сад руком додирну плећа.

И нејак вишњеви мирис што кроз завесу плави
Враћа му уназад руку да криви стих исправи...

Снежи... Замишљам целац (што Передјелкино крије)
Ко бео, неисписан папир, на столу Русије.

ПРВА ИСТОРИЈА РУСКЕ ПОЕЗИЈЕ

ПОЕЗИЈИ се, последњих година, у Совјетском Савезу поклања све већа пажња. Песници прошлости, који су било по чему значајни, штампају се у замашним тиражима, а да се и не говори о онима најзначајнијим. Сва та издања су на високом нивоу, брижљиво су прокоментарисана и снабдевена исцрпним и садржајним уводним текстовима. Литература о овој уметничкој области је веома богата а курсеви на којима се она изучава, од академских до средњошколских, веома ауторитативни. Историја те поезије, међутим, није постојала. А сада је, „Историјом руске поезије", недавно изишлом из штампе, у извесној мери и та празнина попуњена. То је, наиме, издање које је, како нас, у часопису „Вапроси литератури" (број 10 за 1970. годину), обавештава А. Гурјевич, припремио необично велики ауторски колектив, који одликује висока филолошка култура, широка ерудиција и брижљив и деликатан однос према материјалу о коме је реч. И, по његовим речима, примаран задатак на овом значајном послу решен је „углавном успешно". Аутори нису дозволили да их ситнице одвуку од битних ствари, нити су изоставили било шта што има некакав значај. Успели су да, с ретким изузецима, сачувају неопходну пропорционалност у односима међу појединим одељцима и поглављима књиге. А као један од највећих квалитета овог издања Гурјевич истиче „занимљиву анализу и прецизну објективну оцену низа комплексних и контрадикторних појава" у руској поезији с краја XIX и с почетка XX века.

Таква каква је, књига ипак није на најбољи начин одговорила својој намени. Најозбиљније замерке иду на рачун уопштеног предговора, тачније речено на рачун „крајње неодређености циљева и замисли" аутора, коју он експлиците показује. Аутори овог издања, по речима Гурјевича, нису успели да „означе некакав свој, оригиналан прилаз теми, условљен специфичношћу самога предмета проучавања — песничког стваралаштва". Последица тог недостатка су многобројне контрадикторности у формулацијама како појединих појава у поезији тако и у приказивању стваралаштва појединих песника. И, уместо целовитог, јединственог третмана граће, који би био базиран на одређеним, свесно изабраним принципима, „Историја руске поезије" представља „збирку самосталних чланака и есеја, поређаних по хронолошком реду". А, ма колико да су ти чланци и есеји, сами по себи, вредни, то не може да буде довољно за једно овакво издање, тим пре што је ово први покушај те врсте. (С. Б.)

Владимир В. Предић

И ТО ЈЕ ИСТОРИЈА

И пробудиш се једног јутра
Ни гласа
Ни тишине
Ни времена
Као и да није јутро
Само шкрта
Безукусна светлост
И помислиш
Могао си и да се не пробудиш
Могао си сасвим мирно и да заспиш
Без збогом
Без икакве поруке
Чист као заборав
Ни сен горчине
Ни сен наде
Да задрхти у теби
Да испише лист
Дуги низ година
Зар бесповратно изгубљених
Пред таквим јутром стојиш
Пуст и далек
Ни ваздуха
Ни земље под ногама
Стојиш под још незамисливим небом
Пред још непостојећим вратима
За тобом
Ни маховине ни камена
Ни мисли о светлости
Наједном
Јутро се отвори
Немирне мушице снега
Облећу злато
Старих торњева
Наједном
Пљусак живих
Неухватљивих звезда косе
И њен ход који разгони магле
И сумње
Смутљиве године
И страх
И њен ход
Без ког не би било
Ни тог јутра
Ни тог барокног анђела
Под чије си крило
Изгледа
Заувек стао
Наједном
Све је ту
Као да је само на тебе чекало
Таквог једног јутра
Могао си и да се не пробудиш

ЖОНГЛЕРИ

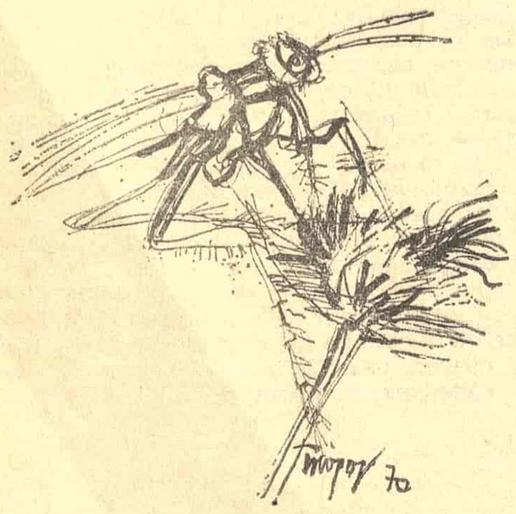
Тај воз
Ветар истргнут из корена ноћи
Прокључала муња
Помама страха и радости
Тај воз
Неполегле године младости
Неисписане судбине по плавим путевима нехаја
Снови неиспевани
Тај воз
Руке без подршке
Згрчене руке уморних
Недовршена писма
Тај воз
Необузданост и лажна предност одлазећих
Неразложно спуштени капци онима што нису стигли
Над својим узалудно поновљеним столовима
Тај воз
Могућност нових пораза
О куда ће и да ли ће икада стићи
Али ипак ти осветљени прозори
Та лица у напрегнутом ишчекивању сутрашњице

ЗИМСКО ДРВО

Као да то угашено дрво
Као да то дрво без корена
Без неба
Као да то дрво
И није већ

Као да у тим жилама
Као да у тој прозуклој тами
И није било светлости
Као да није било простора
За реч

Као да не говори
Као да је дрво
А не пустош
Као да је било
Одвећ



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ ТОДОРА СТЕВАНОВИЋА

Судбина дневника

Марко Ристић: „СВЕДОК ИЛИ САУЧЕСНИК“, „Нолит“, Београд, 1970.

ДОБАР ДЕО „маргиналија на рубу живота” добио је, како сам Ристић каже, облик дневника или хронике па, без икакве примесе ироније, он свој посао смело назива хроничарством или вођењем дневника Као што знамо, у дневнику се бележе догађаји онакви какве је писац видео, или како је о њима чуо од својих савременика. У наше доба се користе и дневни материјали из штампе, односно масовни дневници, за израду свакодневних, синтетичких, специфичних, субјективних белешки. И на томе послу претакања масовнога у лично, објективнога у субјективно, стваралачки неутралног у стваралачко, Ристић је показао упорну, тврдоглаву, ненадмашну виталност.

Ова књига у космичкој ери човека, обухватајући десет наших година, деценије шездесете, представља у ствари један Ристићев дан, један космички трен, једне литературе, једне земље, једне политике, једног света, света већ реализованог космичког сна али и даље неослобођеног од моралних скрупула у свим областима људског живота па и областима културе. Читаоци ранијих дела Марка Ристића добро се сећају да је он своје критичко-естетске ставове градио дубоко уверен у неопходност моралне доследности и чистоте писца и у неопходност његовог потпуног друштвеног ангажовања. Не зове се ова књига случајно „Сведок или саучесник”. Интонирана као завештање она на плану ангажмана и моралности испитује пишчево сведочење и пишчево саучествовање.

Ристић се нашао у акцији надреализма не судећи испрва о себи као о сведоку. Учествовао је у њему прије свега као песник, па затим као његов репрезентант и идеолог. Најмаркантнија реч из његове „естетике” је п л а м е н. Како су године пролазиле показало се, с обзиром на његову веру у поезију и доследност његових критичких принципа, да су његови духовни подаци уверљиви и апсолутно потребни у новим књижевним стремљењима. Али, у овој књизи ће Марко Ристић на неколико места као сведок оставити не тако светле податке о садашњем културном тренутку. Не мало оптужујуће звучи када критичару преостане да се жали, као у Ристићевом случају, да је жртва једног терора **„који долази од извесних културних стваралаца који свакако нису бирократи и који није на линији ‚политичке бирократије’ ни на линији ‚режима’ ни линији ‚система’ ”**. Критичар је, по Ристићу, у ситуацији да не сме да каже свој суд о неким песницима а да га не оптуже да је глув за поезију, да је лажни идеолог, демагог, „такорећи полицајац”. Он се пита чија је то бирократија (1965) и данас.

Ристић није никада био за административну негацију стваралачког дела, и то се овде мора поновити, него за дијалектичку негацију „у смислу укидања оног што је преживело ради очувања оног што води ка једној даљој п о з и ц и ј и”. Тако је Марко Ристић у име дијалектичког превазилажења, иако судбоносно везан за надреализам, изрекао о њему и најобјективније критичке примедбе. Сетимо се само оних бриљантних валера око појединих морално-политичких уверења припадника надреалистичког покрета. Не само да су се ломила уверења него и поезије и поетике. У том погледу нарочито је значајан текст „После смрти Милана Дединца и Андре Бретона” који је по интонацији сродан Ристићевом ранијем ремек-делу „Три мртва песника”.

Варирајући теме младости, космичког сна, простора, рата, смрти, друговања и другарства, идеала, снова, идеологије, политике, књижевности, пролазности, слободе, комунизма, овај нам аутор оставља специфично животно завештање и — ако он не би желео овакву једностану квалификацију — завештање дубоког литерарног карактера и искуства, завештање које се из литературе и у литературу рефлектује у кључним друштвеним и научним областима наше епохе. Само ово дело, целокупна дела и цео живот Ристића, израсли су као импозантна,, савесна, ауторитативна институција надреализма, чији се подаци верно чувају, сређују, коментаришу и оцењују.

Метод који је Ристић одабрао у раду тога ипак гигантског „института” јесте

КРИТИКА

МАРКО РИСТИЋ — МАТИЈА БЕЋКОВИЋ

већим делом метод хроничарства или писања дневника који је он посебно разрадио. Нека ми се дозволи да тврдим да је то метод древне одбране од фантома насиља, од смрти; као у „Хиљаду и једној ноћи”. Да би неко живео мора уверљиво да говори. Тако је и у „Декамерону”. Људи, не заувек склоњени од смрти него само одбегли за једно време, причају своје приповетке. Но наша је епоха још суровија. Да би неко опстао мора, као Ристић, са зебњом пратити политичке и научне комбинације. Понекад катастрофалне по човечанство. На једном месту ове књиге Марко Ристић има белешку из дневника у којој каже да је седео целу ноћ поред радио-пријемника због судбоносних догађаја у једној европској земљи, дакле у Европи, дакле у свету, — како би он једном другом приликом рекао — у другом свету, али ту одмах поред нас. А таквих прича, које нам саопштава и ова књига, у нашем веку на жалост има из ноћи у ноћ. И само то ослушкивање и бележење зар није органски страх од фантома политике, од смрти, од катастрофе? Ето, укратко, то је Ристићева књига, Ристићева литература.

Остоја Кисић

И регионално и универзално

Матија Бећковић: „РЕЧЕ МИ ЈЕДАН ЧОЕК“, „Просвета“, Београд, 1970.

НЕШТО због очевидног талента али и због припадности генерацији која је доносећи српској поезији отворенији израз, непосреднији социјални ангажман и ново схватање живота оснажила контакт између поезије и аудиторијума, Матија Бећковић је доста лако заобишао извесна постојећа критичарска колебања. Колебања због којих млађи српски песници једноставно не могу да мењају своју позицију, да се супротставе кулоарским ранг-листама, систематизацијама и класификацијама: ако је један песник рођен као појава он то остаје, па макар његова друга, трећа и све наредне књиге биле очит доказ стагнације, а онај који је, може бити и основано, једном смештен међу другоразредне, тај као трећу збирку може написати малтене и „Божанствену комедију” и остаће тамо где је и био, запечаћене судбине, с јединим поуздањем у некакав суд историје. Тиме се, свакако, не жели рећи да Бећковић тек сад, после објављивања треће збирке песама, заслужује праву пажњу критике и аудиторијума, колико се жели нагласити да је он један међу малобројним млађим српским песницима који је трећом збирком изванредно успешно потврдио свој стваралачки успон. Успон који је резултат песничког дара, али и очевидног трагалачког напора.

Књига дијалекатске поезије „Рече ми један чоек” дугује своју привлачност — а о томе сведочи и њено друго издање — егзотичности лексике, миљеа и нарави који у њој живе, али то није њен пресудно значајан уметнички аргумент. У питању је нешто много више: песник сјајног осећања за хуморно, али и непогрешивог смисла за исконско и судбински вечно у човековом проласку кроз живот, Бећковић је, напајајући се искуством историје и богатством предања, а проучивши етничка обележја и лексику краја у чију славу пева, створио једну самосвојну уметничку реалност, један особени живот који има сопствене форме, сопствена правила, сопствену етику, сопствену дијалектику. И, као и сваки други живот, сукоб водећих сила који је и основ његовог кретања и његове дијалектике.

О којим је силама реч?

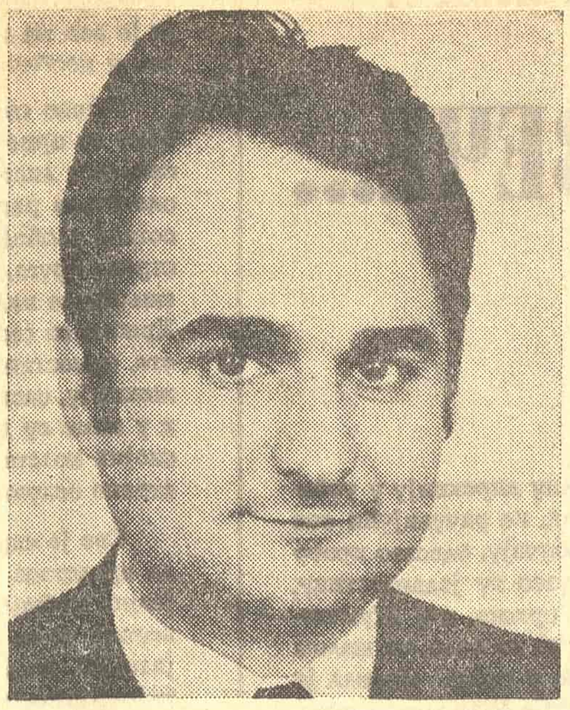
Као песник и моралиста, Бећковић је у својим песмама обелоданио сукоб националног бића (ако тако нешто, уопште, постоји? мада у овој књизи сасвим извесно живи веома динамичним животом) са злом које га као какав фатум, као некаква вечно претећа моћ непрестано следи. Да ли се с тим злом суочава само Крсто Машанов, један од Ровчана из Бећковићевих песама („Судбина Крста Машанова”)? Нипошто. Зла коб с којом се он и његови саплеменици током читавог живота боре, она коју мајка предочава сину опремајући га за пут у живот („Не знаш ти њиг”) то је зла коб човека

свих времена. То је, укратко, судбински жиг на човековим плећима, то је, ваљда, казна за његов источни грех. Само тако схваћено, далеко изван и изнад оквира Бећковићевих Роваца, који су сцена и поприште догађаја у његовим песмама, зло које овај песник осветљава има свој дубоки смисао и свој пуни значај. Веома често песник и не говори о злу или о личностима које су његово отелотворење именујући их, већ прати њихово дејство на понашање својих актера. Зато, ваљда, његови Ровчани говорећи о својим дневним и вечним мукама, о немилосрдним моћницима, о изумирању чојства и честитости, традиционалне етике и морала спомињу **оне, друге** или, чак и **оно** као извор својих мука као да је у питању нешто перманентно у човеку и око њега, нешто свима познато чему је немогућно супротставити се. Зато, најзад, кад унук Алексе Маринкова тужи над негдашњом Црном Гором и негдашњим Црногорцима ми чујемо плач над дехуманизованим човеком уопште, над дезинтеграцијом морала и хуманости уопште („Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором”). Ми имамо у виду песникову прожетост традицијом, уочавамо и његов критички однос према њој, према некаквом пренаглашеном, сакросантном осећању части („Двије пјесме”), али ми ове песме, при свему, доживљавамо изнад равни на којој се „догађају”. Ту раван разумемо као изванредно оживљену уметничку реалност која је, темељећи се на искуству које је сâм супстрат једне регионалне традиције, успела да се отисне до космополитских садржаја, до општих значења.

Трећи, а можда и најзначајнији актер у овој књизи је, без сумње, језик. Језик као синтетизовано искуство народа. Шта у њему, у овом случају, значи дијалекатски колорит? Нема ли он смисао који би се из речи **егзодус** (веома сличне речи егзотичност) могао извући? Није ли дијалекатска поезија за Бећковића само један вид **изласка, бекства**, један покушај да се под окриљем дијалекта кажу неке истине о нашем времену и нашем простору. Та се намера у овој књизи, дабоме, подразумева, али она је веома далеко од тога да буде кључна, баш као што и језик у овој књизи јесте доминантна димензија али никако и једина. Када не би било тако цео Бећковићев напор био би обеснажен, његова сложена и вишезначна креација била би сведена на маргинално дејство. Може се поставити питање потпуне комуникативности тог језика, или о постојању баланса између егзотичности и идеја, јер има пасажа, па и целих песама („Не дај се јуначки сине”, на пример) који су ефектна лексичка парада више но мисао и значење, али се такво једно питање не може постављати. Збирка „Рече ми један чоек” је исувише велики стваралачки напор да би била само то.

Много значајније питање на које треба одговорити је шта је у овој књизи поезија и зашто је то, уопште, поезија? Има ли тај стих, осим функције формалног ограничења, и неки дубљи смисао? И ту би, сва је прилика, у супротстављању догматски схваћеним правилима „поетичности”, прозодије и метрике требало упомоћ призвати цео низ одабраних примера из фолклорне ризнице, из народне поезије, из Његоша, из Вука, па, ма колико то апсурдно могло зазвучати, чак и из Шекспира . . . Јер, ми ту кондензацију индивидуалног креативног напора и песничке имагинације, националног искуства и древне мудрости можемо назвати како нам драго. Можемо је именовати по угледу на нешто старије поетике „најбољим речима у најбољем редоследу” или по нешто новијим „интензивираним говором”. Извесно је, међутим, да је то поезија којој интензитет унутрашњег напона, напона који произлази из мисаоно динамичног значења, одређује и специфичне ритамске осцилације. Извесно је да су то стихови какве је најшири аудиторијум једино као поезију одувек примао и репродуковао. Зато у овом Бећковићем делу и назиремо схватање позива једног националног барда, ако модерно време и модерна цивилизација такву улогу уопште омогућавају. Са своје стране, као индивидуални стваралац, као песник, Бећковић је учинио све да том позиву одговори. Његову књигу, тако, можемо третирати као збирку сатиричних песама, као гротескне параболе, као филозофску поезију, па чак и као прозу! Она је јединствен догађај у нашој послератној литератури, један од оних који ће се спомињати и, чврсто у то верујемо, одржати.

Богдан А. Поповић



СЛОБОДАН НОВАКОВИЋ

Наша филмска деценија

Слободан Новаковић: „ВРЕМЕ ОТВАРАЊА“, „Културни центар“, Нови Сад, 1970.

ОГЛЕДИ И ЗАПИСИ филмског критичара Слободана Новаковића, сакупљени у збирку под заједничким насловом „Време отварања” писани су у распону од девет година (од 1961. до 1970), дакле у годинама када је југословенски филм исписивао најновије (и најзначајније) поглавље своје историје. Ови текстови су, према томе, настајали у данима када се идеја „новог југословенског филма” морала образлагати и бранити и када је требало војевати против разноврсних отпора и полемисати са крутим, конвенционалним схватањима. Цела збирка, наравно, не садржи полемички аспект деловања њеног аутора, који се углавном исцрпљивао у дугогодишњем бављењу критиком, али указује на његове теоријске ставове до којих је дошао по обављеном критичком задатку „рашчишћавања терена”.

Први и летимичан утисак који се намеће после читања ове књиге јесте да је она настала, као што је већ речено, на самом попришту борбе за усвајање идеје о „новом југословенском филму”. Ови огледи су, значи, у временском континуитету свог настајања, били критичка и теоријска потврда оних стремљења у југословенском филму која су му обезбедила пуни стваралачки легитимитет и међународну афирмацију. У свом другом слоју, међутим, они представљају резиме и пратећи коментар оних филмова и аутора који су у том периоду допринели да југословенски филм урасте у општи, универзални покрет еволуције филма уопште.

Осим тога, сагледани у целини књиге, ови текстови представљају теоријско сведочанство о феноменологији једне струје у филму нашег времена, струје која у недовршености и отворености читаве метафоричке структуре проналази залогу креативне слободе мишљења филмом. Тако есеј „Огледало или модерни театар” указује на паралелни развој сличних појава у модерном позоришту, јер су савремене драматуршке технике непосредно утицале на филм, а текстови из поглавља „У кинотеци” говоре о наговештајима и клици таквих тенденција у историјској перспективи.

Управо та повезаност Новаковићевих огледа са појавама у светском филму у ширем временском опсегу, у периоду када је филм почео да открива своју праву природу, и доприноси да ову збирку текстова прихватимо као покушај да се анализирају сви они услови који су омогућили развој новог филмског израза у југословенској кинематографији.

Филмско дело се све више отвара, остављајући гледаоцу све већу слободу интерпретације. Природу те визуелно-експресивне метафоричности Новаковић анализира у тексту „Нови филм и ми”, где паралелно разматра „нови” и „ауторски” филм и открива основне претпоставке оба феномена у контексту прелиминарних фаза у развоју аутора и њихових филмова. Новаксвић је, међутим, свестан да логику и еволуцију ових појава треба посматрати у континуитету и да опсежне теоријске анализе новог југословенског филма тек предстоје. Али, наравно, није довољно само утврдити да је, на пример, „нови филм” нова метафоричност или нови соци олошко-критички концепт, већ и указати на појаве у прошлости југословенског филма из којих је нови филм израстао изненадно, али не сам од себе.

Зато се Новаковић у више наврата осврће на гефовску експерименталну струју чији је утицај на професионални филм несумњив, као што и указује на оне фазе у развоју водећих личности домаћег филма из којих је „нови филм” постепено изашао „на ширину” — Макавејевљеве и Петровићеве аматерске односно документарне филмове и Мимичине и Кристлове анимиране филмове. Једном речју, испреплитали су се многи утицаји и створена је права атмосфера за нову тематску усмереност домаћег филма, у пуној слободи и непредвидљивости, иако без јединственог програма и концепције.

Резимирајуће поглавље целе књиге, „У акцији”, одговара на питање у коликој је мери „нови југословенски филм” произишао из таквих настојања и на који су се начин она манифестовала у стваралачкој пракси. Базична ставка Новаковићеве тезе о сазревању нашег филма и његовом урастању у текућу климу модерног филма односи се на две ствари: на постојање л и ч н о с т и које се на особен начин исказују путем филма и на генералан став читаве кинематографије према савременом друштву. Осим тога, по Новаковићу, теоријска сазнања о „новом филму” у приличној мери одређује и напор његових главних протагониста (Петровић, Павловић, Макавејев), да уметнички план филмске креације замене и негирају истраживање непосредног живота, продором у разнолике облике његових манифестација, понирањем у само језгро појава којима нас он свакодневно окружује. Зато огледи о Александру Петровићу („Песник филма”), Душану Макавејеву („Случај Макавејев”), Желимиру Жилнику („Жилникова естрада”) и Владимиру Петеку („Петек”) — као и разговори са првом двојицом — потврђују Новаковићев став да аутор мора бити личност у сваком погледу, штавише личност која ће филмовима непрекидно бранити и доказивати своје виђење света и филма.

Новаковићева збирка огледа је успела да укаже на суштинске изворе феноменологије „новог југословенског филма”, с обзиром да представља синтезу емпиријских и теоријских сазнања у ширем временском опсегу, особено и налахнуто формулисану представу о живој тралицији југословенске филмске уметности. Пошто југословенској критици и теорији тек предстоје обухватни задаци у тумачењу теоријских основа „новога филма”, ову књигу треба прихватити као један од првих напора на том плану.

Богдан Калафатовић

Тачна дијагноза, али...

Драгољуб Влатковић: „КРИТИКА КРИТИКЕ“, издање аутора, Београд, 1970.

МАЛА КЊИГА може понекад покренути велика питања која далеко прелазе њен обим и циљ. Тако и Влатковићева књига покреће питање о нашој књижевној критици. Ово отворено, неуралгично питање огледа се у једном парадоксу: наша књижевност, наиме, никад није толико обиловала к р и т и ч а р и м а као данас; у исти мах, она никад није толико оскудевала у начелној и поузданој к р и т и ц и. Као и многи други посматрачи, тако је и Влатковић уочио симптоме оне дуготрајне и органске кризе коју обележава означени парадокс. Један од тих симптома указао му се као мешање жанрова у крилу „литературе о литератури”: „За ову књигу — вели он о једној историјско-критичкој студији — не можемо тачно рећи да ли је студија или монографија, есеј или биографија. Све је у њој . . .”

У суштини, кризу би изазивао необичан престанак кореспонденције између критичарâ и критике: проблеми и задаци ове друге већ одавно су премашили капацитет оних првих. Данас, чак и снажни критичари изгледају недорасли разним растућим тешкоћама које књижевну критику доводе у методолошку и аксиолошку кризу. У више наврата, Влатковић констатује — не без основа — да кризу метода побуђује нестваралачко и неограничено ширење фактографије, које он назива „претераним експлоатисањем граће” и „робовањем грађи”.

Пошто је делимично запазио проблем, писац ипак није назрео пут његовог решавања: тај пут се не да увидети без ф и л о з о ф с к о г осветљавања, а Влатковић остаје — углавном — у видокругу књижевне повеснице и критике.

Унутар овога видокруга, и упркос наговештају који даје наслов књиге, он се знатно више бави критичарима него самом критиком. У ствари, он не разматра толико ни критичаре колико историчаре књижевности: од тринаест дела, приказаних у Влатковићевој књизи, само би три спадала у стриктнију књижевну критику. Као са неком нотом замерања, Влатковић напомиње да Филиповићева дисертација о Бори Станковићу није „књижевно-историјска студија” него „есејистичко-критичка интерпретација и анализа”.

Оцењујући приказане ауторе, он је настојао да се врати гледишту Љубомира Недића да је „у нас било . . . д о с т а х в а л ь е н ь а”. Од овога гледишта, међутим, оцењивач се удаљио сваки пут када је очито п р е х в а л н о извесне критичаре. Чини се да је он прехвално, нарочито, Милана Кашанина означујући његов оглед о Бранку као „песму над песмама”!

Ипак, то није битно. Јер, тежиште проблема не лежи на личностима критичара, већ на општем стању критике (и на њеном односу са друштвом). Макар покудили све критичаре скупа, решавање проблема неће бити ни начето, ако се истовремено не предложи неки нов, адекватнији „модел” критике.

Изгледа да Влатковић налази скицу таквог модела у критичком подухвату Милана Кашанина који се „не бави једино с т р у к т у р о м д е л а већ и с у д б и н о м п и с ц а”. Другим речима, он је склон да теоријски концепт критике „ишчита” из њене текуће, живе, конкретне историје.

Будући да говори о тој историји, његова реч је уобличена живо, публицистички, па и књижевно, — али, на жалост, и квазилитерарно (изрази: „једнофазно и празнофазно”, „ожурдуистички”, и тако даље). Без обзира на овакве „стилске егзибиције” (које Влатковић, иначе, жиговше), иста реч казује тачну дијагнозу о садашњем стању наше критике: ова последња доиста болује од „разбарушеног и позерског релативизма”, то јест — од недостатка „изграђених принципа” и од бескичменог „прилагођавања ситуацијама”. Наведена дијагноза описује неки бесплодан естетичко-филозофски е к л е к т и з а м који је условљен „меркантилизмом”, и који је дао печат нашој критици у њеном празном „међувремену” (поглавито — у шездесетим годинама).

Овим описом који је њена главна вредност, Влатковићева књижица покреће један крупан, болан и сазрели проблем. Истина, она га не решава, па ипак вреди више но кабаста купусара о тричавим и безболним псеудопроблемима.

Радојица Таутовић

Петар Цветковић

Шума

Ми у шуму свраћамо
по руке своје
које смо некад ту оставили
да нам уз вучје вијање ојачају.

Зуби нам чврсну.
Треба ли их послати на точила?
Глас, огрубео, лута долинама.
(Можда да га дозовемо себи?)

Под звезданим леглом
мрачне нас сумње море:
може ли се на пријатељство рачунати?

Очи су нам се вратиле.
Још само на поноћ чекамо
да осмех вучици отмемо!

. . . . . .

И док се из снова
прозебли трзамо,
дозиви се наши
у камене јаме претварају

У јутро се
промукли враћамо
и више не знамо шта ћемо са рукама,
ни шта више са зубима.

ПОГОДБА О СЛАВИ

Са вашара нас шареним кожама
и ножевима
испратише.

Играмо под светлошћу
бранећи од подлости дан.
Ал, дрхтећи,
морамо се, ипак, покорити
јер нам је оклоп од звезда слаб.

Скупљамо се
и никако да себи објаснимо:
како сад
одједном
тело нам дивљином обраста,
и ми у јазбини
са вуцима седимо
и о слави се погађамо.

И кад нам земља корење понуди
за сан
— јаву више не признајемо.

ЈЕ ЛИ ПАС ОСТАО БЕЗ КОСКЕ

Пас је имао своју коску.
Док је гледао блештавим зубима
поцупкивао је као уз бубањ
и облизивао своју пенушаву губицу.

Онда је зарежао
пред ходочашћем своје коске
и отрчао иза зида.
Тако су се од нас удаљили.

(Кроз зид их више нисмо видели.)

И тако смо остали и без пса
и без коске.

А учинило нам се
да су отишли
свако на своју страну:
пас на своју — понизну доследност,
а кост на своју — радозналост веселу.

НЕШТО О ВРЕМЕНУ КОЈЕ САМО ПРОЛАЗИ, ПРОЛАЗИ

Ми, који смо сада ту,
стално покушавамо да га задржимо

А оно пролази, пролази.

И ако, на пример, ја почнем
да га ограђујем,
као зидар —
циглу по циглу,
оно ипак пролази . . .

А када га изгубим,
заједно са стварима,
оно почиње
из хладне даљине
будућност ствари да шири.

И тада опет
истрајност своју показује.

УГАЉ

Сећао сам се једне девојке увек —
док једном није постала
угаљ,
црна, са косом од пепела.

Само зенице нису биле
у сећању

и као два угарка
(која је још и ветар потпиривао)
светлеле из мрака.

Вратите се, зенице,
из мрака
у сећање!

Ал оне
остају у мраку.

Оне остају у мраку.

А ја, ево,
све више
угаљ постајем.

Милан Милишић

Кишни водич

Киша, И. К.
Језа пролетња појачана гра̀дом
И наш пут осветљен муњама
Ћутимо, густом шумом засвођени
Наоколо: невидљива крила ландарају

Кроз чупав борик вести хује
У писку влажних жица, тешке, непознате
Налутасмо се И.К., стрпи се
Ту негде мора да се згруша
Граница коју само прекорачити треба

Ипак, у себи
Спремни и на горе, и на:даље
Ићи и не сретати никог
Ићи и не препознавати ког сретнеш
Застајати на истоветним местима

На местима нанизаним као перла
На спору нит нашег одмицања
Одупиремо се, хватамо за избочине
Док слабе нам ноге лове шкрапе
Док валовитим крајем поигравамо

Тек с времена на време погледаш ме
Као вест управо стигла!
Немам више простора испред себе
Земља се лепи, клизи, измиче
Годишње доба тамно поседа хоризонт.

Доста ми је свега И.К.
Ако сам водио, нећу водит више
Ако сам следио — следит нећу
Замишљам друге на мом месту, храбрије
Опуштам се, грчим, да предахнем

Дунух дим, високо, у влажни ваздух
С мислима које ме заокупљају, све
опаснијим
Моји су кораци спутани твојим, малим
Моји кораци иду напред-натраг
И превише необазриво залећу се
постранице

Но само истерују кртице из кртичњака,
плаше зебе...
По ко зна који пут време је да будемо
негде
По ко зна који пут да отпочинемо,
спремимо се, једном још
О И.К., И.К.!
Време јесте да се стигне, знам

У твојој ћутњи то цела је истина!
Како боле твоје рањаве ноге!
Како ми склапа очи твој умор!
Али — надасве — како је мила твоја
поверљивост
Она се спушта, преплетена, као сенке
дрвећа...

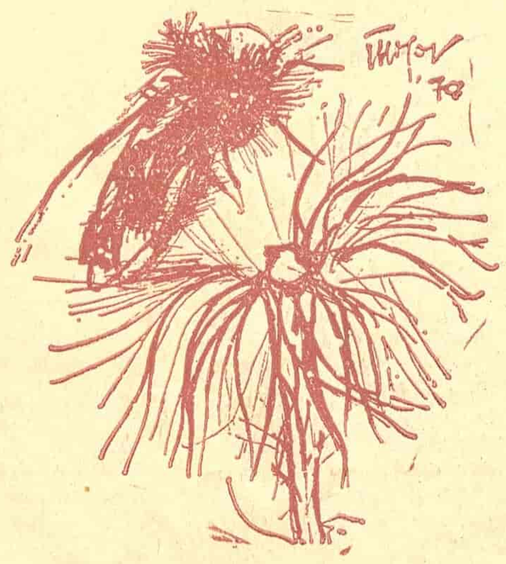
И прожима ме, заувек, хладног и мокрог
Као непрестана дрхтавица
Као киша, исто тако непрестана
Као олуја, и скоро
Као топлота недосегнутог одредишта!

ИВЕР

Заподједе се вјетар, кроз лишће
прсте провуче
Ончас изидох: свеудиљ
облаци пристижу, обзор сиви...

И намах, тачка једна, збир
Ничеса, воде...
Што хтједох крадом стећи док пут
је пунио чула!
Ту рочиште је свеколико —
Крај у који доспјех да ме сврши.

Тешко је разазнати звијезде у локвама
Намрешканим
Дол и врлет облијеће вјетар
Пригиње се дрвље да ми шуми: једну
Тек ријеч лучим, оштро,
Из свега: довејах.



ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

СУБОТА, ВЕЧЕ...

Ерих Кош

ХРАБАК је тога дана напустио Генералну дирекцију у уобичајено време, четврт часа после осталих, не рачунајући оне који су га тајно пратили. Није се, по обичају, одвезао право кући. Отишао је пешке до Славије, узео ту једанаестицу, сишао код Кикевца. скренуо улицом Горкога, и у Шуматовачкој нестао у једној капији. Пратећи га из кола, на малом растојању, могли су овог пута да уоче у којој. Носила је број 27а. Кућа је била једноспратна и није било тешко утврдити ко су јој станари.

Није се у њој дуго задржао. Највише пола часа. Изишао је, осврћући се на све стране, као човек који има разлога да се крије и плаши. Настојећи да се укрца у први аутобус, завадио се са људима који су на станици чекали, а затим и са путницима који су се за њим укрцали. Отресао се на њих, љутито, знајући да је крив. Рекао им је да је дошло време да нико ни о коме не води рачуна и да се свако гура како зна и уме. Сад је актуелна парола „Снаћи се како умеш!” па је и он доста друге пуштао пред себе и помагао онима који су изостали. Нека га зато нико више не учи човекољубљу, другарству и пожртвовању. Зна он и сам већ довољно о томе. И тако даље. Био је спреман на свађу и

ИЛУСТРАЦИЈА ХАЛИЛА ТИКВЕШЕ

људи, видећи то, најзад су заћутали, плашећи се и горега. Сишао је на Мостару и упутио се кући.

Ни ту га није држало место. Мувао се по дворишту и шупи и ускоро изишао пртећи под руком два пакета — увијена у новинску хартију и превезана канапом — слична ономе који је пре неки дан носио на Дедиње и предао службенику страног представништва, у међувремену идентификованог и у Храбаковом досијеу означеног шифром „В”. Један, нешто већи, однео је у исту вилу, у којој су му одмах отворили врата, пустили га да уђе и примили га као доброг познаника и радо виђена госта. Са другим пакетом упутио се онда до Дедињског булевара и ушао у нову кућу без броја, у којој од неког времена станују извесни виши савезни функционери, међу њима и двојица из Генералне дирекције. Кога је у тој кући посетио и у чијем је стану оставио други пакет још није познато, али ни то неће бити одвише тешко утврдити. Он је, међутим, обавивши и тај посао, олакшан и ослобођен терета, отишао право у кафану код „Мостара” и не свраћајући претходно до своје куће. Било је негде око осам часова кад је стигао. Мрачило се и момци су раним гостима већ почели да износе вечере. Мирисало је на роштиљ, а на све стране се разносило пиво; дан је био топао, спаран, и ни вече није донело олакшања. Није било ни ветрића да дуне од Саве. Гране на дрвећу су мировале, а лишће ни да шушне.

Субота је вече и у кафани се, у десном углу, поред прозора, окупило друштво које се тим даном и у ова доба редовно овде састаје. Све сами мајстори, занатлије, пензионери и нижи службеници, становници околних улица и станари приземних периферијских кућица, махом окружених баштицама и дрвеним, накривљеним оградама. Аца Димић, звани Бтре, Храбаков станодавац, рошави Мића Пантић, коме се не зна ни раније ни садање занимање, неки Дуле Катић-Дулек, Штефан Војтех-Шваба, Димитрије-Диме Тркља и други. Игра се обично табланет, пије пиво, ракија и шприцери, а мезете тврдо кувана јаја, качкаваљ, ротква и кисели краставци, пошто су мајстори и пензионери ретко при новцу и не могу слободније да се троше. Разговор се води о свачем и ниочему у ствари, а најчешће тера шала на рачун машинбравара и кућепазитеља Војтеха-Швабе, који је већ на то навикао, није му то ни криво и било би му чак и необично ако би престали да то чине.

Готово сви су већ на окупу, а момак Миле „Ждера”, коме се црне панталоне сјаје као да су јуче скројене од свиленог листера, упозорен да мотри на Храбака, тако је око стола распоредио столице и госте да је за мајстора остала слободна још само једна, једина, и то са спољне стране круга, како би му било лакше да га посматра, а нагињући се над њиме, док буде служио госте, ослушкује шта Храбак са својим суседима разговара. За следећи, најближи сто, наместио је друштво млађих људи које се, пред нечију женидбу, састало на последњу, опроштајну, момачку вечеру, а у коме су двојица или тројица припадника ОБ струке, од својих колега у Генералној дирекцији ангажовани да са те стране ослушкују шта ће Храбак за вечером говорити.

Све је спремно и чека се само да главни јунак дође, па да представа почне. Сви играчи карата имају уза се већ по једног кибицера — сем Аце Димића, поред кога је место резервисано за Храбака, пошто се рачуна да ће са својим пријатељем, комшијом, станодавцем и компањоном, најпре и најслободније разрешити језик. Сем келнера, који је и својим послом, тако рећи по службеној дужности, повезан са милицијом, у друштву су још тројица независно један од другога, по својим линијама и везама, имали сличне задатке и вршили исти посао. Први међу њима, чика Панта „Одација”, пензионисани судски позивар, сада хонорарни црковњак и поповски прислужитељ у малој цркви на Бановом брду и Топчидерском гробљу. Као негдашњи човек од закона и власти, он је и са новом у дослуху и, дружећи се са свештенишима, калуђерима, богомољкама, болесним, несрећним, сујеверним и незадовољним старијим светом, извештавао је о својим разговорима, по потреби и према прилици са црковних и верских тема скрећући на грађанске и политичке, критиковање садашњих обичаја и опорочавање нове власти. Везу са њиме одржавао је један милиционер саобраћајне струке, кога су му, тобоже присилно, уселили као подстанара у кућу, ту, близу, у уском сокачету иза Мостара. Није играо карте. Само је посматрао како то други чине, занимајући се тако на туђ рачун, без сопственог ризика се мешајући у игру, слободније прислушкујући оно што се за столом говори и боље памтећи оно што би чуо. Вечерас се наместио поред мршавог, јектичавог обућара Димитрија Тркље коме се не зна да ли му је ово последње име или само надимак, а који је, кратковид, погнут буљио у карте као у шавове ципела у својој радионици. Отуда, са тог места, чика Панта је могао видети и Димићеве карте, које овај, уосталом, и није много крио, а у исти мах и слушати шта Храбак разговара са својим старијим колегом из истог дворишта.

Штефан Војтех је био на лабавијој вези. То што је он с времена на време саопштавао реонском поверенику, станару куће у којој је Војтех био кућепазитељ, имало је, претежно, вид пријатељског, невезаног разговора и присног ћаскања двојице грађана који се међусобно обавештавају о најновијим догађајима и уз ракију, претресајући вести, помало отрцавају познанике и суседе с којим се налазе и измењују мишљења. Па ако би при том неког и оптуживао, личило је то на изненађено, па и огорчено ишчуђавање поштеног и лојалног грађанина, који не може да схвати како се код нас може тако некажњиво да краде и тако слободно опорочава народна власт. „Јесам ли вам испричао шта се јуче десило?” почињао би он свој недељни, преподневни рапорт уз кафу или чашицу ракије, свестан ипак да то што ће сада рећи неће бити само казано у ваздух, већ унето у извештаје и у неким важним протоколима остати забележено. „Седимо тако, у кафани код Мостара, наше уобичајено друштво, све сами мајстори и пензионери, кад онај о коме сам вам већ говорио, чика Панта „одацијa”, бивши судски позивар, а сада црковњак и гробар, поче опет о цркви, богу, свецима, патријарху, владикама и митрополитима, па и о некој капели коју су наши хтели да поруше, да би на том месту подигли споменик. „Нема ништа од тога!” вели Панта „одација”, „само што је преосвештени подвикнуо, ови наши одмах су се поплашили и ућутали. Није ово више партизанија, као после рата. Опет је дошло време да се поштује црква и пита суд. Ни милиција сад више ништа не може на силу!” Може, не може, сме и не сме, и, да видите, готово се завадише око тога чика Панта и мајстор Храбак. водоинсталатер у Генералној дирекцији за опште народне послове. „Зато, вели он, и нема више реда у овој држави. Нит' се зна шта се може, ни шта се не може. Свако сад вуче на своју страну и ако се опет не заведе ред може ускоро све отићи дођавола. Уосталом, какво је време дошло, не би му, вели, ни било много жао. Требало би нешто да пукне као бомба или, да нас нека нова револуција — чујете ли ово! — опет све раздрма, па или да дођемо себи или да нас нестане!” И тако даље, све тим истим „рекла-казала” начином, док се Војтех не умори или његовом сабеседнику не додија да га слуша.

Трећи из друштва, неки Ставра Тошић, бивши подофицир економске струке, кога су због финансијских неправилности још пре десетак година истерали из војске и партије, сада благајник огранка Удружења пензионера, да би се некако рехабилитовао и опет умилио властима, извештавао је, на своју иницијативу, реонске руководиоце друштвено политичких организација о најновијим политичким појавама на терену. Партијског секретара у заједничким просторијама друштвених организација, како би што више људи видело да се познају и нешто важно имају да разговарају; секретара Социјалистичког савеза и председника огранка Савеза бораца уз кафу, узгред, док би њих двојица играли шаха.

Четврти, најзад, главом Аца Димић, Храбаков пријатељ и станодавац, радио је то и несвесно, не знајући да то чини. Њега је, с времена на време, кад би дошао да га обиђе, изокола испитивао његов зет, царински службеник, интересујући се за политичку ситуацију на терену и за пријем на који нове привредне мере, закони и говори важнијих политичких руководилаца и државних функционера наилазе међу светом с којим се Димић дружи, па и међу његовим комшијама из истог дворишта: водоинсталатером Храбаком и самицом, Миленом Оклобџијом.

УМЕТНОСТ БАЛАДЕ

ПРЕЛАЗ с лутачког, трубадурско-труверског, начина певања на начин мање идиличан, а више личан, најприметнији је у делу Гијома де Машоа, песника и музичара. Уз разне мање форме пореклом из народне поезије која је такође цветала (рондо; шансона; виреле; виланела) у де Машоовом љубавном аутобиографском спеву „Прича о Истини" који Гистав Коен с правом изједначује с Дантеовим **„Vita nuova"**, налази се и велик број балада; зато овог песника и треба сматрати за уводитеља баладе у француску поезију.

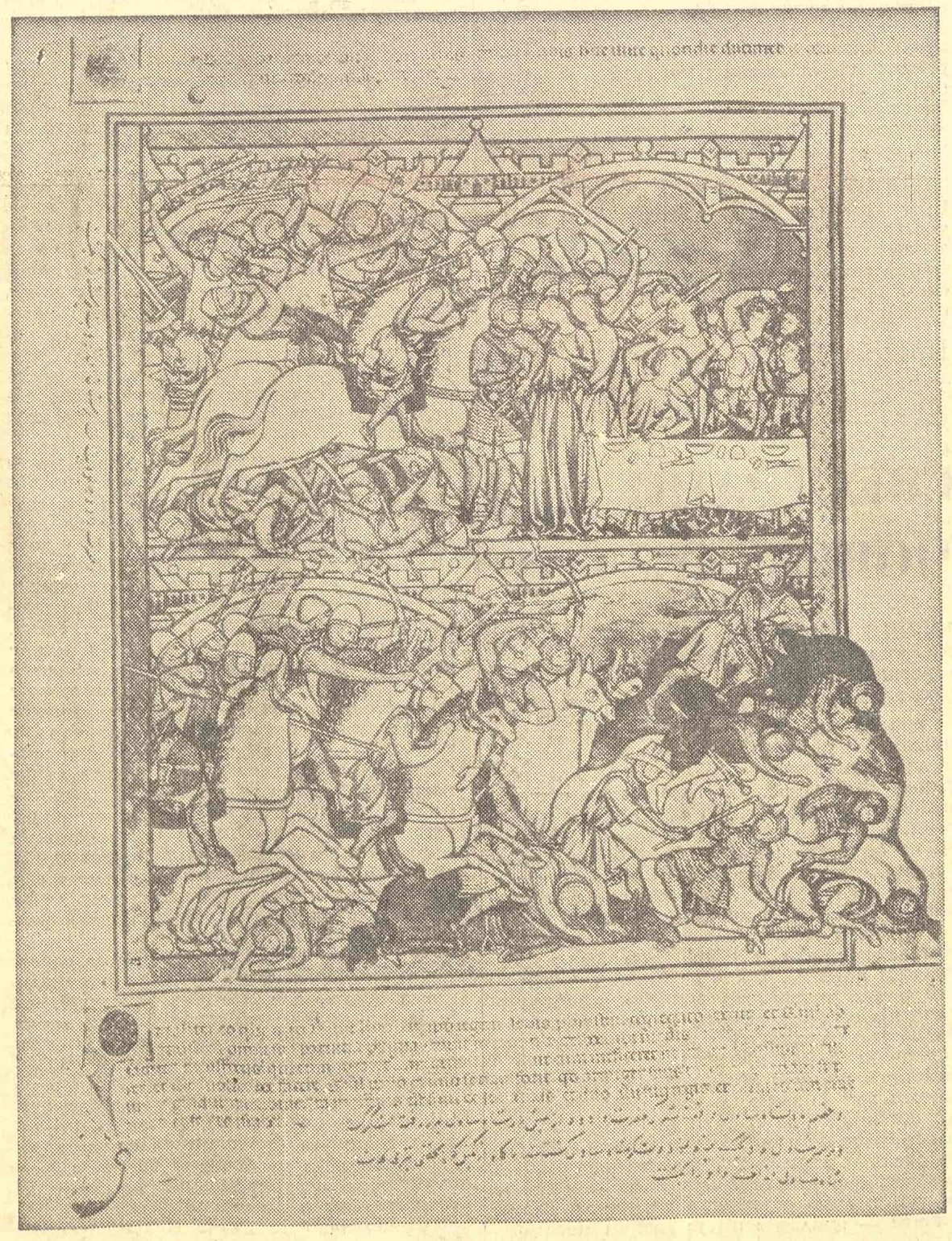
Али Гијом де Машо није ништа мање велик и значајан као музичар: његова „Миса за Нашу Госпу", његове шансоне и баладе камен су темељац музичке историје Француске. Најзад, немогућно је у личности де Машоа раздвојити песника од музичара и по тој својој врлини он се директно везује, и завршава трубадурско-труверску традицију. Међутим, де Машоова искуства с том новом формом, с баладом, имала су непосредан утицај на читав низ његових ученика који су, све мање музичари а све више песници, наставили уметност свог „веома благог учитеља", како у својој балади поводом Гијомове смрти назива де Машоа његов нећак и највећи настављач, Есташ Дешан.

Већ у делу тог необичног песника Есташа Дешана, а у том делу балада стоји на почасном месту, уочавамо велике преображајне могућности баладе. Јер, као што је Гијом де Машо у својим једноставним баладама знао да с бескрајном љупкошћу испише стихове који су сами од себе постајали музика, тако се у њене нешто проширене оквире сасвим природно сместила и често веома хладна Дешанова патетичност. Ипак, најпознатијом његовом баладом постала је ова о саветовању мишева у којој је Дешан, на начин достојан најблиставијег Ла Фонтена, остварио тежак спој узвишености стила и бурлескности садржаја.

Далеко непосреднија од Есташа Дешана је Кристина де Пизан, трубадурка самоће, која је продужила интимистичку поезију Гијома де Машоа, зачуђујући истовремено великом лакоћом и непосредношћу којом испуњава већ сасвим компликовану форму баладе. Али, не треба заборавити да је Кристина де Пизан једна од највећих, ако не највећа, француских списатељица.

После Алена Шартијеа, такође значајног песника, Шарл Орлеански и Франсоа Вијон, сваки на својој страни бића, стоје као два велика песничка стуба, од којих је први сав дух, а други сав тело. Затворени у своје затворе, Орлеански у енглеској тамници где је провео двадесет година, Вијон у овом свету који се онда звао четнаесто столеће, та два песника су нам оставила своје најдубље и нама најближе исповести управо у баладној форми која је. код обојице равномерно, досегла свој врхунац. Орлеански се држао духовне симболике тако доследно изграђене за време дугог тамновања, а Вијон је покушавао да се спусти још ниже од Дешанове **басне** и да у блату свакодневице смеси своју чудну **комедију**.

За разлику од италијанске, немачке, енглеске баладе, или шпанске романсе, француска балада је **уметничка** у најпотпунијем смислу речи; као да је настала осипањем, постепеним сажимањем компликованих трубадурско-труверских форми у којима се већ наслућују трагови баладског рефрена и завршне строфе коју баладер посвећује Кнезу, или Христу. Балада се прочистила, ослободила енигматичног исказивања мисли, али је зато унапред утврдила правила која су је учинила најтежим песничким обликом. Пун процват доживела је балада у време Шарла Орлеанскога и Франсоа Вијона. Последњи песник који је после њих двојице оставио пажње вредна остварења је Клеман Маро чија балада о брату Лубену представља једну од најсавршенијих. Ипак, после два столећа потпуне надмоћности, балада није могла да се одржи пред појавом нових песничких облика који су, већином, долазили из Италије и који су, најзад, тражили мало више једноставности и слободе. Ниједан француски песник касније није успео да обнови баладу; покушао је то и Жан-Батист Русо, један од највећих песника француског осамнаестог столећа, покушавао је то повремено чак и Верлен у деветнаестом, али заиста безуспешно. Нема сумње да је балада морала устукнути пред италијанским сонетом који је од ње савршенији, али не по својој формалној структури, већ по јединственој сажетости коју још увек нико није сасвим исцрпео.



Гијом де Машо
(1300 — 1377)

БАЛАДА О ЉУБАВНОЈ ЖУДЊИ

Ко свих звезда број опише
док рој њихов јасно сја,
ко преброји капи кише,
морског песка зрнца сва,
ко ширину неба зна
не схвата у овај час
силну жуд да видим вас.

Ја покрај вас нисам више
јер ме Судба спречи зла,
те уздаси сад ме свише
међ људима, усред сна;
и скривен док живим ја
трпим, чујући патње глас,
силну жуд да видим вас.

Очајавам сад све тише,
лик ваш жалим, ока два,
и све дражи што открише
неизмерну благост с дна.
Тако бол ми смерну дâ,
пали срце, гаси спас,
силна жуд да видим вас.

БАЛАДА О РУЖИ

Од цветова и од свег плода
у врту оста ружа мала;
све друго скрши непогода
и Судба што се уздизала
врх руже ми младе
да мирис њен и драж украде.
Ако је сломи, отме тлу,
ја желим само ружу ту.

Ах! Судбо, ти си јаз и вода
што човека рад идеала
злом вољом давиш, ал ни рода,
ни нежности му ниси дала;
твој смех, срећа, наде,
доносе сузе, смрт и јаде.
Ако је варком спржиш сву,
ја желим само ружу ту.

Ал стварно мислим да слобода
где мала ми је ружа цвала,
јер Природа јој ту моћ пода,
не стиже стазом твојих зала:
твој бес залуд паде,
јер љупкост њена не нестаде.
Ма где, у врту, дај ми њу,
ја желим само ружу ту.

Есташ Дешан
(1346 — 1406)

БАЛАДА О САВЕТОВАЊУ МИШЕВА

Мишеви су једног дана
скупили се сред Сабора
рад мачака, злих душмана,
да одлука падне скора:
како живет без напора
и да буде крај тој пљачки?
Један рече, мудра збора:
ко ће звоно ставит Мачки?

Та одлука бû ваљана:
тад кренуше сви из Двора.
Неки миш из других страна
упита их: Каква мдра?
Рекоше му: Тог злотвора
уништиће сад зналачки!
Звоно му се ставит мора.—
Ко ће звоно ставит Мачки?

Сив миш рече: Ствар је знана!
Тад ће онај: Има л створа
да ствар буде и скончана?
Ал ниоткуд одговора;
пошто храброст беше спора
пропаде им план јуначки
Беше добро, ал одскора:
ко ће звоно ставит Мачки?

Кнеже, код свих договора,
што су често предугачки,
важе речи мишјег хора:
ко ће звоно ставит Мачки?

Кристина де Пизан
(1363 — 1430)

БАЛАДА О ЉУБАВНОЈ ЧЕЖЊИ

Када гледам заљубљене
како су се нежни срели
да погледе узбуђене
и пренежне ту би сплели,
и док ведри и весели
шећу се кроз перивоје,
срце ће да пукне моје.

Тад оживе успомене
на онога којег жели
моје срце које вене
јер са њим би све да дели;
али благи, али смели
далек је и тужно то је,
срце ће да пукне моје!

У болу што мучи мене
срце грца по дан цели,
пуно чежње прикривене
да он дође у дом бели,
јер ме Амор њим устрели;
ал због јада што се роје
срце ће да пукне моје!

Кнеже, трпим немир врели,
јер су радост доживели
и јер шећу све по двоје:
срце ће да пукне моје.

БАЛАДА ПОВОДОМ МУЖЕВЕ СМРТИ

Боже, каквих патњи, каквих јада,
каквог мноштва болних догађаја
за ме коју жалост изненада
као никог свлада стрелом ваја!
Час тај кунем над бићем без сјаја
и од сада без свих жеља бићу
смрт желећи да ме с гробом спаја,
јер мртав је ослонац мом жићу.

О зла Смрти, моја лета млада
сад су мртва, тешког ли очаја!,
јер ми оте њега што до сада
беше газда мог дома, мог раја;
ал кад његов живот не потраја,
црну, болну душу ја пружићу
да од мога тела се одваја,
јер мртав је ослонац мом жићу.

Ако брзо Смрт дане ми свлада
биће мање тужних доживљаја;
потрају ли, живећу без нâда,
усред јада без мере и краја,
усред суза, туга и грцаја.
Све тешкоће болне осетићу,
свет за мене биће зла потаја,
јер мртав је ослонац мом жићу.

Кнеже, такве неправде ми скраја
Смрт, те морам пронаћи спас бићу;
коб је изнад мојих корачаја,
јер мртав је ослонац мом жићу.

Шарл Орлеански
(1394 — 1465)

БАЛАДА ПОВОДОМ СМРТИ ВОЉЕНЕ ДАМЕ

Вај! Смрти, откуд та ти сила
пред којом клону моја Дама,
што ми је помоћ, живот била,
љубав, богатство, срећа сама!
Ал кад ми драгу прекри тама
учини то и с њеним слугом,
јер смрт ја желим ионако
у очају да не бих плакô
са болом, бригом и са тугом.

Вај! она беше тако мила,
у цветним својим годинама!
Нек Бог прокуне твоја крила,
зла Смрти, твоја грубост слама!
Да је под старост узе нама
не бих се предо болу дугом:
ал ти је узе брзо тако,
а мени оста патње пакô
са болом, бригом и са тугом.

Вај! усамљеност ме је свила!
Збогом, о Дамо, пуна плама!
Наша се љубав изгубила,
ал обећање дајем вама
да ћу у дугим молитвама
кад будете на свету другом,
покоран бити вама јако
и жалићу вас подједнако
са болом, бригом и са тугом.

Боже, што владаш земном куглом,
благошћу својом смртним кругом
дух њен поведи, али тако
да мрак га не би одвећ такô
са болом, бригом и са тугом.

Франсоа Вијон
(1431 — ?)

БАЛАДА ОБЕШЕНИХ

Браћо људска, што живите дуже,
меко срце нек свак за нас има,
јер све што нас милошћу задуже
Бог засуђе својим почастима.
Нас пет-шест се на ужету клима:
месо које гојисмо раније
распало се и на нама гњије,
а ми, кости, већ трулеж смо сама.
Нек злу нашем нико се не смије,
већ молите да Бог прости нама!

Зовемо вас браћом, премда уже
правда нам је наменила свима.
Ал, ви знате, људе греси руже
и многи су наклоњени злима;
сад молите, јер смрт нас узима,
сјајног Сина Девице Марије
да нам милост своју не сакрије,
да нас чува од пакленог плама.
Ми смо мртви, мртви најстварније:
већ молите да Бог прости нама!

Многе кише перу нас и куже,
а сунце нас пржи све од дима;
зли гаврани што над нама круже
испише нам очи кљуновима.
Никад мирни, лето или зима;
тамо, амо, увек све бесније,
по свом ћефу ветар нас све виј е
кô напрстак збоцкане птицама.
Нек бес ваш се на нас не прелије,
већ молите да Бог прости нама!

Христе, који владаш најмоћније,
не дај Паклу да нас огњем бије;
није нама драга адска тама.
Људи, овде место смеху није,
већ молите да Бог прости нама!

Клеман Маро
(1496 — 1544)

БАЛАДА О БРАТУ ЛУБЕНУ

Да отрчи по сто пута
на станицу и у град,
да злодела чини љута,
брат је Лубен томе рад;
ал да вредно живи сад,
да се влада поштеније,
да хришћански врши рад,
то брат Лубен кадар није.

А да, попут мудрог трута,
туђем благу спреми пад
и са новцем да одлута,
брат је Лубен томе рад.
И кад шака падне гад
он признање свако крије,
а да врати нешто тад,
то брат Лубен кадар није.

Да заведе с правог пута
девичански живот млад,
пун финоће да цвркута,
брат је Лубен томе рад.
С теологом тражи склад,
ал да бистру воду пије,
(нек псу вашем њен је слад!)
то брат Лубен кадар није.

Да чини што већи јад,
брат је Лубен томе рад;
кад је нешто ваљаније,
то брат Лубен кадар није.

Избор, препев балада и уводни текст: Коља Мићевић

ЈОСИП КУЛУНЧИЋ

ЉУБА ТАДИЋ КАО ФИЛОКТЕТ У ЛУКИЋЕВОЈ ДРАМИ

Поводом смрти Јосипа Кулунчића

ОДАНОСТ ПОЗОРИШТУ

КАДА СЕ ПОМЕНЕ име Јосипа Кулунчића онда нам прво долазе на ум његове активности као позоришног човека. Јер ако за неког може да се каже да је целим својим животом био везан за позориште, онда је то свакако Јосип Кулунчић. Режирао је драме и опере и своје искуство драмског и оперског редитеља настојао да теоријски уобличи и образложи, предавао је режију, глуму и драматургију на позоришној академији, писао позоришне критике и есеје, уређивао позоришне листове и часописе од ревијалних до озбиљних и стручних. И, није нимало случајно што се то помиње на крају његових активности, писао драме. Јер, као што то често у животу бива, нарочито када су у питању људи којима је природа несебично поделила многе дарове, позоришни стваралац и уметник Јосип Кулунчић својим вишеструким активностима у позоришту и око позоришта готово је у потпуности потиснуо у други план Јосипа Кулунчића писца — једног од твораца наше модерне драме.

Кулунчић је поред тога што је био позоришни човек био и писац. По ономе што је хтео да оствари и што је остварио, био је то чак и у подједнакој мери. Он је био један од првих писаца код нас који је осетио да су позориште и књижевност две неоспорно сродне уметности, али да између њих постоје извесне, и то знатне, квалитативне разлике. У првој фази свога драмског стваралаштва Кулунчић је тежио једном позоришту које ће бити претежно игра и где ће драма представљати само полазни претекст да се позоришна представа размахне. Сав у идејама, у то време модерног експресионизма, Кулунчић је хтео да сазда један театар сличан Пиранделовом, у којем ће границе између реалности и онога што је с оне стране реалности бити лабаве и тешко уочљиве и где ће стварност бити оно што ми као стварност прихватамо. Са осећањем дубоке трагике неких људских ситуација Кулунчић је настојао да све владајуће истине и конвенционалне приче, релативизује и да из тог релативизма свих ствари на овоме свету, извуче једну драматику која ће бити и позоришно и литерарно узбудљива. Али, у првом реду позоришно.

У том смислу карактеристична је његова драма „Мистериозни Камић". Основа те драме је један истинити догађај о замени личности. Закључак који из те драме произлази јесте тај да је човек онај за којег га признаје његова средина. Постоји велики расцеп између људи, они су одвојени и отуђени, узајамно се траже и најчешће се не налазе. Човекова трагедија настаје у извесним погрешним спојевима. Љубави, пријатељства, и сви људски односи који би требало да почивају на емоционалним основама, у највећем броју случајева почивају, уместо на емоционалним основама и на сродностима, на тим погрешним спојевима и супротностима. Касније, Кулунчић напушта тај вид позоришне литературе и приближава се, или враћа, једном реалистичко-симболистичком театру који ће у себе примити сва ранија Кулунчићева искуства; и она са експресионистичком драмом коју је писао и она са модерним позоришћем чијим је искуствима почео теоријски да се бави.

Тај други период почиње драмом „Машина савјест", али можда су за то схватање позоришта и литературе најкарактеристичније две драме настале после другог светског рата. Ако би се њихови наслови спојили у један могла би чак и да се прозре суштина Кулунчићеве поруке као драмског писца. Једна од њих зове се „Људи без вида", друга „Човек је добар". А од „Машине савјести" па до „Кларе Домбровске", узимајући у претрес различите моралне категорије, од савести до политичке одговорности, од вредности жртве до питања неодговорности и неангажованости. Кулунчић доказује да је човек у својој основи добар и да једино што му смета да ту доброту оствари, то је извесна врста моралног слепила којег ће се кад-тад, ослободити. Ако би тако могло да се каже, по Кулунчићу, човек ће постати добар онога дана када људи престану да буду без вида. Када се сагледају, суоче и виде у својој правој суштини, онда ће један другом пружити руку и мостови разумевања биће између људи дефинитивно успостављени.

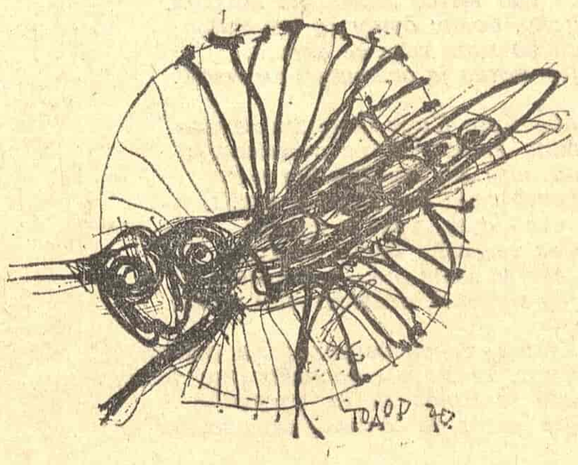
И та мисаона порука Јосипа Кулунчића произлази логично из читавог његовог драмског дела. Постоје мишљења да су драме Јосипа Кулунчића настале у првом периоду његовог стваралаштва од „Поноћи" до „Страсти госпође Малинске" и у књижевном и у позоришном смислу много боље од драма насталих у каснијем периоду. Када се тако нешто каже онда се губи из вида један континуитет. Један период у којем се постављају одређена питања, питања која поставља једна узнемирена младост и други период када се на та питања, благодарећи стваралачкој зрелости дају поуздани одговори. Оно чему је ту Кулунчић у првој фази свога драмског стваралаштва тежио то је откривање човекове суштине. Када је, у позоришном и књижевном смислу те речи, открио ту човекову суштину, разуме се, за себе, онда је та човекова суштина неминовно тражила извлачење одређених моралних и филозофских закључака. Кулунчић је својим драмским стваралаштвом био значи сличан јунаку свога младеначког романа „Лунар" који широм створених очију иде светом и тражи разумевање, присност, топлину и све оно о чему свет говори, а чега је тако мало у свету. Оног тренутка када је открио суштину човека, Кулунчић је могао да извуче одређене закључке, да дефинитивно заврши своје драмско дело и да се врати теоријским проблемима позоришта који су га одувек заокупљали.

Предраг Протић

СВЕСТРАНИ ЧОВЕК ТЕАТРА

ЈОСИП КУЛУНЧИЋ је био један од оних благородних позоришних прегалаца који позориште осећају и страсно воле као многострани, сложени уметнички феномен.

Био је редитељ-интелектуалац који је широм Европе стицао позоришна сазнања и допуњавао их студијама светске позоришне литературе. Али није у томе корен његове свестраности. По самој својој природи, Кулунчић није ни могао ни желео да се ограничи на само једну сферу позоришног интересовања и стваралаштва. Био је писац драма, али и редитељ. Режирао је драме (понеку своју и многе друге, стране и домаће, класичне и модерне), али је режирао и опере. Био је врсни сценски практичар, али се бавио и теоријом и као теоретичар понирао у најразличитије проблеме драме, глуме и режије. Радио је у позоришту, али се бавио и позоришном педагогијом, те је предавао и режију и глуму и драматургију. Није био глумац али је носио у себи онај глумачки потенцијал, који је и као теоретичар и као практичар осећао као један од пред услова за редитељску креативност. Као редитељ био је веома еластичан — и осећајући колико су глумци међусобно различити — прилазио им је разним методама од директног показивања до суптилних анализа и сугестија. Глумцима, којима је показивао, јер нису још навикли у довољној мери на други метод, било је веома лако схвате шта од њих тражи, те да и сами траже исто, али својим глумачким изразом, јер Кулунчић је исувише ценио глумачке индивидуалности а да би тражио да глумци слепо понављају редитеља. Утолико више што себе није сматрао глумцем, већ само редитељем који остварује своју сценску замисао помоћу глумаца, док глумци треба помоћу редитеља да остваре лик, нађу у говору праве логичке и емоционалне акценте, као и одговарајући гест и покрет. Таквим методом остварио је једну од својих најбољих послератних драмских режија („Оклопни воз" од Иванова у Српском народном позоришту у Новом Саду) пре него што је отпутовао у Београд да буде редитељ у опери, где је — особито у режији Менотијевог „Конзула" — отворио прилаз модернијим концепцијама режије на београдској оперској сцени.



Познавао је савршено природу и драмских глумаца и оперских певача, и то му је помагало да у датим околностима (које нису увек биле најповољније) оствари у што је могуће већој мери своје сценске замисли.

У њему су тежили да буду у складу — и по природи и донекле по узору на Бранка Гавелу — редитељ-интелектуалац (који осећа литерарну материју и зна да врши њену минуциозну анализу) и редитељ-практичар (који сваким својим живцем осећа сцену). Ако би ипак један од њих надвладао, то није био ни интелектуалац ни литерата (иако је и сам био драмски писац), већ човек сцене. Био је по томе ближи Бојану Ступици и његовим слободним сценско-поетским визијама. Кулунчић је осећао и реалистичку материју али његове стилизације, када су пошле у гротеску, експресионизам или симболизам, имале су понекад тежњу да имају своје сопствене сценско-поетске валере, независне чак од материје из које су изникле.

Кулунчић несумњиво има своје место међу оним нашим водећим редитељима између два рата и у послератном периоду који су извршили утицај (сваки на свој начин) на млађе редитеље, на оне који су дошли као њихова смена. Његов утицај осећа се посебно кроз оне редитеље, глумце и драматурге којима је био професор у Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду. На њих је преносио не само своје богато искуство из праксе, већ и теоретске погледе, које је сматрао важном подлогом уметничког стваралаштва. Студенти су му дубоко веровали, јер су осећали да им говори професор који их воли и који има шта да им каже. Осећали су то чак и онда када нису знали у име каквих све богатих искустава им говори онај који је не само на сценама у Загребу, Београду и Новом Саду, већ и на многим другим сценама и ван њих остварио тако комплексно дело да ће будућим писцима монографија бити тешко да га сагледају у целини.

У тој целини посебно место има сарадња редитеља Јосипа Кулунчића и комедиографа Бранислава Нушића. Кулунчић, чије је примедбе и сугестије Нушић веома уважавао, режирао је први „Мистер долара" (1932), „Ожалошћену породицу" (1934), „Ујежа" (1935) и „Др" (1936). И да нема свега осталог, а и то остало је веома значајно, Кулунчић би већ по тој својој вези с Нушићем био златним словима записан на оним страницама историје југословенских позоришта које не знају за уске границе и предрасуде.

Симболично је да је Кулунчић своје „Фрагменте о театру" завршио управо овим речима: „Ту игру живота и позоришта" играо је Нушић од почетка до краја своје вокације позоришног човека: од Цошине кафане до Рајковићеве књижаре. Ту се круг затвара. Ту на месту где „позориште у животу" и „живот у позоришту" постају једно. И где се животни реализам и сценска стилизација надопуњују".

Они који су познавали добро и Кулунчића у свакодневном животу и Кулунчића свестраног позоришног човека — знају колико се ове Кулунчићеве речи о Нушићу могу применити и на самог Кулунчића. Оне данас — уз минимално парафразирање — звуче као епитаф који је Јосип Кулунчић написао самом себи.

И ту се круг затвара.

Станислав Бајић

Антички и наши митови

„И смрт долази на Лемно" Велимира Лукића у театру „Круг 101"

У ЧАСУ када нам се чинило да модерна драма излази из античког круга трагедије и евокације старих митова многи писци и редитељи настоје да подстакну пресахло интересовање за ту симболичну комуникативност између сцене и гледалишта. Камерне и експерименталне сцене ту налазе сигурност и могућност озбиљније афирмације. Зар онда није природно што је камерна сцена „Круг 101" у Народном позоришту створена новим делом „И смрт долази на Лемно" Велимира Лукића?

На недавно завршеном БИТЕФ-у приказан је Милеров „Филоктет" у изузетно динамичној и експресивној режији Ханса Литцауа и бриљантној глумачкој креацији Хелмута Грима. Утисак је неизбрисив и представа са којом се управо суочавамо не може да издржи ни најосновније поређење. Арса Јовановић, иако редитељ врло префињеног сензибилитета за камерни простор, није успео да своју поставку индивидуализује и оживи до те мере да делује својом аутентичношћу. У прекрасном ентеријеру овог интимног театра режија се свела на дискретни аранжман, којим су тек назначене основне карактеристике појединих личности и кретње актера по позорници. Остало је доста статичности и ситуација које као да су пренете из класичних поставки са великих сцена.

Лукићев текст је тиме, наравно, осиромашен. Многе партије су остале нејасне и недовољно уочљиве па је потребан посебан напор да би се пратиле све његове мисаоне премисе и песнички интонирани коментари. Софоклов „Филоктет" по много чему може да узбуди данашње песнике. Патње напуштених ратника и понижених хероја, смисао људског покоравања и жртве вишим друштвеним интересима, потреба за личном етиком и презир према конформизму и лажи — елементи су које често сусрећемо у данашњем позоришту. Свака верзија стога има своју посебну лепоту, мисао и потребу да се антички мит учини не само савременим него и субјективно нашим.

За разлику од Софокла и Милера, Лукић не остаје на Лемну него одлази са својим јунаком пред Троју. Уз Филоктета су поред Одисеја и Неоптолема, уместо Херакла, још и Ланаса. Потребно је, међутим, нагласити да формалне разлике у садржају нису оно најважније. Поготово што Лукићево дело по својим унутарњим напонима није трагедија. Софокловом Филоктету Херакле саветује да по вољи богова пође под Троју, где ће освајањем и рушењем града искупити свој живот и излечити рану, а код Милера Неоптолем убија Филоктета и тиме негира цео поредак који тражи овакву жртву. Лукић готово и не инсистира на физичком болу и суочава нас са Филоктетом управо после пада Троје, када долази до пуног изражаја сва лицемерност средине и поретка и када се над њима врши духовно насиље. Он ће заиста бити проглашен херојем и тада се цело збивање преображава у фарсу и потпуно приближава нашем времену у коме прагматизам негира сваки етички принцип.

Узбуђење над Филоктетовом судбином код Лукића је сасвим искрено и окружено је многим асоцијацијама препуним горчине и бола. Пошто не може да спасе Филоктета, он остаје с њим до краја и настоји да у њему ојача презир према ништавилу које и реалност и њега као човека негира у самом постојању. Цео конфликт се издиже у сфере интелекта, а Лукић је најактивнији управо тамо где нема места за право човеково деловање. У подручја апсурдности он се непрекидно залеће речима које оцртавају не само нашу духовну ситуацију него и показују како је тешко бити равнодушан према свему што се устремило на људску природу. Нема вербалног оптимизма и храброст је у цинизму, који помаже човеку да сагледа ситуацију и да у свим тим понижењима истраје, ма колико његов бол био дубок и тежак.

У овој, по форми сасвим једноставној песничкој хроници, има изузетно лепих места, надахнуте мудрости и драматског потенцијала већих могућности. Иако Лукић не иде даље од драматуршких облика које смо у његовим ранијим делима довољно добро упознали не може да остане непримећена његова све шира заинтересованост за етичке проблеме савременог света. Можда су неке његове фарсе биле атрактивније и бизарније, али и произвољније, али тешко да је и једна имала тако снажних пасажа какве смо видели у „Филоктету".

У „Кругу 101" ова представа делује као камерно музицирање на тему са варијацијама. Тако су се сви у представи и понашали, мада су убедљиви Љуба Тадић као прави Лукићев Филоктет, одмерени Раде Марковић (Олисеј), узнемирени Милош Жутић (Неоптолем) и лепа Станислава Пешић (Ланаса) заједнички могли, по оном што се с времена на време у њиховој игри назирало, преобразити цео овај амбијент.

Још Софокле је тражио да будемо оно што смо — а ми непрекидно оклевамо и тражимо разлоге да не играмо пуном снагом и живимо правим животом на сцени. Зашто? Каква су то наша схватања модерног театра?

Петар Волк

ЗА ШИРЕ ПРИСУСТВО КУЛТУРЕ У СРБИЈИ

САМОУПРАВЉАЊЕ У КУЛТУРИ

БЕЗ самоуправних садржаја перспективе културе у нашој друштвеној пракси су неизвесне. За културни успешни развој, могућност — за коју мора да се определи свака прогресивна културна акција, свака она акција која је ослоњена на друштвене потребе, свака она акција која је заснована на аутентичном звуку и свака она акција која је уклопљена, као равноправни, саставни део, у друштвени живот — јесте интензивно, континуирано и свестрано присуство и утицање самоуправљања.

У култури су од почетка присуства самоуправљања — у односу на друге друштвене области, пре свега на привреду — у извесном смислу каснила. То је произлазило из познатих околности да је култура дуго претежно и претесно била везана за буџет и администрацију. Отуда су самоуправни облици, који су тада развијани и подржавани у области културе, имали или формални карактер или су представљали директно преношење самоуправне праксе из привреде. Природно, и у једном и у другом случају није могло доћи до потпунијег остваривања самоуправљања, нарочито до активног самоуправног испољавања сваког културног радника и уметника.

Први озбиљнији преокрет у развоју самоуправљања у култури доноси — доходак. Општа друштвена настојања да принципи дохотка, схваћени и као принципи нових друштвених односа, постану важећи и за ванпривредне области, дакле и за културу — учинили су да самоуправљање у култури добије шире и активније садржаје. Тај процес је у току, и веома зависи од могућности друштва да културне делатности ослободи било каквих буџетских и административних утицаја, па ма какве демократске облике ти утицаји имали.

Демократизација културног живота. подстакнута, условљена, усмерена и опредељена друштвеним и политичким развојем, пружа основне, виталне претпоставке за развој самоуправљања. Сасвим је јасно, и више нема сумње, да је и култура, као и друге области друштвеног рада, самостална, али и равноправна у нашем самоуправном друштву. То омогућава и потпуније остваривање самоуправљања у култури, чинећи у озбиљној мери саму област културе одговорном за успех, вредност и резултате самоуправљања. При том, веома је значајно имати у виду познату околност да би било крајње опасно да се култура затвори у себе и да се, окренута себи, и програмски и акционо определи за оне садржине које би биле задовољавање ужих потреба друштва или виших потреба ограниченог дела друштва.

Схватања да је самоуправљање ограничено на материјалне димензије, што је иначе доста раширено и разгранато мишљење многих културних радника, може да доведе до озбиљног запостављања свестраних садржаја самоуправних односа у култури. Природно, материјалне услове не треба потцењивати, они су значајни, они су често веома одлучујући за утицај и перспективу многих културних установа, али, уз њих, у самоуправни видокруг културних делатности морају се убројати и многе друге, ништа мање значајне, чак судбоносније по културни коначни резултат димензије и одлике.

Самоуправни положај културе подразумева, нема сумње, и могућност да она утиче на развој друштва, што је још увек недовољно остварено. Просветно-културних већа, заправо скупштинских домова који би се специјализовано бавили и културом, још увек нема у свим друштвено-политичким заједницама, нити им је нађен њихов прави садржај, који би омогућавао да се утицаји културе осећају и у другим областима. Основни, у многим срединама још неразвијени, а веома значајни став — огледа се у чињеници да просветно-културна већа немају увек довољно могућности, ни надлежности понекад, да утичу на друштвени развој у целини. Њихов ангажман једино или претежно у областима просвете и културе није све оно што би требало да чине као самоуправни репрезенти ових области.

Наредна етапа развијања самоуправних односа у култури, већ осетна и већ уочена, неминовно тражи да се размотри положај такозваног слободног уметника, оног стваралаца који своју уметничку активност испољава у више институција и, чак, и у многим ванинституционалним садржинама. Данас је савим очевидно да слободни уметник има ограничена самоуправна права, како у могућности за расподелу, још више у могућности да утиче на судбину и на трајање свог дела. Познате околности у такозваној културној индустрији, пре свега издавачкој делатности, затим на филму и телевизији, практично онемогућавају уметника да буде самоуправно активан. Перспектива културних установа, чак и оних које су до сада биле традиционално уоквирене у сталне саставе и годинама одржавале исту кадровску структуру, биће једино могућа ако се отворе, ако се у свом стваралачком деловању определе и за учешће слободних уметника, међу којима је у последње време све више оних који представљају челне резултате у нашој уметности.

Сасвим је јасно да потпуног самоуправљања у култури не може бити без изналажења нових односа између културе и публике. Пасивни однос према публици је, сасвим је очевидно, кочница ширем простирању културних резултата. Не само због дохотка, али и због њега, културне установе су постале свесне да морају да воде рачуна да њихова делатност мора да има што шири пријем и да управо од тог пријема често зависи и њихова егзистенција, па и она основна — материјална. Утицаји публике, разуме се, могу да буду, нарочито у срединама које су без негованих културних критеријума, веома опасне по аутентичност и вредност културних програма. Међутим, ако утицајима публике претходи развијено културно образовање, ако претходи едукативни ангажман да се развијају културне навике и усавршавају културне потребе, онда утицаји публике могу да представљају само допринос, стваралачки допринос ширењу културних остварења. Свако упрошћавање, иначе могуће и у пракси већ познато, могло би да одведе културне институције у полукултуру или у комерцијализам, који би имао само тренутну, нимало перспективну корист чак и за саме институције.

Право на самоуправљање, као и право на културу уосталом, треба да постане шанса, стварност, садржај сваког културног радника, али и сваког оног који је у зависности од културног утицаја, дакле сваког човека у нашем друштву. Право, међутим, подразумева и дужности пре свега изражене у јасној одговорности за успех самоуправног дејствовања. У пракси се често самоуправљање своди на право на самоуправљање, али не и на дужност да се самоуправља. Дешава се, нарочито у уметничким институцијама, да најпознатији уметници одсуствују из самоуправне праксе.

Самоуправљање у култури је — уз услов да се оствари на свестран начин — конституисање опште одговорности за развитак културе, такве одговорности која ће у једнакој мери значити могућност за културни раст, али и услов, обавезни услов за напредовање друштва. То је много ефикаснији, много потпунији и много оправданији начин да се остваре везе између друштва и културе. Оне замењују монополе, неформалне центре одлучивања, као и сваке, мада још увек недовољно сагледане, а опасне, бирократске и етатистичке утицаје на културни развој. Исто тако, оваква пракса би могла ефектно да омогући утицај културе на друштво, на његову хуманизацију, али и обратно, што није без значаја.

Самоуправљање у култури је нови однос друштва и културе, али истовремено и нови однос културних радника према друштву. С обзиром на потребу културализације самоуправљања, самоуправљање значи, боље рећи самоуправљање омогућава и нови, активнији, ангажованији однос сваког самоуправљача према културним остварењима, према култури у целини. У јединству тих тежњи, у могућности њиховог остваривања, налази се онај потпуни простор за дејство самоуправљања у култури, а и културе у целини.

Милош Јевтић

IN MEMORIAM

ТЕЖЊА КА ИНТЕГРАЛНОМ

Леонид Шејка (1932 — 1970)

ЗАЉУБЉЕН у велике традиције синтетичких, стваралачких фаза историје уметности, у велика начела „хуманих илузија", он је у исто време суштином свога постојања — продуженим чином сликања — претеча нових облика ликовног говора и нових уметничких садржаја.

У привидно контрадикторном ставу ове луцидне личности према сложеним вредностима и токовима ликовне културе, од ренесансе до данас, крије се Шејкина неутажива носталгија за великом синтезом, за великим Обликом као делом природе и делом универзалног света историје у светлу прошлости, садашњости и будућности.

У прожимању духа времена и духа стваралачке акције, на великим раскршћима дилема које разједају ово наше време, у супротностима које човек-сликар, додирујући интуицијом биће ништавила, превазилази градећи својим оскудним средствима слику као једино могуће јединство човека и света, у тим просторима вере и истине рођено је и дело Леонида Шејке.

Његово сазревање било је нагло, у знаку медитативне аналитичности, од почетка скоро везано за једну од најчистијих ликовно-естетских група у савременом српском сликарству — Медиалу. Оно што је претходило његовом делу скривено је у тихом, заљубљеничком проучавању ремек-дела ренесансе, која је он откривао по дубинској димензији хуманог значења елемента и знака као функције идеје „унутрашње и спољашње стварности слике". Пошавши од уверења да „ренесансно сликарство не би било то што јесте кад би се свесно сликале идеје облика а не облици", Шејка се нашао на веома отвореном путу од идеје до облика и од облика до дела као дијалектичке негације обликовне моћи детаља осуђеног на живот у тоталитету слике.

На почетку његовог стварања, негде око 1955, предмет као облик само је детаљ једне стварности темпорално неограничене и као такав ослобођен своје баналне функције: он је симбол кретања у времену, појавни облик садржаја израженог као јединство уметничке свести и природе.

Појавом „Трактата о сликарству" (1965) те можда најсистематичније, најуверљивије компоноване естетике интегралне вредности слике, Шејка се потврђује као специфичан традиционалист, или — како би рекао М. Б. Протић — као „супериорни конзервативаац", који своја интересовања не ограничава на актуелне токове времена већ улази у једно дубље значење смене стилова као израза естетске свести. У тој смени вредности, у сукцесији схватања и стварања слике — од класике до најновијих праваца — оно што је незамењиво и констастантно — то је предмет. „Било да посматрамо илузионистичко сликарство, било „конкретно", односно антисликарство, увек ћемо се сударити са питањем предметности. Сликар је увек у неком односу са предметом, било да предмет у природи налази као модел, било да га налази у свом сећању, било да га у природи налази као своје дело, као готов, материјализован израз своје унутарње визије...".

Управо то схватање и помирује разлике Шејкиних раних радова када је „потписивао командић зида, наговештавајући естетику избора, сагласности и посвећења" са каснијим делима, која су тражила разрешење стваралачких дилема у интегралној слици.

Шејкин традиционализам је, у основи, интимна везаност за ремек-дела Учела, Мантење, Леонарда, Дирера, Ван Ајка, Веласкеза или Рембранта, али у самом процесу сликања он не следи готова решења ових мајстора: он је непоновљив, изузетно оригиналан стваралац облика и посебне ликовне филозофије предмета из које израста она чудна, чудесна и вишезначна симболичност слике. Треба се само сетити оне тајанствене „Собе на дохвату вулкана" из 1962, која у некој инфинитезималној димензији спаја реално и мистично, давно заборављено и блиско, прошло и будуће. Слика као да је већ виђена а ипак је тек сада испевана. У бизарном свету старих предмета (посуђених са давних слика старих мајстора и из лабораторија алхемичара), постављених у тродимензионални простор испред рошавог зида, на којем су врата бачена светлост на предео са планином, вулканом и небом, Шејка развија дух јаке концентрације на синтетичкој подлози ирационалне модулације.

Специфичност „семантичке вредности" Шејкиних предмета најбоље је објаснио М. Б. Протић: „Оно што је за друге скала боја за њега је номенклатура предмета: боја је средство да се предмет одреди — није предмет повод да се она испољи... Предмети, дакле, и својом лексичком примарношћу и својом формалном пуноћом, откривају семантичку и аксиолошку глад, као што је открива центрична и симетрична схема целе композиције, бескрајно издубљен простор и светлост".

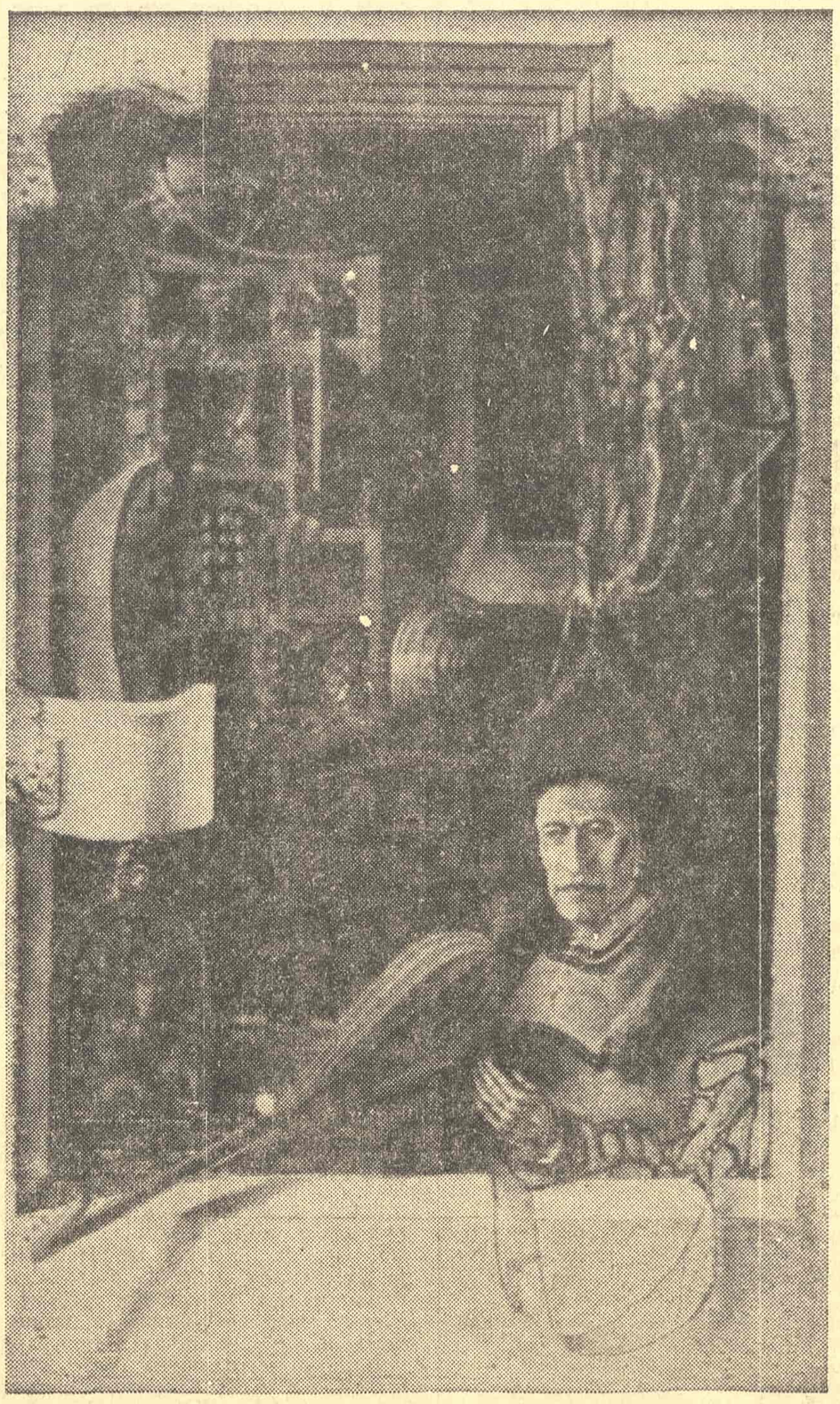
Има у Шејкиним схватањима (и његовим делима) нешто од оне непоколебиве вере да ће будућност синтезом превазићи и приказати ово наше време, са свим његовим слутњама, лутањима и превратима; да је данашња уметност, од новог реализма до поп-арта, „само панорама нових визуелних појава", у ствари, „то је готово припремљен, сређен и проучен свет нових модела који тек треба да буду насликани".

У чему је, коначно, Шејкина изузетност и где је вредност његове сликарске поруке? О њему је доста писано, изречено је неколико непобитних судова од стране наших најеминентнијих критичара и теоретичара (Челебоновић, Протић, Трифуновић), али још увек — данас посебно, када је његово стваралаштво заувек прекинуто — постоји потреба да се искаже та истина да је Шејка пре свега сликар велике целовитости инспирације: не одричући се свога „ја", он ликовно формулише и изражава неке основне истине нашег времена, несумњиво репертоаром идеја и облика зачетих у прошлости али присутних и актуелних у нашој садашњости. Његова слика и сликање су у основи хуманистички акорди једне богате естетске свести која само своје појавне облике мења да би изразила константу: унутарње богатство човекове личности. Трошно лице времена заробљено у Шејкиним композицијама, „велико ђубриште" одбачених ствари, пркос према животу или помиреност са смрћу, моћ да се од мртвог створи вечито и да се сагради мост између прошлости и будућности — то су само неке од преокупација Леонида Шејке. И све то сажето, промишљено и осмишљено чистим ликовним језиком, „реалистичким" поступком препознавања, минуциозном техником старих мајстора, обојено носталгијом за недокучивом хармонијом човека и природе.

Велики мисаони потенцијал овог сликара расут је у низу есеја које ћемо једном морати окупити у целину.

Леонид Шејка је сликар, мислилац, ерудита и визионар.

Срето Бошњак



ЛЕОНИД ШЕЈКА: САКРИСТИЈА ФИЗИЧАРА, 1964

НОВИ ЧАСОПИС У СПЛИТУ

Издавачки центар младих „Марко Марулић" у Сплиту намјерава покренути часопис „Башћина". Након разговора у Задру иницијативни одбор одредио је уредништво часописа. Главни и одговорни уредник бит ће др Фрањо Швелец, професор Филозофског факултета у Задру. У уредничко вијеће, које ће касније бити одређено, бит ће заступани знанствени радници из Загреба, Ријеке, Пуле, Задра, Шибеника, Сплита и Дубровника.

На састанку иницијативног одбора часописа у Задру, према мишљењу неких задарских знанствених радника садржајно се „Башћина" не би морала ограничити на стару чакавштину, већ би могла обрађивати и друге старе језичне и књижевне појаве. Такође је опажено да је можда у програму сувише наглашено језично и књижевно подручје старе хрватске културе, а да би требало пажњу поклонити и другим облицима умјетности (ликовне умјетности, глазбе и др.).

У локалном дневнику објављен је програм уредништва часописа „Башћина" у коме се, између осталог, каже:

„Основно програмско усмјерење часописа „Башћина" састојало би се у даљњем истраживању и валоризацији хрватског књижевног и културног наслеђа, првенствено оног приморске провенијенције, лингвистичкој обради повијесне и сувремене чакавштине, те у потицању данашњег литерарног стваралаштва на том подручју".

„Башћина" би била трећи књижевни часопис у Сплиту — послије „Могућности" и „Видика".

Шимун Јуришић

ПРИСУТНИ БЕТОВЕН

Поводом 200-годишњице рођења

ГОДИШЊИЦЕ СУ, често, искушење за заборав. Или репресивно подсећање, још чешће. Да се наједанпут, још једанпут, оживи нешто из прошлости на округле цифре децималног система које се временом проређују. Да би један круг сужавајућих вредности поново покушава да се одржи.

Има једна досетка која каже отприлике: класици — то су књиге који сви цене, многи их имају а ретко их ко чита. Мисли се вероватно на класике у првом и другом смислу речи: на старогрчку литературу и на француске, вајмарске и остале класике 17 и 18 века. По музичко-историјском рачуну и Бетовен је, нема сумње, класик. Класичар у другом смислу речи, али и у трећем, по музичко-естетском рачуну, као „примеран и узоран аутор, изван времена". А такви су неоспорно и Корнеј и Расин, Гете и Шилер... можда и Фонвизин и Державин, Драјден и Поуп. За Бетовена, међутим, можемо још нешто тврдити: он се слуша и данас. Из месеца у месец, из недеље у недељу, из дана у дан: на концертима, у кући, преко радија. Не у Немачкој само, не у Европи, већ евидентно свуда где доминира ова наша, каква-таква, али ипак највиталнија од свих постојећих култура. Да ли је то и четврти смисао појма „класичар"?

Значи, Бетовенова годишњица је неатрактивна. Издато је много плоча, штампано више књига, организовани многи концерти, састављане изложбе и албуми са сликама. Све са Бетовеном и о Бетовену, а све то, више или мање, слушали смо, читали видели и раније. И шта сад? Како одати почаст човеку који је збиља присутан, и без искушења, без репресије? Београд, Србија... учинили су што и остали свет, колико су могли, и на крају јубиларне године можда се једино још можемо поново запитати, запитати за наш рачун, за наше поднебље: зашто? Зашто је баш Бетовен међу првима пристао уз нашу публику? Зашто се баш Бетовен, временски и просторно највише проширио изнад нашег, иначе скромно распрострног слуха?

Постоје једна или две околности које Бетовену код потомака нису увек ишле на руку. Сачувао се, наиме, знатан део његових свакодневних свезака за разговор којима је последњих 15-так година комуницирао... а остале су иза Бетовена и многобројне скице и нацрти музичких тема, пробе и комбинације на нотном папиру. Коме се то још може догодити? Па су људи око те и такве заоставштине испредали приче, о људској и уметничкој страни Бетовенове личности. Каже се: Бетовен је тешко радио. А ко од музичара не ради тешко и заобилазно, после Моцарта, или уопште, ако му дело није само разбибрига. Међутим, из те муке на тим нотним папирима, види се и нешто врло значајно: куда смерају варијанте Бетовенових решења. То је реконструисано и познато је да се трагање као по правилу креће од сложенијег ка једноставнијем, тачније ка чистијем и природнијем акустичком склопу тема и контра-тема. Готово да се и зачудимо над финалним изгледом, како му то одмах није пало на ум. Ако је тако, онда је то поузлани знак оптималног решења. Не само у музици. А чиста и природна звучна комбинација уједно је и снажна комбинација... и то се изгледа допало нама, публици, одавно, природни и снажни звук, још од времена када је први клавир дошао у кућу Обреновића.

Свеске за разговор наглувог уметника индискретно нас, а вероватно и једнострано, упућују у Бетовенове људске особине. И сметају чак, јер су коментатори, на основу тих свезака, истакли пре свих других две уметникове црте, оне које су им се учиниле најзанимљивијим: мрзовољу, нервозу, необузданост... и слободоумље, бунт, републиканство. У томе има свакако истине, али погледајмо Бетовеново дело: у њему има туге и резигнације, има и бунта, можда и мрзоволе, али, гледано у целини, оно је прекривено ведрим ставовима. Ведрина доминира најплоднијим периодом Бетовеновог стваралаштва, у времену када је имао значајних животних проблема. Од девет симфонија, шест су изразито раздрагане у основном тону, а слична је пропорција и међу сонатама и квартетима. Упркос тежњи романтичарских интерпретатора. За Бетовенову музику се популарно каже да је херојска. Бетовен јесте херој, али оригинални херој здраве, народске, фламанске ведрине, снажне и незграпне, директне и опоре, пунокрвне и прегласне. То је познато, али се истиче јер је и због тога, вероватно, наша публика заволела и још увек воли Бетовенову музику. Јер, Бетовен је један од првих који се својом музиком радовао на народски начин, а можда последњи који се искрено радовао.

Поред свезака за разговор и нотног папира са огледима, остала је и трећа група материјалне оставштине, с ону страну уметничког дела — збирка портрета и цртежа Бетовеновог лика. Ако Бетовенов изглед треба да буде један од кључева за продирање у његово дело, он је сасвим непоуздан. Присетимо се опет музике, спорних ставова сонатних форми. У њима тешко препознајемо омаленог, снажног, робустног нежењу. А сумње нема: Бетовенова адаља су неоспорно изишла из дубоких осећања, неочекивано нежних, необично смирених и упадљиво личних. Успеле средње проосећане ставове налазимо и код Хајдна и Моцарта. Али Бетовенови су ипак друкчији. Приметно је да није реч о болу, сети, усхићењу — уопште, већ о личној Бетовеновој осећајној температури. О томе се, наравно, може само нагађати, ништа доказати, али изгледа да је наша музичка публика и то уочила, тај осећајни нерв који се подударио са њеним, па је и због тога, можда, Бетовен на нашим програмима као и пре толико година.

Чиме публика бива привучена овом или оном уметничком делу — то је крајње неизвесно, јер је и публика оваква или онаква. Покушали смо с једном публиком, нашом публиком, и са три видна емотивна тонуса у Бетовеновој музици: снагом, ведрином и осећајношћу... и претпоставили да су можда баш то разлози што је Бетовен међу првима прихваћен у нашој средини. Можда је у питању то а и нешто друго. Или само нешто друго. Или свако за себе са својим разлогом.

Светозар Каракушевић

Хегемонија фалсификата

Наставак са 2. стране

О томе је реч и у писму (од 28. априла 1970) двадесеторице најугледнијих „интелектуалаца из СР Црне Горе", међу којима су шесторица академици. Апел се завршава обраћањем „најодговорнијим самоуправним и политичким тијелима Социјалистичке Републике Црне Горе с молбом да још једанпут најозбиљније размотре питање рушења Његошеве капеле и подизања другог објекта мјесто ње. Међу свим разлозима остаје један као најважнији: да се не смије рушити капела коју је саградио сам Његош, да је недопуштено уништавати споменик који је постао саставни дио живота и историје народа. То питање мора се ријешити са пуном одговорношћу пред историјом, народом и његовим будућим покољењима".

О овом писму није се ни реч чула у јавности, али су зато највећи публицитет добила тумачења да су „емигрантски леци", подстрекачи, а Црногорско-приморска митрополија и Српска православна црква „главни носиоци акције против маузолеја". Тврди то, безбедно, сведок и учесник НОБ Владимир Дедијер („Борба" од 20. августа о. г.), а пре њега дословно исто (у „Вјеснику" од 10. травња о. г.) Сав. Марковић чије је јавно име, Штедимлија, сакривено у потпису чланка, јер је познато са свог деловања, и писања (читаве књиге!) против исте НОБ — између осталог!

Најзад, како се може говорити о „емигрантским прстима" у заштити Његошеве капеле кад су изравно емигрантске руке пројектовале маузолеј, и то још као „симбол братства и јединства" у данашњој земљи?! А Иван Мештровић, као аутор маузолеја, био је не само емигрант, већ и један од најизразитијих непријатеља управо тог братства и јединства. Написао је, поред другог, књигу мржње о једној од југословенских нација — да се не каже Србима — штампану у истом граду у коме је дуго живео Анте Павелић. Шта је та књига, казао је уосталом хрватски историчар Богдан Кризман: „У основној линији контрадикторне, Мештровићеве су „Успомене" очито прилагођене његовој новој ситуацији Хрвата-емигранта у Америци, у којој се М. послије завршетка рата био нашао. Зато и толико наглашује хрватство, зато и показује толики обзир према усташама, групи која је између 1941—1945. много Мештровићеве пријатеље и другове слала на Савску цесту, Јасеновац и друге логоре, да се више никада не врате". — Иако је Кризман ово написао још 1963. године (ЈИЧ, бр. 4), домаћи издавач то није сматрао сметњом да Мештровићеве мемоаре прештампа не само са онаквим „тумачем имена" (као да су други, о истим личностима, у Енциклопедији Југославије, на пример, другачији!), већ и да изостави из скулпторових мемоара оно што је „антирежимско" у њима, да би остало све што је антисрпско.

Нека су и у земљи објављене Мештровићеве „Успомене на политичке људе и догађаје", и добро је што слог те књиге није растурен, као што се то десило пре три године, у „Нолиту", са књигом Дучићевих књижевних есеја — само да су „Успомене" бар интегрално објављене да би се видела цела истина. Нека се, најзад, и маузолеј гради, ако је већ некоме до тога толико стало. Али, нека се примером Мештровића никоме не читају лекције. Или бар, нека се не узимају озбиљно извозне досетке домаћег историчара да отпори маузолеју долазе тобож од оних који „не могу поднети да један Хрват плете венац на Ловћену једном Црногорцу, да један римокатолик гради споменик једном православном владики".

Какав је Мештровић Хрват рекао је већ хрватски историчар за уметников емигрантски период. Иначе, до 1914. Иван Мештровић је био већи Србин од многих Срба у ликовном животу мале Краљевине: „Србин и Хрват то су два имена за један народ, само што је тај народ под именом Србин боље сачувао своју индивидуалност — слободу и чежњу за слободом. Стога ми је то име мило је" — изјавио је Мештровић листу „Штампа" 1911. године, поводом свог излагања у павиљону Србије на тадашњој Међународној изложби у Риму. — За читаво време бивше Југославије био је не само Југословен, већ и такав унитариста да је после 6. јануара 1929. предводио поклонствену депутацију Хрватске код Краља Ујединитеља. Само Хрват, Мештровић је постао тек у Независној Држави Хрватској. У свом првом сусрету са Павелићем, врло детаљно и усрдно описаном у емигрантском (интегралном!) издању „Успомена" он Поглавнику не замера на „држави" коју је окупатор прогласио, а усташки геноцид утврђивао — већ му замера што та; таква творевина, не обухвата и Далмацију! Даљи пут до свих својих екстремизама описао је Мештровић нашироко у мемоарима, укључујући и своје, нимало срећније, католичанство.

Због великих католика-хуманиста какви су, у време највећег искушења прошлог рата, били, на пример, кардинали Тисеран и Фелтен, филозоф Тејар де Шарден или Моријак, а код нас бањалучки бискуп др Пихлер, монсињор Ритиг, дон Нико Луковић, или песник Едвард Коцбек, — није ни могуће, ни допустиво, саму католичку припадност поистоветити са оним што су, у име исте конфесије, починили клерикални поборници, и погромници ecclesia-e militans. Мештровић је био од ових других католика, један од најоданијих поклоника тадашњег загребачког надбискупа Степинца. А тај примас Хрватске, у време бартоломејских прекрштавања православних Срба, која су трајала ноћима, био је на челу цркве која је дочекивала глинским методама припремане и привођене преображенике. На све то што се дешавало, и са узнемирењем пратило у осталом католичком свету, Мештровићев идол Степинац, у писму папи Пију XII, од 18. маја 1943, остајући миран и тада, само је поновио познату формулу: „Валови ортодоксног византизма ударили би о границе Италије, кад се не би разбили о хрватске зидине". Таквог тумача геноцида, саучесника у ратним злочинима, Иван Мештровић сматра најсветлијом личношћу у својим „Успоменама". Сврађајући из емиграције, на кратко, он заточеног кардинала Степинца посећује у Крашићу да би, иако почаствован, и част указујући „партизанској Југославији", по повратку у Америку написао у „Успоменама" читаво поглавље „Партизански злочини у Хрватској" — читаво и изостављено у загребачком издању мемоара.

Дакле, пре него што ће постати Хрват, Мештровић је био све кад је требало, и свашта радио, не само као вајар, већ и као политички погодник — да би на крају, кад је пропало све чему је служио и чиме се, још више, сам послужио — постао хрватски шовинист а не Хрват, и више клерикалац но католик. Све је у његовом националном и верском припадању у тој мери несрећно и поразно да је покојног скулптора ваљало оставити само његовом идентитету уметника. Овако, накнадно проглашаван за некаквог традиционалног ујединитеља — јединог, однекуд, још увек важећег — Мештровић је морао бити изложен неким суочавањима која историја и њена „цела истина" не могу избећи, нарочито кад су у питању Његош и Ловћен.

Ипак, ниједна чињеница о Мештровићевој личности, па ни списатељској, неће умањити његово скулпторско дело, ако оно уметнички претраје, и ако се покаже неоснованом позната, својевремено изражена јеткост о „трговцу прве класе, кипару друге класе и политичару треће класе". Уосталом, стари мајстор није био, као жив човек, ни бољи ни гори од многих стваралаца у својим епохама, чак и већих но што је био он. И такав какав је, Мештровић остаје као податак и ознака једног времена и једне судбине. То треба констатовати и одиста оставити на миру и њега, и нас од њега! А нарочито га оставити што даље од песничке и историјске личности Његошеве. Јер, своју праву вајарску вокацију Мештровић је показао не ликом „православног владике" Рада — њега је завршио, и не урадио, јер му није „лежао" још пре рата, у Краљевини — већ попрсјем и рељефом кардинала Степинца, за загребачку катедралу, у Републици!

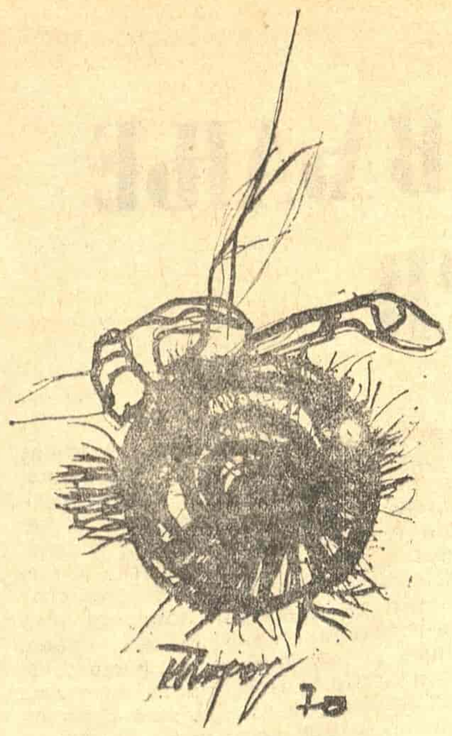
Без праве уметности, Мештровићев маузолеј је остао и без права на икакав други симбол до раздорни. Намере да се таквим споменником Његош на Ловћену грандомански обележи, постају решеност да се Његош на Ловћену пребележи, и тиме отуђи историји којој су биле окренуте све његове владарске бриге и песничке клетве, молитве, мисли...

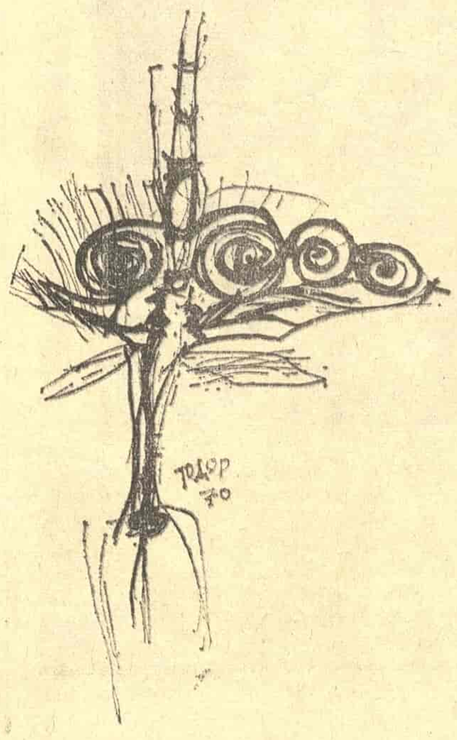
А када живи камен Ловћена једном избуше, заравне пистом вештачког прилаза, и будну осматрачницу песниковог гроба замени чудовишни монумент, доличан малом сатрапу, а не великом песнику и пустињаку цетињском — мраморна протеза маузолеја стајаће Ловћену као она вељa крушка у грлу, и грбу, Црне Горе. Залудност толиких писама и покушаја, слике и речи Петра Лубарде, биће можда једино су чим ће се тада изаћ пред Његоша. Као што је значајно залудан био и Лаза Костић, са својим „Прологом за Горски вијенац", написаним пре седам деценија, на другом крају угашеног завичаја, у који се песник „плетисанки" био вратио залудан себи, заморен од свега, а ипак загледан у „све што нас убија". Песник који је, 1902 године, у једну мразну панонску ноћ, када је неко зло домаће, мора бити, у кâм ударило, до кости дошло, изгрмео уводне стихове „Пролога". На жалост далековиде, за пакост актуелне!

21. децембар 1970.

Живорад Стојковић

Београд, Грачаничка 7





Јеврем Брковић

БАЦАЧ КАМЕНА С РАМЕНА

Баци га у росу поља
С рамена из врата крута
Баци га рука од руке боља

Хитну га у мах у трен
Силно ваздух пропишта
И бацач би оборен

И пот му с чела стрца
Слављен је а зна не може
Бацити камен са срца.

СТАКЛЕНА ЛАМПА

И густа и жута и нечујна
У прозору свјетлост нека стара
Ко из дјетињства — није струјна

Около лептир ноћни кружи
Гаравом грлићу све је ближе
Малени створе игру продужи

То није свјетлост која слапа
Већ она тиња и у души
Гас фитиљ стаклена лампа.

ПОДНЕ У ПОЉУ

Био је то час ускрснућа
Отворен цвијет према небу
Молитва пчела биља прућа

И дах је мој туђ смијешан
Шта ћу у пољу у то подне
Толико сам толико грешан

Док шушти злато ковиљно
Имати ријеч ил срце чути
И убитачно је и није збиљно.

О ПТИЦИ И ЛОВЦУ

Ево на гробљу истом
Убоги ловац и птица
На глаткој плочи чистој

Она се загна и опрости
Од висине плаве
Слеће на ловчеве кости

Исто је на концу конца
Ловац је споменик птици
Птица је споменик ловца.

И ОНО ШТО СЕ УСНИЛО

И оно црно и оно мило
Збило се овдје већ
И оно што се уснило

Вода се на воду своди
Она нас и не жели
А ми баш ка тој води

Ево нас у оном пољу
Што прогнанима цвјета
Хљебом и сољу.

РИЈЕЧИ

Од моје воде воде воде воду
Од моје горе горе нема горе горе
Од самих ријечи мој је злодух

Од мога била било је било
Од мога трага трагом се трага
Рјечита ријеч ко огњило

Около кола колани колан кола
Од моје зорне зоре и зоре зора
Од болног бола бодља ме бола.

Награда Српског ПЕН клуба

Награда Српског ПЕН клуба, која се, у износу од 5.000 нових динара, додељује као стално признање за преводилачки рад страним преводиоцима српске књижевности додељена је недавно по шести пут. Овогодишњу награду добио је Чарлс Симић, преводилац из Сједињених Америчких Држава.

Жири Српског ПЕН клуба у саставу: Десанка Максимовић, Никола Трајковић, Васко Попа, Александар Тишма и Јован Христић, донео је ову одлуку на седници одржаној 10. децембра 1970. године са образложењем да је реч о песнику који већ дуже времена преводи на енглески језик југословенске песнике, о преводиоцу који је публиковао Антологију савремене српске поезије и књиге песама Васка Попе и Ивана В. Лалића и, најзад, о популаризатору наше поезије који је многим преводима југословенских песника објављеним у америчким књижевним листовима и часописима први у САД, у ширим размерама, указао на вредности и особености наше савремене поезије.

Два шпанска песника о Њујорку

ДВА НАЈВЕЋА шпанска лиричара нашега доба Федерико Гарсија Лорка и Хуан Рамон Хименес оставили су нам у наслеђе утиске о Новом свету, и то смо сазнали тек недавно, пошто су откривени или први пут објављени један Лоркин синопсис и једно Хименесово предавање.

Мексички сликар Емилио Амеро, кога је Лорка упознао за време боравка у Њујорку, 1930. власник је рукописа „Пут на месец", Лоркиног сценарија за експериментални филм, на жалост неостварен. Рукопис је веродостојно Лоркин, по изјави Лоркиног брата. Пошто је још пре четири године преведен на енглески и објављен, сад је побудио пажњу и шпанске јавности.

Написан само за једно вече (Лоркин својствен поступак да сазреле замисли уобличи за најкраће време), сценарио се састоји од 78 слика, надреалистички изражених. То су преображаји облика̂, спајање и раздвајање предмета, удвостручавање и утростручавање слика, итд. што су већ Рене Клер у „Међучину" и Буњуел у „Андалузијском псу", као и Кокто у „Крви песника" користили у својим филмовима.

ФЕДЕРИКО ГАРСИЈА ЛОРКА

Личности су човек набреклих жила, отац младића који је час младић, час арлекин. Уз њих је безимена девојка, младићева вереница. У врзином колу догађаја, лишених „разумског" развоја, из разних помешаних перспектива, призорима сарказма, свирепости и нежности, приказана је љубав младића-арлекина и девојке, који се воле на разним местима: у бару, у лифту, на сметлишту пуном старих новина и харинга, на гробљу, на месечини. Месец се претвара час у полни орган, час у уста која запомажу час у мртвачку лубању, тј. месец и рибе, и овде, као и у Лоркином песништву, представљају еротске симболе.

Позадина је стварност великог града, Њујорка у овом случају, исто тако тмурна и нечовечна као и у описима збирке „Песник у Њујорку". Сценарио је у ствари показао колико је наведена панорама стихова огроман надреалистички синопсис о левијатанском граду и техничкој дехуманизацији живота. Између „цементних брда и кланаца од креча" љубав је постала угрожена, грчевита, болешљива, садистична, а жабе, змије, полипи и ракови, које срећемо на сваком кораку, као да оличавају сав отров, нискост и ругобу, подземља чудовишнога града. Призори веома пластични без дијалога говоре упечатљивим филмским језиком и, мада „логички" невезани, изванредно тумаче основна Лоркина расположења која су га пратила током читава живота: „сексуалну угроженост, свирепост и страх од бесмислене смрти".

Други велики лиричар, Хуан Рамон Хименес, добитник Нобелове награде за 1956. одржао је у Буенос Аиресу 1948. предавање под насловом „Граница напретка". У њему је изнео утиске о Њујорку, где је дошао први пут као турист, 1916, а други пут, у јесен 1936, као изгнаник, почетком шпанског грађанског рата. Разлика између та два Њујорка јако га је изненадила:

„Пре двадесет година Њујорк је имао још видљиво тело и душу. Данас је све машина. . .

Човек је створио Њујорк великим веома да би сам постао веома велик, али је остао веома мален; и том човеку одсутном, већ изгубљеном у напорним пословима и опкољеном огромном бескорисношћу, потребно је да има, да би по нечему био цењен, све проналаске напретка, претворене у сићушан напредак.

Човек који је често измислио толико корисних справа за некорисне ствари, који ствара проналаске као машина, и сам је већ коштана машина, подмазана туж ном крвљу: машина за рачунање истински лажног, потпуно празног. У Њујорку је идеал улица, висински закон, кобно унижен, Живети неузвишено као у Њујорку, у страшним крлеткама где чула губе своје разлоге, време, простор, предмет и сврху, значи једно умирати. У недру природе раздаљина не умањује личност. У Њујорку умањује. Не познајем место где се види како на најнедостојнији начин нестаје свакидашњи човек, где је живот толико људи такво неприметно умирање на ногама.

Један град, чини ми се, треба да буде организам као и сваки други, с границама моралним и материјалним у свом развитку; прекораче ли се границе, он се преобраћа у порок, порочан град, као сваки развитак који називамо порочним. Њујорк је превазишао све сразмере града, тако да то у многим видовима, не изгле да истина. Можда би био идеалан град за човека као врховног механичког орла. Али, засад њујоршки човек, судбоносно осуђен на непокретност у мрачној утроби мање више издигнутих подрума, нема могућности да живи орловски, да се гнезди на облаку".

Мирослава Пашић

Аустријска књижевност и њене специфичности

АУСТРИЈСКИ ПЕН-клуб позвао је немачке ПЕН-ауторе у Беч на размену мисли. Читаво једно преподне дискутовало се о разликама између аустријске и немачке књижевности и о ономе што је за обе ове књижевности заједничко. Под председништвом Хермана Кестена узели су у дискусији учешћа с немачке стране Ингеборг Древиц, Петер Хертлинг, Хорст Кригер, Хајнц Сабаис, а са аустријске Мило Дор (код нас у Југославији познат као преводилац многих наших литерарних текстова на немачки и као састављач антологије „Југословенска радио-драма"), затим Ханс Флеш-Брунинген, Волфганг Краус и Петер фон Трамин.

Као увек, много се бавило питањем идентитета: колико је аустријска литература заиста аустријска и шта је разликује од немачке? Иза овог питања скрива се извесна самољубивост, јер неки од факата на које се може позвати и на које се ослањају могући одговори на ово питање оправдавају патриотску гордост Аустријанаца. Најпре, на пример, многа врхунска имена литературе немачког језичког подручја у 20. веку су аустријска. А сада је у току један значајан експорт аустријских писаца у Савезну Републику Немачку. То је гордост једне мале земље с великом прошлошћу и то је пре свега понос њеног несразмерно великог главног града, који полаже право на то велико литерарно наслеђе и веома љубоморно га чува.

Понајвише су у току дискусије добијени аргументи дати у прилог разликовања аустријске књижевности од немачке. Победа противреформације, класицистичка романтика, утицај словенског простора, дејство стоицизма, раскид са стварношћу у прилог језичке и мисаоне игре, необично велики допринос Јевреја, проблем такозване прашке немачке литературе, итд. А констатацијом да геније и његово дело трансцендирају порекло и утицаје нађен је на крају у овој дискусији учтиво један заједнички угао гледања.

Често је у овој дискусији, увек изнова, помињано једно туце писаца од Хофманстала до Додерера које конституише без сумње једну групу која има многа заједничка, иако ванестетска, обележја и која се стога може означити као аустријска група писаца. Занимљиво је да је у овој дискусији, као уосталом и у свим другим сличним, једно име једва поменуто. Елиас Канети, бугарски Јевреј, спада са истим правом у аустријску књижевност као Франц Кафка, Франц Верфел или Карл Краус. Ако је неко написао један типично бечки роман, онда је то свакако урадио далеко пре Канети него Додерер.

Ако се посматра садашња књижевност у Аустрији, понајпре књижевност после рата, онда пада у очи једна значајна функционална подела у њој. Један део те књижевности, који већ на први поглед носи у себи јаке црте аустријске књижевности у смислу оне слике и представе која треба да одговара данашњој Аустрији, а у којој се не огледа увек верно Аустрија, традиционалан је, конзервативан и као учитеља познаје и признаје Додерера и Херцмановски-Орланда. Његови аутори живе у радосном миру с остатком становништва барем што се тиче горе помињане слике. Авангарда, аустријска експортна роба, супротставља се, међутим, овој слици Аустрије и одриче из профилактичких разлога естетско благо оног туцета аутора за величину и самосвојност Аустрије. Герхард Рим, Конрад Бајер и још више Артман могу се много више осетити као аутори бечког духа. Томаса Бернхарда би свак могао поставити у алпско подручје, а код Петера Хандкеа се осећа недостатак региона, као и код Освалда Винера.

У току ове дискусије Хертлинг и Сабаис су говорили о регионалности нове немачке књижевности као последици недостатка метрополе у Савезној Републици Немачкој. Са Хајнрихом Белом, романсијером Рајнске области и Гинтером Грасом романсијером Гдањска не испуњава се у довољној мери она потребна германска издашност у књижевности. Свесни и несвесни утицаји на писца и његово дело не долазе свакако најпре из једног културно и географски уског подручја. Тоталитет међусобних односа друштва и његових аутора једва да се може означити овом варијаблом а још изанализирати.

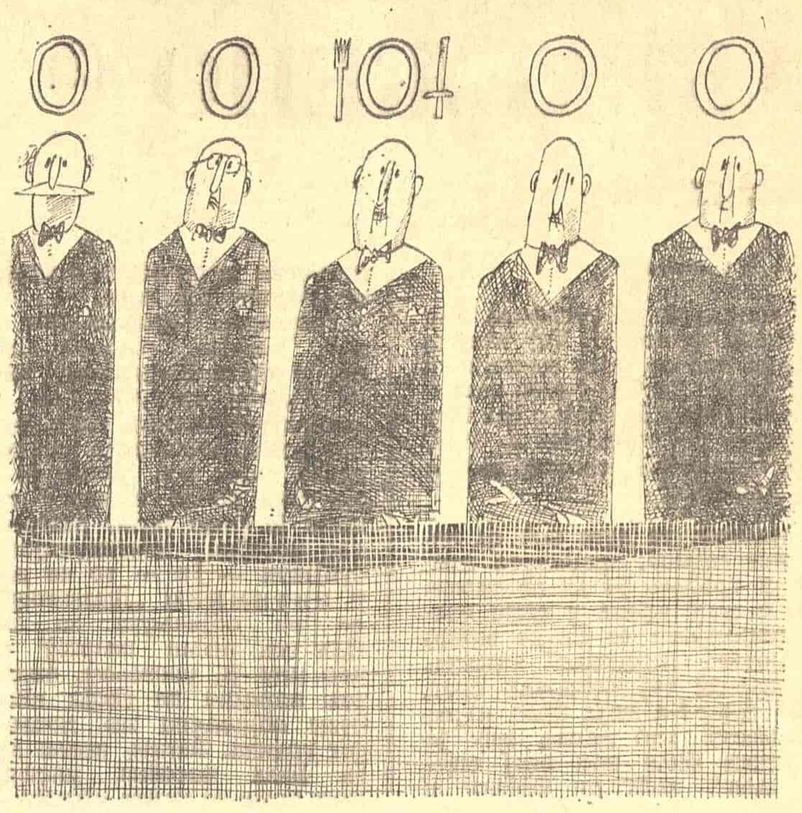
Па би се требало много више уместо питањем постоји ли аустријска књижевност позабавити питањем зашто сада у Аустрији не постоји књижевност која би стајала у нормалном, уобичајеном, регионалном односу према друштву, његовом времену и његовом месту. На једној страни налазимо ауторе који са аустријским друштвом деле само илузије, оне илузије које оно гаји о себи и својој прошлости. На другој страни авангарда окреће леђа постојећем друштву, али и земљи и то са извесним очајањем, којег се чак ни уз помоћ успеха у иностранству не ослобађа. Закључак је да Аустрија у овом тренутку својој књижевности, својој критичкој интелигенцији ни лево ни десно, ни горе ни доле не оставља довољно простора. Увек изнова мора она да одбегне у прошлост, односно да напусти тескобу своје регионалности. (Р. С.)

Кнут Хамсун на руском језику

Истакнути норвешки писац Кнут Хамсун (1859—1952) сарађивао је за време другог светског рата с немачким окупатором и због тога је, упркос свом ранијем угледу и многим значајним делима, био омражен код својих сународника и прогресивних људи читавог света све до своје смрти, па и после ње. Његово дело, међутим, не може бити негирано и заборављено, па се мало-помало опет објављује, прештампава и преводи.

Недавно је у план совјетског издавачког предузећа „Уметничка књижевност" ушло објављивање изабраних Хамсунових дела у два тома и први том је већ изашао из штампе у 100.000 примерака. У овом тому објављени су романи „Глад" и „Мистерије", а предговор је написао познати совјетски критичар Б. Сучков.

У белешци, која се тим поводом појавила у листу „Књижевна Русија", каже се да су најбоља Хамсунова дела ушла у светску књижевност, да је на крају свог животног пута, за време окупације Норвешке, политичка слепоћа одвела престарелог писца на пут реакционарних тежњи, али да његово дело, повезано с народним животом, наставља да интересује читаоце и да његови романи с краја XIX и почетка XX века „разобличују и осуђују нехуманост капитализма и опевају снагу љубави, верности и храбрости".

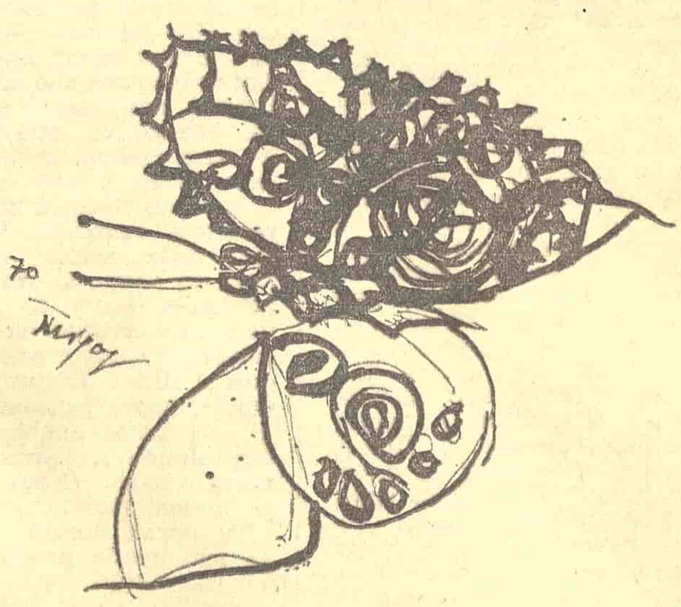


КАРИКАТУРА МИОДРАГА СТОЈАНОВИЋА

ПСЕЋИ ЖИВОТ

До људи је дошло укидање класа
Постојање класа важи још код паса.
Пси, изгледа, нису много свесни,
кад су једни скромни а други бесни.
Заосталост велика види се код паса;
не боре се нимало за једнакост маса.
Зато један лаје у раскошној вили,
други кисне без крова, пати се и цвили.
Један пије млеко, спада у буржује,
други има звање олињале куће.
Један кевће фино, носи страно име,
други завија: спасавај, преби ме!
Једног милују и љубе му шапе,
другог бију у главу, вијуге му лапе.
Један живи к'о Ђаво на крсту,
другом ваде трње доктори у Трсту.
Једног повијају, има неурозе,
другога шинтери на онај свет возе.
Пси заостали, за људима касне,
трпе и пристају на разлике класне.

ВЛАДА БУЛАТОВИЋ-ВИБ



Репа и руже

ГАЈИО САМ руже за рођендане дивних дама, за дочеке страних делегација. Имао сам ружичњак.

Пре недељу дана докотрљаше се на парном ваљку два много племенита друга. Дотераше ваљак до самих ружа. Смеше се на мене и кажу:

— Друже, ми до тебе. Хоћемо да те нешто убедимо и, молим те, немој да схватиш да ми вршимо на тебе било какав притисак.

После тога један повуче полугу и парни ваљак се помери и сравни са земљом ограду мог ружичњака. Опет се насмеја један од њих и рече:

— Немој, друже, да жалиш, дошло је време кад пуцају ограде у међународним размерама.

Како сам ја схватио они су дошли да ме без икаквог притиска убеде да се спојим или како рекоше интегришем са имањем у коме се сади шећерна репа.

Ја сам им рекао:

— Не иде људи, репа с ружом. Нит можеш репу да ставиш у запућак, нити ружама да храниш стоку!

Они се смеше и кажу:

— Нисмо ми мислили да ти укршташ репу и ружу. Шта ти смета да садиш ред репе, ред ружа.

Они одоше, парни ваљак уз пут згњечи неколико мојих дивних ружа.

Поново ме замолише да никако не схватим да су они на мене вршили притисак.

Сутрадан, ето ти оне двојице питомих другова. Возе се на цистерни. Разнеше ми капију на ружичњаку, али цистерна прође. И опет почеше да говоре:

— Лепи мој друже, немој ни да помислиш да ми на тебе вршимо било какав притисак. Ми смо овде због другарског убеђивања.

И тада су лили воду на моје руже, млазевима кидали латице. Ружичњак је сав био под водом. Раскаљавио се. Кад исцуре све из цистерне, они се лепо са мном поздравише и опет ми рекоше:

— Размисли о ономе: ред репе, ред ружа. И, молим те, немој да помислиш да смо на тебе вршили било какав притисак.

Јуче су дошли с тешким камионом. Истоварили су репу у мој ружичњак, били су питоми и љубазни. Рекли су ми да је репа истоварена да би се руже навикле на њу. Осим тога казали су ми да руже и репа имају више заједничког него што ја мислим.

Да ме у то убеде једну за другом чупали су руже из корена. И рече један од њих:

— Ето тако некако слично вади се и репа.

И опет су ми рекли да ни на који начин не помислим да на мене врше притисак.

И да, баш ако ми је много стало, могу и даље да гајим руже.

ВЛАДА БУЛАТОВИЋ-ВИБ

УЗГРЕД БУДИ ЗАБЕЛЕЖЕНО (2)

Душан Матић

Наставак са 1. стране

мент, као што је уосталом све што пишем фрагмент. Тај чланак и наслов нашао сам касније у књизи Анри Барбиа (нема везе с Барбисом), који је пратио све борбе и битке у Србији 1914 — 1915, као и повлачење српске војске преко Албаније.

И одједном, та дуга ноћ од неких шест година, прекинута напречац, а требало је да се развија као и само време у свим својим димензијама да би се могао да одмотава „пасијанс" живота, да се изрази тај потонули свет, у коме ж у р б а није била израз бескрајности као данас, већ је бескрајност била као онај шум „гумирадли", који су носили и враћали оне који су се играли људском судбином, људским судбинама. Формуле живота су се тражиле. Рекао бих, као по мери сваког човека за сваког, као што су се и одела шила по мери, код кројача, а не куповала готова у конфекцији. Међутим, данас су формуле живота једино вредне ако су унапред г о т о в е, по мери компјутера.

Дуго сам се питао, па и сад се питам, зашто Кафка није завршио „Процес", зашто није м о г а о да га заврши, иако је имао времена. Као што су сви онда имали времена да воде ствари до краја, као што се зна да су тада годинама трајали судски процеси између браће, рођака или ортака, и у којима су оптужени и тужиоци измењивали више пута места. Само је Брод могао да пресече ланац те „судске" процедуре готовом формулом: Шта ту вазлан! убијмо га као скота, без објашњења, и без образложења.

Кафка није могао то да учини, јер је био дубоко загњурен у свет који је ишчезавао, и у коме је појам „невино оптуженог" заиста постојао и нешто значио, а Брод је упознао боље свет после 1918. године, кад је тај појам нестао, а место тога дошло је: пресуда, њено извршење, па тек онда судско „образложење".

Не говорим о „срећи" тог потонулог света. Не говорим о „истини" његовој. Говорим о стилу, а то значи о неком срећеном привиду који почиње да личи на ред. Верујем да је Пол Сезан имао право (било му је двадесет година) кад је у писму — обратите пажњу, у п и с м у! — писао Емилу Золи, 1870: »Horrible est la vie!« А Артур Рембо могао је да преживи тај „ужасан живот" и прође кроз њега као кроз „пакао", али не вечни пакао, већ као што је и сам занавек записао: »Une saison en enfer«. Као да је тада и то било с мером. Верујем да је Кафка, у својој канцеларији, у банци, у Прагу, могао заиста на тенане да одмотава свој „процес" и да се игра дубоко морално тим појмом „невино оптуженог", јер је хтео да га провуче кроз све нијансе и да га пред суровим светом који је почео да израста око њега одбрани до краја. Питам се, понекад, зашто је Кафка гражио да спали свој рукопис. Најчешће ипак помишљам, да крај који је Брод дописао „Процесу" није крај којим је Кафка желео да заврши своју књигу. Зашто би га то плашило или ужасавало, где се у ствари једним злочином завршава једно неправедно суђење. То је једна страшна истина, али не и ужасавајућа. Све ми чешће изгледа да је Кафки постајало све јасније да „Процес", да процес који је он започео, нема краја. И да може тако да иде у бескрај, јер у сваком тренутку, чини ми се да осећам да је Јозеф К. могао да постане председник суда а председник суда Јозеф К И тако у бескрај. Мислим да у тој визији човека[1]) има страхоте. У Бродовом завршетку има неправде, за коју ипак има наде да ће се једног дана исправити.

Ово о Кафки кажем још из једног разлога: ето, и тај роман који је узбуђивао и узбуђује савремену мисао говори о свету пре 1914. године, и тај роман није могао ни он, Кафка, да заврши.

Уопште ми се чини да све велике, значајне, књиге које су узбуђивале свет између два рата и после другог светског рата до данас имају своје главне личности, своје сижее из тих п р е д - п р е д р а т н и х година. Пруст, Жид, Џојс, мислим на Улиса, где су чак и дан и месец и година тачно забележени. Томас Ман, на крају крајева, чак и у „Др Фаустусу", иако изгледа ла привидно говори о нашим данима, у ствари, главна његова личност извучена је из света с краја XIX и почетка XX века.

Уосталом, трагове тог „света", видимо, готово додирујемо, у оном Кафкином пипавом, генијалном поступку, да својој литератури остави, од целокупног човековог доживљаја света, само треће лице: о н. Могао је то само неко ко је живео у свету, у коме је било јасно разграничено као посебне институције: свет субјекта — ј а — то се записује у и н т и м н о м „Дневнику" који се не објављује за живота. Или тек после педесет година, као што је, уосталом, Андре Бретон наредио за своја писма да буду објављена тек после педесет година. Затим, знало се и то је била посебна институција, свет коме се човек обраћа и који се њему обраћа, т и, свет који остаје у п и с м и м а. Која се исто тако не објављују или објављују с много обзира. А пише се само објективни свет. Хоћу да кажем: свет у трећем лицу. Свет — о н. Свет који је знао шта се говори, а шта се прећутује. Свет који је знао да време стоји човеку на располагању колико год хоће, у свим димензијама и у свим степенима, као што је овде већ било речено.

За све њих су геније, сифилис, ружа, музика, туберкулоза, имали одређено значење, не кажем јасно значење; били су „заиста" геније, сифилис, ружа, музика, туберкулоза, длан (за Рилкеа). За нас, управо за оне који не носе у себи тај отров од пре 1914, шта су геније, сифилис, ружа, длан? Не геније, већ проблем који слама једног човека (Сартр); сифилис — непријатност, излечив, неизлечив (Qu'importe!), остао без тежине; длан — којешта! кафанским врачарама остављен; ружа — „Нека им не причају да је цвеће само бајно и мирисно. Цвеће труне и трује по собама. Цвеће лаже кад се поклања. Ја дајем ипак цвеће својој девојци. Цвеће гноји њиве. Цвеће дојиш муве. ...Ко чува цвеће у књигама? Цвеће је жалосно и пакосно..."

Само је један човек у то време осећао шта има да доће. Маларме. И више је говорио него писао. Као да ритам његове мисли реч је још могла жива да прати, али потез пера као да је оклевао... В и ш е значења. В и ш е смислова. Разуме се, значења, смислова исте ствари, истог текста. Остало је то у забелешкама, које је требало спалити по његовом изричитом захтеву. Читати, или још тајанственије, писати песме које се могу читати од почетка до краја, али и од краја ка почетку, из средине па на једну, па затим на другу страну. И тако редом... Шта надреализам, шта Фројд, поред реченица: De ce midi que norte double Inconscience approfondit... Nous promenions notre visage. (Nous fûmes deux je le maintiens)...

Ту, негде, можда, леже разлози да ако треба причати неку причу (историју), онда стајем пред летом 1914. А за остало, за остале прохујале године, само нека лакоћа, оперета, нека ведрина дубља и лакша од хеленске, лакоћа одблесака и утисака, и зареза и запета, „ја — запета у вечности"; рој уједа, кошница снова, махање руком, понеки осмех, а онда: да, да, O u i, не, не. Слажем се. И одлазим на д р у г у с т р а н у. Тај осећај, да, осећај, не осећање, да сам фантом, авет међу аветима. Ко да ми објасни зашто су једни мртви а други живи, а кланица је била за све, јесам ли жив, или већ мртав, зовем се Павле Мрак, мртав само на одсуству, ко то одговара на моје име, а коме то они говоре (говорим о насилним смртима), ко је коме пријатељ, ко коме супарник, шта хоћеш да кажеш на крају свега, ако не само бат крви у прстима који држе перо овом тексту, који ћеш можда погледати, можда бацити, најближе ћемо истини, ако га и ти и ја заборавимо. Зар заборав није истина?

Бележи
Владимир В. Предић

---

1) НАКНАДНА НАПОМЕНА — Човек, дакле, виђен у исти мах као оптужени и сопствени тужилац. Или, као у некој огромној игри космичких размера, она дечја игра која се наивно зове: И г р а ј м о с е л о п о в а и ж а н д а р а, у којој је свако од нас свој сопствени лопов и свој сопствени жандар, и то до у недоглед, до бесвести. А за разлику од дечје игре, овога пута, на живот и смрт. (Март, 1967).

Писци у дипломатској служби ?

Већ дуже времена се у културној јавности разговара о томе да су уметници крајње незадовољни начином како их заступају наши дипломатски представници у иностранству. Културни аташеи су најчешће потпуно необавештени о текућим збивањима у култури код нас и уместо да буду мисионари наше културе у иностранству они обављају послове који са културом немају много додирних тачака.

Координациони одбор Савеза књижевника Југославије је на свом недавно одржаном састанку у Титограду констатовао да су у дипломатској служби књижевници и уметници права реткост, иако би за културне мисионаре они најпре морали бити позвани, те је због тога упутио апел следеће садржине: „Координациони одбор Савеза књижевника Југославије са задовољством прати најновија програмирана начела о кадровској политици у Федерацији и уделу република и покрајина у савезним органима и службама. С тим у вези, а у сврху побољшања рада наших дипломатских представништава и њихове културне политике, републичка и покрајинска друштва књижевника упутиће извршним одборима Социјалистичког савеза република и покрајина предлоге за које сматрају да их ваља узимати у обзир приликом попуњавања тих кадрова."

Управа Удружења књижевника Србије се, на својој последњој седници, међутим, противставила овој доброј одлуци Координационог одбора и није предузела никакве кораке да се она саопшти и подржи код надлежних органа! Сазнаје се, пак, да су управе других удружења поступиле по одлуци Координационог одбора и да је то већ дало неке резултате.

Састанак уредника часописа у Москви

На иницијативу часописа „Вапроси литературе" и „Иностранаја литература", у Москви је одржано саветовање двадесет седам уредника књижевних часописа из осам социјалистичких земаља: Совјетског Савеза, Бугарске, Мађарске, Немачке Демократске Републике, Пољске, Румуније, Чехословачке и Монголије, које је требало да потврди идејно јединство књижевних стваралаца ових земаља. У својој уводној речи, уредник „Вапроси литературе" и један од секретара Савеза совјетских писаца, Виталиј Озеров, рекао је да анализа стваралаштва совјетских писаца показује да они своју главну пажњу посвећују лику савременика, одбацујући две супротности: схематични монументализам и покушаје дехеројизације човека. А у разговору за округлим столом покренута су многа друга питања, пре свега питања утврђивања принципа марксистичко-лењинистичке естетике, традиције и новаторства, одговорности писца пред друштвом, сложености књижевног процеса, националног и интернационалног у књижевности и улоге часописа у развијању тешњих односа између братских социјалистичких земаља. Истакнута је и потреба заједничких иступања против ревизионизма, сузбијања малограђанских тенденција и разобличавања идеолошких диверзија против социјалистичке културе.

Редакција „Литературне газете" интервјуисала је осам уредника из разних земаља о улози њихових часописа у популаризацији литература социјалистичких земаља. Најзанимљивији је, можда, одговор који је дао Јиржи Хајек, уредник чешког књижевног листа „Творба", у коме је, између осталог, рекао: „Први и основни задатак листа „Творба" јесте да ликвидира прекид у вези између писаца социјалистичких земаља. И данас се може с великим задовољством рећи да је тој изолацији дошао крај. Они који су иступали против везе са писцима братских земаља сами су се нашли у изолованој мањини... Чланци совјетских писаца, филозофа, социолога и књижевних теоретичара играју велику улогу у консолидацији нашег културног живота".

На крају су учесници саветовања дошли до закључка да треба наставити са сусретима ове врсте, па је, на предлог бугарских уредника, одлучено да се следећи састанак одржи у Софији.

МИРЈАНА СТЕФАНОВИЋ

Морал по схватању једног ТВ критичара

У понедељак 21. децембра увече на ТВ екранима играна је драма „Бели зечеви" Мирјане Стефановић, а већ непуна два дана касније — како то дужност налаже добром ТВ критичару — Олга Божичковић је у „Политици" објавила приказ те драме. Њен приказ је, с правом, позитиван, и то како у односу на текст, тако и у односу на режију Александра Борђевића, сценографију Пеђе Нешковића, камеру Пеге Поповића и глуму Ружице Сокић, Драгомира Бојанића и Милутина Бутковића. Али изненађује њен морални суд о понашању личности у овој драми, која је најављена као приказ једног аутентичног догађаја.

У драми је реч о томе како један електричар, коме је жена у болници, отац двоје деце, пошто је претходно успоставио интимне везе с једном женом, на очиглед њеног супруга железничара и њеног сина-дечака, одводи ту жену својој кући. Говорећи о тој жени, Олга Божичковић каже да је она и мајка, и супруга, и љубавница, и додаје: „И све то што је у животу чинила и што намерава да чини, са њом је чисто и исправно". А за човека, који је ради задовољења своје пожуде (или, решимо нежније: својих осећања) одводи, тврди да је „такође исправан, јер је његова мудрост (sic!) саздана на здравом људском нагону"! Њихов је чин, дакле, морално исправан, иако повређује и унесрећује више недужних лица: жениног супруга и њено дете и жену електричара и његову децу, јер је „мудар", а мудар је зато што је саздан на нагонима (наравно, „здравим", да би чин био мање за осуђивање)!

Писац драме је приказао један истинит догађај из живота, остављајући нама, гледаоцима и критичарима, да о њему сами просуђујемо. Али чини се да ипак није оставио сасвим нејасном природу супруге и мајке, која напушта доброг мужа и сина (а да им ништа не може замерити), јер је показао како њено понашање у младости није било сасвим беспрекорно. Није онда чудо што је касније, без много устручавања и колебања, заборавила на своје дужности и обавезе супруге и мајке. Критичар, међутим, проглашава њен став, као и став њеног љубавника, сасвим моралним и беспрекорним, тако да — ако прихватимо његово мишљење — можемо оправдати свако одбацивање дужности, напуштање обавеза и безобзирно понашање према најближима.

По Олги Божичковић је, међутим, чудно то што је син, бранећи своја права и права породице, уперио пушку у отмичара и — убио га. Она мисли да је редитељ био на муци како „да нађе оправдање за сам чин убиства" и да га је нашао приказујући то убиство као „кобну последицу једне дечачки бујне, пропете и незауставиве — муњевите намере", заборављајући да је у драми показано како се дечак већ раније буни и гнуша односа своје мајке са електричаром. Није ли, међутим, и тај дечак поступио по својим нагонима и зашто би онда његов поступак био неоправдан, кад су његови, синовљеви нагони за очувањем природне и легитимне љубави бар исто толико здрави и мудри колико и нагони отмичара његове мајке? Њему се, уосталом, као олакшавајућа околност може узети то да је духовно и морално још неформирана личност. Али не видимо како се може оправдати „мудрост" оних који су повредили његово право на нормалан живот, пореметили његову психичку равнотежу и изазвали његово гађење према саможивој пожуди.

Говорећи о својој драми уочи њеног извођења, Мирјана Стефановић је рекла како у њеној драми „ниједна личност није крива", али то се, наравно, односи на њихово осећање кривице, а не на објективни смисао њиховог понашања. Она се, као што је такође истакла, није идентификовала ни са једном личношћу своје драме и, посматрајући само њихове поступке, није желела да поставља питања моралне природе, али је критичар њене драме то питање ипак поставио, и то прилично несрећно, оправдавајући нешто што се ниједним моралом не може оправдати.

Свесни смо тешкоће брзог и тачног реаговања на оно што се на телевизији збива и не мислимо овим ни најмање да дајемо оцену ни раду Олге Божичковић ни вредности телевизијске рубрике у „Политици", већ само да укажемо на једно, чини се, неадекватно реаговање на једну занимљиву телевизијску драму, која је, иако без моралног ангажмана, код гледалаца, па и код критичара, могла и чак, можда, морала да изазове извесну мисаону и моралну „надградњу".

Самоубиство Руђера Цанграндија

Недавно је у Риму извршио самоубиство познати историчар, књижевник и новинар, политички коментатор листа „Паезе Сера" Руђеро Цангранди (Ruggero Zangrandi). Рођен 1915. године у Милану, Цангранди је припадао генерацији Италијана који су одрасли у фашизму и били блиски врхушкама фашистичке хијерархије, али који су после етиопијске авантуре схватили праву природу фашизма и започели отворену борбу. То сопствено искуство и искуство читаве генерације описао је у књизи „Дуго путовање кроз фашизам". Ухапшен 1942, пуштен је из затвора после пада фашизма. Поново је ухапшен у октобру 1943. и депортован у Немачку. Ослобођење је дочекао у познатом берлинском затвору Моабит. О томе прича у књизи „Транспорт преко Бренера" која је, неоправдано, прошла доста незапажено у Италији. Највеће полемике изазвала је, међутим, његова књига „25. јули — 8. септембар", у којој говори о периоду од пада фашизма до капитулације Италије. У њој Цангранди тврди да је краљево и Бадољово бекство из Рима, после капитулације, извршено уз сагласност немачког фелдмаршала Кеселринга. За књигу „Речник страха" коју је написао са Марчелом Вентуролијем, Цангранди је 1952. добио награду Вијаређо.

Прочитавши вест о Цанграндијевој смрти сетио сам се колико је овај врсни књижевник и историчар помогао да се схвати она генерација италијанских интелектуалаца који су се васпитали у фашистичкој „ери" да би још пре почетка другог светског рата започели борбу против фашизма која се завршила не само политичком већ и потпуном моралном ликвидацијом Мусолинијевих идеја. Ових неколико редака требало би да буду враћање дуга значајном културном и политичком раднику, антифашисти Руђеру Цанграндију.

Срђан Мусић

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уредничк колегијум: Филип Давид, Васко Ивановић, Мнодраг Илић, Драган М. Јеремић (главни и одговорни уредник), Љубиша Јеремић, Вук Крњевић (заменик главног уредника), Чедомир Мирковић, Богдан А. Поповић, Владимир В. Предић (секретар редакције), Владимир Стојшин, Бранимир Шћепановић. Техничко уметничка опрема: Драгомир Димитријевић. Уређивачки одбор: др Димитрије Вученов, Предраг Делибашић, Енвер Берћеку, др Милош Илић, Душан Матић (председник), др Војин Матић, Момчило Миланков, др Драшко Ређеп, Јара Рибникар, Душан Сковран, Алекса Челебоновић, Зуко Џумхур, Пал Шафер. Идејно решење графичке опреме: Богдан Кршић. Лист излази сваке друге суботе. Цена 1,50 дин. Годишња претплата 30, полугодишња 15 динара, а за иностранство авоструко. 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. Штампа: „Глас", Београд, Влајковићева 8.