БЕОГРАД 16. МАРТ 1972. ГОДИНА XXV БРОЈ 411 ЦЕНА 1,50 ДИНАР

UNIVERZITETSKA B[illegible]TEKA
"SVETOZAR MAR[illegible]
B E O G R A[illegible]
Bulevar re[illegible]

КЊИЖ[illegible]ОВНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

КРАТКОМЕТРАЖНИ ФИЛМ

Документ и стваралаштво

ФИЛМ ЈЕ УМЕТНОСТ која најнепосредније изражава стварност и стога није случајно што су највеће домете у европском филму достигли совјетски револуционарни филм, француски „црни" реализам четврте деценије и италијански неореализам. У њима је стварност била мање или више стилизована, али је из њих снажно избијао дах живота и епохе. Наш играни филм, међутим, није још ни приближно успео да изрази наше друштво и време. А у недостатку добрих, критичких дугометражних играних филмова о нашој савремености, донекле га замењује краткометражни, посебно документарни филм. И то је оно што га чини привлачним и за инострану и за домаћу публику. Није стога чудно што је само прошле године у 25 земаља широм света откупљено 550 југословенских краткометражних филмова разних датума, а на овогодишњем, 19. фестивалу југословенског документарног и краткометражног филма сваке вечери од 2. до 8. марта велика сала Дома синдиката била испуњена до последњег места, а многи посетиоци могли су да уђу у њу само на „карту више".

О овом фестивалу дневна штампа је већ изрекла многа мишљења, која иду од хвалоспева до незадовољства. Било је доста говора о цензури, која се и овога пута побринула да не видимо неке филмове, вероватно безазленије од оних који, присутни на фестивалу, својим оштрим запажањима о нашим приликама и наравима нису нимало уздрмали темеље нашег поретка. И овога пута пало је доста примедби на рад жирија, који је у информативну секцију уврстио неке филмове веће вредности од оних у званичној селекцији. Најзад, било је и речи о томе како је на фестивалу наша савременост добила прилично једностран приказ, јер — како можемо да видимо и из свакодневних извештаја у дневној штампи — има много озбиљних проблема које наши документаристи нису ни покушали да осветле.

Све су то проблеми којих су, међутим, свесни и људи који прате стваралаштво на пољу краткометражног филма и сами стваралаци, па се можемо надати да ће већ у блиској будућности бити отклоњени. Постоји, међутим, један проблем, којег, чини се, нису свесни ни сами стваралаци ни они који оцењују рад у овој области стваралаштва. Реч је, пре свега, о документарном филму, мада не само о њему. У нашем филму документ се третира као нешто што мора да сведочи само од себе, нешто што не сме да трпи ни најмање тумачење, нешто што и улогу режисера треба да сведе на наимању могућу меру. Осећајући, пак, да документ не може да буде довољан за вредно филмско дело у овом жанру, наши документаристи често бирају апартне теме, које ће изненадити, узбудити или шокирати гледаоце и, углавном, настоје да своје стваралаштво покажу само монтажом снимљеног материјала. А и тада избегавају своје мешање у документарни материјал до те мере да се чини да понекад немају ни јасне идеје о ономе што су хтели приказати. Никола Мајдак, на пример, признаје да је комисији која додељује средства изложио само нејасну намеру да сними филм о Јанезу Бернику и није онда чудо што је направио филм који нимало не осветљава стваралаштво овог познатог словеначког сликара, филм који се само донекле искупљује лепотом приказаних Берникових дела, што се, уосталом, може видети и на некој од његових изложби.

Наши документаристи, углавном, све хоће сами да створе, иако често немају за то ни снаге ни знања. Њима су, поред теме, потребни само камерман и тонски снимatељ. А када сниме материјал, сналазе се како знају и умеју, ослањајући се на природни дар и укус. Иако је с правом постигао велику међународну репутацију, наш документарни филм се још није ослободио извесне дилетантске импровизације. Кад би, пак, уз јаснију и одлучнију идејну оријентацију у нашој савремености имао и поузданију и строжу драматургију, наши документарни филмови би били много бољи него што јесу. Не би се могло рећи чак ни за „Умиј крви" Здравка Велимировића, један од

Наставак на 2. страни

Драган М. Јеремић

СА 19. ФЕСТИВАЛА ДОКУМЕНТАРНОГ И КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА ОДРЖАНОГ ОД 2. ДО 8. МАРТА У БЕОГРАДУ — СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „ФАСАДЕ" СУАДА МРКОЊИЋА, КОЈИ ЈЕ КРИТИКА ОЦЕНИЛА КАО ЈЕДАН ОД НАЈБОЉИХ ФИЛМОВА ФЕСТИВАЛА, А ЖИРИ МУ ДОДЕЛИО САМО УТЕШНО ПРИЗНАЊЕ, ЈЕДНУ ОД ПЕТ ПЛАКЕТА

ТИХЕ ВОДЕ

Шта је ново донео мартовски фестивал кратког филма

ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛИ се, обично, проглашавају за успеле кад се на њима појави неколико, не само квалитетних, већ и новаторских остварења (реч је о оним „фестивалским врховима" којима се покрива „просек читаве смотре"). Таква остварења, бар у одређеном тренутку, делују веома супериорно, импресионирајући савременике било својом естетичком слободом било својом садржинском провокативношћу (која може бити и моралне и политичке природе). Искуство нас, опет, учи да време које протиче таквим делима најчешће одузима понешто од њихове тренутне фестивалске славе, дајући им касније неко скромније и реалније место у контексту глобалних кинематографских збивања. Истовремено, постоје и фестивали који привидно ничим не импресионирају, јер им недостају изразити „врхови", али својим глобалним смислом имају и те каквог значаја за даља кретања у оквирима одређеног филмског жанра... Што се овогодишњег мартовског фестивала тиче (на коме је приказано око 130 нових документарних и краткометражних филмова), он је такође протекао без истицања неких убедљивих „врхова", за које би се могло рећи да су супериорно доминирали над читавом смотром — али, ако су изостала кретања по вертикали, нису изостала хоризонтална померања комплетне продукције.

Није, дакле, било таквих дела која већ на први поглед плене неким звучним иновацијама или нас провоцирају на неки дрзак и досад невиђен начин. Фестивал је, напротив, протекао у знаку приличне уједначености, па и осредњости, при чему су доминирале сасвим класичне форме израза (нарочито кад је реч о документарном филму). То је, у очима непажљивог посматрача, читаву смотру претворило у једно прилично мртво море, без фестивалских таласа (који би високо подигли неки филм или неког аутора), па и без опасних гребена (на које би се могли насукати гледаоци, критичари и чланови жирија). Привидно, све је остало на своме месту! Међутим, спољни утисак вара: мада је овогодишњи мартовски фестивал заиста личио на равнодушну ревију на којој се не догађа ништа „изван протокола", нешто се ту ипак догађало — само, уместо узбурканих фестивалских вода (по којима су, некада, вешто пливали Макавејев, Жилник или Јоца Јовановић), покренуле су се овога пута неке сасвим тихе воде (захваљујући, првенствено, младим ауторима као што су Грлић, Комосар, Беговић, Касиди или Паскаљевић) које су, на веома дискретан начин, упорно рониле стамени фестивалски брег (на који су се попели Крсто Папић, Здравко Велимировић, Влатко Гилић и Александар Илић). Тако је, упркос томе што је „све остало исто као и пре", дошло и до неких значајних и далекосежних померања...

Права изненађења су, додуше, изостала баш тамо где их је, већ по традицији, увек било највише — у жанру документарног филма. Било је, без сумње, доста солидних документараца, режираних сасвим „класично" (као што је Гилићев „Дан више", па Папићеви „Специјални влакови", Илићев „Лед", Зафрановићева „Антика" или „Црне баште" П. Љубојева) — но, иако су све то дела која заслужују приличан респект, међу њима није било ниједног остварења тако супериорног које би се могло посматрати као „свет за себе" и за које би се могло рећи да својим глобалним погледом на реалност намеће неку аутентичну визију те реалности, односно да широко отвара неки свој „прозор у свет". Сви документаристи кретали су се у границама онога што су и досад радили, тако да је чар откривања сасвим изостала. Тиме се, теоријски и практично, још више заоштрава питање перспективе документарног филма уопште. Присуство телевизије и њено непрестано демистификовање документаристичког метода (као и саме реалности у којој живимо!), нужно ставља документаристе у прилично деликатан положај: много бржа и ефикаснија кад је реч о откривању феномена реалности (нарочито онда кад није спутана моралним, политичким и другим обзирима!), телевизија полако гура документарни филм на један други (да ли и споредни?) колосек — ка једном естетички и метафорички претенциознијем обликовању дате реалности (Гилићев „Дан више" је добар пример такве генденције!). То документарном филму као да одузима ону некадашњу бритkост (њу је, можда, успео да сачува једино Крсто Папић, последњи документарист „старог кова"!). Отуда су напори савремених документариста све чешће усмерени ка суптилној обради неких добро знаних феномена, уместо ка смелом откривању нових моралних, политичких и социјалних ситуација...

Тежиште стварног експеримента се, неосетно, померило ка жанру кратког играног филма, који се, одједном, показао захвалнијим и кад је реч о драстичном откривању реалности („Виктор" Мирсада Беговића), и кад је реч о дефинисању једног новог морала („Амигос" Леона Касидија), и кад је реч о брижљивој реконструкцији саме реалности („Легенда о лапоту" Горана Паскаљевића), и кад је реч о естетском поигравању са временом и простором („Све једно друго поједе" Рајка Грлића), и кад је реч о претенциознијем метафоричком изражавању („Путовање" Б. Жижића и „Јуда" В. Гилића), па и кад је реч о исказивању одређеног ауторског сензибилитета („Предграђе" и „Мора" Лордана Зафрановића). Укратко речено, кратки играни филм, одједном, почео је пружати много више могућности ауторима различитих афинитета, да се потпуније искажу и да, у исти мах, пластичније дефинишу сензибилитет свог времена. А то је жанр који је, бар досад, био у инферионом положају према чистом документарцу!

То померање фестивалског „епицентра", од документарног ка кратком играном филму, није нимало случајно: оно је само логична последица све чешћег, анти-телевизијског занемаривања конкретне социјалне ситуације у име излагања неких сопствених естетичких проседеа. Конкретна реалност, тако, постаје само претекст за једно суптилније ауторско поигравање. Другим речима, прави ауторски ангажман покушава да се оствари више у координатама самог дела, него у координатама дате реалности. У томе смислу, извесна млитавост овогодишње мартовске смотре (коју су, донекле, разбијали филмови Крсте Папића и досетке Суада Мркоњића или Душана Повха у филмовима „Фасаде" и „Две корачнице"), резултат је спонтаног и прећутног уверења већине документариста да се дата социјална реалност и не може битно променити, сем у оквирима свог властитог филма. (Отуда велики број кратких играних и документарних филмова у којима се конкретна реалност излаже апсолут-

Наставак на 2. страни

Слободан Новаковић

У ОВОМ БРОЈУ:

АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ

Миша Давид: ПЛАНИРАТИ ГРАДОВЕ ИЛИ НЕ?

Татјана Јовановић: ОПЕРА ХАНСА ДАЛА — ОБАВЕЗА ЈЕДНЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ

Бранко Бојовић: О СИЛУЕТИ КАЛЕМЕГДАНА

Раде Прелевић: ЈЕДНА ШАНТИЋЕВА ПЕСМА И БОГДАНОВИЋЕВО ПАРТИЗАНСКО ГРОБЉЕ У МОСТАРУ

Пеђа Ристић: ПРЕДЛОГ ЗА МАДУРОДАМ 1:10

*

ОВОГОДИШЊИ ФЕСТИВАЛ КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА — пишу Слободан Новаковић, Вук Крњевић и Драган М. Јеремић

РАЗГОВОР СА РОЖЕОМ ГАРОДИЈЕМ — специјално за „Књижевне новине" — водио Бранко Пенић

ПРОЗА Александра Тишме

ПОЕЗИЈА Николе Дреновца Изета Сарајлића, Радета Томића, Тање Крагујевић и Драгише Драшковића

ПОРТРЕТ — Хуморно слово Душана Радовића — пише Иван Шоп

Миливоје Јовановић: ОСАМДЕСЕТ ГОДИНА КОНСТАТИНА ФЕБИНА

Нови тип документариста

НЕПОСРЕДНО послије додељивања главне награде на недавно завршеном 19. фестивалу краткометражног и документарног филма Крсто Папић, добитник овог признања за два своја филма, „Специјални влакови" и „Мала сеоска приредба", изјавио је, провоциран питањем једног новинара, да филмом „Мала сеоска приредба" није хтео да иронише, већ да се подсмјехне нашем скоројевићком менталитету, а да је филмом „Специјални влакови" још мање хтио да буде ироничан већ и због тога што је приказао трагикомичну основу људског живота. „Мислим да сам — каже Папић — направио запис о једној друштвеној кризи, а био сам далеко од намјере да се смијем".

Не бих, наравно, помињао овај интервју само због неспретности новинара који је постављао питања, још мање због тога што је побједник фестивала имао потребу да се брани од те неспретности, да није том ситуацијом, по мом мишљењу, исказан један од битних преображаја нашег документарног филма у овом часу. Наиме, у питањима овог новинара имплицитно се налази опште важећи став наше јавности, и наше критике, о документарном филму. Захтијева се, наиме, од документаристе да буде наглашено опредијељен у свом филму. Штавише, тражи се од њега да буде нападно опријеђељен. У првој фази нашег послијератног документарца та нападност је била у форми агитке, нешто касније у форми сентиментално срцепарајуће евокације прошлости, затим цакистичке црнохуморне инвективе, још недавно у форми ироничног политички „ангажованог" филма, да би нови тип документаристе данас покушао да буде оно што је, бранећи се од конвенција које су биле до недавно важеће, Папић формулисао својим интервјуом.

Наиме, некада су се те нападне пристраности тумачиле, и оправдавале, друштвеном потребом, некада поетском универзалношћу а некада политичком ангажованошћу. Тим оправдањем су, наравно, више оправдане мањкавости тих филмова но што су афирмисане праве документаристичке вриједности.

Жири овогодишњег фестивала и сам је имао колебљив и недосљедан став око процјене основног ауторовог става, око процјене ауторове пристрасности или пак покушаја да се поштује документ изнад свега. Жири је с правом наградио и Папића, и Гилића, и Љубојева, али је, за узврат, одбацио изванредни, и суптилни, филм Суада Мркоњића „Фасаде" који одише управо том жељом да се објективно, поштујући чињенице, документарно презентује материја. Мајсторство режије и монтаже само је допринијело унутарњој организацији овог филма.

Наставак на 2. страни

Вук Крњевић

ДОКУМЕНТ И СТВАРАЛАШТВО

Наставак са 1. стране

наших најсолидније рађених документараца, да је драматуршки беспрекорно изграђен, а да и не говоримо о многим слабијим филмовима.

По угледу на своје колеге који снимају дугометражне игране филмове, наши документаристи мисле да све треба сами да ураде, уместо да траже помоћ и подршку свуда где могу да је добију, а пре свега код писаца који такође пажљиво мотре на збивања у савремености и познају законе драматургије боље од њих. Писци и филмски ствараоци требало би више да сарађују, а та сарадња би (као и у области играног филма) сигурно, пре свега, донела користи овима другима.

Не може се рећи да наши ствараоци филмова кратког метра уопште не сарађују са писцима, али, на жалост, та сарадња није увек најбоље реализована. Тако је хумористички и сатирични талент Владе Булатовића ВИБ-а коришћен за писање рекламног туристичког текста о језерима Југославије, а шармантни и духовити текст Душана Радовића у филму „Атлета" Мирјане Кесер „илустрован" је сликама које га гуше и не допуштају му да дође до изражаја. Најбоља сарадња остварена је у анимираном филму „Мачка", у којем цртежи Златка Боурека чине готово нераздвојну јединство с баладом Звонимира Голоба. У већини случајева, пак, сценарио и текст немају за коауторе писце, који би филмским ауторима помогли да створе значајнија дела од оних која су створили.

Неко ће, можда помислити да југословенски ствараоци документарног филма и немају амбиције да створе филмове дубљег садржаја. Но, то не би било тачно. Они имају врло велике амбиције и у овом погледу, али мисле да се то може постићи без јасне идеје и драматуршки прецизног сценарија. И не устручавају се да тврде да својим филмовима желе да реше чак и неке дубоке, филозофске проблеме. Лордан Зафрановић је, поводом свог краткометражног играног филма „Мора", на пример, рекао: „Поред извесних проблема цивилизације, који су инкарнирани у неким морално — грађанским неслободама, овај филм казује да постоје неки исконски сукоби човека са сталним елементима, као што је море, камен и само трајање". Тешко би, међутим, и најпроницљивији гледалац, чак и професионално деформисан филозофским образовањем, у овом развученом филму са отрцаним експресионистичким реквизитима, могао да нађе чак и нешто слично ономе што је Зафрановић самоуверено тврдио да је имао намеру да изрази. А још је мање оправдана изјава Мирка Комосара, који је, поводом свог документарног филма „Сарајево, 3. маја 1971. од 4,30 до 19,30" (не сасвим оправдано увршћеног у званичну конкуренцију и врло спромашног идејом), изјавио да је њиме хтео да покаже „космички поглед на време којим одмеравамо своја трајања и своја дела" и „своје виђење света пред једну нову могућну, стално претећу катаклизму"! Мало правог филозофског образовања овим би ауторима сигурно помогло да не покушавају да филмом узалудно изразе тако велике и дубоке идеје нити да дају тако одлучне филозофске интерпретације својих идејно оскудних остварења.

У настојању да изразе истине много дубље од документа који приказују, и то без идејне интервенције и интерпретације, југословенски документаристи се упорно служе симболом не само тамо где је то оправдано него и тамо где је то очигледно депласирано. Симболика по сваку цену преварила је, међутим, многе, чак и најталентованије режисере. Обманула је чак и Влатка Гилића, који нам је након прошлогодишњег филма „In continuo", ове године опет дао одличан филм „Дан више" — једно мало дантеовско чистилиште, али је у филму „Јуда" поверовао да ће, приказујући грчење једног ловца змија уз њихово шиштање, дочарати борбу човека са Злом како ван њега тако и у њему самом!

Било је филмова на 19. фестивалу који су заиста самим приказом једног документа израсли до симбола, као што су филмови „Фасаде" Суада Мркоњића (који, на жалост, није наишао на разумевање или смелост жирија) и „Лед" Александра Илића, али успешна употреба симбола у овим филмовима још не значи да је то једини пут да се документ надгради у успешно стваралачко дело. Врло често писац изражена како

СА 19. ФЕСТИВАЛА ДОКУМЕНТАРНОГ И КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА — СЦЕНА ИЗ ДОКУМЕНТАРНОГ ФИЛМА „СПЕЦИЈАЛНИ ВЛАКОВИ", КОЈИ ЈЕ, С ФИЛМОМ „МАЛА СЕОСКА ПРИРЕДБА", ДОНЕО НАЈВИШУ НАГРАДУ ЊИХОВОМ ТВОРЦУ КРСТИ ПАПИЋУ

текстом тако и драматургијом филма може да буде много сигурнија подлога за ту надградњу од уздизања непосредног животног податка на ниво симбола. Они том документу могу дати много више уверљивости од силом траженог и исфорсираног симбола. Стога нам се чини да би сарадња писаца, мајстора идеја и речи, са режисерима документарних и других краткометражних филмова дала врло корисне резултате и југословенски филм ове врсте уздигла чак и на већу висину од оне коју је већ постигао.

Драган М. Јеремић

ТИХЕ ВОДЕ

Наставак са 1. стране

ној трансформацији: „Сарајево, трећег маја" М. Комосара, „Само понека боја" Карпа Анимовића, „По глави становника" П. Обрадовића или „Све једно друго поједе" Р. Грлића). Та тенденција је, на свој начин, била присутна и у продукцији анимираног филма (од Боурекове „Мачке", преко Шајтинчевог „Тријумфа", до филмова „Embrion No M" П. Глигорова и „Ecce homo" Маркса и Јутрише). И стилом анимације и садржинским преокупацијама, ови су филмови били окренути једној метафизички интонираној пројекцији човекове судбине, сасвим занемарујући класични тег (који је, доскора, доминирао у филмовима Грлића, Заниновића и Довниковића) и конкретну сатиричну асоцијацију (која је, некада, доминирала у филмовима какве су правили Вукотић, па и Мимица): поједностављен графички израз и прилично апстрактни садржаји постали су одлика готово свих домаћих аниматора.

На веома тих начин, дакле, без икаквог „програмског декларисања", почео се битно мењати наш документарни и краткометражни филм: конкретна социјална реланост, при том, устукнула је пред једном стилизованом естетском реалношћу, а у складу са тим почела се мењати и природа филмске метафоричности, па и врста ауторске ангажованости. Дакле, иако се на мартовском фестивалу „ништа значајно није догодило", ипак је дошло до неких веома битних промена које је почела да доноси, на дискретан али свој начин, једна нова генерација филмских аутора.

Слободан Новаковић

НОВИ ТИП ДОКУМЕНТАРИСТЕ

Наставак са 1. стране

Наравно, и Папић, и Гилић, и Мркоњић, и Љубојев, имају свој ауторски став, свој рукопис, свој начин режије али им је заједничко оно што је битно за документарни филм од првих дана: поштовање чињеничног стања а није им на уму априористичко тумачење материје. Рекао бих: они материју осветљавају али је не искривљују прилагођавајући је унапријед узетој концепцији. Интересантно је да је жири наградио управо један такав „искривљавајући" филм у години када је тежио за тим да стимулише овај нови тип документарног виђења ствари. То је филм „Ждријело" Живка Николића. У њему је „аранжирање" до те мјере видљиво да се тешко може говорити о документу. Чак и развучени Повхов филм „Корачнице", иначе бриљантан у основној идеји, значајнији је од овог покушаја „реконструкције" стварности, а Хаџисмајиловићев филм „На обједу" много је убједљивији и прецизнији мада је недопустиво разлабављен.

Не бих рекао да је овај нови став према документу, унутар наше кинематографије, према документу који првенствено треба поштовати, нешто што треба сматрати новином у свијету документарног филма или филма уопште. Напротив. То је, рекло би се, услов истинског документарца. При томе, наравно, не треба заборавити ауторску личност документаристе, његов стваралачки увид у материју његов, како би рекао Федор Ханжековић, „њух пса трагача", његову вјештину у реализацији, његов смисао за тему која погађа у било живота. Али, и то је оно што сматрам пресудним, нужно је да се каже ријеч похвале за зрелост приступу материји и мудрост у тумачењу материје. Задржавајући објективност презентације прави документарист мора, и може, да искаже оно битно у теми. Он тиме тему не изневјерава већ је филмском експресијом чини видљивом и упечатљивом. Интересантно је, на примјер, да је млади Горан Паскаљевић и у играном филму поштовао ту документаристичку објективност при реконструкцији једног народног обичаја из давнине и тиме, зналачки и умно, дао свом играном филму окус аутентичности и увјерљивости ослободив га могућне лажне атрактивности или насилне драматичности.

Колико је управо овакав привидно објективистички приступ материји тежак и стваралачки сложен најбоље ће нам показати низ филмова са овог фестивала који су остали на нивоу записа, извјештаја или теме која сама по себи још не значи много у умјетничком дјелу. У њима је одсуство зрелости приступа и мудрости тумачења пресудно. Умјесто умјетничког свједочанство гледалац добија покушај без усмјерења и одређења. Мотив и тема нису дјело. Они су само повод за дјело.

Наравно, много је оних који из инерције, или погрешне навике у процјењивању документарног филма, остају збуњени пред новом тенденцијом нашег документарца, пред тенденцијом која га приближава самом документу и поштовању објективног тумачења материје. Сви они који документарни филм замишљају као средство за пропаганду одређених идеја, који га замјењују за намјенски филм, имају разлога за протест. Али они не поштују амбицију документарног филма да буде свједочанство прије свега, да буде истинит и истинољубив.

Вук Крњевић

ЛЕТОПИС ЛЕТОПИС ЛЕТОПИС ЛЕТОПИС ЛЕТОПИС

Борис Зајцев

ДВАДЕСЕТ ОСМОГ ЈАНУАРА ове године преминуо је у туђини, у Паризу, најстарији руски писац Борис Зајцев. Његовом смрћу је из књижевног живота отишла последња успомена на Сребрни век руске литературе, који је почео да умире у првим годинама после октобарске револуције.

Зајцев је у литературу ушао као ретки представник импресионизма, који је нашао контакт с групом реалистичких писаца из кружока Максима Горког „Среда". Иако су и Чехов и Короленко истакли његов изузетни дар, његова дела дуго нису налазила место ван маргина литерарне епохе; приповетка „Аграфена" (1908), роман „Далека земља" (1913) и приповетка „Плава звезда" (1918), најбољи прилози прве фазе Зајцевљевог стваралаштва, нису се могли надметати с визијом робустног живота из дела Ивана Буњина, с којим је критика често поредила аутора „Плаве звезде". Окрутност живота и мужевно суочавање с грубим лицем реалности нису биле особине Зајцевљеве слике чак ни у полемичкој „Улици светог Николаја", написаној после револуције и у знак неслагања с њеном оријентацијом. Само у приповеци „Ана" (1929), коју многи сматрају врхунским дометом Зајцевљевог дела, било је нечега од Буњиновог „Села", особито у сценама послед њег обрачуна јунака са притиском револуционарне свакодневице. Ипак Зајцев није волео ово дело, сматрајући да оно није у стилу његовог уметничког приступа.

Прави Зајцев је био уметник полутонова, полумрака и полусветлости; у „Дому у Пасију" (1935) овај поступак објашњава људску неспособност да умирањима и разарањима погледају у очи, како је то живот тражио од самоубице Капе и старог генерала који је изгубио једину радост — кћерку. Дом у једној париској четврти, полумраком скривен од окрутног света, у овој приповеци је у улози оазе у пустињи, жељеног људског коначишта. Међутим, Зајцев није био илузионист и његова уметност није остала затворена у скамењеном времену. Био је вечити путник, будући да је знао да је фабула живота увек у путовању, у упознавању нових обичаја живота и доживљавању нових радости и нових туга. Тако је настала његова аутобиографска тетралогија „Путовање Глеба" (1937), „Тишина" (1948), „Младост" (1950) и „Дрво живота" (1953): био је то пут у личност јунака, али и у духовну утробу Русије коју је Зајцев, као мало који емигрантски писац, понео са собом у туђину. Резултат пута била је спознаја да поднебља уметности и религије пружају тиха задовољства и да се тим задовољствима исцрљује људски живот; „Фиренца", „Валаам" и „Атон" нису само наслови његових репортажа и путописа, писаних у разним периодима живота, нити само имена завичаја Дантеове прокосне уметности, северног и јужног руског испоништва, него и дубоки симболи на изглед противречне Зајцевљеве везаности за историјске вредности хришћанског света.

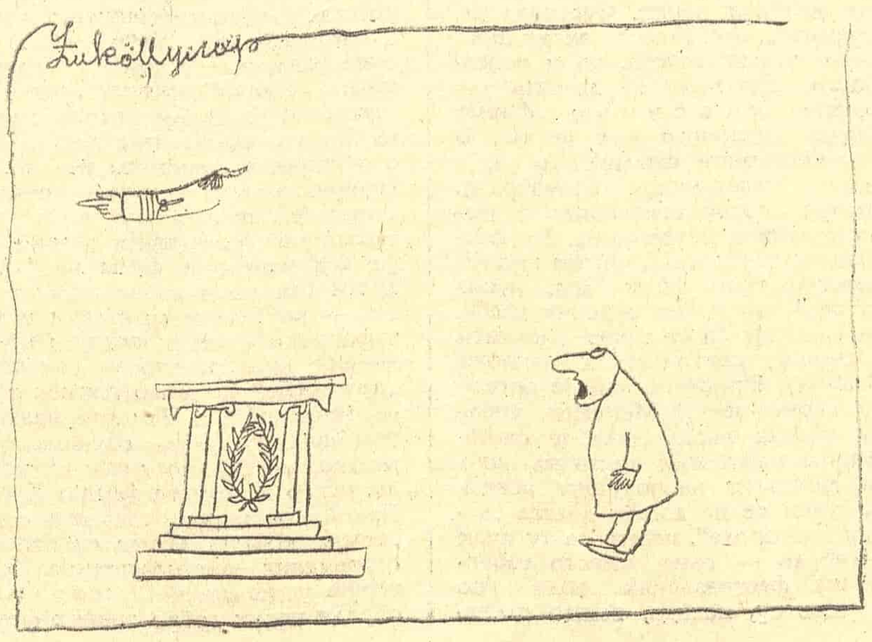
У књизи успомена „Далеко" (1965) Зајцев открива кључ свога начина посматрања живота и појава у протицању. Он је помирен с прошлошћу, ако је претходни живот био испуњен душевном акцијом; стога је кадар да спаја неспојиво у животу и уметности — дух Дантеове епохе, време Блоковог умирања и трагично осећање Пастернакове дилеме. Захваљујући овом сазнању, Зајцев је био један од најдинамичнијих посматрача у нашем времену, један од најузбудљивијих његових сведока; он је веровао у вечиту поноћну литургију, и могао је самоуверено да каже како је „све у реду", све у најбољем складу с вечитим током живота.

Критика је нагласила да је револуција обогатила Зајцева сазнањем дубинске Русије — њених хришћанских основа и њене тежње ка истини и правичности; било је то и лично уметникове признање, подстакнуто жељом да се савремена Русија повеже са негдашњом, „светом Русијом". У филозофским релацијама ово схватање је несумњиво анахронично, али је присутно у многим књигама савремене литературе, написаним чак и у Зајцевљевој домовини. Духовна веза Зајцева уметника с новом Русијом иде преко Солжењицина; обојица налазе своју праву позицију између Толстојевог „непротивљења злу насиљем" и народне мудрости „око за око, зуб за зуб", у обојице јунак има заједничке црте са старим Љесковљевим „праведником". Стога се може веровати да није далеко дан када ће руска литерарна баштина, кадра да великодушно укључи у револуционарну матицу дело Буњина и Куприна, наћи у својој ризници место и за тиху уметност Бориса Зајцева. (М. Ј.)

Франс Мазерел

Недавно је у Авињону у осамдесет трећој години умро истакнути ликовни уметник и хуманиста Франс Мазерел. Пореклом Фламанац, још врло млад отишао је из Белгије (где је, у Ганду, студирао на Академији ликовних уметности) и, пошто је неко време живео у Швајцарској, настанио се у Паризу. Уочи првог светског рата, а и касније, кретао се у кругу Ромена Родана и био је близак његовим хуманистичким и пацифистичким идејама. Желећи да као уметник има што је могуће бројнију публику, и то баш ону којој највише треба помоћи, Мазерел се посветио илустрацији и гравури. Дуго година је био илустратор у многим листовима, међу којима је био и чувени париски „Монд" (од 1928. до 1935). Гравура, међутим, чини најзначајнији и најоригиналнији део његовог ликовног рада. Највише је радио на дрвету, а његове главне теме су биле свакодневни живот људи: љубав, радост, болови, смрт, годишња доба, разни послови. При том је показивао велику способност саосећања с малим људима и њиховим невољама. Дрворези су му реалистички, мада се понекад изражавао и симболом и уносио визионарске елементе. Не устежући се да буде дидактичан, усредсређивао се на главни мотив, дајући га прецизно, без много детаља и са, углавном, декоративно схваћеном позадином. У томе је, донекле, имао претече у Гогену и Мунку и био налик на немачке експресионисте, али је ипак створио свој специфичан стил. У сликарству је био близак робустном реализму Пермекеа, а радио је и акварел. Објавио је велики број збирки дворeза — „романа у сликама" — по којима је постао светски чувен: „Страдање једног човека" (1918), „Идеја" (1920), „Дело" (1928), „Младост" (1948), „Моја земља" (1956), „Путеви људи" (1964) итд. Истакао се и као илустратор, посебно као илустратор „Тила Уленспигела" Шарла де Костера (1925) и „Жана Кристофа" Ромена Ролана, за кога је од 1925. до 1927. године израдио преко шест стотина дворeза. И својим ликовним изразом и својим идејама, Мазерел је био уметник широких народних маса, увек тежећи афирмацији правде и слободе и осуђујући ропство, рат и сиромаштво мноштва. Био је слављен као песник контраста црног и белог и, нарочито, као незаобилазни сведок свога времена. Штефан Цвајг је једном приликом рекао: „Све може пропасти, све књиге, споменици, фотографије, документи, али ако остану ксилографије које је последњих деценија створио Франс Мазерел, на основу њих ће се моћи васпитавати наш савремени свет". У последње време је донекле пао у заборав, али је и данас веома цењен особито у Совјетском Савезу и Немачкој Демократској Републици, где се још увек осећа његов утицај на савремену графику.

У АЛЕЈИ ВЕЛИКАНА



АРХИТЕКТУРА
И УРБАНИЗАМ

ПЛАНИРАТИ ГРАДОВЕ ИЛИ НЕ?

У ВРЕМЕ КАДА СЕ ВОДЕ опсежни разговори о предлогу новог Генералног урбанистичког плана Београда, чини се интересантним указати на критике које покушавају да оспоре могућност, па и саму потребу третирања просторних феномена.

Да ли је могуће планирање градова?

Добри познаваоци историје урбанистичког планирања могу приметити да критике ове активности нису никаква новост. Већ раније је било низ покушаја да се планирање простора оспори као самостална дисциплина.

Разлике између оних некадашњих „напада" и ових нових ипак постоје. Данас се негира читава дисциплина (а не само њено место у поретку), а иза људи који оспоравају планирање градова стоје веома озбиљне студије и дела. Напади не долазе само са стране — планерска кућа као да се руши и изнутра. Постављено је фундаментално питање „планирати простор или не"?

Једно од таквих типичних истраживања, које би требало да укаже на немогућност планирања направили су сарадници лондонског Центра за истраживање envajernmenta планери Н. Кенјен и А. Вилдавски. Њихова студија „Ако је планирање све, вероватно да није ништа" указује на то колико се различитих појмова, циљева и метода крију иза појма као што је планирање простора. Заправо, они сматрају да широке и уопштене дефиниције планирања као што су на пример: планирање је контрола будућности, планирање је процес решавања проблема, планирање је прилагођавање, планирање је управљање, планирање је рационални избор алтернатива, итд. итд. показују пуну бесмисленост такве друштвене активности. „Ако планери нису у стању да дефинишу проблеме којима се баве, онда они заправо и не знају чиме се баве. Планери — урбанисти се занимају за толико различитих области да више не знају ни да дефинишу своје принципе и своју улогу". Ове речи пре исказују потребу за добрим интегралним планирањем, него што такву потребу негирају; јер и данас многе научне дисциплине простор као општи услов живота и рада не третирају целовито, већ са становишта сопственог интересовања. Та чињеница, упоредо са порастом становништва, сложенијом поделом рада, експанзијом технологије и технике, концентрацијом становништва, све већом оскудицом природних извора и огромним порастом интензитета саобраћаја и комуницирања — изазива у савременом свету драматично нежељене последице у коришћењу простора.

Да би се комплексно схваћена просторна компонента из пасивног претворила у активни фактор друштвеног и привредног развоја, неопходно је изучавати простор као интегралну вредност, откривати законе рационалности његовог коришћења, а уз то и поступке и методе и средства његовог оптималног уређења. Такав приступ омогућава стварање услова за хармонично организовање различитих активности за коришћење све ограниченијег простора за живот и рад људи.

Да ли је потребно планирање градова?

Друга замерка садржана је у питању: да ли је уопште потребно планирати простор? Типичан заступник таквог става је и историчар уметности Џејн Џекобс. Она у својој књизи „Живот и смрт америчких градова" управо покушава да укаже на лошу улогу коју су планери одиграли у планирању градова.

„Уметност" планирања градова и његов нераздвојни компањон „псеудо-научност", још увек нису успели, и поред великих напора, да униште и окамене прави и природан начин живота".

За Џејн Џекобс планирање било каквог поретка у простору, а она се највише осврће на насеља, противречно је органском развоју; тај органско-природни раст она сматра за изузетан квалитет који је директна последица свих животних активности у граду. За њу је планирање „непотребно наметање", жеља да се нешто што је природно извештачи и шаблонизира. „Простор града у коме људи живе и обављају своје активности има природан раст, као што је природна шкољка у коју се сместила острига", а „планирање је у својој бити вештачки процес".

Слично мишљење више пута је изразио и планер Кристофер Александер: „Градови који су расли спонтано, током много, много година ја зовем природним градовима. А друге градове или делове градова, који су били замишљени и креирани од стране планера и пројектанта ја зовем вештачким градовима. Сијена, Ливерпул, Кјото и Манхатан су примери природних градова. Левитаун, Чандигар и британски нови градови су пример вештачких градова. Данас се све јасније и јасније распознаје да су у вештачким градовима промашени битни елементи".

У овим критикама планираних градова изгледа као да је планирање градова сасвим нова појава. Шта је са новим градовима ренесансе — да ли се критика односи и на њих? Шта је са чињеницом да највећи број америчких градова, и то оних које многи данас сматрају „природним", заправо има детаљно планирану структуру.

Све то вероватно значи да планиране структуре не искључују могућност органског раста. „Вештачка" шема улица која је изграђена на Манхатну 1811. године није спречила да се развије мрежа активности због које Александер описује Њујорк као природан град. Чини се да би било погрешно прихватити критику „да није потребно планирати, јер је то вештачки процес".

Пре би се рекло да се Џејн Џекобс и Кристофер Александер супротстављају монофункционалном схватању и планирању простора. А са тим се већ морамо сложити. Градови замишљени да се састоје из зона становања, трговине, пословног простора итд. и планирани тако да се ти простори не прожимају и не мењају током времена, морају да трпе критику. Али то још увек не значи да не треба планирати. Напротив, то показује да је потребно боље планирати.

Урбанизам у трансформацији

Многи урбанисти данас виде своју професију у прелазу од планирања физичких структура, до приступа који у себи садржи покушај комплексног анализирања простора. А чују се и мишљења да активност коју смо у прошлости називали планирањем простора то у ствари није била; тек се сада учимо тој вештини.

Традиционално схваћен урбанизам је на издисају, јер није био у стању да успешно решава акутне проблеме градова. Такав приступ није пронашао одговоре који су градовима данас потребни, као, на пример, начин елиминисања сегрегације, решавање статуса градске сиротиње, проблеми загађења и бољих јавних услуга итд. Ако је „један од кључних задатака урбаниста да лече болесне градове" како констатује Херберт Ганс, „Њихови пацијенти не показују знаке побољшања".

Током последњих година урбанисти — физички планери су се све више ослањали и на стручњаке различитих профила и њихове анализе простора. Почели су да се стварају тимови у које су прво били увучени географи, економисти и социолози, затим еколози, психолози и тако редом.

Данас под планирањем простора подразумевамо процес који кроз идентификацију циљева предлаже будуће стање односа човека и његове околине, а уједно установљава и ефикасну политику која обезбеђује да се са минималним напорима достигну циљеви и обезбеде оптимални резултати, не само на ужем просторном плану, већ и социјалном, економском и психолошком.

Арх. Миша Давид

ОПЕРА ХАНСА ДАЛА — ОБАВЕЗА ГЕНЕРАЦИЈЕ

ПРОЈЕКАТ ЗГРАДЕ београдске Опере већ је неколико месеци предмет оштрих јавних расправа. Чланови конкурсног жирија који су се једногласно сложили да је рад данског архитекте најбољи, нису до данас јавно изложили своје ставове који су их определили за додељивање прве награде. Пошто се нису појавили ни на првој и за њих обавезној дискусији јула месеца прошле године, могло се унапред знати да се њихов глас неће чути. Нескромно је очекивати да ће инострани чланови жирија оправдавати свој избор пре него што неко од четворице наших представника то не уради.

Чини ми се да се све примедбе које су до сада изречене могу прихватити једино као ставови који се односе на мала издвојена питања која се постављају због себе самих. Оне се искључују у тренутку када се проблеми почну посматрати као саставни делови читавог предложеног архитектонског решења. Овде се налази разлог због којег пројекат Далове Опере треба гледати више са аргументима **pro** него **contra**. Потребно је апстраховати ставове споредне за просуђивање идејног пројекта и онда размишљати о неизбежности и обавези за подизање баш ове Опере у Београду.

Већ је касно и узалудно замишљати Оперу са ове стране града. Требало је да прођу готово две деценије и да се после седам препорука дође до осме локације у Новом Београду. Да би се ово узело као прихватљиво решење, нужно је схватити да ће се кроз педесет година центар читавог Београда стварно налазити у тој приобалној зони града. Урбанисти су то годинама одлучивали, па зашто им не бисмо поверовали? Поготово сада, када је чин завршен, а Опера добила свој најбољи облик баш за ту локацију. Изгледа, да судећи по Даловом пројекту, ипак није штета што — претходни конкурсни покушаји нису остварени.

Приговара се да је пројекат данског архитекте скуп за извођење. Да ли се при томе размишља колико је материјалних средстава утрошено од првог конкурса 1940, другог 1948, рада Комисије и Одбора за изградњу, дугогодишњих студија у Урбанистичком заводу, оснивања и рада Дирекције за изградњу зграде Опере, расписивања међународног конкурса 1970, његовог спровођења и свега онога што је уз то ишло или после тога следило? Боље је и не питати се колико је квалитета изгубљено због тога што Београдска опера није имала решене своје егзистенцијалне услове. Да ли ће у случају да се дефинитивно одобре средства за изградњу предложеног пројекта све заједно мање коштати него ако се Опера сада не изгради, већ поново крене испочетка?

У погледу критике техничких карактеристика, које се углавном односе на акустику и климатизацију, изгледа да су наши стручњаци или мало преурадили, или су у добром заостатку за савременим збивањима. Никако не значи да се у идејној фази пројекта, онаквој каква је захтевана условима конкурса, може ситничарити и категорично тврдити супротно од онога шта каже аутор пројекта коме је међународни жири указао поверење, а код кога је радила и ради екипа експерата. Зашто на основу класичних теорија акустике, у времену када развијена техника решава сва питања досадашњих препрека, сумњати и песимистички тврдити да је априорно постављен проблем немогућно отклонити?

Због чега сматрам да чак и под претпоставком да пропуста има, Оперу по пројекту Ханса Дала треба градити?

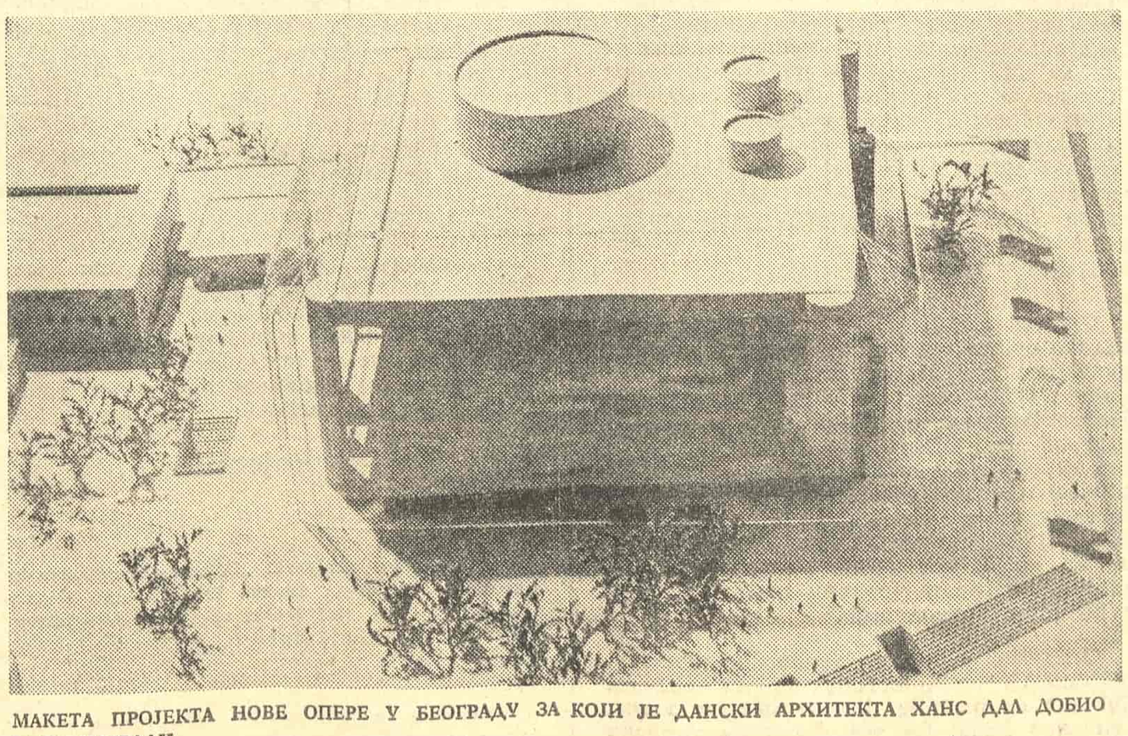
Изузетан пројекат је већ сам по себи довољан разлог. Међутим, постоји и вишеструка морална обавеза. Мотивисана пре свега као дуг према Опери и њеном ансамблу, затим нашим педесетогодишњим настојањем да се зграда подигне и наравно, према архитекти, чији разлог за учествовање на конкурсу није био питање стилске вежбе. Уколико би остала неостварена, Далова замисао би постала пример визионарске архитектуре и вероватно би брзо била заборављена и потиснута да би у неком будућем тренутку у нечијим новим размишљањима била поново пронађена. Ако ипак, и поред свих препрека буде извелена представљаће једну од нових могућности израза савремене архитектуре и тиме изгубити ону несрећну припадност визионарским идејама које су увек толико испред свог времена да остају забележене углавном само на папиру. Оне не могу никад имати довољно последичне вредности — обично добијају своју потврду у поновљеном процесу откривања, који тек тада неизоставно и неизбежно доводи до реализације. Као да савремени свет нема довољно осећања за чисте идеје — оне се прихватају једино ако су физички сагледљиве и тек онда омогућавају да се начини корак напред. Због тога не треба правити грешку и очекивати неки нови тренутак — непотребно је враћати се на оно што је већ једном смишљено.

Стаклене фасаде се праве од Пакстонове Кристалне палате. Челик и стакло су употребљени заједно још у 18. веку. Ипак на поменутом примеру из 19. века дати су у новом облику створеном на другачијим идејним и естетским концепцијама. Стаклене фасаде су и у овом веку надоградиле нови квалитет. Али опет кроз нови идејни став. Нису у питању само трансформације и прилагођавања по облику идејност, као суштински квалитет одређује вредности према савременом тренутку. У том смислу, пројекат Ханса Дала је новина. Стаклени оквир није случајно смишљен — он није накнада за слободно и независно функционално обликовање унутар њега. Београдска Опера је последица вишегодишњих студија једне примарне идеје коју је Дал на једном свом пројекту већ применио. Одатле стаклена структура као потреба за новим исказивањем, за схватањем envajernmenta као једног од израза наших дана, али не по унапред одређеном задатку или моли, већ по интуицији као водиљи. Зграда Опере има једну своју структуру животне средине, њена је вредност у идејној замисли склопа употребљених материјала, највише у стакленој опни која јој даје неке битне животне функције. Опера није зграда под стакленим звоном, грађевина обухваћена једном другом и њом чувана да се не би од ње раздвојила и обесмислила. Она не личи ни на једну која је до сада направљена. Погрешно је помислио један од угледних домаћих чланова жирија када је рекао да је сличан мотив видео код зграде Фордове фондације у Њујорку. То подсећање је срећом био разлог због којег се он при жирирању определио за Далов пројекат. Бит идеје је остала ван њега. Због тога не треба од њега очекивати да стане у одбрану пројекта Опере, па чак ни свога става. Боље је веровати једном другом члану жирија, познатом енглеском архитекти, који је први осетио да је реч о пројекту будућности, а који је ипак прављен по систему односа према човеку, а не односа према предметима.

Архитекта Дал је своју зграду замислио као „комад кристала о који ће се даљу одбијати светлосни зраци и одсјај воде, а који ће ноћу блистати светлошћу из своје унутрашњости". Изгледа да би, изграђена, она једнако зрачила, не само за ове који су јој близу већ и за све оне који би је само једном видели. Зрачила да би привукла, а и као инспирација да се и даље може рачунати на архитектуру, у креативном и рекреативном одређењу.

Зар једна генерација која је можда први пут у историји своје културе кренула светским токовима не може занемарити питање економичности и обезбедити материјална средства како би у својој средини добијала и неговала креативне импулсе? Због сопствених будућих остварења на плану архитектуре или због доживљаја у Опери који се у некаквом облику морају испољити на сваком ко се таквој архитектури препусти. Био би то можда тек други по хронологији, оригиналан објекат у Београду, а сигурно би још дуго остао први по вредности. И највероватније чак јединствен у свету.

Арх. Татјана Јовановић



МАКЕТА ПРОЈЕКТА НОВЕ ОПЕРЕ У БЕОГРАДУ ЗА КОЈИ ЈЕ ДАНСКИ АРХИТЕКТА ХАНС ДАЛ ДОБИО ПРВУ НАГРАДУ

Изет Сарајлић

ХОНОРАРИ НАЗИМА ХИКМЕТА

Хонорари Назима Хикмета
износили су
како за коју књигу
од пет
до петнаест година робије.

Ми се љутимо
што нам „Просвета"
још није исплатила
оних десет по сто
и још увек се надамо
да ћемо и ми
ући у историју.

* * *

Готово је, готово је, готово је!
И срце почиње да отказује.
Срце — не света, већ једино, твоје
ушло у своју последњу фазу је.
Срце — не света, већ једино, твоје.

Клупу на твом скверу заузо други је.
Сто пута да му опсујеш бога милог,
он је ту по закону драматургије,
а ти седи и смишљај свој епилог.
Клупу на твом скверу заузо други је.

А баш сад би такав друг животу био,
животу ма каквом, макар и најцрњем,
али шта се може: такав је сценарио —
младост је прошла, купи своје прње.
Такав је сценарио!

КО ХЕНРИКА ОСМОГ

Ко Хенрика Осмог његови министри
лажу ме ови претпролећни дани.
Тобоже — Краљу, ми смо они исти
кад први стихови беху написани.

А њих, романтичних, ко из Валтер Скота,
не да више нема, већ није ни било!
Све је то, кад дође зима живота,
срце за утеху себи измислило.

У ОВОЈ ПЕСМИ

Густаву Крклецу

У овој песми Лорка не гине,
ова песма, Густаве, нема домовине;

у њој је завршен и последњи рат,
у њој се пењемо на Арарат;

Ану толико у њој збуне врапци
да сасвим заборави да се под воз баци;

у овој песми све је радост сушта,
само због славуја у њој ноћ се спушта;

ова песма само што лоше завршава:
ставим ли тачку — оде Лорки глава.

АРХИТЕКТУРА
И УРБАНИЗАМ (II)

О СИЛУЕТИ КАЛЕМЕГДАНА

ОД КАДА ПОСТОЈИ београдски урбанизам постоји и проблем београдске тврђаве и Калемегдана. Разни људи у разним временима решавали су и „решавали" тај проблем и сви су имали некакво решење. „Под топовима, ма чији били, још ни једна варош није процветала нити ће кадгод процветати"[1]) пише Емилијан Јосимовић, па предлаже рушење тврђаве и подизање парка од 20 хектара на њеном месту. Касније су људи постали мање категорични — после великих покушаја обично долазе ситни реформизми — тврђави су додавани паркови и коров (дакле, не парк уместо тврђаве већ парк на тврђави и око ње),[2]) склепане и историзмом оптерећене зградурине које и данашњи Београд чува и адаптира за своје музеје без сагласности, чини ми се, праве београдске културне јавности, ресторани и зоолошки вртови, шеталишта и потпорни зидови, ђубришта и колосеци, спортски терени и конфекције. Списак промашаја направљених на овим најдрагоценијим просторима београдским много је дужи.

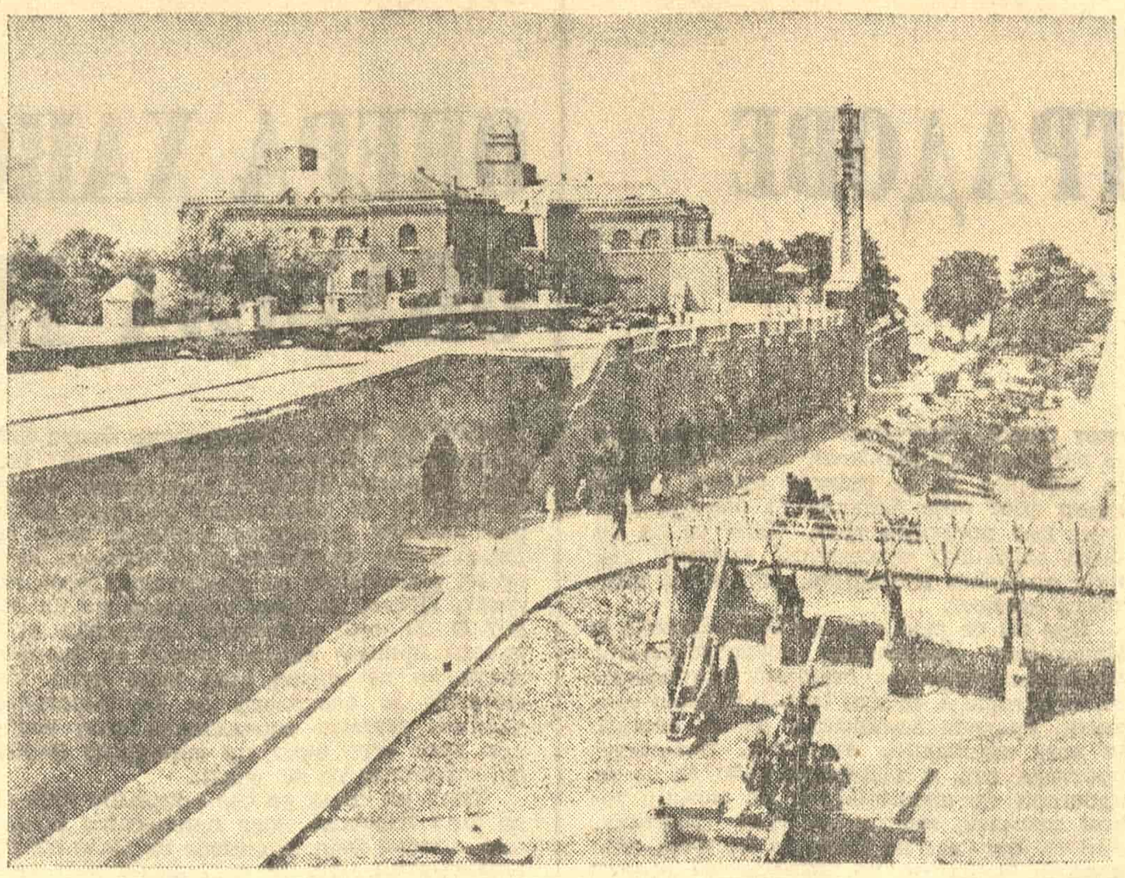
Шестога априла 1867. године пред министрима и саветницима, војском српском и турском и пред многобројним светом, прочитан је султански ферман од 29. марта 1867. године којим се градови у Србији предају кнезу Михаилу,[3]) а одмах затим последњи београдски мухафиз Риза-паша са гарнизоном напустио је Београд. Недавно, 1967. године Београд је, дакле, прославио једну лепу годишњицу — 100 година слободног живота. А за тих 100 година скоро да нико ништа озбиљно није учинио на заштити и уређењу тврђаве — за тих 100 година нико није био у стању ни да обезбеди средства за претраживање тврђавских подземља[4]). Зато су свакојака изненађења могућа, као оно из 1962. године, када су најзад, после дугог надања, у Доњем граду откривени остаци римскога насеља. О тврђави ће археолози тек рећи своју реч, једнога дана када им се то омогући. И зато, пре него што се они изјасне, сваки предлог за преуређење тврђаве у најмању руку је дубиозан. Зато се можда и може тврдити да ће и најновији предлог Урбанистичког завода Београда[5]) бити добар за одлагање у архиву лепих настојања и пустих жеља, заједно са оним што је добро (или нам бар тако изгледа) у њему. Или ће можда једноставно бити превазиђен.

Очигледно — круг проблема везаних за београдску тврђаву и њено уређење почиње и завршава се — динаром. Само једна могућност, чини ми се, никада није озбиљно разматрана — да се нешто предузме без динара. А то се могло. Могла се, на пример, сачувати силуета тврђаве.

Између две моћне реке и на рту који је крајња тачка два природна амфитеатра — савског и дунавског (кога стално заборављамо, иако и он постоји) тврђава је постављена тако да њена силуета представља једну праву, значајну урбанистичку вредност. Тврђава је због развијености некадашњег полграђа и данашње урбане структуре Београда сагледљива у целини, или бар великим својим делом, само са оне стране моћних вода. А за нас је поглед са савске, односно земунске стране, драгоценији — Сава је одувек била благороднија, питомија и човеку приступачнија вода, па је и тврђава према Сави знатно развијенија. И, разуме се, и Београду је било лакше да пређе преко Саве — Нови Београд је данас готова чињеница.

Трагање за силуетом тврђаве давнашња је ствар. Гравери и војни инжењери вековима су је цртали и прецртавали. Довољно је сетити се гравира Боденера, Манчинија и Јозефа Попела. А цртали су је, углавном, са савске, односно земунске стране — са Ратног острва, из некадашњих ритова на којима данас израста Нови Београд, и са земунских узвишења.

Трагање за силуетом тврђаве као урбанистичком вредношћу новијег је датума. То трагање родило је, колико ми је познато, само један широкој јавности саопштен предлог. „У вези питања да ли овај крајњи изданак шумадијске греде... који вековима преко Европе има да се пластично изрази као уздигнуто чело или да се оборене главе приљубе уз Дунав, дата је предност урбанистичком истицању завршне тачке београдског гребена. ."[6]) и то у облику једне монстр-грађевине, која својим огромним грађевинским телом покрива горњи и доњи град заједно на палинама. Откриће је драгоцено — посматрана са далеких узвишења та се шумадиска греда лагано спушта ка Панонској равници, али гледана са савске обале, са Ратног острва, из нижих и Београду ближих делова Земуна — тврђава се оптрава према небу. То су и новобеоградске перспективе. Тек са Бежанијске косе она се оптрава према далеким шумадиским брдима у позадини. Вреди ли због тога жртвовати тврђаву? Да ли је баш потребно вековни преко Београда симболизовати таквим објектима и да ли се уопште Београд може симболизовати једним таквим објектом, макар био подигнут и на овом месту. Коначно, са оне стране воде није више никаква Европа, већ једноставно Нови Београд и Новобеограђани.



ПОГЛЕД НА ЈЕДАН ДЕО КАЛЕМЕГДАНА — ВОЈНИ МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ

После овога предлога од пре 1950. године било је неких покушаја да се силуета тврђаве сачува или истакне. Настојало се, на пример, да се Мештровићевом Победнику да улога некакве доминанте, иако је очигледно да он ту улогу никада не би могао да одигра; било је настојања да се уклони као монструм ружна зграда данашњег Војног музеја (и то пре њене адаптације у музеј). Све су то била парцијална решења. Комплетном студијом овога проблема, међутим, није се бавио нико. У Урбанистичком заводу града, истина, постоји група за Калемегдан. Али у најновијем предлогу Урбанистичког завода Београда за уређење тврђаве и Калемегдана силуета тврђаве споменута је само један једини пут: „Специфична архитектонско урбанистичка пластика Београдске тврђаве обезбедиће се очувањем њене силуете уз евентуалну реконструкцију доминантних делова. То захтева *посебан режим заштите и уређења делова тврђаве видљивих у силуети и посебан режим уређења заштитне зоне тврђаве*" (подвукао Б. Б.). Набројани су, затим, у силуети видљиви делови тврђаве, са указивањем на графички прилог у коме су приказани. На крају се каже: „Заштитну зону сачињава цела остала територија парка Калемегдан према Старом граду, а токови Саве и Дунава са осталих страна. Међутим, *пожељно је да се и уређење супротних обала у Ратног острва усклађује са присуством и пластиком Београдске тврђаве*"[7]) (подвукао Б. Б.)

Ако се зна да се заштитна зона према Старом граду завршава улицама Тадеуша Кошћушког и Париском и ако се зна да није указано ни на потребу проширења те зоне према Старом граду ни на утврђивање посебног режима градње на једном делу територије општине Стари град, изван заштитне зоне тврђаве, онда је јасно да се постојећа заштитна зона са „посебним режимом" њеног уређења сматра довољном да омогући очување силуете тврђаве.

Ствари, међутим, не стоје тако. Није далеко време када ће се обале Дунавског рукавца уредити и претворити у нова шеталишта. Обале овога рукавца су једина места Новог Београда са којих ће се и убудуће тврђава лепо видети, јер Нови Београд се већ ограђује од тврђаве и реке високим парком и новим објектима. Тај Нови Београд у коме је решено све, осим изласка на реке, сматра да је правилно и добро да на самом ушћу, одмах наспрам тврђаве, изгради модерну галерију и будући Музеј револуције.

Отидимо на обалу дунавског рукавца, нађимо се на простору између воде и Савезне скупштине, једног дана у подне, сунчаног дана. Са тог простора тврђава се јасно и недвосмислено види: доњи и горњи град обрасли у агресивно и вулгарно зеленило. И не само то. Иза високог и крезубог дрвореда, крај немогућег Доњоградског тзв. булевара, који до крајњих граница деградира простор Доњег града, види се кров конфекције, димњаци. Кад се крећете поред воде учини вам се на мах да из Јакшића-куле која својом лажном савршеношћу и завршношћу из (мислим) 1923. године одудара од општег изгледа тврђаве, пурља густ, црн, индустријски дим. У једном бившем времену направљена је груба урбанистичка грешка коју ће, надајмо се, наше време успети релативно брзо да отклони.

Али, пре него што угледамо кров трикотаже и димњаке на делу видика омеђеном Небојшом кулом и „евингером", видећемо замашну грађевинску масу пепељасто сиве боје која се храбро и ступидно упире у дорћолско небо. У питању је нова стамбена кула изграђена негде у дну Улице Тадеуша Кошћушког, изван заштитне зоне тврђаве, кула која сасвим безразложно има приземље и 13 спратова. Гледано са овог простора, који је будуће атрактивно шеталиште Београда, зграда је виша од дрвореда, два пута виша од Небојше куле и два пута шира. За разлику од Небојше куле, која се стидљиво приљубила уз воду, ова кула самоуверено стоји усред Доњег града, њено визуелно присуство је евидентна чињеница, она бахато доминира простором који још ни по чему не припада и који је неколико стотина метара испред ње. Она је безразложно доминантна тачка тога тврђавског пејзажа, исто толико колико се као кула безразложно нашла у подножју дунавске падине.

Направљена је, очигледно, нова груба урбанистичка грешка, неопростива. Формално, градски урбанист је има власт да не дозволи подизање зграде од 13 спратова у градском ткиву у коме остале зграде имају 3 или 4 спрата и врло дискретно избегавају да наруше изглед тог најдрагоценијег простора београдског. Стварно, градски урбаниста ту своју власт није искористио, било зато што је храбро, чиста срца, ненамерно, одредио једну безразложну, непотребну спратност, јер није видео последице тог свог опредељења, јер није ствар видео тродимензионално, јер није студирао визуре, било зато што је његова власт формална, па одлука може да буде наша а одговорност његова, било зато што је попустио под ко зна чијим притисцима, било зато што није било довољно сарадње између групе са Стари град и групе за Калемегдан, иако, формално гледајући, те сарадње није ни морало да буде, јер објекат о коме је реч налази се изван заштитне зоне тврђаве.

Коначно све то није важно; нису важни ни разлози, ни „кривци" — чији су стручни квалитети за аутора овог текста ван сваке сумње — важан је резултат. А он показује, очигледно, да постојећа заштитна зона и посебан режим њеног уређења нису били довољни да обезбеде очување силуете тврђаве, а због предстојеће реконструкције појединих делова територије општине Стари град вероватно је да ни у будућности неће бити довољни. Потребан је, несумњиво, још један додатни инструментарији којим би се регулисао режим изградње на тим деловима територије Старог града, инструментарији који сада не постоји.

Због свега тога потребно је да се врло озбиљно, савесно и студиозно изучи проблем комплетне заштите Београдске тврђаве и предузму све мере да се она и оствари. Београдски урбанистички завод и Завод за заштиту споменика културе Београда дужни су пред Београдом и Београђанима да обезбеде адекватан третман београдске тврђаве.

Арх. Бранко Бојовић

1) Емилијан Јосимовић: „Објашњење предлога за регулисање овог дела вароши Београда што лежи у Шанцу", Београд, 1867 (цитат према: Бранко Максимовић: „Урбанизам у Србији", Грађевинска књига, Београд, 1962).

2) Сетимо се полемике из 1962. године између једног сликара, једног археолога, једног историчара и двојице архитеката — „Политика", културни додатак, од 15. IV до 27. V 1962. године.

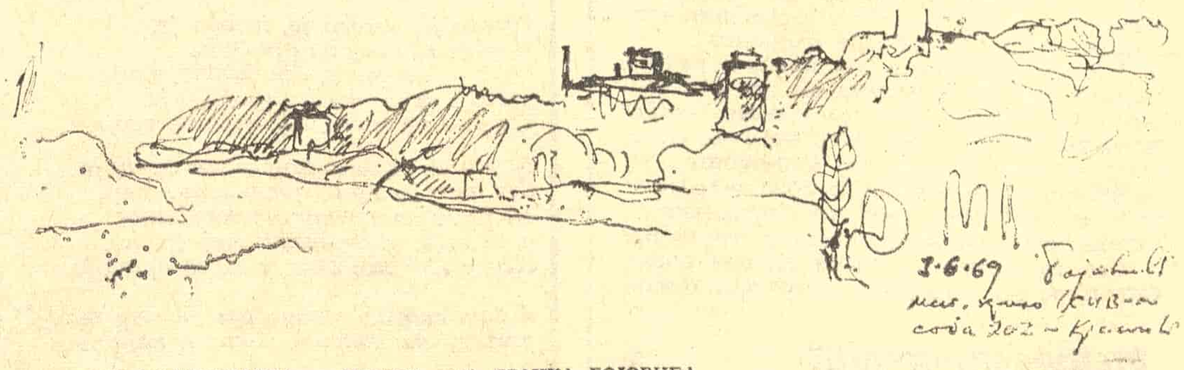
3) Милан Б. Милићевић: „Цртице за ранију слику српске престонице". Топографске белешке. Годишњица Николе Чупића за 1903. годину.

4) Тек у последњих неколико година на тврђави се врше замашнији археолошки и рестаураторско-конзерваторски радови.

5) Урбанистички завод Београда: „Калемегдан, детаљни урбанистички план", Београд, 1965.

6) Никола Добровић: „Урбанизам кроз векове I — Југославија", Београд, „Научна књига", 1950.

7) Урбанистички завод Београда: „Калемегдан, детаљан урбанистички план", Београд, 1965 (стр. 5).



СИЛУЕТА КАЛЕМЕГДАНА — ЦРТЕЖ АРХ. БРАНКА БОЈОВИЋА

МАДУРОДАМ 1:10 У ЈУГОСЛАВИЈИ

Шта је Мадуродам

МАДУРОДАМ је мини град у Холандији. Овај јединствени градић није измишљен, он је сажето моделско издање архитектонских облика холандског неимарства, изграђен у десет пута мањој величини.

Мадуродам је делом и копија стварних модела, али као целина, он је један, изванредан и веродостојан: не представља само музеј, нити је збирка оригиналних експоната. Мадуродам је дубока неимарска истина, језгровито дело у јединственом духу, дело какво аутор може само да пожели.

Судбина изведених објеката, мада различита, често је веома трагична: они могу бити разрушени или само делимично измењени ван основне идеје композиционе логике дела, што више штети архитектури него само рушење. Сведоци смо бројних варварских поступака на многим објектима — неуки људи молују преко фресака, дивљачки скидају аутентичне орнаменте, преграђују, дограђују, правдајући своје варварске поступке потрагом за функционалношћу. Колико су пута истином оптерећени сводови, осванули блиндирани равном гредом, опточеном неонском рекламом и алуминијумом.

У Мадуродаму се налазе окупљени сви најбољи архитектонски објекти Холандије. Представљени потпуно аутентично, неокрњени адаптацијом. Тиме је створена могућност да се добије прави утисак дела, да се посматрач до краја приближи изворним неимарским остварењима. Тако разни монструми и франкенштајни, у ствари оригинални објекти, глупо, ружно и неуко трансформисани и прилагођени током времена, престају да бивају загонетке, конгломерати свега и свачега, немогуће комбинације сваковрсних идеја. Мадуродам разрешава загонетке, ублажава наше чуђење и ослобађа дисхармоније некада складне архитектонске целине.

Мадуродам не представља било какав облик конкуренције оригиналима, он је пут до разумевања и објашњења. У њему је истина изречена на начин приступачан свакоме, он је забава и прикљученије, учење и сензација. Практично гледано, он је уносан посао, туристички водич, кустос и пропагатор.

Мадуродами у свету

У Њујорку живи чудесни Дизниленд, обележен инливидуалношћу свог творца Волта Дизнија. Између Дизниленда и Мадуродама има неке далеке аналогије, иако овај особени и маштовити дечји град, за децу и одрасле, садржи у себи и компоненту кича.

Низ живих музеја у облику пранисторијских и националних паркова, зоолошких вртова и етно-паркова, дају печат сваком цивилизованом средишту било да се ради о пранисторијској насеобини у Шведској, викиншком насељу сојеница у Данској или о етно-парку у Букурешту. У неким земљама изградња оваквих паркова или модела реконструкције старих насеља, постала је део решавања проблема националног развоја. Као на пример у Ираку, где се, уз сарадњу стручњака из целог света, ради на фантастичном пројекту реконструкције древног, ишчезлог Вавилона, или у Мексику где је дошло до велике потраге за споменицима Маја. Уз помоћ компјутера могуће је дешифровати писмо Маја, и Мексико је на путу да створи један својеврсни Мадуродам, који може да измени дух света помоћу сакупљених или реконструисаних споменика: у оном смислу у коме је то својевремено учинила египтологија. У реконструисаним грађевинама Маја, као и у новом Вавилону, људи ће имати шта да доживе и шта да читају. Јер не чити се све из књига, него и из хијероглифа. Хијероглифи, пак, нису писани у књигама, већ у архитектури: она је стално отворена књига коју треба читати. Ако смо освојили писменост освојивши буквар, то не значи да треба да занемаримо све остале облике писмености, јер свака вредност има своју писменост, и сваки народ има своју азбуку.

Потреба за југословенским Мадуродамом

Потреба за југословенском неимарском антологијом је очита, са свих становишта сагледавања овог проблема. Међутим, да бисмо доказали колико је она критична треба упоредити Холандију са Југославијом, јер ако Холанђани имају свој неи-

Наставак на 5. страни

Наставак са 4. стране

марски зборник онда је нама он вишеструко потребнији.

У малој Холандији (земљи низоземској, која лежи сва скупљена на послужавнику, и која може да се обиђе за неколико часова и да се цела сагледа у оригиналу) сабрано издање њених архитектонских дела од великог је значаја за разумевање читавог низоземског здања, у ствари, изабраног, сређеног, исправљеног и допуњеног издања Мадуродама, хијероглифског, моделског зборника записаног на низоземском минијаторном простору.

Упоредимо ли у овом смислу нашу горску земљу са Низоземском, видећемо да су наша здања расута по неприступачним врлетима често ван домашаја путева и организације туризма. Видећемо, такође, да се многа наша архитектонска дела не налазе у нашој земљи, већ су расута по свету, од Јерусалима преко Цариграда до Барија, од Рилског манастира до Светог Андрије, Трста и Беча, а сва та дела су нераскидиви део нашег духа (није потребно да ту посебно истакнемо Хиландар).

Просечан век радозналог човека није довољан да се све ово обиђе и сагледа у целости наше неимарско благо. Мада се не може и не сме тврдити да изградња нашег Мадуродама може да замени далека путовања и сучељавања са овим велелепним споменицима, споменицима наше прошлости, може се ипак и с правом тврдити да ће нам Мадуродам помоћи да се снађемо у ризници сопственог блага, да ће тиме бити уклоњене магле са далеких хоризоната.

Начин да се спасе наша архитектура од нишчезавања

Овакви модели у нашој земљи, која је ратовима тако често разарана, били би почетни, а неки пут једини начин да се уништено реконструише. Ови реконструисани модели на основу остатака рушевина или само темеља не само што би помогли научницима и истраживачима да реше загонетке, већ би помогли њихову општу обнову, нашли сврху уклапања у савремене токове живота и туризма и културе уопште.

На овај начин могло би да васкрсне све оно што је уништавано на нашем тлу. Овај подухват би у нашим условима представљао и крајњу победу над завојевачима и био исти такав пркос као што је била обнова Варшаве, која је у ствари исто тако град-модел, али у размери само 1:1.

Тако би на светло дана могли да изађу и споменици почев од праисторијског Лепенског Вира па све до неких споменика из наше минуле историје који се сада граниче са легендом, као што су Ђурђеви Ступови, Бањска, Давидовица, као и читави градови: Скадар на Бојани, Сер, Ново Брдо, Смедерево. Ови разрушени и хипотетично спорни споменици у овим моделима очистили би се од мастификација.

Не помињем колико би све ово значило за стабилизовање наше културе, и нашег духа уопште. Знам колико штете могу да нанесу лоше реконструкције и хипотезе. Изградња Мадуродама створила би отворено бојно поље за проверу научних идеја, али поље у коме не би било мртвих и рањених, поље које сразмерно не би довело до ненадокнадивих трошкова због којих би требало нечега да се одричемо.

Тако би у овом нашем југословенском Мадуроламу могло упоредо да стоји оно што више не постоји са оним што постоји, у коме би оног првог на нашу трагедију било више.

Тема и перспективни развој Мадуродама

Београд није једини културно-историјски споменик, чак је кроз историју био махом изван главних културних догађаја а чешће је био центар разарања. Зато је данас у таквом положају да нема шта, или бар онолико колико би требало, да покаже. Међутим, он је центар општег живота ове земље, и он је баш зато идеално место за центар главног збирног Мадуродама. Ипак, то не значи да би све што је у Југославији могло да се прикаже у Београду. У духу општег принципа треба приказати само оно што је везано за околно тло, и то културно и саобраћајно-туристички. То значи да треба приказати оно чему је најлакше прићи преко Београда, и оно што се културно догађа на тим местима. Да би то било јасно може се у даљој фази приказати и оно што објашњава ове културне појаве и што је њихов узрок. Такође, на програм може практично да утиче да се прво приступи ономе што је у првом тренутку довољно проучено и што је технички остварљиво и научно простудираније. У развоју основне идеје треба такође приликом развоја градње и њеном редоследу пратити и сам редослед историјског развоја, и развијати се на самим моделима упоредо са минулом историјом. Тако као што је модел у некој просторној размери, треба и време да се прати у некој временској размери. Израда модела такође је вештина која се мора развијати, па нека се она развија исто тако као што се развијала и сама матична архитектура, јер је и почетна архитектура занатски простија.

Требало би у нашој историји архитектуре пронаћи једну кључну тачку њеног буђења, па онда развојем ићи у више праваца, у правцу облика који су јој претходили, као и у правцу њеног развоја. У сваком случају, не би требало приказивати ништа што је млађе од сто година па и више, јер овај период је нужан размак сагледавања ствари без страсти. Такође после овог периода напредак у архитектури је толики да би модели били толико велики, да би угушили све претходно, да не би више одговарала предложена размера од 1:10. У даљој перспективи треба приказати и велике узоре у светској архитектури ван наших граница коју су инспирисали и са којом она има духовне сличности. Ту би се могло ићи можда и до реконструкције Цариграда и св. Софије, јер то би био и кључ за одгонетање везе црква-џамија у нашим крајевима. Модели треба да обухвате како монументалну архитектуру, тако и световну — народну. Треба за почетак ипак почети од монументалне архитектуре, да би се ухватио конструктивни корен концепције, јер монументална архитектура у сваком случају тежи првенствено тој конструкцији композиције, и на њој се мање осећа недостатак тога што је представљена у моделу. У овом тренутку не можемо још да кажемо колико би овај мини град био велики, колико би тема обухватао, колико засебних целина и у коликом опсегу. Треба проучити и саме утиске модела па закључити колики оквири једном делу треба да се дају и како објекте опремити, како им приступити и како их обезбедити пратећим објектима. Све ово треба да буде предмет једног дужег постепеног тимског рада који укључује многе снаге и струке.

Могућност самофинансирања Мадуродама

Почетна иницијаторска средства већ је обезбедила Фондација Споменице солидарности, која и даље треба да својим ауторитетом остане централни покровитељ ове акције. Одмах затим, чим се дође до првих мањих резултата док цео Мадуродам још није завршен, биће могуће да се покрену многи токови који после треба да се развијају сами по себи.

Треба само да се искористи и подстакне потенцијална снага која се налази у пасионираним моделарима целог света. Потребно је такође основати међународни клуб израђивача модела. У ту сврху треба претходно израдити прилагођене пројекте и упутства за израду модела, тако да их и ланк може да разуме, а штампати их у виду публикације. Пре рата у нас је постојала дечја играчка у облику одштампаних картона са моделима манастира, које је требало само маказама исећи где је обележено и залепити. Ово се примењивало у школама у педагошке сврхе. Сада би требало ићи даље, не само штампати картоне, већ и организовати поменуту прећашњу радионицу по систему — уради сам. У тој радионици могли би да се добију калупи за одливање орнамената, мале печене опеке у одређеној размери, резано камење и мермер по мери и да се купи све остало што је потребно за израду оваквих модела. Такође једно стручно лице водило би надзор, као на правим грађевинама, давало савете, помагало и обрачунавало, пропагирајући ову идеју од опште замисли, па све до практичних детаља.

У правилима игре били би дати такви услови који би објединили радове пасионираних ентузијаста из целог света. У томе би била, између осталог, прописана поменута размера од 1:10, врста материјала, начин спајања у рам или оквир за транспорт итд. Од продаје материјала предњачка радионица би могла да убира и део средстава за своје издржавање; она не би била права продавница већ пре задруга моделара. Од продаје модела, пошто би ова делатност требало да буде културно-аматерска, створио би се фонд за изложбе и награде, што би се организовало с времена на време и то све под покровитељством и у организацији Фондације Споменице солидарности. Финансирање би било нужно само у почетку изградње, касније када све буде оформљено, са свим је извесно да би овај мали град привукао веома велики број туриста који пролазе кроз Београд.

Друштвено-социјални значај Мадуродама

Мадуродам ће моћи многим позитивним људским страстима да дâ смисао. Једна од основних људских страсти је да нешто прави и гради својим сопственим рукама, што се види и што остаје. Владари имају ту да често граде монументалне споменике, али и мали човек има ту природну потребу. Човек поремећен напретком технологије, у времену у коме је све на располагању као готов индустријски производ, остаје незадовољен у смислу једне активности за коју је милијумима предодређен. Слободне руке које су радом створиле човека сада остају узалудне. Толико има професија које од руку тражe само да притисне дугме, или држи само перо у руци. Колико је савременом човеку потребан спорт, потребан му је и овај ручни рад. Овај рад делује племенито на човека и одвраћа га од разних мана, што се шире може да одрази на смањивање криминала, душевних оболења, и опште психичке напетости. Поред разних псеудозанимања које пружа данашње тржиште, појављује се све више и више озбиљних играчака за старе и младе. Модели малих возова и аутомобила на Западу су већ одавно права манија, која већ захвата и нашу земљу, а мала електрична железница већ се производи по лиценцији и у Југославији. Овоме треба додати и већ постојећу широку мрежу народне технике и разних модела. Међутим, у овој силној гужви можемо да уочимо да нигде нема архитектуре, прве уметности и прве технике.

За праву архитектуру треба грађанска дозвола потписана од овлашћеног инжењера и оверена у предузећу. Људи још увек, с једне стране, немају довољно, док с друге стране самовољно подижу дивље грађе или изводе неукусне хирове градећи такозване викендице. Залудни пензионери и знатижељна деца праве потпуно, само без икаквих упута, безвредне мотиве из архитектуре, као што је рецимо Ајфелова кула од чачкалица. Упоредимо овакву једну кулу усамљених „особењака" са осталим гранама технике аматерске и уметности који су окупљени у бројним, рецимо радиоаматерским, или авионско-моделарским клубовима. Треба исправити парадокс, и пружити народу бар један аматерски моделарски клуб за архитектуру као технику и уметност. У Мадуродаму је зато изабрана размера у 1:10, која већ личи и има особине праве грађевине, у којој непрофесионалац може лако да се снађе и која кошта неупоредиво мање него права зграда. Оно што је у овом тренутку најважније не заузима много места урбанизму, мада и оно тражи свој урбанистички комплекс. Тежња ка циљу слободе људског духа води преко умањивања разлике између професионалаца и аматера, између младих и старих, и између играња и рада. Омогућимо људима да се што више играју.

Арх. Предраг Ристић

АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ (III)

ПЕСМА И АРХИТЕКТУРА

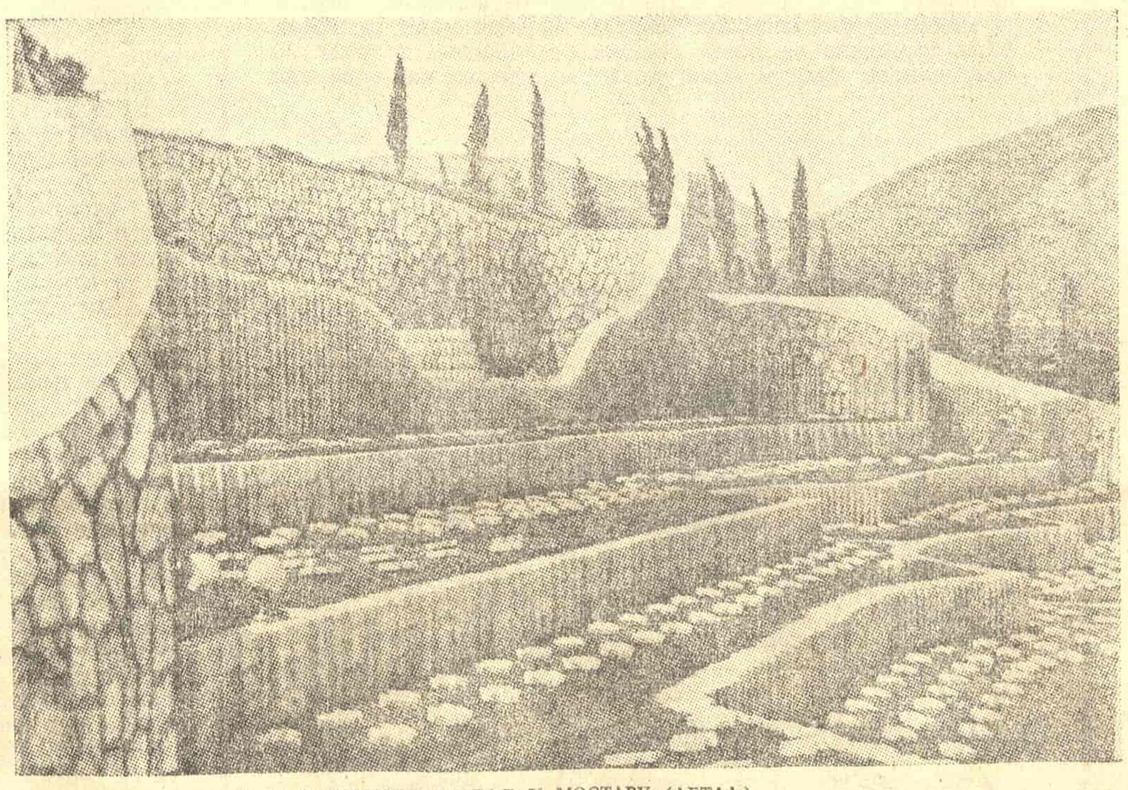
О једној Шантићевој песми и Богдановићевом Партизанском гробљу у Мостару

МЕЂУ МНОГОБРОЈНИМ ПЕСМАМА Алексе Шантића снагом и целовитошћу истиче се песма „Ми знамо судбу". Шантић је ретко успевао да се ослободи конкретних животних датости и да, говорећи о обичним, свакодневним животним збивањима, изрекне општу мисао о судбини ствари и бића у свету. Тај недостатак, често истицан, доводио је до тога да се у одређеним временима о Шантићу говорило и мислило као о споредном и превазиђеном песнику. Међутим, у једном делу свог песништва, који је, истина, квантитативно мањи, он је покушавао и успевао да изрекне општу мисао о човеку и његовој битности. Међу такве песме спада и ова.

Шантићева песма је, нема сумње, мисаоно и духовно језгро на коме почива велелепно Партизанско гробље Богдана Богдановића у Мостару. Та песма и то гробље повезани су тако да једно друго допуњују и објашњавају. Не знам да ли је Богдановић имао на уму ову песму када су му се у свести оцртавали обриси овог здања, али је сигурно да се она својим основним елементима уклапа у визуелни и мисаони простор његовог дела. Песма, као што је познато, гласи:

Ми знамо судбу и све што нас чека,
но страх нам неће заледити груди!
Волови јарам трпе, а не људи,
Бог је слободу дао за човјека.
Снага је наша планинска ријека,
њу неће нигда уставити нико!
Народ је ови умирати свико,
у својој смрти да нађе лијека.
Ми пут свој знамо, пут богочовјека,
и силни, као планинска ријека,
сви ћемо поћи преко оштра кама!
Све тако даље, тамо до Голготе,
и кад нам мушке узмете животе,
гробови наши бориће се с вама!

Основни појам на коме почива мисаоно биће Шантићеве песме јесте људска снага, коју он пореди са снагом планинске реке, да би показао њену величину и необузданост као и моћ која савлађује све препреке. Човек се, по Шантићу, очовечује онда када не трпи стеге (јарам) и када се показује спреман да и у ропском времену и по једном погубном путу остварује оно што му је зарад своје коначне људскости неопходно, а то је слобода. Човек је, дакле, само онда човек ако је слободан или, тачније, само је онда човек ако се упусти у борбу за њено остварење. Слобода вреди само онда када човек свој живот ставља на коцку за њу. Остварење човекове људскости код Шантића се манифестује преко четири елемента. То су: ј а р а м, који симболизује ропство, као полазна позиција, с н а г а, која у латентном стању постоји код таквог човека, м у ч е н и ч к и п у т, преко којег се та снага доказује и потврђује, и г р о б о в и, као крајње исходиште у том човековом потврђивању властите људскости. То је, по Шантићу, једини прави и праведни људски пут, једини пут којим се постаје човек. Ту веру у праведност таквог људског пута Шантић је у финалном делу песме довео до апсурда стихом „Гробови наши бориће се с вама". Тај тако необичан стих, који има његошевску снагу, потпуније открива праву песникову мисао. Говори тај стих о људском опредељењу за слободу у свом тоталитету, па, даље, о немогућности људског уништења на том светом путу, па затим, о гробовима који су ту као опомена и пример онима који долазе, а том опоменом и примером мртви се кроз друге, живе, и даље боре. Ту се гроб као људска коначност мора схватити и као почетак људске бесмртности; наравно, у контексту тог и таквог опредељења.



БОГДАН БОГДАНОВИЋ: ПАРТИЗАНСКО ГРОБЉЕ У МОСТАРУ (ДЕТАЉ)

Сва ова четири елемента (јарам, вода, пут и гробови), који као симболи одређују мисаони круг Шантићеве песме, налазе се у основи градитељске замисли Богдановићевог Партизанског гробља. Као код Шантића, и код Богдановића вода симболизује снагу која одржава живот и која га гони напред. Изненада, у миру гробова, она се из рустичне фонтане јавља као да се рађа из саме смрти и тече између гробова да би, као крашке воде овог поднебља, ненадано нестала. Негде у тајној, каменој нутрини земље она као да прикупља снагу, да би се после извесног времена опет јавила, бујнија и већа у тренутку свог ускрснућа. Простор кроз који се у свом ускрснућу разлива има облик пехара. Тај облик у који је затворена вода асоцира на затворену пуноћу, која неодољиво жели да се излије у спољашност, дакле асоцира на унутрашњу снагу која тежи слободи. Вода својим таласањем преко ованих, камених греда подсећа на жубор и валовитост планинске реке, а самим тим и на њену снагу, која руши све препреке испред себе. И та снага се заиста разлила и разбила окове и јарам, који су спутавали човека.

На улазу у Гробље налази се разбијени јарам. Његов смисао и поруку откривамо тек када одозго посматрамо и пратимо композицију гробља. Његовим разбијањем отворио се пут према слободи, према миру и спокојству новог света. Прилаз Гробљу је у стилу мирног и спокојног рококо врта, испод којег тече и чује се жубор подземних вода, које су гаранција и чувари мира овог новооткривеног света. Читав тај мирни и строги свет предворја у свом спокојству и чистоти стоји у контрасту са тако наглашаваном патетиком људске смрти и патњом утиснутом у камене зидине Гробља, кроз које према гробовима вијуга пут, који подсећа на мученички пут до Голготе. Тај пут се својом стрмином и тежином приближава смислу Шантићевог стиха „Ми пут свој знамо, пут богочовјека". Шантић и Богдановић религиозне симболе узимају у једном друкчијем, пунијем, људскијем, смислу. И пут и Голготу они су узели као симболе патње и страдања. На Голготи, на страшном разбојишту, у пустињи смрти, они су видели како се замеће клица новог живота, не оног хришћанског „другог живота", него једног друкчијег људског света. У том смислу и Богдановићеви гробови при врху брега делују као људска голгота на којој се смрт претвара у живот.

Својом замисли ни Шантић у песми ни Богдановић у свом делу нису желели да остваре хармонију, него да хармонију расклопе и у том расклапању да покажу пут до ње као дијалектику и смисао људског опредељења. Чини се да су се и један и други приближили симетрији, о којој је Лаза Костић говорио у делу „Основно начело". Вода која симболизује снагу и разбијени јарам као материјални доказ и последица те снаге, с једне стране, и мученички пут и гробови, с друге стране, сукобљавају се као две и две линије, које иду према једној тачки, тако да све чине симетрију. Живот и смрт, те две крајности, сударише су се у тој тачки и судар је блеснуо ватром једног новог живота.

Раде Прелевић

Раде Томић

Карика ланца вечна

Бих глиста бих црв
У јабуци у патосу
Праг кућни изједох греду стропа
Не послах децу у свет
На светковине их водих
Позлату с биља скидах
Пужеве напасах
Зовом нечујним омамљен
Триста лета шумским дијаком бих
Зелене обреде учећи
Бих смет у гори издан бих
У море се улих
Видех оргуље у води
Небо се прену из сна тисућлетна
Хор свих мртвих од памтивека
Песму је жео
Видех оно што и ти виде
Чух оно што и ти чу
Не пођох тамо где ти пође
Над морем јужним где умрех једном
На дан мога рођења
На колена падох ветру се поклоних
Жртву му принесох
Па узех наковањ у шуми мех небески
Погледом погледе ваше тражећи
И карику велику исковах

КОЈИ ТРЕБА ДА НАС ОПСЕНЕ

Који треба да нас опсене
Кожу нек оставе у трави
На небу кад се птица јави
Нек ископају своје зене

Бумур се преобраћа у врану
На нашем волшебном гребену
Са мртвим срцем на длану
Ка покретну брду нека крену

И нека нас прате у стопу
Забрујало ухо нек зачепе
Ми смо саздани према рудокопу
Према кружним ветровима степе

ПОВЛАЧИСМО ЛИНИЈЕ

Данима сликајући чудесна дрвета
У оку зачесмо миљеника света

Животињска радост обузе нам кожу
Повлачисмо линије цртасмо велможу

Где јахача бела птичји ехо мами
У пролеће обнажено где су сами

Мртав јахач мртвим коњем хрли
У ноћ глуху ветар да загрли

ЕВО ШТА ОСТА ЗА НАМА

Ево шта оста за нама
Осмуђени ветар
Сринао је безумне реченице
У вртовима на гробљитима
У дубоким катакомбама
Отварао склопљене очи
Претраживао речне сливове
Читао имена на литицама
Упезана сољу
Описивао сан рибе чудним симболима
Питао: хоћу ли остати
Да ли ће мој дах покретати ветроказе
Хоће ли песак нестати у мени
Или ја у песку

ЛОГУ ОВОМ СЛИЧИШ

Логу овом сличиш овом осињаку
Овом плесу ребара сабласти на усни
Крв се смркла крв земље
У оку ухваћен кос црни овом звуку
сличиш
Овом небу дрвкије измереном
Кроз тамне двери вртла рој горућих мрава
Кажу да гледамо кишу у пустарама
Тајно која нас чиниш прахом безименим!

ТЕЛО

Странутиће моје гајене потајно
У тишини у белим ноћима
Преостала бела смесо из које птица класа
Недужна главо
Облетела милион пута око света
Зелене војске што сваког јутра
Из ока ми исходе
Хоће ли икад да се врате

БРАЋА

Сину Далибору

Цвет на хумци, реса на лесци,
Весна се смешила крај горуна плећата.
Ветар је једнако пухао (дувао),
Пчела цвет облетала,
Рој њен још зуји ми у ушима.
Капи сунца сливале се, вресу нас враћале.
Где плакасмо загледани у воду,
У пруће наших колевки.
Зеленим врховима хрлили смо,
Ми деца житна, да небо подупремо,
Перун је стрелама огњеним
Јагњад нашу плашио.

Јутрос, на реци, љубе нам венце исплеле.
Собом погаче и со понеле,
Љутићем жутим туту казивале,
А љиљаном птице дозивале.
У подне стадо ћемо мусти,
Једно име изговарајући,
Предводнику венац даривати.
Правим млазом крух шкропити
И мраве чекати да се на њ окупе.
Тако су наши Весну благословили.
Лице њено, ено: из магле израња,
Ко полумесец на небу.
Со нас и крух на трпези чекају.

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

НЕЛАГОДНОСТ И КАЈАЊЕ

Александар Тишма

„ПОЂИ С НАМА“, говорила је Лили; управо, говорила је „Komm mit”, на свом грготаво котуравом немачком, јер не беше научила да говори српски, нити је за то и мало марила, што је Блама раздраживало. Њега је у ње раздраживало готово све: упадљив изглед и понашање, подругљив поглед њених шарених очију, дрскост са којом секретала по малом и патријархалном Новом Саду размахујући скутима широких, ваздушастих хаљина, ословљавајући сваког гласно и без устезања немачки, као да је природно и обавезно да њеним језиком говоре сви, а не она језиком свију. „Претерана”, мистио је о њој, и не досећајући се да понавља оцену и израз чут од матере, а после је то и гласно изговарао самој Лили, када је већ овладао њеним телом, дакле и осећањима и разумом, па стекао потребу и навику да је исправља и мучи. „Претерана си. Тако како ти замишљаш не може се живети”. Но она га је слушала ширећи у чуду зеленкасто смеђе очи, пућећи танка, при крајевима извијена уста у неки плачљив осмех, заправо у подсмех, који јој је играо и у јамицама образа и на високом, глатком челу, јер мада му није противречила, није ништа ни примала од смисла његових замерки, чекајући само да се истутњи, па да може опет да се уза њ прибије, са једним од својих нових „претераних” захтева. „Пољуби ме брзо!”, „Јела бих чоколаде!”, „Поведи ме у неки локал с музиком!” „Хајд’мо у биоскоп!” И: „Пођи с нама”. Он је све од реда одбијао, више изината него убеђења, пристајао једино да се с њом налази у њиховом тајном скровишту, подстанарској соби коју је на њен подстицај изнајмио у забаченој Доситејевој улици, иако оно што му је Лили тамо пружала није ни наликовало на непомућено задовољство, већ је углавном узроковало нелагодност и кајање. Нелагодно му је било већ и пред газдарицом у Доситејевој улици, угашеном, уморном удовицом, која је можда и била поверовала, издајући му дворишну, од свог стана издвојену собу, да је ђак са села, како је изјавио, па се после сигурно згражала налазећи собу данонећно закључану а сусрећући младог подстанара само у јарка поподнева, праћеног тануш-ном, рукама и ногама и сукњама размаханом девојчицом која чак и док се убацује у стан свог голобрадог љубавника не престаје да тороче нешто страно и неразговетно. Слутио је да би им она отказала, само да је била мање сатрвена, мање уплашена од новог трошка оглашавања и труда да собу поново нуди и показује, и слутећи то кајао се као

ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

да је сва кривица на њима двома, на њиховој лажи, на некажњености те лажи, па је онда отров свог кајања спасоносно пребризгавао у Лили, пребацујући јој за отвореност са којом је заједничку лаж носила, као и своје шарене хаљине, као свој изазовни осмех, свој туђински језик, као своје порекло још туђе од језика. Стид и кајање потхрањивали су његов инат да не пристане да пође с њом у наставак њеног емигрантског сељакања по Европи, овог пута у правцу Италије, где је њен отац имао да уновчи неки свој технички проналазак, или се само хвалио да ће то моћи да учини, што је међутим код њега, Ефраима Ерлиха, значило углавном једно те исто, пошто је и у Новом Саду живео, хранио се и одевао себе и ћерку и плаћао скуп намештен стан колико од стварне своје техничке умешности толико и од разметања њоме, водећи стално тајанствене преговоре са лакомим и лаковерним Јеврејима парајлијама око позајмица које су му потребне за истраживања и усавршавања која ће донети милионе. „Ефи уме”, говорио је задовољно Вилим Блам, заваљујући се у фотељи са цигаром стегнутом међу јаким белим, за показивање увек орним зубима, јер је и сам по материној лози био Ерлих, исте бистре, брзе крви, јер је заправо сматрао — углавном начелно, без основе у доказима — да и сам „уме”. Он је начелно био и за то да Мирослав прихвати сроднички позив, не толико због опасности од прогона и истребљења која се примицала границама земље — јер му вера у људе и у срећу није допуштала да сагледа ову опасност — већ што му се чинило да у исељавању, у промени средине леже веће животне шансе. „Ех, да сам ја млађи!” уздисао је, забацујући главу на наслон фотеље и тапшући се јастучастим меким шакама по трбуху, затегнутом у белу, под грлом откопчану кошуљу, избацујући беле колутове дима који као да су исписивали у ваздуху трпезарије да он у ствари уопште не жали што није млађи, да му је лепо баш тако, с гојним телом и цигаром међу зубима. „Зграбио бих ту прилику”, стиснуо би шаку, као да је она, прилика, већ ту, међу његовим белим, танким прстима. Ерлих, седећи наспрам њега с рукама скрштеним на столу — он није пушио — озбиљно му је повлађивао. Он је уопште деловао озбиљно, свечано, са својим уским лицем чврстих црта налик више на пастора него на проналазача, јасних плавих очију, танких усана, сасвим друкчији и од Лили, коју је ипак, или баш зато, обожавао, као и она њега. Говорио је споро, једнолично, суво, али са таквом уједначеном упорношћу да је било немогућно не слушати га; тврдио да овдашњи Јевреји па и Бламови, грдно греше што се не користе искуством раније угрожених, уништених; наводимо пример својих знанаца Бечлија који су не помакавши се чекали да их нацисти најпре избаце из њихових фабрика, радњи и станова а потом, лишене средстава и утицаја, одведу у логоре и уморе глађу. „Говорио сам и њима: бежите! Али они су остали, нису ме послушали. А зашто? Зато што нису имали вере у себе, што су сматрали да ће пропасти ако се одвоје од својих перзијских тепиха и кристалних лустера”. Затим је с таквом подробношћу описивао опустеле јеврејске домове и развлачење њихових драгоцености да се Бланка Блам, ропски поклоник кућанства и кућевности, стресала од ужаса и бацала очајнички прекорне погледе на свог мужа, захтевајући од њега немо да свог рођака обузда, свакако само свог, јер је у потаји веровала да се у њеној породици строжијих назора не би ни могао родити тако неумољив сведок и очевидац, да то може бити само овакав човек без поузданог занимања, без дома и који се, оставши рано удовац, није поново оженио као што мушкарцу са женским дететом доликује, већ се сам брине о том детету, Лили, пуштајући јој дабогме у свему на вољу, па и да на очиглед свију заводи њеног сина.

Лили га је стварно заводила. У својим позивима у туђину, за разлику од оца, није се уопште позивала на претрпљене и виђене ужасе — које је сигурно блеђе и памтила —, већ му је неумерено ласкала, приближавајући се више разлозима Вилима Блама. „Шта ћеш ти у овом мајушном и мртвом граду?” умела је да упита, у чуду, осврћући се по готово пустим улицама Новог Сада, на којима се иначе очито сјајно осећала. „Та ти си паметан, леп, способан; створен си за велики свет.” Блам је крио поглед пред толиким хвалама, али су га оне нагониле да крај Лили буде стварно и паметан и способан, чак и леп; више од тога, бивао је мудар, дубок, као никад дотле у животу. На Лилина зачуђена питања и подстицања одговарао је да би их сузбио и, често, обезвредио, горком и гордом трезвеношћу: да он зна како га овде у забачености очекује залудан, маловредан живот, па чак и пораз, пропаст и смрт, али да не види зашто би се човек морао уклањати својој судбини. „Живот је и иначе бесмисао”, говорио је. И: „Живот је само обмана”. Исповедао је мрачну зрелост којој се и сам чудио, а Лили је том зрелошћу, коју је и очекивала мада јој се, њега ради, одупирала, бивала усхићена. Иако његова вршњакиња, дакле као женско много одраслија, поверовала је, чак, да он и о љубави зна више него она. Једном, док су се још само зближавали, рекла је, завртевши се на нози као чигра, а у потаји испитујући на његовом лицу утисак који ће оставити: „Знаш, ја имам у Бечу вереника! Само, да ли је још жив?” На то је он, љубоморно, развио мисао о бесмислености веза које одржавамо у себи не обазирући се на чињенице, не схватајући да се спона једне узајамности већ прекинула док ми још њен крај држимо заслепљено у руци, као дете кад му се са канапа откине змај. „Како си у праву!” признала је одмах покајнички и обиснула му се око врата. То је било у парку на Тргу војводе Шупљикца (чије име она никад није успела изговорити већ га је накнађивала смехом), куда су били изашли после обилатог ручка Бланке Блам, остављајући одрасле и трому Естеру варењу и озбиљним разговорима. „Пољуби ме!” затражила је тада први пут и прва, пропињући се на прсте и припијајући уз њега своје мале, чврсте груди. „Али може нас неко видети”, успротивио се збуњено Блам, и то је однекуд такође испало паметно и зрело, тако да се Лили готово правдала, оповргавајући: „Нема нигде никога”, што је одговарало стварности, у коју се Блам уверио опрезним освртањем. „Па добро”, рекао је и спустио усне на њена врела танка уста, којима их је она одмах похлепно усисала. У телу је дрхтала, увијала се, цептала а на крају се чак заплакала. „Ја не желим да преварим Ханса. Он је у логору, можда га баш у овом тренутку муче или убијају, то је издајство.” Али је ипак наговорила Блама да изнајми собу и пошла жељно да је види и одмах се њоме одушевила и у свом одушевљењу разоденула и легла у хладни, огромни сељачки кревет. Стискала је очи док је он незналачки продирао у њу, лице јој се грчило а чело оросило знојем, јер је била нетакнута, што се открило када је скочила из кревета и уздигнуте главе, вукући за собом чаршав као плашт, притрчала умиваонику да га опере од крви. Њено наго тело било је чврсто и витко, сјајно као мед, није га се стидела, чак се њиме разметала прелазећи пут између умиваоника и кревета у више наврата но што је било неопходно. „Свиђам ли ти се? Реци да ли ти се свиђам?” питала је смешећи се, и не слутећи да тиме спречава да се Бламу свиђа, јер је он сматрао да је извесне ствари неупутно откривати а да међу њих спада и допадање у неодевеном стању. Било му је међутим сувише да се баш због Лили сасвим открије: већ после трећег састанка у ње се појавила трудноћа. Своју неприлику је доду ше подносила храбро, час с извесним пркосом, изјављујући пре било чијег наговора да „сад није време за брак и рађање”; нити је смерала — уз велико Бламово олакшање — да у тајну увлачи свога оца, кога би њена брига ојачала и омела у напрегнутом раду. Али нежељени плод се није могао отклонити без помоћи одраслих и Блам после дужег оклевања признаде све својој мајци. Она се пренерази, иако је несрећу, једина, предосећала, па је одмах повери своме мужу. Вилим Блам дотле неупућен, примио је новост ипак мирно; њему чак као да је ласкало што му се синчић тако рано постарао за љубавницу, при чему му није сметало ни што је насрнуо баш на рођаку; набавио је и галантно дао потребни новац, па се Лили преселила на три дана на Трг војводе Шупљикца, под изговором приснијег обележавања скорог растанка. Она је из куће отишла у пратњи Бламовице и вратила се са њом фијакером, бледа, за два часа вољно смршала, али насмешена као увек, па је реконвалесцирала у трпезарији рођачке куће, лешкарећи на софи обучена али у лаким Естериним папучама, слушајући радио, дворена од Бламовице и Естере, које су догађајем биле свечано гануте, а заобилажена у широком луку од мушких чланова породице, с изузетком Ефраима Ерлиха, који је улазио право у трпезарију да ћер пољуби у чело, не примећујући или се претварајући да не примећује њену истањеност и чудан положај, а затим одмах прелазио на једнолично саопштавање својих закључака и планова, о новим светским догађајима, о својим проналасцима, о одласку. Међутим, сад после откривања и нелагодног епилога родоскрвне везе, нико више није помишљао да би му се Мирослав могао прикључити; ћутао је о томе и Вилим Блам, увидевши ваљда да седамнаестогодишњак није довољно зрео за живот у туђини, па и Ефраим Ерлих, као да је ипак нешто наслутио. Једино је Лили наставила да га преклиње да пође, сликајући му страни свет у ружичастим бојама, обећавајући да му неће сметати да у њему ужива, да ће се ако он то жели повући, дати му пуну слободу. Но, после претрпљеног искушења Блам беше изгубио сваку вољу и сву храброст да се на њу ослања; у ствари, једва је чекао да Лили оде. Ипак, дотле, попуштајући себично њеним преклињањима, одвео ју је још неколико пута у Доситејеву улицу, предузимајући сад мере предострожности које је раније пропустио; изван тога ју је избегавао. Имао је осећање да је она брза трудноћа била такође једна од њених претераности и да би даљи живот уз њу био нужно пун немилих и смешних последица. Одахнуо је кала је отпутовала, окупана сузама приликом опроштаја, на сивој новосадској железничкој станици, где су кофери Ерлихових, чудних облика и боја, покуповани у неколико земаља њиховог избеглиштва, последњи пут извели блесак једне стране гостујуће представе, као каквог циркуса, после чијег одласка наступа опет редовни разумни живот.

ПОРТРЕТ

ХУМОРНО СЛОВО ДУШАНА РАДОВИЋА

У НОВИЈОЈ српској поезији за децу Душан Радовић је својим начином певања, непрекидним новаторством и трагањем, а највише специфичним — што значи природним, неизвештаченим — ставом према деци, вероватно најмање класичан. Једна струја дечје поезије назива се често радовићевском, што би могао бити значајан показатељ њене популарности, као и утицаја на савременике. Али шта је у дечјој поезији радовићевско?... Да ли „Плави зец", или „Тарам", једноставна и духовита „Поука" или компликованија структура песама из циклуса „На слово на слово"? То могу бити и кратке поетске прозе, условно тек назване дечјим причама („Причам ти причу"), а с исто толико разлога и „Капетан Џон Пипфокс" или „Вукова азбука". И друго, не мање значајно питање: ако је место Душана Радовића у српској дечјој поезији већ на неки начин одређено, како је његово место у свеколикој послератној српској лирици? Проблем би се једноставно разрешио сам од себе ако бисмо прихватили конвенционално мишљење да се дечја песма, својом структуром, битно разликује од чисте лирике, да је заједничка мерила за обе врсте песништва тешко наћи. Питање ипак није тако једноставно, чак и ако прихватимо такво мишљење, јер критичари и евентуални противници (литерарни, разуме се) Радовићу највише замерају то што су његове песме више намењене одраслима него деци. И коначно — какав је однос Радовићеве поезије за децу према класици на том подручју, према стиховима Змаја, Александра Вуча, Десанке Максимовић?

Као и обично, усмена фама надјачала је критичарску реч, а то значи да је поезија Душана Радовића прихваћена мал'те не као самоникла, или се пак посматра једнострано, као наставак надреалистичког песништва за децу (Вучо), обогаћена новијом терминологијом и прилагођена схватањима и потребама данашњег, савременог детета. У поетској пракси тај једнострани одговор дао је већ негативне последице: низ следбеника и епигона инспирисао се појединим елементима Радовићевих песама, доводећи на тај начин читав један вид дечје поезије, маштовите, склоне фантастици и парадоксу, до својеврсног апсурда. Ревносним следбеницима (таква је обично судбина епигона) промакла је елементарна чињеница да је Радовићево стваралаштво недељиво, да управо привидна разноврсност и, као дијалектичка противтежа, снажна унутрашња повезаност свих облика певања за децу у којима се песник огледао и јесте то чиме се он издвојио из хора и дао соло партију.

Вратимо се за тренутак традицији дечје поезије код Срба: као незаобилазан почетак стоји Змај, с двојношћу свог песничког дела, с једне стране сав у благим тоновима, у меком колориту, повремено поучан, а на другој страни склон игри речима, парадоксу, фантастичним обртима. У међуратном периоду јављају се две струје, обе проистекле из Змајевог песништва: Десанка Максимовић и Александар Вучо најбоље репрезентују та два начина певања. И тако (поједностављено речено) долазимо до Радовића, који спаја оба вида дечје поезије и попут Змаја остварује синтезу. Као што Змај у педагошкој интерпретацији губи много од своје свежине и савремености, тако и разбарушени, окренути искључиво фантастици, парадоксом претрпани Радовић — какав је у стиховима својих следбеника — представља само силуету једне свестране песничке личности.

У Радовићевим песмама хумор се преплиће с лиризмом. Склон ироније и парадоксу, пародирајући при томе устаљена схватања и општеприхваћене (поучне) истине, Радовић појединим песмама покушава да оствари свој револуционарни, прекретнички антисвет. Изазов за такав поступак могао је наћи у самим речима, излизаним, похабаним, избледелим. У низу тако насталих песама стваралачки проблем значио је откривање нових значења и колоквијалном речнику и остваривање непознатих лексичких спрега. Разбијајући колоквијални, прежвакани идиом Радовић је успео да изгради нов, спонтан песнички језик који деца (а и одрасли) прихватају. Њега мами поигравање речима, па се надовезује на бројалице и разбрајалице, задржавајући ипак извесну рационалну надмоћност над замамним, али празним звуком („Тарам"). Даљи корак представља разбијање устаљених етичких норми, конфекцијских симплификација и шаблонизираних правила понашања каквим се деца оптерећују од најранијег детињства. Илустративна је за то „Тужна песма". Радовић доводи у питање добро и зло, као монолитне, недељиве појмове; из његових стихова деца сазнају да свет по свој прилици није ни много добар ни много зао, али да је толико компликован да не може стати у једну песму. Туга и смех, радост и бол непрекидно се смењују, а песник наглашава да је реч само о причи, игри, привиду, да све не мора да буде тако, може и друкчије, али како? — привлачећи на тај начин и свог младог, поштованог сабеседника да уђе у игру.

Занимљива је Радовићева склоност према пародији и персифлажи. У циклусу „На слово на слово" наилазимо на песме које се никако не би могле уклопити у мерила дечјег песништва, које су дечје једино што су везане за дечју визију света, магичну тачку одакле извире и где увире читава дечја поезија. У стиховима

...Погледајте, моја рука прети
да прекрати младости вам чар!
...У животу није тешко мрети,
ал живети — већ је тежа ствар!

препознајемо Мајаковског (његов песнички одговор на Јесењинову опроштајну песму). Радовић ту везу не крије, јер није реч о угледању, него о варијацијама на познату песничку тему. Цитирана песма сложеним стваралачким поступком показује једног мање познатог Радовића, више везаног за традицију, за песничку школу (којом мајсторски влада), него ли за тренутни песнички хир и надреалистичку играрију. А и у тој песми долазе до изражаја надреалистичке слике, но структурисане на нов начин, у разноврснијој и свестранијој оркестрацији. У истој песми Радовић се ненаметљиво поиграо и с десетерцем, с ритмом народне песме, кроз персифлажу антологијских стихова:

...Спустило се предвечерје тавно,
сан ме вара, час неће — час хоће.

Сан ме вара на дрвеној грани,
тражи цвеће, а на мене слеће.
Успавај ме, ноћи, ко ти брани,
прашума се успавати неће.

У Радовићевој поезији може се открити блискост и са Змајем, али не пресликавање познатих слика или мотива, чак ни варијације на Змајеве теме, већ паралелизам у поступку, у песничкој игри, у ставу према детету и песми намењеној том детету, једном речју у иманентној поетици двојице песника (Змајева „Мала песма", Радовићева „Поука").

Ту је и лирски Радовић, помало необичан љубитељима и поклоницима песама као што су „Плави зец", „Лав" или „На слово на слово". Али и ту (обратимо пажњу на завршне стихове песме „Звезде") опет наслућујемо игру. Песник у игру укључује и топлија, лирска, конкретно родитељска осећања; прихвата и известан сентиментализам, с мером. Својом мером, наравно:

Кад нека зведа непажљива
заспи у топлој ноћи лета,
златари је украду и од ње праве
за децу сјајна златна дугмета.

Звезде на небу треба да стоје
и нико не сме да их скине!
Ал кад се од њих дугмета скроје
што деци тако лепо стоје
— и онда су фине,
и онда су фине...

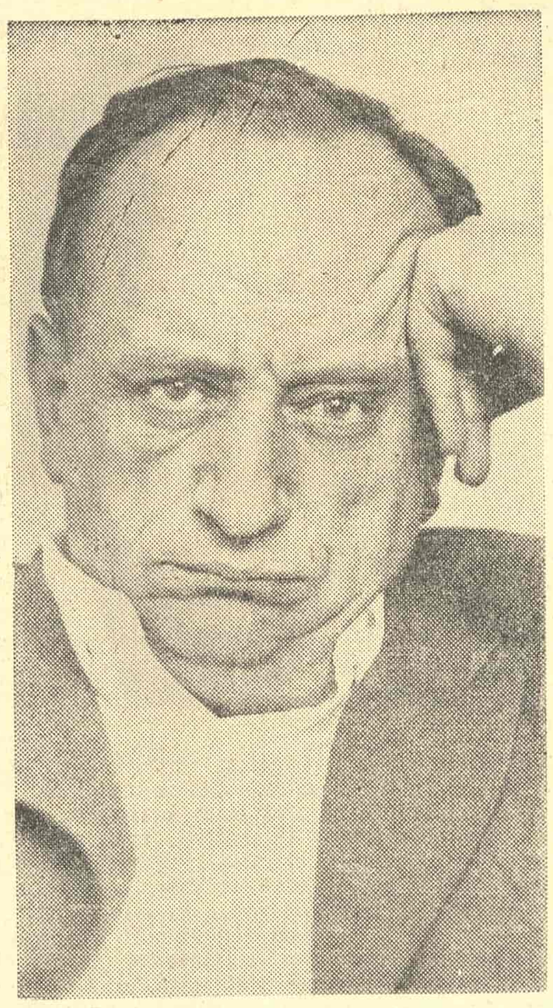
(„Звезде")

Ову песму, у нешто друкчијем ритму, могло би потписати више песника изразито друкчије песничке оријентације. Она се ипак уклапа у Радовићев песнички свет, показујући његову ширину и разноликост.

Место Душана Радовића у српској поезији за децу, захваљујући напорима неколиких млађих критичара, углавном је већ познато. Радовић је у првом реду послератне дечје поезије, једини можда који се читавим песничким опусом издваја изнад стандарда. У историјској перспективи његово место је такође веома високо, прекретничко, пионирско и визионарско. Међутим теже је питање колико је Радовић везан за струје и токове српске лирике. Неки показатељи не могу измаћи пажљивијем читаоцу: преокрет који је Радовић извршио у српској дечјој поезији временски, хронолошки се поклапа с преокретом који су на подручју српске лирике извршили Васко Попа и Миодраг Павловић. Могле би се уочити још неке сличности између Радовића и ове двојице песника: критичко преиспитавање традиције, склоност ка ироније, парадоксу, игри речима, персифлажи и пародирању, извесна инспирација надреалистичким песничким наслеђем, песничко новаторство уз пуно поштовање традиционалних песничких токова. Својом комплексном структуром Радовићеве песме би се могле уклопити у главну струју новије српске лирике, и чини се да антологичари (лирике) неоправдано заобилазе његове стихове.

Хуморно слово Душана Радовића превазилази границе лирског и дечјег песништва. Радовићева песничка имагинација, исто тако, издржала је пробу различитих комуникативних медија, прилагођавајући се телевизији, радију, позоришту, луткарској сцени, али остајући увек везана за једну визију света прожету неисцрпном маштом, симслом за обликовање језичке тензије блиске дечјој, у поетске слике блиске читаоцима свих узраста. Посматрано у целини Радовићево песничко дело је најмање радовићевско у савременој српској поезији за децу. Намерно или не, песник је ту част препустио другима.

Иван Шоп



ДУШКО РАДОВИЋ

МАЛИ ЕСЕЈ

Срећа и морал

Владислав Татаркијевич

СВИ СЕ У ТОМ ПОГЛЕДУ мање или више слажу да су срећа и морална вредност велике животне вредности, да је ceteris partibus срећан живот сигурно бољи од несрећног, а моралан бољи од неморалног. Међутим погледи на узајамни однос тих двеју вредности су крајње дивергентни.

Упоредимо главне од тих погледа означавајући морал, моралну вредност, као М, а срећу као С.

1. С и М су исто. То је поглед стоикâ, који се често враћао у ново време. Бивао је схватан на тројак начин: а) изрази С и М имају исто значење; б) изрази С и М имају различито значење, али означавају исту вредност; в) С и М су разне вредности, али иступају увек заједно, нема и не може бити С без М, нити М без С. Управо у овој тој верзији поглед о истоветности С и М појављивао се најчешће и давао је релативно највише аргумената.

2. С је симптом М. Тај поглед зближује срећу и морал, видећи у моралу основну вредност.

3. С зависи од М. Такав поглед може да буде и био је схватан многострано. а) М је неопходан услов за С, иако није довољан услов; б) М је за С довољан услов, иако није неопходан услов; в) М је неопходан и довољан услов за С.

4. Не-С зависи од не-М. То је негативна верзија претходног погледа. И ту су могуће три варијанте.

5. С је награда за М. Тај поглед, несумњиво другачији од претходно наведених, јесте поглед хришћанске вере и филозофије на однос среће и морала.

6. М зависи од С. Другим речима, само срећни могу да поступају добро. Тај поглед признаје зависност између среће и морала; али супротну од оне коју су проглашавали погледи 2-5. Његов је аргуменат да несрећа помрачује ум, унакажује карактер. То је поглед који се проглашава знатно ређе, али који има својих присталица, у последње време Макса Шелера.

7. Постоји разилажење између С и М. То разилажење може да буде и бивало је схватано двојако: а) М искључује С; б) М додуше не искључује С, али је отежава, за морал треба платити личном срећом. Тај поглед може да иступа у другој формулацији: М доприноси не-С, или пак: не-М доприноси С. Таквом погледу нису склони етичари и моралисти, међутим он се јавља код опсерватора живота попут Ларошфукоа.

8. С је независно од М, а М је независно од С. Сигурно многи лаици баш на тај начин замишљају однос између среће и морала.

9. С је циљ М. То је поглед еудемонистâ, он приближава срећу и морал видећи основну вредност у срећи. То је поглед који — слично као и сви напред наведени — изгледа као да је уопштавање лишено довољне основе. Та уопштавања или прекомерно приближавају С и М, или их зближавају недовољно. Међутим довољно образложење, ослоњено на психолошке и друштвене услове нашег живота, чини се да има други поглед:

10. М је један од чинилаца С. Између сложенијих односâ међу срећом и моралом који су били разматрани у моралној филозофији, барем два заслужују да буду споменути: то је обавеза среће и право на срећу.

11. М третира С као обавезу. Срећа је морална обавеза, и то не само срећа других људи, него и сопствена.

12. Једино М даје право на С. Ова листа односâ између С и М је упрошћена: потпунији листа морала би да одваја С сопствено и С других људи, а такође би морала да разликује разне видове и нивое среће*.

*) Реферат одржан на Десетом међународном филозофском конгресу у Амстердаму, а на пољском језику објављен крајем прошле године у Татаркијевичевој књизи „Пут ка филозофији".

Превес Петар Вујичић

Драгиша Драшковић

На дну лика

На дну лика нестали летачи
Уваљани у воштано доба
Траг покрова из живе пустиње
Заснежених пре првих сеоба

Говори им незнани у крику
Блиски створу што ван душе спава
Муклом клицом што их не открива
Бледи језик камених мењава

Мртвиком у сени невиђени
За дробом им не сустижу клети
Без сна несна
Са дна лика неће полетети

ПРВА ЗИМА

I

Има ли времена
Последњи стижу иза нас
Прве нисмо чули
Хоће ли проћи
Стаменом белином до правог правца
Наша је душа молитвена
Наша је глава последња

Пре нас нису
Иза нико
Сада је ово хладна звер што броји
Правац откуцава
Сада је ово гомила
У једном
Што не стаје

Има ли времена
Да се претраже
Ма где записани да се дозову
Један за другим
Другови из машина
(Звер пева о неписаном)
Звер пева о засмрђеним

Књиге невиђене
Пронађене
Жиле злокуцаве

II

Жена као смрт на прозору
Над мојом кућом пева
Леденој уходи баци главу

У сусрет носе браћу без шињела
Из ровова одбегли
Леденој слути ништа недај

Ископај се и крени
Довикују не знајући ко сам
Не кажи зиму рођења

Велика кола за ноћ поломљена
Од несталих свежњеви
Поједени у земљама пуцњеви

III

Ништа те више у овој кући неће
Кровишта засута — на димњаку крици
Живе речи сводом беле
Док нестају
Глад у трагу заноћила
Неће стићи да преспава
Са ћувика не виде се
Нерођени никад више
Засејаће попонцима
Грдне њиве
Нестајаће без разума јер нас нема

Окућница нечувана у глави ти озидана
Окопнелим снегом ко ће
У скровито
Твоје теме

IV

Стигао
Ненадан у пределу
Што га неразумног враћа
Препун ниских тресетишта
Неутешан после пута

Нема га међу местима
Дугих падавина
Сам
Неслућен
Одговара самом себи без судије
Сриче тужбе
Против тавних

V

Шта говоре иза мене
О времену
Новом бићу што не сања

Неке речи
Да л ће опет
Да се кажу да се створе
Сви што гмижу
Расту благо испод браде
У злотворе

ПИШЕМ СУСНЕЖИЦОМ

Пишем суснежицом чеон ми је слепа
Далеко ће глас у неповрату
Од слогова оспе закриљене звери
Пишем не издајем главу дајем јату
Што над белом собом зазорило гладе
Веће од година губније од казне:
Да сам од згаснулих прави део смраде
Да сам од смрдљивих смрад с гозбене вазне

Пределе у цику у сновитом крику
Донеће са псећом главом прва зима
Писмо које носим чеоно гнојиво
Зловиђеног лика што над звездом клима
Док у крају ломна гомила се свија
Пишем суснежицом од вратнога чепа
Леденог не нестаје створа
Пре но ти се јавим постајемо степа

Песник на критичкој пракси

Иван В. Лалић: „КРИТИКА И ДЕЛО“; „Нолит“, Београд, 1971.

БИЛО БИ понешто претерано тврдити да су послератном процесу сазревања критике као књижевног рода битно допринели баш песници-критичари, али је сасвим извесно да се учествовање неких међу њима у том процесу не може занемарити. Од Душана Матића и Оскара Давича, преко Миодрага Павловића, до Јована Христића и Бранка Миљковића, да споменемо само неке, доста значајних књижевноисторијских и теоријских текстова о послератној српској књижевности написали су управо песници-критичари. Штавише, неки од тих текстова одиграли су у времену у коме су се појавили врло важну ако не и пресудну улогу, неки су врло значајни за разумевање послератне српске књижевности, а поједини од тих песника-критичара су чак успели да једним од метода остваре критичку концепцију нашег песништва спроведену и на традицију и на савременост, што је (у нашој критици уопште) мало ком професионалном критичару пошло за руком. Том низу данас се придружује још један значајан савремени песник — Иван В. Лалић. На који начин?

Ако су се песници-критичари које смо споменули исказивали претежно теоријски (а у теоријске бројимо и неке њихове изразито програмске текстове), ако у њиховим критичким текстовима откривамо и њихово сопствено песничко искуство — Иван В. Лалић, саопштавајући свој веома експлицитан концепт књижевне критике, исказује се превасходно као критичар-практичар који у критику углавном не уводи сопствену песничку личност. Његова књига „Критика и дело“, компонована из три поглавља (прво чине критике о делима прозних писаца, друго — критике о песничким књигама и треће — текстови о делима из области критике у ширем смислу) којима претходи уводни, теоријски есеј по коме је књига добила наслов, представља управо еклатантан пример такозване практичне критике. Реч је о критици над делом и о делу. О критици која, у овом случају, остварује веома лепу сагласност онога што се од критике тражи и онога што се њоме постиже.

У свом уводном есеју „Критика и дело“ — а разговор о њему је истовремено разговор о природи Лалићеве критике — Лалић даје доста опсежан приказ данашње ситуације критике и нарочито се задржава на њеним граничним позицијама: у случајевима где се критика редукује на себе саму и у строго дисциплинарним методима исцрпљује запостављајући шири контекст којим једно књижевно дело дејствује и слојевиту реалност коју остварује и у случајевима где се своди на пуко доцирање писцу. Његов модел критике — а Лалић суочен са њеном виталношћу верује у потребу за критиком — био би, сведен на једну поједностављујућу формулацију, отприлике овај: критика је неопходна као релеј (посредник) између дела и читаоца, а да би била успешан релеј потребно је да буде информација о делу, а да би била успешна информација критичар мора дело стручно и, дакако, интелигентно да интерпретира. Иако функцију релеја, у њеној основи, прихватам, ја ту функцију видим на нешто ширем пољу деловања. Рекао бих да је то — изузимајући текстове о неким модерним песницима и критичарима у којима се види да су писани по духовној сродности и њоме подстакнути — једино место на коме Лалић говори са сопственог, песничког становишта: јасно је, наиме, да је то став песника (о коме се пишу критике и који има јасну представу о томе како би желео да се пишу) а не критичара.

Плашим се, осим тога, да се Лалић, одбацујући пуко доцирање писцу а наглашавајући неопходност „компаративног вредновања“ (и не само таквог), приближио клизавој зони која се са контрадикцијом дотиче. Јер вредновање, па макар и „компаративно“, у основи је оцена, а оцена

ИВАН В. ЛАЛИЋ

је вредновање од стране онога „који то боље зна“, а то, опет, није ништа друго до „надређивање“ делу које Лалић недвосмислено одбацује. И, најзад, говорећи о оптималним могућностима критике као информације (да дело постави у координате времена и простора, да одреди његову особеност и специфичност, осветли исказ, интерпретира саопштење, да расправља о конституентама дела, да се служи компарацијом, да укаже на вредности у делу и на природу и интензитет тих вредности, да дело отвори читаоцу, итд.) Лалић у извесном смислу доводи у сумњу своје мишљење да је „функција критичара (...) да читаоца доведе до текста, до дела, и препусти га онда себи и 'бескрајној самоћи' дела...“ Ако је већ критичар учинио све оно што Лалић мисли да је његов задатак, он читаоца није довео до дела, већ му је отворио дело, увео га је у њ. А тада је од „бескрајне самоће“ дела мала вајда, јер критичар је уместо читаоца прочитао дело. И, учинио је то, сва је прилика, знатно боље...

Ово, дабоме, нису толико примедбе на неке ставове у Лалићевом уводном есеју (а тај есеј, уосталом, и не чини књигу о којој је реч) колико аргументи у прилог уверењу да је, ето, и овај песник, један од најбољих које данас имамо, не одолевши привлачној моћи критике, и сам потврдио перманентност дилема с којима је сваки критичар суочен. А њих је, мислим, Ален Тејт у својих десет теза (у есеју „Да ли је књижевна критика могућна“) најбоље формулисао. Десета и, рекао бих, у кругу ових дилема незаобилазна Тејтова теза гласи: „Књижевна критика као Краљевство Бога на земљи непрекидно је потребна, а у правој природи своје средине између имагинације и философије, непрекидно немогућна. Као и човек, књижевна критика није ништа сама за себе; као и човек, критика прихвата чисто искуство или узиже рационалност по цену оставке на своју дуалну природу. У природи је човека и критике да заузимају неиздржљив положај. Као и човеков, неиздржљив положај критике има сопствену вредност. То је вероватно једини положај који ће увек имати“.

Лалићева критика, рекли смо, припада оном типу критике који расправља над делом и о делу. То, нешто шире, значи да она књижевно дело третира као самосвојну, особену и слојевиту реалност настојећи да уметничку одрживост те реалности потврди и докаже унутар условности које са̂мо дело конституише. Читалац ће, евентуално, из извесних пасажа Лалићевих критика моћи да дође до неких ширих и општијих закључака: о „времену и простору“ у којима је дело створено и о неким токовима у које се укључује или се из њих издваја, о проблемима с којима се наша послератна књижевност суочава, о идејама које се у њој развијају, преплићу са другима или рађају па нестају, о извесним трансформацијама те књижевности, итд. Треба имати на уму да Лалић пише о савременим по рангу и по природи вредности различитим делима (или о делима важним за разумевање савремене књижевности), али скоро увек о делима која су на неки начин атрактивна. Ако не естетски онда свакако књижевноисторијски, ако не тако онда вероватно теоријски, а ако никако друкчије онда као маркантни промашаји. У сваком случају, говори се о књигама које су за разумевање данашње књижевности веома важне. Могло би се чак рећи да је Лалић и бирао књиге које су му омогућавале да оно што о данашњој књижевности мисли искаже поводом појављивања тих књига... Али, не треба имати дилема, као збир изванредно драгоцених, зналачки и мудро формулисаних информација о самоме делу његове критике ће читаоцу бити неупоредиво корисније.

Лалићевом се критичком поступку, као уосталом и сваком другом, можда и може понешто у недостатак уписати (чини ми се да је једини озбиљнији, са становишта његовог концепта критике бар, тај што Лалић ипак, у критици поезије нарочито, пише за једног идеалног читаоца: он је, при свему, посредник између једног доброг писца и једног изванредног читаоца код кога се уопште не поставља питање хоће ли оно што критичар о природи песничког језика и идеја у модерној поезији говори моћи да доведе у везу са оним што у делу чита). Поузданост његове интерпретације, међутим, не може доћи у сумњу. Он пише из самог дела, он дело изванредно разуме и одиста — осветљава га из различитих ракурса. Пошто то није критика која рангира дела, или бар то не чини експлицитно — рекло би се чак да Лалић делима различите вредности прилаза са подједнаком љубављу и са пријемчивошћу и спремношћу да се и најделикатније вредности установе — са његовим интерпретацијама је готово немогућно не сложити се. Пише их очевидно онај који је ухватио таласну дужину на којој дело

МИОДРАГ ДРУГОВАЦ

емитује своје вредности, онај који одлично познаје његовог писца и литературу у којој тај писац ствара, и ову данашњу и ону која јој претходи и многе друге поред ње. Критичар, укратко, чијој обавештености нема приговора (а таква обавештеност није нешто што се код већине тзв. професионалних критичара подразумева) и који се њоме веома функционално користи.

Кад, дакле, кажемо да је Лалићевом књигом продужена и још једном активношћу духа проширена она струја послератне критике коју чине песници-критичари сасвим сигурно нећемо погрешити. А још ћемо мање погрешити кад кажемо да је том књигом изванредних интерпретација наша текућа критичка пракса добила несумњив допринос и да се њоме тај критички метод чак показао у свом несвакидашњем богатству. Ако, најзад, она значи и промену издавачке политике према елементарној форми критичке литературе — имамо довољно разлога да је свесрдно подржимо и поздравимо.

Богдан А. Поповић

Стваралац у светлости творевине

Миодраг Друговац: „КНИГА ЗА ЈАНЕВСКИ“; Македонска книга, Скопје, 1971.

КАО ШТО Хамлет представља Шекспировог хероја, тако би сам Шекспир био херој истраживача литературе. У том смислу, Славко Јаневски је јунак Миодрага Друговца који је о њему писао и на српскохрватском језику, у својим огледима о „Каинавелији“ и „Јеванђељу по Лукавом Пеји“ (М. Друговац: „Biographia litteraria“, Крушевац 1970. године). Он је предмет нове Друговчеве књиге, која је обликована као нека врста књижевног портрета. Но, сликајући водећег македонског писца, овај критичар преокреће и проширује уобичајени поступак портретисања.

Да би приказали одређеног стваралаца, аутори монографија обично настоје да га објасне одговарајућом средином и климом, па се у том настојању служе социологијом, историјом и психологијом; при том, у најбољем случају, они успевају да приказани лик обухвате споља, али не и да проникну у његову интимну креативну личност коју изражава и потврђује његово дело. Друговац није напустио такав поступак: он је старт Јаневског уоквирио одговарајућим историјским периодом, односно раздобљем „једног великог покољења“, додајући да ово раздобље 1945-1950. у македонској књижевности није било исто као у српској. Али, он је тај поступак допунио обрнутим приступом који омогућује да се један стваралац разуме у светлости његовог дела.

То дело, међутим, није релевантна чињеница, ако не отеловљује одређену вредност: истину, лепоту, човечност, и томе слично. Уколико не вреди, оно и не постоји као уметност. Отуда, док стандардни „портретист“ припада типу књижевног историчара, Друговац је превасходно критичар, заинтересован за вредности књижевног остварења. У том својству, он држи да је „свака озбиљнија анализа“ подложна императиву „да се не наруши интегритет дела (опуса)“. По њему, овом императиву би удовољавао „један интегралан прилаз делу“.

Са своје стране, такав прилаз не заустављa се на самој творевини, него захвата цео процес стварања, управо „све тачке једне даровите стваралачке еволуције“. Означени захват је раван прелазу са критичког тумачења и вредновања на теоријско поимање, које је Друговцу омогућило да поетику Славка Јаневскога схвати и резимира овако: „Теоријска позиција те поетике је интегрално — реалистичка“. Пошто је Друговчев „интегрални прилаз“ спрегнуо разне третмане: историјски, критички и теоријски, то је овај портрет Славка Јаневског презентован као есеј, будући да есејистику дефинише баш та шика, стваралачка спрега о којој је реч.

Есејист је покушао да досегне унутарњу динамику портретисане фигуре. Ова динамика драматизује уметничко писање Славка Јаневскога, који описује људску драму, и то не само међуљудску борбу, рецимо братоубилачку трагику, опевану у

кньизи „Каинавелија“, већ у првом реду човекову интимну двојност, такозвану аутомахију, каква тиња у противречном лику Ханса Милера, нацистичког официра и песника уједно. Македонског писца заокупљају противречне могућности што се унутар човечјег бића боре за своју реализацију. Приказивање таквих могућности наводило је писца да испроба разне, чак и опречне могућности самога приказивања, на пример — да „контрастира неколико мотива у ткиву своје песме“. Управо то експериментално испробавање упућивало је Друговчевог јунака на изражајну и методолошку свестраност, која је нужно подразумевала дијалектичке противречности међу разним странама његове творевине, па и међу многим могућностима његовог стваралачког бића. Због тога, проничући у иманентну драматику пишчевог стваралаштва, аутор „Књиге о Јаневском“ није се ограничио на остварења свога јунака, него је сондирао и његове контрадикторне могућности, као што су „огромне могућности његовог стиха, његове поезије“.

Разуме се, сондиране потенције остваривана су у творевини Јаневског, у тој делотворној речи коју је осмислила извесна критичка, драматична визија човека. Када тумачи ову визију, Друговац нам дозвољава да претпоставимо њену сличност са егзистенцијалистичким моделом. Јер, он је формулише овако: „Човек је по своме бићу недефинисан“. Дакле, човек би био егзистенција без опредељеног смисла и суштине. Касније, међутим, Друговац ће утврдити да „романескни проседе Јаневског не запоставља есенцију“.

Не претресајући наведено Друговчево тумачење овде бисмо приметили да оно означава исту есенцију као садржај уметничке речи Јаневског, а ту реч — као момент животног чина којим се људска егзистенција очовечује. Према изложеном тумачењу, вјерују Јаневскога дало би се изразити Сартровом максимом: „Човек је известан посебан момент акције“. У духу таквога вјерују, Друговац закључује да „тајну“ сваке вредности обелодањује управо та есенцијална, творачка, ослободилачка делатност човекова. Он је уверен да нас изучавање ове делатности „мора одвести на прави пут детерминисања вредности уопште, значи свих вредности“ (подвукао М. Д.). У његовим очима, исту акцију симболизовао би „Хефестов чекић“, у ствари — онај чинилац што омогућује да се „од Олимпа пишчеве имагинације пронађе пут — ка делу“.

Да би пронашао и отворио трезор вредности у многоликом делу Јаневског, наш критичар се користио својим „интегралним прилазом“ који не значи ништа друго до дијалектичко, целисходно садејство разноврсних оруђа и поступака. Ако тако сме да се каже, ово садејство било би нека врста полископије која је истраживача оспособила да сагледа карактеристичну полиграфију Славка Јаневског, те да сачини обухватан портрет разматраног писца. Али, портретишући тога многостраног и динамичног стваралаца, Друговац није свој „модел“ третирао као пуки објект историјско — критичког приказа. Он је „моделу“ пружио прилику да се у портрету појави као субјект који исто тако дијалогизује са својим портретистом, као и са јунацима сопствених дела, а посебно с актерима својих романа.

Ови су јунаци — можда — одиграли одлучујућу улогу у односу између Јаневског и Друговца, тачније — у покушају овог последњег да докучи интимну суштину оног првог и његовог опуса. Ђерђ Лукач је сматрао да је та суштина недоступна књижевности: стога је он у начелу одбацивао романсирану биографију; ниједан романсијер није кадар да захвати специфично биће Гетеове биографије и творевине; јер, кад би био кадар, он би постао други Гете, што је очито немогуће. Па ипак, чини се да некакву шансу за преодолевање оцртане тешкоће пуде књижевни ликови које је писац креирао, и у којима је скицирао властити аутопортрет, односно неки његов профил. Опазивши да се Славко Јаневски унеколико идентификује са појединим својим јунацима, Друговац је уочио и прихватио шансу која је овде у питању. На тај начин, посматрајући целог македонског писца у светлости његове творевине, па и у лику многих његових имагинарних јунака, Друговац је успео да створи жив есејистички портрет Славка Јаневског.

Портрет, међутим, није само експлицитан одраз насликаног „модела“, већ и дискретан израз портретисте. Следствено, „Књига о Јаневском“ била би својеврстан аутопортрет Миодрага Друговца као критичара и есејиста. Тај аутопортрет и портрет Јаневског изгледају подударни у извесним битним цртама, а на првом месту — у концепту уметничке и људске вредности. Као и јунак његове књиге, тако и Друговац мисли да ова вредност лежи у чину човековог самоодређења и самостварања: „Судбина личности (хероја) налази се у њеним сопственим рукама“.

Радојица Таутовић

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

КРИТИЧКИ ПРЕСЕК

ИЗЛОЖБА: КРИТИЧАРИ СУ ИЗАБРАЛИ 71. Галерија Културног центра Београда

ОВА ИЗЛОЖБА уводи нас у две могућности критичког прилаза: могућност вредновања изложених дела у структури наше уметности данас, али и могућност оцене опште ситуације критичке мисли.

Истини за вољу, место ликовне критике није ни завидно у овом часу ни оптимистичко у перспективи. Супротности у самом предмету критике условљавају и нужне поларизације као израз одређених тенденција у културно-уметничкој и социолошкој клими времена. Зато је и занимљива ова изложба у Галерији Културног центра не само као шанса критичара да укажу на оно што је потврда њиховог система, већ и да ризикују сучавајући свој укус и свој суд са укусом и судом културне јавности.

Изложба би несумњиво била занимљивија да је конципирана на принципу редукције или да је направљен биланс једногодишње ликовне продукције учешћем већег броја критичара. Но, ако се чак и констатује да је изложба напустила донекле превобитне концепције дефинисане као „избор избора", остаје евидентно да је она — упркос свему — пресек кроз основно ткиво уметничког израза данас, занимљива и по избору личности, по генерацијским оквирима и по стилско-садржајним облицима.

Пет критичара, пет укуса, пет опредељења. Критичар Павле Васић већ је сам својим избором направио троугао који је спојио тачке доста широког полукруга од апстракције преко надреализма до геометриског конструктивизма, бирајући дела Вере Божичковић—Поповић, Милене Токовић и Зорана Николића. То је ваљда и једини покушај који тежи да покрије, што мање пристрасно, неке објективно егзистентне тенденције у данашњој београдској уметности.

Са критичаром Зораном Маркушом добили смо избор који покушава да скрене пажњу на нове односе уметник-друштво рођене у крилу поп-арта као уметности која је „реставрирала предмет и фигуру, вратила значај већ заборављеном садржају, облику и теми, успоставила брз, једноставан, разумљив и директан контакт између дела и гледаоца". Његов избор пао је на дела Душана Оташевића, Милије Нешића и Живка Ђака.

Јерко Денегри је вероватно најрационалнији али и најосетљивији својим уверењима. Анализирајући кретања почетком 70-тих година констатовао је битне промене „самог изгледа, функције и значења структуре пластичког дела: облици засновани на експресивним, симболичким и конструктивним карактеристикама, код којих се комуникативни контакт са гледаоцем успоставља путем визуелне перцепције" повлаче се пред таласом нових схватања која су „условљена фактором мета-визуелног и интелектуалног учешћа". У потврду овог мишљења изабрао је три млада аутора представника концептуалне уметности: Слободана Милијојевића—Еру, Драгољуба Тодосијевића—Рашу и Зорана Поповића.

Избор Косте Васиљковића занимљив је као покушај реставрације класичних вредности као антитезе „растућем расколу и дистрегацији форме егзистенције уметничког дела". Анализирајући дела млађег сликара Сафета Зеца, вајара и сликара Косте Богдановића и графичара Емира Драгуља, Васиљковић је исказао похвалу „некласичним класицистима у ери еска лације компјутеризоване мисли".

Избором Живојина Туринског, Љубодрага Јанковић—Јалета и Мерсада Бербера представио се критичар Синиша Вуковић, признајући и сам да је изабрао три екстрема „из читавог нијансираног спектра разних ликовних оријентација и стремљења. Овај избор занимљив је и као покушај да се у делима различитих стилских особености тражи принцип прастарог критеријума: „аутентичан стваралачки неспокој".

Без обзира да ли се може, у сваком од ових приступа, пронаћи оправдање за избор овог или оног аутора по линији чистог квалитета, остаје изложба као слика богатог спектра кретања у нашој уметности данас.

Срето Бошњак

У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ МИЛАНА МАРИНКОВИЋА

ФИЛМ

СВЕДОЧАНСТВО АУТОРА

Александар Петровић: „НОВИ ФИЛМ", Институт за филм, Београд, 1971.

У НЕ БАШ тако давној прошлости, Александар Петровић је био један од оних аутора којима званична политика нашег филма није била претерано наклоњена и чији филмови нису увек наилазили на безрезервну подршку и признање. Филмска биографија једнога од наших водећих филмских редитеља и пионира борбе за остваривање концепције „новога филма" бележи све фазе кроз које је идеја о „новом филму" пролазила на путу своје друштвене и естетичке верификације и уједно пружа верну слику креативне генезе и раста читаве наше кинематографије у периоду од петнаест година.

Пратећи историјат тих прошлих дана, књига Александра Петровића представља истовремено и сведочанство о пређеном путу и хронику највиталнијих година домаћег филма, када је читава серија филмских аутора (Петровић, Павловић, Макавејев, Мимица, Клопчич) филму који се ствара под овим поднебљем дала пуни стваралачки легитимитет. Први текстови ове књиге враћају нас пуних двадесет година уназад, у време када је Петровић стартовао као писац о филму и када се група критичара и публициста окупљених око часописа „Филм" претежно бавила проблемима монтаже, камере, дугог кадра, односа филма и других уметности итд. — покушавајући да утврди теоријске постулате једног новог осећања филма као медија.

Међутим, као што је врло брзо и време показало, идеја о „новом филму" је мање била ствар концепције, а више ентузијазма и сензибилитета. Већ кратки филмови Александра Петровића („Лет над мочваром", „Петар Добровић", „Путеви") настали углавном у периоду од 1957. до 1963, представљају стваралачке потврде његових теоријских текстова („Поезија у филму и филмови о поезији") и прве примере асоцијативног проседеа у коме се филм ослобађа потребе да се искључиво задржава у оквирима нарације. Та прва прожимања Петровићеве теорије и праксе кроз комплексна документаристичка остварења означавају увод у другу фазу стварања играних филмова интимистичке оријентације („Двоје", „Дани") којима се он укључује у најактуелније токове светског филма. Свој ауторски програм Петровић је дефинисао у текстовима „Наш филм и савременост", „Психологија у домаћем филму" и „Литература, филм, савременост...", чврсто се залажући за такву концепцију филма која ће бити ослобођена нужности да служи потребама дана и илуструје било друштвени било политички прагматизам. Поменути текстови су значајни не само зато што је њихов писац кроз њих уобличио контуре своје ауторске поетике, већ и зато што су, у време када су настали, представљали апсолутну негацију тадашњих схватања о природи и функцији филма у југословенском друштву.

Теоријски доследан поетској и метафоричкој структури филма, ослобођеној потребе „причања приче" („Облици и путеви филмске поезије"), Петровић нас упућује у своја анти-литерарна схватања филмске метафоричности уопште. Ново схватање филма није ништа друго до, у ствари, један нови од бескрајно могућих облика живота и поезије, пути тоталитет живота сагледан кроз емоционална и психолошка стања ликова и феноменолошки реализам филмске слике. Исказати своја осећања кроз филмско-драматуршке облике у којима је главни акценат стављен на психологију и открити једно од могућих лица живота постаје незаобилазни императив за сваког аутора који жели да креира свој сопствени свет и филмску поетику.

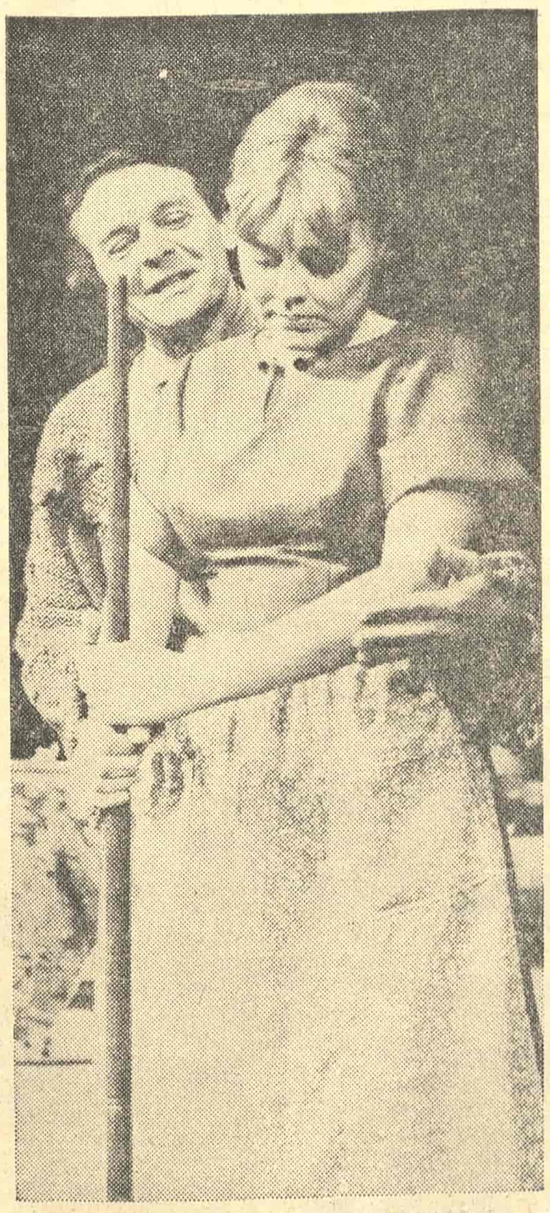
Али убрзо је дошло и време када је своје идеје требало образлагати и бранити кроз директну полемичку конфронтацију; други део Петровићеве књиге илуструје ту борбену фазу када су битке добијане много теже него раније. Зато есејистичко-теоријски текстови уступају место полемичким обрачунима у којима се требало бранити од оптужби као што су „епигонство", „страни утицаји" и „преношење туђих идеја на наше тле". Те полемике и директни сукоби у којима се сагледава панорама наше филмске ситуације шездесетих година послужиће свакако као драгоцена грађа будућем историчару југословенског филма. Битка је вођена паралелно на више фронтова, од уметничких савета до идеолошко-политичких форума, а њени резултати су утолико значајнији што су отворили простор за појаву аутора као што су Павловић, Макавејев, Клопчич, Берковић и Мимица. Упућујући нас у токове ових драматичних збивања, где се на брисаном простору наше критике, публицистике и политике одлучивало о судбини југословенског филма, Петровић прилаже обимну, систематизовану документацију од непроцењивог значаја, која је колико податак о далтонизму и ауторитарности једног дела критике толико и сведочанство о априорној одбојности шире публике за вредности „новог филма".

Међутим, овај драматични период је имао и свој епилог, јер 1965. година доноси прекретницу: „нови филм" је прихваћен, доказан и на тржишту и пред међународном критиком, чиме су се битно промениле околности у којима се одвијала битка за његов опстанак. Те године су се појавили филмови „Три" А. Петровића, „Човек није тица" Л. Макавејева, „Девојка" П. Борђевића, „Прометеј са отока Вишевице" В. Мимице и „Непријатељ" Ж. Павловића, а „нови филм" је дефинитивно фиксирао своју историјску перспективу, потврђујући се као концепт филма који има своју будућност. Петровићева књига се, помало симболично, завршава поглављем које се бави 1965. годином, када је, инспирисан приповеткама А. Исаковића Петровић снимио свој филм „Три" који апсурдни и сурови механизам рата открива као дубоку људску трагедију.

АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ

Књига Александра Петровића представља само први део замишљене ауторско-биографске хронике кроз коју се прелама еволуција оне струје југословенског филма која у историјској перспективи једина има уметнички, па према томе и друштвени смисао. Као један од најактивнијих учесника у збивањима која су дефинисала судбину „новог филма". Петровић је испунио једну преко потребну историјску мисију, сведочећи о годинама када су започете битке које ни издалека још нису добијене, иако је „нешто лепоте већ освојено". Можда у томе и лежи награда за Петровића и све оне који су заједно с њим били равноправни саборци на истом попришту и заточници исте оријентације.

Богдан Калафатовић



СЦЕНА ИЗ „ОБЛОМОВА": РАДЕ МАРКОВИЋ И МИЛКА ЛУКИЋ

ПОЗОРИШТЕ

ИНФОРМАЦИЈА О РОМАНУ

Уз премијеру „Обломова" Гончарова у драматизацији М. и Б. Милошевић на земунској сцени Народног позоришта

„ОБЛОМОВ" је сав у знаку колебања: Милошевићеви су се у својим драматуршким захватима често двоумили да ли да остану у свему уз Ивана Гончарова или да допусте много шире асоцијације на ово доба и амбијент, редитељ Градимир Мирковић је у својој поставци исто тако оставио нерешене извесне дилеме, а то се, најзад одразило и на игру глумаца, док је костимограф Љиљана Драговић Олгу и Штолца обукла модерно, а остале доста демодирано и безлично. Слично је и са сценографијом Владе Маренића: насупрот првом делу који је изврсно амбијентиран, кућа удовице Пшеничине лишена је карактеристичне белине и атмосфере, тако да свуда доминирају једни исти паравани.

Гончаров је волео свога Иљу Иљича Обломова и зато су његови описи присни и сасвим одређени: тај разнежени млади човек меког и белог тела уз које као да је срасла оријентална, кућна хаљина уморан је већ од самог сазнања шта га очекује у животу. У његовом опуштању нема суровости, протеста и очајања: конвенције и обавезе чине му се као извор свих унутарњих конфликата, па у том отуђеном свету тешко човек може наћи срећу и спокојство. Лепо за Обломова није производ свести, како се често мисли, већ сама природа и само тако је могуће објаснити његов сан о селу и смирењу. На жалост, управо ову мисао о пасивности и лепоти нисмо осетили у драматизацији. После лепе уводне сцене текст је остао изломљен на кратке призоре и најнеопходнија објашњења. Остаје такође неразјашњено зашто ови млади драматизатори нису свој скрипт радили на основу оригинала и зашто су се служили старим и већ подоста архаичним преводом Милована Глишића? Режија је, пак, поједноставнила и овакву драматизацију тако да се, углавном, инсистирало на лењости и прљавштини као болесном стању, тако да су у први план и нехотице избиле наивност и поука не само о томе докле ће доспети човек нерадник, него и човек контемплације.

Градимир Мирковић, редитељ од искуства, унапред се помирио са сазнањем да су велики романи пре за читање него гледање и да је веома тешко ако не и немогуће преобразити њихову целовитост у сценску аутентичност. То га је и толико обесхрабрило да се задовољио илустрацијом. Текст није надограђиван, тако да и Обломов и ствари које га окружују имају само једну, и то спољну димензију. На тој платформи има доста вештине и доследности, па би представа могла бити и прихваћена да је реч о мање значајном писцу и тексту. Да би се објаснио „Обломов" не може се остати код описа физичких чињеница. Обломовштина није апстрактан појам, него стање сасвим одређено као типична карактеристика једног начина живота. Да ли би све ово било мање уочљиво да је улога Иље Иљича била поверена неком другом глумцу? Раде Марковић, ма како био значајан глумац, са својом одређеном и познатом карактерном динамичношћу, најмање је погодан да изрази сву трагику једног таквог начина живљења. Он се трудио да његов Обломов буде добричина наивног лика и погледа који завршава као старац уморан, разочаран и врло удаљен од живота: Али, обломовштина није проблем старости и живота! Апсурд је у томе што се овај јунак налази у својим најбољим годинама, поседује високо образовање и има могућности да успе и у животу и у љубави, а све то напушта не зато што је разочаран, већ што је уплашен од живота који осећа да не може прихватити! Разлози тог неконформизма остали су за гледалиште недокучива тајна.

Обломов је добио сувише физичког простора у представи тако да су неки други кључни ликови за разумевање свих призора остали као скице. То се, пре свега, односи на Олгу, која се прерано губи са позорнице, тако да је тешко ономе који не познаје роман да схвати да је и она удајом за Штолца спутала своју младалачку разиграност духа, препустила се инертности и крајњој пасивности и тако и сама постала жртва обломовштине. На срећу и унутар таквог концепта Неда Спасојевић је успела да буде уверљива, суптилна и изражајна на врло атрактиван начин. Милка Лукић је удовицу Пшеничину, ту чисту домаћицу, врсну куварицу и брижну мајку, представила као простодушну младу жену која попут благе сенке окружује, негује и штити Обломова. Душко Јакшић је испољио више заноса и жара него што се од Штолца очекује и отуда је у другом делу био животнији и ближи лику. Једнолично концепираног слугу Захара играо је Драган Шаховић, Тарантјева је фактографски и рустично представио Растко Тадић, а Алексејева је врло дискретно тумачио Богић Бошковић.

Још једном се потврдило старо правило: да са подухватима ове врсте никада нисмо имали а вероватно и нећемо имати среће. Да би роман могао да се одржи на сцени, мора да буде преображен у другу форму са свим својим унутарњим духовним потенцијалом као сасвим лични и особени организам. „Обломов" је посматран као животна чињеница и ту је извор свих заблуда! Зато ову представу, углавном, можемо у нужди да прихватима као штуру информацију о роману Ивана Гончарова, али никако као аутентично и савремено тумачење „Обломова".

Петар Волк

ОСАМДЕСЕТ ГОДИНА КОНСТАНТИНА ФЕЂИНА

ПОЧЕТКОМ ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА овог столећа петроградски Дом књижевника расписао је конкурс чије резултате многи сматрају рађањем нове руске литературе. Прву награду добила је прича „Врт". Њен аутор је био писац — сапутник Константин Фећин. Неколико деценија касније овај писац — сапутник је стао на чело Савеза совјетских књижевника и на њему остао и данас. То је биланс заслужене победе једног уметничког правца који је доминирао совјетском литературом у пет деценија њеног постојања, и који је, како је следило из поуке приче „Врт", остао веран заједници са старом, великом руском литературом.

Као многи млади писци постреволуционарног времена, Константин Фећин је у литературу ушао као мајстор. Његово име је постало угледно 1924. године, када је објавио роман „Градови и године". Аутобиографским искуством надахнут, његов јунак Андреј Старцов је блеснуо као жртва на раскршћу две велике теме — интелигенције и револуције, Запада и Русије. Дани последње смутње однели су живот Старцова, који није знао да је корак Историје подвојио Запад као и Русију и да је подвајање одређено потчињавањем личности, личног схватања људскости. Писац, међутим, није могао бити задовољан околношћу да за лично виђење Андреја и Мари није било простора у судбоносном походу Историје; за њега није могла бити инспиративна чињеница да су безосећајни немачки аристократ Милен Шенау и равнодушни према појединачној судбини револуционар Курт Ван преживели на рачун људских слабости интелектуалца Старцова, у прикрајку сцене ауторског става тињала је горчина што се Курт Ван одрекао уметности у име револуције. Наслутивши страшну усамљеност и беспомоћност свога јунака усред људи и времена што су се покоравали насиљу Историје, Фећин је морао да пође анализи разлога који су довели до трагичне погибије ч о в е к а Старцова. Резултат испитивања изложен је у роману „Браћа" (1928), који је рехабилитовао људски пут јунака „Градова и година". Средство рехабилитације била је уметност коју је одбацио Курт Ван и коју време није смело да одбаци.

Уметност музичара Никите Карева у овом роману враћа епохи лик људскости; она делује као катализатор насиља и стоји изнад времена које подлеже њеној оцени. Присуство уметности дарује душу епохи, у којој више не може побеђивати само окрутност; људски животи одједном постају богатији и великодушнији, и показује се да они не смеју бити одани само чистом револуционарном чину; Никита Карев је за време протеклог рата писао само своју симфонију, и то је било више него довољно за одговор времену и његовом представнику Ростиславу Кареву, ако се чак и не узме у обзир да се „мучио, клонуо духом и усправљао, гледао и слушао". Никита Карев не само што преживљује него и побеђује; не преживљују овог пута други — брат Ростислав и большевик Шеринг, којима као да је постојање уметности у својству људске оцене надахнуло часове агоније: Шеринг је у загрљају смрти осетио потребу да се сети сина и пожели нежност. Воља и енергија, које су у „Градовима и годинама" биле на страни поклоника насиља Милен Шенауа и Курта Вана, промениле су господара; симфонија Никите Карева је одолела времену управо зато што је њен аутор поседовао вољу и енергију, па му је за узврат припало и наслеђе времена — Варвара Михајловна, која напушта револуционара Родиона и одлази уметнику Кареву. Па ипак, цена ове победе није била мала: сјајни композитор је остао усамљен у времену, које му није могло ускратити професионалну победу и славу. Тема о усамљеном интелектуалцу и усамљеној славодобитној уметности остаће болно место и у потоњем Фећиновом делу.

За тренутак ће се учинити да је засењује поход Русије на Европу која је свесна руске историјске предности, како показује роман „Отмица Европе" (1933-1935). Одиста, Филип ван Росум губи оно што ће припасти директору руске фабрике Сергејичу; Русији се приклања и Клавдија — жена која понавља улогу Варваре Михајловне из „Браће". Али остаје нерегулисан статус интелектуалца Ивана Рогова, који у љубави тражи излаз из неке исконске усамљености у којој је пољубац жељен као вечност, и не доноси утеху усред неостварене или поражене вечности. И „Отмица Европе", и роман „Санаторијум Арктур" (1940) настоје да покажу како су поуке уметничког ефекта интегрисане у време, како их је време примило као дар људскости да би обелоданило разлоге руске револуционарне надмоћности; али из ове схеме увек испада један важни беочуг — човек — носилац људскости остаје по страни времена, које је прихватило његове духовне вредности, али не и његов непоновљиви живот.

У „Санаторијуму Арктур" Љовшиново срце је обузето слутњом велике нове Русије, која је оптимистички коректор тужних судбина заточеника Давоса, изјаловљених као личности, лична воља и жудња за животом. Фећин покушава да полемише с Томасом Маном, побијајући биолошке законе нестајања и одржавања и изјашњавајући се за силину нагона ка социјалној срећи. Инга Кречмар и доктор Клебе су веровали да је то само бајка, и нису преживели; Љовшин преживљује победоносно и поучно (јер је у њему вера у живот равна вери у Русију као земљу социјалне среће), али писац не може да избегне коментар из кога се види да Љовшин није изашао на крај са својом самоћом, доследни двојник Ивана Рогова из претходног романа. Чак и када остаје жив, чак и када му на крају припадну дарови живота у лику жене као наслеђа времена, Фећинов интелектуалац остаје на раскршћу Старцовљевог живота: монолитност интегрисане епохе вазда ремети тужна усамљеност човека — верника, осуђеног да дела у своме издвојеном врту. И бива како је забележено у овој књизи: „Љовшин је још био у Арктуру, а он је већ постајао успомена, драгоцени губитак, као детињство. Све што је у њему било туђе као да је понео са собом Клебе и, као у сећању на детињство, у Арктуру је блеснуло само добро и он је престао да постоји". У поученом времену остало је само добро, и оно је остало само успомена у животу усамљеног човека, кобног човека, несрећног човека из узбудљивих књига Константина Фећина.

Романом „Санаторијум Арктур" завршава се блиставо поглавље у Фећиновом стваралаштву, које му је прибавило углед мајстора совјетске литературе двадесетих и тридесетих година. Зачаран проблемом усамљености човека и уметника, он више није био кадар да одржава контакт с новим темама времена. Романи „Прве радости" (1945), „Необично лето" (1948) и „Ломача" (први део, 1961) нису на нивоу његових старих књига. У њима се чини покушај да се демантује снага закључака из претходног периода и поново, из другог угла, испита проблем револуције и уметности, људске судбине и судбине људскости. Ликови Кирила Извекова и Петра Рагозина, револуционара и алтруиста, треба да противрече лику уметника Александра Пастухова; све што је некад припадало духовном свету Никите Карева пренесено је у посед револуционарних ликова — писцу Пастухову су остављени само стална брига за лично благостање, издаја позива и неразумевање народа.

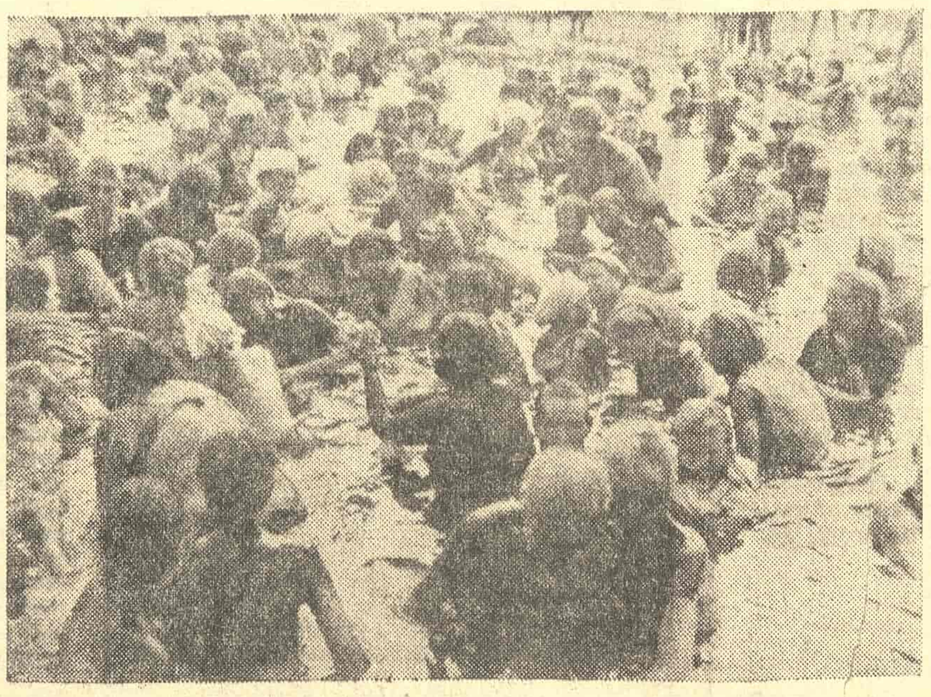
Има критичара који су испољили незадовољство оваквом еволуцијом Фећинове основне теме; није мали број ни оних, који сматрају да ауторово трагање за истином усред природног живота народа и миленијума непомичних шума и стена не може дати плодове, које руска литература већ не поседује. Својевремено, Фећин је у тексту „Прича у писмима" (1940) пародирао Киплингову мисао „нема Истока, и Запада нема", збуњен апсурдом суровог рата, који благо земље враћа земљи да би се могло сачувати; тада је, свакако, осетио како понављања историје имају разорну моћ и како такву моћ несумњиво има и традиција непромењивог народног живота, који се у крајњем исходу показује надмоћним над уметношћу. У жељи да не затвори круг и побегне од силине осећања што је лебдело над материјом „Санаторијума Арктур", Фећин се упустио у анализе које не доприносе његовој слави.

КОНСТАНТИН ФЕЋИН

Не доприносе његовој слави, истини за вољу, ни поступци који су последњих година постали познати светској јавности. Хајка на Бориса Пастернака и Александра Солжењицина, којој је међу писцима Фећин давао тон, изневерајући старе идеале (између осталог, дирљиво представљене у аутобиографској књизи „Горки међу нама"), тужан је податак у Фећиновој биографији. Он је знао цену Љовшиновог спасења из гвозденог обруча смрти, али није хтео ту цену да призна када је о њој у роману „Онколошка клиника", на други начин, проговорио други писац — Солжењицин. Хтео то или не, Фећин се нашао на ветрометини могућних осуда због неких поступака који немају везе с литературом; на жалост, ти поступци удаљавају његов лик од лика Никите Карева, и све више га приближавају лику отужног Пастухова.

Наравно, живот и карактер уметника не могу бити мерило за величину и значај његовог дела. Романи Константина Фећина „Градови и године", „Браћа", „Отмица Европе", „Санаторијум Арктур" и низ других текстова двадесетих и тридесетих година стоје у врховима совјетске литературе и служе на част њеној историји.

Миливоје Јовановић



СА 19. ФЕСТИВАЛА ДОКУМЕНТАРНОГ И КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА — СЦЕНА ИЗ НАГРАЂЕНОГ ФИЛМА „ДАН ВИШЕ" ВЛАТКА ГИЛИЋА

ПРОЛЕТЕРСКИ ПЕСНИК ВЛАДИСЛАВ БРОЊЕВСКИ

Поводом десетогодишњице смрти

ПРЕ ИЗВЕСНОГ ВРЕМЕНА, тачно 10. фебруара ове године, навршило се десет година од смрти Владислава Броњевског, једног од најпопуларнијих новијих пољских песника и несумњиво најистакнутијег представника пољске пролетерске поезије.

Рођен 17. децембра 1897. године у живописном старом пољском градићу на Висли, Плоцки, оставши рано без оца, будући песник је растао у бурно време револуција, штрајкова и све снажнијег ослободилачког покрета пољског народа. Истовремено у породици су га окруживале приче о трагично погинулој браћи његове бабе, која га је заједно са мајком васпитавала. Култ успомене на та два стрељана учесника Јануарског устанка (1863), читање великих пољских романтичарских песника, посебна љубав према песнику-устанику Мјечиславу Романовском, такође погинулом 1863. и национално-ослободилачка делатност Јузефа Пилсудског у то време одвели су младог, седамнаестогодишњег гимназијалца у легионарске одреде. То његово војевање потрајало је, уз краћи прекид 1918. године, све до 1921, донело му чин капетана, неколико високих одликовања и много разочарења. Ускоро је, међутим, успоставио прве контакте са пољским комунистима, почео сарађивати у левичарским листовима и објављивати прве чланке и песме. Песников животни пут, првих година независне Пољске, после њеног обнављања 1918. умногоме под сећа на судбину Цезарија Барике главног јунака чувеног романа „Уочи пролећа" Стефана Жеромског. Броњевски је почео као одушевљени присталица Пилсудског, разочаран приближио се радничком покрету и једног дана обрео се у затвору земље за чију слободу се борио. Уосталом, то није био песников ни први ни последњи затвор, већ раније био је затваран у руски царски затвор, за време рата једно време је провео у немачкој интернацији зато што је одбио да као легионар положи заклетву верности Аустрији, А да чаша горчине не би остала недопуњена, највећи пољски пролетерски песник, после низа песама у којима је осуђивао фашизам и мноштво стихова посвећених раднику, његовом труду и његовој борби, упознаће 1940. године и затвор прве земље социјализма. Срећом по њега и пољску поезију, ипак ће изаћи из тог затвора после више од године дана, читав и још способан да се бори за идеале, избегавши судбину своја два пријатеља, такође пролетерска песника — Станислава Ришарда Стандеа и Витолда Вандурског, који су се бежећи од фашистичког терора у Пољској били склонили у Совјетски Савез да се и ту ускоро нађу у затвору, у коме ће и завршити, други негде 1937, а први око две године касније, 1939. Са овом двојицом Броњевски је 1925. године, већ по изласку његове прве збирке песама, која је носила наслов „Ветрењача". (Wiatraki, 1925), објавио и песнички формулисао први манифест пољске револуционарно-пролетерске поезије — „Три салве". Од те три салве у пољској поезији несумњиво најснажније одјекнула је она коју је испалио Броњевски.

Следећа песникова збирка „Димови над градом" (Dymy nad miastem, 1926) само је потврдила сталност песникових идеала и учврстила га на врху лествице пролетерских песника, врху који ће напустити тек са својом смрћу.

Распуштање предратне Пољске комунистичке партије (1938) и хајка против њених чланова, међу којима је песник имао и много блиских пријатеља и сарадника, биће за њега тежак ударац и задаће му много бола и невоља. Песникови пријатељи причају да је овај и ту партију и те људе увек бранио убеђен у њихову исправност и поштење. Доживео је 1956. године њихову рехабилитацију, доживео је да им буду враћене неправедно одузета част и заслуге, али му та рехабилитација није могла вратити ни изгинуле и помрле пријатеље ни многе часове болних сумњи и тешких расположења.

После првих песничких збирки следеће су се појављивале у великим размацима и малим тиражима — поема „Париска комуна" (1929) била је одмах конфискована, збирка „Брига и песма" (Troska i pieśń) објављена је 1932. године, „Последњи крик" (Krzyk ostateczny) 1939, „Бајонет на пушку" (Bagnet na broń) у вихорима рата 1943. на Блиском истоку и тек послератне збирке „Дрво које очајава" (Drzewo rozpaczające, 1945), „Окоп и барикада" (Okop i barykada, 1949), „Реч о Стаљину" (Słowo o Stalinie, 1950). „Нада" (Nadzieja, 1951), „Мазовије" (Mazowsze, 1952), „Анка" (1956) и др. биле су издаване у броју који је одговарао и њиховој вредности и интересовању које је постојало за њих.

Живот песника и писца у предратној Пољској није био ни лак ни безбрижан. Зато је Броњевски био приморан да преводима себи зарађује за живот. У већ поменутом дневнику он пише да су му од руских песника најближи били Вл. Мајаковски, С. Јесењин и В. Шершењевић, од којих му је поезија првог открила „сасвим нове светове". Поред њих пољски песник је радо читао и поезију А. Блока, А. Ахматове, А. Рембоа од страних и Ц. К. Норвида и Ј. Словацког од пољских стваралаца. Многе стране песнике је преводио оставивши иза себе низ ванредних песничких превода, поред великог броја и прозних, пре свега из совјетске књижевности.

Иако је сасвим оправдано називан пролетерским песником, јер је пре свега знао да општа осећања и доживљаје радничких маса уздигне до ранга велике поезије и у снажним стиховима да опис њихових борби, у чему се слаже цела пољска књижевна критика, Броњевски је, у чему се та иста критика такође слаже, био веома сложена песничка личност. Далек од морализаторске патетике, узвишене реторике и паролаштва, он је своју визију пролетерске борбе натопио изузетно снажном лирском емоцијом. Бранећи друштвене идеале, истовремено је бранио и специфичности поезије и њене општељудске вредности и слободу уметника. Зато је доживљавао да га и најближи идејни пријатељи нападају, да му замерају што је дозволио да се у његовој поезији зачује и одјек интимних доживљаја и тренутних тешких расположења којима је подлегао. У независности и уметничкој слободи коју је до краја живота умео да сачува налази се један од извора и песникове популарности и вредности његова стваралаштва. У свом одговору пријатељима који су га нападали, одговору који је истовремено био и изврсна лирска исповест, под насловом „Пријатељу судбина нас је посвађала", Броњевски је написао:

Ништа људско туђе ми није
бол и радост делим свима
човек је песме моје сировина
песме пуне крви а не мистике.

Страсна одбрана песничке независности, по којој Броњевски веома подсећа на Сергеја Јесењина, стална борба против покушаја да се задаци поезије ограниче само на политичку улогу и удаљеност од било каквог догматизма донели су аутору „Балада о Позоришном тргу" признање чак и међу читаоцима који иначе нису прихватили идејну садржину његове поезије.

Издаван у малим тиражима песник је пре рата често крстарио Пољском, обилазио фабрике и руднике и доносио својим непознатим пријатељима, за чија се права борио, живу, убојиту реч своје поезије. Чинио је то и после рата до пред саму смрт, не желећи да изгуби живи контакт са својим најмилијим читаоцима и слушаоцима.

Док је у предратном и ратном периоду у његовом стваралаштву доминирала бунтовна социјална лирика, у послератном, када су песникови идеали почели да се остварују, а уморан од животних недаћа (смрт друге жене после изласка из концентрационог логора, трагична смрт обожаване кћери са којом је песник спремао филм о Висли, болест и сл.) Броњевски се све чешће окретао свом унутрашњем свету, успоменама из детињства и младости и лепоти завичаја.

То је била поезија пуна животне мудрости, богата искуством, мислима о животу и његовом смислу, пуна драмске напетости и свести о све већој усамљености и ближем крају. Са тематиком песник је променио и свој стих, често се одрицао строгих закона версификације, слободно је мењао ритам, напуштао риме, али је сачувао прецизност своје метафорике, једноставност изражавања и способност да изазове одређена осећања.

У целом свом стваралаштву, које је складно спојило најлепше традиције велике пољске романтичарске поезије са тековинама савремених песничких стремљења Броњевски је сачувао поштење, племенитост и храброст. Чак је и његова поема о Стаљину била израз само наивне вере у идеал. Уосталом, мало се који пољски песник може као Броњевски похвалити да између његове животне делатности и садржине поезије није било несклада, о чему је он, уосталом, целог живота водио рачуна.

Стојан Суботин

ПОЛАРИЗОВАНЕ ТЕМЕ

СЕКСУАЛНОСТ И УКУС

УКУС, као стечена и усавршена способност разликовања лепог од ружног, одабирања лепог међу обичним и најлепшег међу лепим, спада у најизразитије доказе изоштрености чула, као прималачких елемената (рецептора), и усавршености можданих центара, као обрађивачког система (перцептора), оба у пуној зависности од сексуалне поларизације. Формирани укус је стање одређене потребе сексуално поларизованог човека. Непобитна је чињеница да само правилно и потпуно уобличени човек, подразумевајући ту посебно његову полну сферу, може да прима одређени надражај и да га, преносећи га средотежним путевима, достави можданим центрима, где је перципиран, обрађен, у осећај одређеног тона, захваљујући богатим асоцијационим процесима, у виду емоције одређеног квалитета и интензитета.

Чини се, пак, да се у анализи укуса заборавља на ове основне чињенице биологије човека, иако је он, и у тој области, од „крви и меса". Сумње нема, иде се путем недопуштеног абиологизма у тумачењу једне животне појаве. Да се то, на жалост, збива доказ је чудесно занемаривање значаја сексуалности за стварање укуса и, самим тим, за пуно естетогено доживљавање. Међутим, ни у чему се сексуална узрочност толико не испољава колико у постанку естетских емоција, у стварању, одржавању и усавршавању укуса.

Не треба се при томе бојати: нормална сексуалност не ружи и не руши, она у човеку све уздиже и улепшава гради и надграђује. Временски, естетске емоције, створене путем интензивног доживљавања лепог, иду упоредо са сексуалним уобличавањем: оне интензивно настају с полним сазревањем, у пуној мери се доживљавају у зрелости, а гасе се у својој динамици са утрнућем полне активности, што никако не значи да и потпуно ишчезавају, јер доживљено, по правилу, остаје као неизбрисива успомена, као благо дубоко покопано у нашој души, уживано као такво и у смирају нормалних процеса старења (биоморфозе), али присутно до последњег тренутка живота. Међутим, оно што човек током свога живота није успео да изгради, а нарочито да надгради, тешко ће у старости моћи да осећа као драгу успомену.

Потреба за лепим, за естетском емоцијом, за уживањем у лепом јавља се само у интегрално уобличеном човеку. Карактером и усмереношћу свога укуса он многоструко одаје своју сексуалну поларизацију, своју личност у коју је сексуалност увек присно уткана. Тако, постоји мушки и женски укус. Мушки уобличена (андроидна) жена открива мање или веће трагове мушког укуса, као што женски уобличени (гиноидни) мушкарац открива трагове женског укуса. Пред објективним особинама лепог, мушка поларизација по правилу одаје тежњу да свему дода снагу, раскош, блесак, упадљивост, док женска ублажава оштрине, сплемењује раскош, улива грациозност и доприноси општем складу. Асексуално стање све изједначује, изравнава и отупљује: сви су кастрати слични и сви су истог, замрлог, и сиромашног укуса. Они су апатични, равнодушни и пред оним што у интегралном, човеку изазива најинтензивнију емоциону реакцију. Они се ничему не диве, ни у чему не уживају, угушивани патњом због свог недостатка.

Интегрална сексуалност као узрок емоционих стања није, дакле, никакво претеривање, него само указивање на оно што многима још није довољно јасно. Укус, као реакциона снага еротизоване мождане коре, последица је њеног прожимања хормонима, и то нарочито полним. Мозак функционише само под тим околностима. Складно томе. емоције су подложне електро енцефалографским мерењима: таласи електричног потенцијала мозга, иако микроволтне вредности, данас се уписују у гиду путања, захваљујући претходној амплификацији. Укус је, дакле, у највећој мери зависан од сексуалне равнотеже: с њом се рађа и с њом нестаје. Он је најубедљивији доказ да многе одлике и асексуалне сврхе имају сексогено порекло.

За одржавање „свежине укуса", потребне за стварање „стила живота", потребни су стални напори да се што више и што дуже одржи равнотежа свих наших телесних и душевних особина, како би се постигло чврсто психо-физичко јединство наше личности, без потцењивања или прецењивања једног елемента над другим.

Др Александар Ђ. Костић

СА 19. ФЕСТИВАЛА ДОКУМЕНТАРНОГ И КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА — СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „МАЧКА" ЗЛАТКА БОУРЕКА, КОЈИ ЈЕ НАГРАЂЕН КАО НАЈБОЉИ ФИЛМ У СВОЈОЈ ВРСТИ

Никола Дреновац

БЕЗРЕЧЈЕ ЉУБАВИ

Моје речи садржане су у теби
А ти у мојим речима
Игра ужаса дивног
Што уништавањем обнавља
Стварност ми у снове утапа
Па казујем песму живота
И постојање немогућег

Моје речи садржане су у теби
А ти у мојим речима
И зато пустињом ћутања
Цвета музика преображаја
Опија мирис чудесног грожђа
Чије вино увире
У крвоток оних који љубе

Моје речи садржане су у теби
А ти у мојим речима
У снопу сунца
Већ зрију зрна огњена
И ниче из стопа мога одласка
Безречје љубави
У чијој дубини
Уместо речи
Говоре срца

ЗОВЕШ МЕ У ТАМУ

Зовеш ме у таму
Пуну празне тишине
Обредом црне тајне
Доказујеш променљивост тела
А ја узбудљиво присутан
Одјекујем у плакању ветра
У шумору увела лишћа
Ал жив у неугасивим
Огњевима срца

Зовеш ме у таму
Свирепо надмена у светилишту
Уздрманих кумира
Одређујеш ми место
Под школьком неповрата
А ја узнесен у љубави
Обновљен у травама
Љубим да бих живео
И живим да бих љубио

Зовеш ме у таму
Претварајући у прашину
Немоћ мојих костију
А ја презревши твоју неумитност
Уткан у бол венења
Преточен у сјај незаборава
Светкујем један крај
И један почетак

НЕКО ДРУГИ

У извору добра и зла
Безвремености глас
Означава наду
И крај њен
Тачка пепела у звуку
У самообмани
У силаску с престола
Тек трунка једне истине
И нешто таштини слично
Између будног сна
И успаване будности

Нема свршетка
У опсени будућности
И не постоји ништа
Без сажимања у тачку
И кад сам крик галеба
У морском урлању
Увек сам неко други
У безброј ликова и светова

И увек само ја
У другом
Као у себи

Тања Крагујевић

Танка влат звука

Ружичњак дивљи стасао
на падини мог гласа
тако трновито ћутати
исто је што и бити
далеко од спаса

А грлом само кад бих
кроз снег окопнели
крилом у вртлог ратни
лакши би био овај облак меки
овај дан златни

Летети би требало летети
иза окна тмурног
годишња доба
машу ми

Иза окна тмурног
крлетка
у крлетки
птица ја

* * *

Дарежљиве беху му руке
не памтим да икад су отргле
травку цвет или плод

Навек су плахо у сусрет ми те
богате
ко зрелих грана недирнут род

* * *

Одшкринут прозор
Ведри свод светом лута
Пребол из сна ме гони
Танка влат звука
Свирала од зове
Беочуг тела ломи
Тражећи пута

* * *

Ухваћена
у мали простор шаке
господара

Гле шака господара
ухваћена
у дрхтаву замку
мојих шара

* * *

Била је цитра
биле су струне
са којих је капао
житки болни мед

Била је свирка мила
сан девојачки танан
дрхтав и блед

Где је цитра
Где сам ја
кад је душа немоћна
да се заталаса

Где је цитра
Где сам ја
кад је све
изван власти гласа

Педесетогодишњица смрти Ђованија Верге

Пре педесет година, 27, јануара 1922. године, умро је у Катанији у осамдесет другој години живота Бовани Верга, италијански приповедач и највећи писац веризма. Пре него што је коначно заћутао Верга је дуго ћутао на књижевном плану, јер није имао намеру да се понавља, а схватио је да не успева да разуме нове токове живота који су немилосрдно плавили његову старост. Повукао се на родну Сицилију и ту се, у клубу месне госпоштије, по речима Карла Боа „удварао смрти". У годинама после првог светског рата, а непосредно пре Вергине смрти, поново се пробудило интересовање за овог писца који је раније, у неким страницама романа „Породица Малавоља", тешко оптужио рат — непресушни извор невоља за малог човека. Луиђи Русо, Пирандело и Тоци указали су, у тим данима отрежњавања, на вредност Вергиног дела које је неоправдано било засењено с једне стране псеудорадикализмом Кардучијеве поезије, а с друге суштинским декадентизмом Данунцијевог књижевног стварања. После Вергине смрти, међутим, долази двадесет година фашизма које за његово дело значе мук или искривљавање и тек се после другог светског рата нашло достојно место за овог највећег италијанског прозаисту из друге половине XIX века, који је, по први пут, у италијанску књижевност увео четврти сталеж — сицилијанске рибаре и пољопривредне раднике. (С. М.)

Да ли је критичка школа из Кембрица залеђена?

СУДЕЋИ по тексту непотписаног „специјалног дописника", који је објављен у Тајмсовом литерарном додатку од 25. фебруара, та критичка школа још није залеђена, али је сасвим извесно да се на Универзитету у Кембрицу, посебно на одсеку за Енглески језик и књижевност — на коме је предавала и предаје малтене елита савремене енглеске критике — нешто врло драматично догађа. Толико драматично да је професор Л. С. Најтс, један од ветерана енглеске критике, био присиљен да осталим члановима катедре упути меморандум у коме говори да је традиција енглеске *практичке критике*, која се на Универзитету предаје, у опасности јер студенти, из ових или оних разлога, доказујући „ортодоксност" тог метода или зато што више немају интересовања за поезију, једноставно престају да се њоме користе (из једног текста, у стварн есеја који је један студент требало да припреми, професор Најтс је и цитирао термин „залеђена"). Како било, међу професорима (Л. С. Најтс, Џорџ Уотсон, Греам Хју, Џон Холовеј, Рејмонд Вилијамс, Џорџ Стејнер и др.) је дошло до конфронтирања, у извесним случајевима до јавног, а више до имплицитног, у методима, а та се конфронтација, судећи по именима која у њој учествују, сасвим слободно може сматрати и правом сликом стања у енглеској савременој критици.

Студенти су, сасвим очевидно, у великој већини за професоре Вилијамса и Стејнера. Први их подржава, како се каже, у ширењу критичког метода на социјалне, економске и историјске аспекте теме о којој је реч (његова је оријентација, наводно, марксистичка) а други, знатно радикалнији, тврди да су њихов факултет и рад на њему застарели, да се запостављају и друге дисциплине и друге литературе (специјално лингвистика) и да је недопустиво да са једног енглеског факултета изађе дипломирани студент који нема појма о томе шта је „фонема" или „семантичка структура". У сваком случају, половином прошлог месеца дошло је до професорског састанка на коме је расправљано по темама о којима су говорили референти.

Џон Холовеј је понудио теме „Литература, симбол и мит" и „Језик литературе, посебно поезије" у којима расправља о постливисовским правцима развоја енглеске критике и каже да су независни од симболистичке поетике и да произлазе више из теорије говора (Кети Хамбергер) из опште лингвистике (Јакобсон, Сапорта, итд.) и мање-више марксистичког теоретизирања о историјском развоју у односу језика и класа (Р. Барт). Рејмонд Вилијамс је понудио једноставну тему. „Литература и марксизам" која је, у ствари, критичка студија о неким компаративним марксистичким позицијама у односу на литературу и литерарну анализу. Најдинамичнији и, по свој прилици, најекстремнији био је професор Џорџ Уотсон, који је врло систематично и методично говорио о књижевној теорији, о историји и теорији енглеске књижевне критике, о независности енглеског начина мишљења, итд. Он мисли да су и марксизам и структурализам („увозна роба", чији је продор на енглески факултет направио метеж) анахрони: марксизам је, по њему, диносаурус деветнаестог столећа, а структурализам диносаурус раног двадесетог. „Може ли ико замислити неког великог марксистичког или структуралистичког критичара да данас пише у Енглеској?" — пита се он и одговара: „Париски булевари су сада пуни бивших структуралиста". „Нема сумње — додаје он иронично — један универзитет је место на коме се изучавају дискредитовани интелектуални системи, али ми ризикујемо да нам се подсмевају ако допустимо да их други искључе". Уотсон се залаже за „Историјску критику у Енглеској од Драјдена" — као правац кретања енглеске критике и каже да је то једина духовна струја која укључује највеће енглеске и америчке критичаре и готово једина критичка традиција у данашњем времену.

Како се полемика завршила „специјални дописник" не каже. Он мисли да она још траје и да није завршена на оптужбама које су Рејмонду Вилијамсу упућене: за „политичку индоктринацију" и за „допуштање Руди-јима Дучке-нма да се увуку на енглеске факултете". Очевидно је, међутим, да критичка школа у Кембрицу — која је себе пре неколико деценија сматрала најпрогресивнијом (ако не и најбољом) у свету — доживљава једну сасвим озбиљну кризу. Да ли је проблем само метод проучавања и критиковања енглеске књижевности и „увоза" идеја које могу или не могу да нађу плодно тло у енглеској клими духа? Чини се да није.

НИН-ова награда касни

Уместо одлуке о награди за роман године, коју сваке године крајем фебруара доноси стални НИН-ов жири, појавило се, тек почетком марта, обавештење да се мења досадашњи начин додељивања ове наше реномиране књижевне награде. У кратком редакцијском саопштењу, у облику одговора на необјављена писма редакцији каже се да су самоуправни органи НИП „Политике" још прошле године одлучили да се убудуће сваке године мења половина чланова жирија, а једна од новина је у томе што о награди неће више одлучивати само београдски критичари него и представници осталих републичких центара. НИН-ов редакцијски коментар такође осуђује покушаје неких листова да путем конструкција и спекулација дају одговоре о променама у вези са наградом за роман.

Слажући се са осудом свих неоснованих конструкција и спекулација око закашњавања НИН-ове награде, у потпуности поштујући самосталност самоуправних органа НИП „Политике" и ни најмање не сумњајући у успешан рад и новог НИН-овог жирија, не можемо да се отмемо утиску да је у овом случају ипак занемарена обавеза благовременог информисања културне јавности. Профил и судбина једне угледне културне институције — каква је НИН-ова награда, уз све примедбе које би се о досадашњем раду жирија могле изрећи — с разлогом изазива заинтересованост јавности, па се врло много ризикује углед и значај награде ако се према културној јавности односи на начин који није у нас уобичајен. У читаној ствари још више збуњује околност да ни досадашњи чланови жирија за роман, којима мандат траје већ скоро две деценије, нису обавештени о промени пропозиција нити о свом тренутном статусу у жирију.

Посебно је за жаљење што се ова, надајмо се пролазна, криза НИН-ове награде јавља управо после године вредних романсијерских остварења, због чега се са великом заинтересованошћу и неизвесношћу очекивала одлука критичара. (Ч. М.)

ИНТЕРВЈУ

Од дуалистичког друштва до самоуправљања

Разговор са марксистичким филозофом Рожеом Гародијем — специјално за „Књижевне новине“

ФИЛОЗОФ есејиста и публициста Роже Гароди спада у ред не само најеминентнијих европских интелектуалаца данас, већ и међу оне личности чије јавно деловање изазива читав низ различитих и контраверзних оцена од потпуног негирања до афирмације која, извесно, овом мислиоцу није неопходна. Његово оцењивање токова социјализма данас, његова теорија „велике револуције“ као императива специфичних одредница социјализма у појединим земљама — овог мислиоца чини једним од несумњиво најзанимљивијих теоретичара данас. Оспораван и хваљен, како од КПФ и европске левице данас, тако и од оних који његову мисао подводе под категорије антисовјетизма, Гароди је на путу свога мислилачког напора ушао у регионе процењивања вредности „дуалистичког друштва чак и када је радничка класа победила...“

За време недавног боравка у Београду, где је на позив Студентског културног центра одржао предавање, Роже Гароди се одазвао молби нашег сарадника и одговорио на неколико питања.

— Вама је, господине професоре, свакако познато да је у Југославији Ваша књига „Велика прекретница социјализма“ побудила не мало интересовање. Желим да Вас замолим да нам кажете у којој су мери Ваше стваралачке иницијативе инспирисане збивањима у „европској левици“ нашег времена, а у којој мери далекосежним сазнањима о овом тренутку објективног распада петрифицираних, „државних“, прагматистички обојених злоупотребљавања марксистичко-лењинистичке мисли?

— Када је реч о трагању за моделом социјализма који би посебно одговарао Француској и садашњој фази развоја науке и технике, мислим да се проблем не може поставити формулишући га само у сфери утицаја европске левице, овог или оног аспекта склерозе марксизма.

По мом мишљењу, проблем је управо у томе да се пође, не од некакве детерминисане идеологије, већ од једне ситуације, да се анализира које су то нове контрадикције које се појављују у капитализму данас, које су се контрадикције (од оних старих које су анализирали још Маркс и Лењин) одржале и, полазећи од овога, да се установи, да се размисли над оним шта би требало да буде социјализам за једну високо развијену земљу.

Ето зашто сам много размишљао о југословенском примеру: то је био први покушај да се избегне стаљинистички модел социјализма и зато треба много да научимо из овог искуства водећи рачуна о двема фундаменталним разликама.

Прва разлика је да се код нас, у Француској, не поставља проблем мултинационалности што је за вас, познато ми је, веома тежак проблем. Он се, срећом, не поставља у нашој земљи.

Друго, морамо да водимо рачуна о чињеници да имамо пред собом земљу која, с једне стране, не мора да савладава велики хендикеп неразвијености и, поред тога, да она има бројну и образовану радничку класу и традицију буржоаске демократије каква, углавном, није постојала у земљама Источне Европе где се почео изграђивати социјализам. Мислим да у овоме имамо повољне елементе и, кала се не бих устручавао од изражавања једног парадокса, рекао бих да је модел самоуправљања погоднији за наше услове него што је био погодан за ваше. Чини ми се да Југославији треба одати признање што је имала снаге да почне са остваривањем самоуправљања у најтежим условима, док нам наши услови у Француској омогућавају да на самом почетку избегнемо неке од ових тешкоћа.

— Подсећамо на недавне дискусије у КП Италије и на размишљање Паијете, Бофа, Берлингуера. Инграоа... У једној таквој дискусији неко је подсетио на то да је своједобно Амендола констатовао да раднички покрет у свету постаје све више оптерећен дипломатиком, политиком, тактиком, формализмом, прагматистичко-утилитарном комбинаториком, потребама тренутка... У којој мери (на жалост, изгледа све више) ова, назовимо је практична комбинаторика, оптерећује теоријска настојања у тражењу одговора на ургентна питања актуелне ситуације?

— Што се тиче другог питања, чињеница је да у радничком покрету једна од великих тешкоћа проистиче из разлога што неке партије на власти воде политику засновану на сили, а не политику засновану на принципима. И, истина је да је ово изазвало велике тешкоће и у области теоријске разраде.

Зато, по мом мишљењу, не желећи да покрећем полемику, посебно не са Совјетским Савезом, што би само могло да потхрањује антисовјетизам и антикомунизам и, према томе, да користи империјализму и реакцији, желим и настојим да и овде усмерим теоријска трагања полазећи од принципа да је модел социјализма, који би одговарао једном високо развијеном друштву, модел који треба тек да створимо.

Наиме, да је свако импортовање модела, на основу већ постојећих, немогуће. Другим речима, чини ми се да је веома важно да се у односима међу земљама, не само између капиталистичких и социјалистичких, већ и између социјалистичких земаља, као основни принцип у њиховим односима прихвати принцип мирољубиве коегзистенције и да на тај начин свака партија и свака земља може да изграђује социјализам према потребама свог развитка и своје структуре.

— Налазимо да се Ваша критика онога што се данас назива стаљинистички догматизам не удаљава од оних теза које је формулисала КПФ у документима „Cahiero du Communisme“, бр. 7—8, 1962. и бр. 5—6, 1966. и које до данас није демантовала, повукла, осудила... На другој страни Ви сте искључени из редова КПФ, а Ваша иницијатива за превазилажење петрифицираних шаблона подведена је под „објективно коришћење класном непријатељу“. До ли се и овде ради о практицизму и потребама тренутка, потребама које немају времена за превазилажење сопствених заблуда? Чиме инспирисаних заблуда? Са које стране? Са којом и каквом перспективом?

— Изненађен сам чињеницом да не видите битну разлику између критике стаљинистичког догматизма која је формулисана 1962. године у званичним документима КПФ и моје критике данас. Чини ми се да оно што карактерише критику стаљинистичког догматизма коју ја покушавам да дам, састоји се, прво, у томе да се Стаљину, лично, не приписују изопачености система. Често сам понављао да је Стаљин, по мом мишљењу, много више последица него узрок. Уосталом, мислим да Тољатију припада велика заслуга што је, непосредно после XX конгреса, из основа поставио овај проблем и, даље, чини ми се, да смо погрешили што га још тада нисмо следили. Ја ипак покушавам да искористим темељну критику коју је он установио у овом домену.

Друго, у критици стаљинистичког догматизма чини ми се да се не можемо задовољити објашњењима чисто историјског карактера. Дакле, не само објашњењима која се приписују Стаљиновој личности, већ, једноставно, не можемо се задовољити само историјским објашњењима која кажу „...у једној земљи која је пошла од врло ниског степена развијености било је нужно да дође до концентрације извора власти, а то је, неизбежно, створило стаљинизам“. Мислим да не постоји потреба за оваквим објашњењима. Као доказ, послужиће се примером Југославије која је такође кренула хендикепирана неразвијеношћу али је ипак настојала да се оријентише на један други пут.

Трећа примедба: чини ми се да једна истинска критика стаљинистичког догматизма треба да преиспита саму формулацију циљева социјализма. Имам утисак да је и овде италијанска партија покренула значајне проблеме. Луиђи Лонго је приметио да, ако је укидање приватне својине над средствима за производњу представљало неопходан услов за социјализам, то није био и довољан услов. Мислим да се и овде ради о томе да се преиспитају сами циљеви система. Зато се ја интересујем за кинеско искуство јер ми се чини да је оно пружило истинску алтернативу постојећим и познатим моделима. Не само капиталистичким, дакле, онима који се могу дефинисати као што је то учинио Галабрајт у једној од својих књига следећим речима: „У Сједињеним Државама све се догађа као да Свети Петар, пре него што ће једне упутити у рај а друге у пакао, свакоме поставља једно једино питање „Шта си учинио да би повећао бруто национални доходак?“

РОЖЕ ГАРОДИ

Потребно је да се истакне да су средства понекад у крајњој линији заклањала циљеве, а у први план је стављено повећање економског дохотка, што је, узев по себи, било исправно, али понекад се искључиво ишло само на ово прихватајући чак и законе капиталистичког развоја. На пример, стварајући читаво једно поглавље од приоритета сектора 1, мислим на изградњу средстава за производњу, над сектором 2 — а то је производња потрошних роба. Кинеско пак искуство показује да се велики економски резултати могу да остваре иако се не прихвате економски закони профита, које је још Маркс описао као законе капиталистичког развоја, *али које он никада није формулисао као основу социјализма.*

Реч је, дакле, о томе да се формулише права алтернатива за „религију дохотка“ и пораста ради пораста, религију која је постала, уједно, и закон развоја и морал капиталистичког система.

И, коначно, као четврто, мислим да критика стаљинистичког система треба да буде и критика сваког дуалистичког друштва које се наставља чак и када је радничка класа победила дато капиталистичко уређење друштва, критика сваког друштва које се одржава у формама привилеговане и владајуће бирократије, дакле, у дуализму између оних који управљају и оних којима се управља.

Ето зашто ми се самоуправљање чини, у оном смислу у коме га је још Лењин дефинисао у свом чланку о кооперацији пред крај свог живота, не само као средство да се социјализам ствара за народ, већ да га народ и ствара.

— Данас, то нам је познато, подршка „социјалистичком реализму“ тамо где је чујемо, нема већи домет и већу тежину од вербалне. Ипак, и овако вербална, ова подршка је подупирање једног игнорантски-нихилистичког односа према живим токовима изражавања уметничке, креативне, у шаблоне несводљиве имагинације. На другој страни, политичка ситуација СССР-а, његова улога у свету, потреба сталне унутрашње мобилности — изгледа да не дозвољава отискивање у сферу онога што Ви називате „D'un realisme sans rivages“. Да ли можете и хоћете да нам кажете које су по Вама основне претпоставке уметничког стварања у социјализму и где су видици проширења обала?

— Четврто питање се односи на социјалистички реализам... Када сам писао свој „D'un realisme sans rivages“, писао сам га са преокупацијом да побијем утилитарну концепцију о уметности која хоће да се послужи уметношћу у циљу реализовања краткорочних циљева изградње социјализма, док је, по мом мишљењу наиважнији проблем који се поставља на плану уметности у социјалистичког систему у томе да се сачува њена моћ сталног обнављања, њена способност да у сваком тренутку каже *„нисмо још стигли до краја“* и да на тај начин остане фермент развоја.

То значи, да се избегне она врста „позитивизма“ који од уметности чини једноставан „одраз стварности“ и, као последица тога, престаје да буде фермент сваке обнове. Уколико се жели само да се створи функционална уметност, да би се реализовали непосредни, краткорочни циљеви, лишавамо се, по мом мишљењу, једне велике снаге. И зато мислим да је уметности у једној социјалистичкој земљи потребно онолико трансценденталности колико и реалистичности. Под трансценденталношћу подразумевам критичко дистанцирање у односу на реалност као и способност слободног стваралаштва које омогућава да се осмисле све богатији модели живота. Богатији у људском смислу, у смислу суштине људског живота и будућности социјализма.

— У прологу своје књиге „Велика прекретница социјализма“ пишете: „Неопходна је, дакле, „велика ревизија“. Она је неопходна како комунистима, тако и некомунистима и антикомунистима. Које су, по Вама, основне претпоставке „велике ревизије“ и у којим облицима живота, целине друштвених кретања, Ви видите компоненту великог преображаја у деловању комуниста?

— Изгледа ми да се пето питање односи на „велику ревизију“ о којој сам говорио у „Le grand tournant du socialisme“. Чини ми се да се оно односи на једно, у ствари, двоструко питање, питање о крајњим циљевима: Маркс је увек подвлачио, на пример у „Капиталу“, да би својственост социјализма била у томе да преокрене односе субјекта и објекта, како је он то говорио речником немачке класичне филозофије, то јест, да се трансформише грубо речено однос између човека и машине и да се техника учини средством човека, а не човек помагалом технике. И, друго, „велика ревизија“ односи се на метод како да се пређе са друштва дуалистичког типа, у коме се задржао велики број алијенација класних система, на друштво самоуправљања и самоодређивања сваког грађанина једне социјалистичке земље.

— Недавно у часопису „Der Spiegel“ из Савезне Републике Немачке читали смо Ваш интервју објављен под насловом који, изгледа, симплифицирано саопштава да се Совјетски Савез не може више сматрати социјалистичком земљом. Чини нам се да постоји извесна разлика између озбиљности онога што сте Ви рекли и начина на који је оно што сте Ви рекли презентирано у часопису „Der Spiegel“. Желимо да Вас запитамо у чему је битна разлика између онога што сте Ви рекли и презентације тога што сте рекли у западнонемачком часопису. Још прецизније: независно од онога што Ваша реч представља као мислилачки напор усмерен ка тражењу истине и казивању истине, да ли ово казивање истине може да служи или служи Вашем дојучерашњем и, надамо се, данашњем класном непријатељу?

— Шесто, говорите о моме интервјуу у часопису „Der Spiegel“. „Der Spiegel“ је већ у два наврата озбиљно деформисао моје изјаве. На пример, на симплицистички начин приписано ми је да сам рекао, као што ви тачно примећујете, да се „СССР не може више сматрати социјалистичком земљом“. Међутим, ја сам дословце рекао „не може се дефинисати социјализам само по својој економској бази“. Преузео сам чак формулу Луиђија Лонга да „укидање приватне својине над средствима за производњу је потребан услов, али није довољан услов за социјализам“. Према томе, додао сам да су у Совјетском Савезу, чини ми се, остварени неки економски услови социјализма, али пошто ова економска трансформација није још створила једну социјалистичку демократију у оном смислу у коме су је замислили Лењин и Маркс, пошто није још створила културу и новог човека, који би одговарао стваралачкој могућности коју социјализам отвара, рекао сам да су неки услови остварени али да не можемо, ако не желимо да дискредитујемо социјализам, ако не желимо да га лимитирамо само на његова економска достигнућа, дати ово као пример социјализма каквог желимо да изградимо. После овога, ни у једном тренутку нисам асимиловао совјетски социјализам капитализму. Јер, ако наилазимо на неке форме алијенације које су се одржале у совјетском режиму, а ове алијенације проистичу у капитализму из његовог принципа, док у социјализму проистичу само из његових изопачења, видимо дакле да постоји фундаментална разлика. И страна ми је свака помисао да изједначим социјализам и капитализам. Ето, завршио бих са овим.

Разговор водио
Бранко Пеић

ЛЕТОПИС

ПОДРИЈЕТЛО МАРКА ПОЛА

ДЕСЕТЉЕЋИМА је трајало натезање око доказивања подријетла Марка Пола, „најблиставије личности и највећег знанственоистраживачког генија који је дала средњовјековна Европа“, а сплитски аутор Јосип Шпарац у својој књизи „Документи о Корчуланину Марку Полу“ (1971) донио је више од сто разних докумената који потврђују хрватско подријетло Марка Пола. Неке мисли из те књиге препричат ћу у овом саставку.

Талијани су први доказали и доказивали хрватско подријетло славног истраживача и путописца. У том им је помогао и сам Поло јер се из његове књиге „Милион“ може закључити да је рођен године 1254, да му је отац био одсутан из Млетака од године 1250. до 1269. и да се према томе није могао родити у Млецима. Није се родио ни у Цариграду, јер је мало вјероватно да ниједан стари аутор, а ни сам Марко Поло, не би споменуо тако чувен град, тадашњи центар Средоземља. Још мање има доказа тврдња да је рођен у Солдаји на Криму.

Архиви Млетака иду међу најстарије и најбогатије установе те врсте у Европи. Па ипак у њима нема ни слова о рођењу Марка Пола, његова оца, мајке, или стричева. Да је та важна обитељ која је дала једног Марка дуго живјела у Млецима, сигурно би се нашло о њој гласа и трага у архивима тог града. Уважени талијански повјесник Бовани Орландини након дугог рада, пошто је проучио све старе млетачке архиве, написао је године 1926. расправу „Марко Поло и његова обитељ“. То је наиважнија талијанска радња о славном хрватском учењаку јер се темељи само на архивској грађи из Млетака. Орландини изријеком каже да је читава генеалогија Маркове обитељи нејасна и несигурна, да није могуће наћи године њихова рођења и да се први повијесни траг Маркове обитељи појавио у Млецима тек године 1280, и то у опоруци коју је написао Марков стриц.

Велики број талијанских повјесника, кроничара и сл. јасно и недвојбено говоре о подријетлу Марка Пола. Њихове изјаве, наводе и др. ревно преноси Шпарац у својој књизи. Овдје бих навео само што је Марино Санудо млађи, најстарији службени млетачки повјесник, написао у својој књизи „Живот дуждева“ (1522) која је доживјела неколико издања: „Поло, доселили су из Далмације, постали су чланови племства 1381, а нестали су (изумро је овај род) с Марком који је 1418. био каштелан Вероне.“

Како видимо, Маркови су изравни потомци изумрли у Млецима већ године 1418. Но, у Корчули је остала његова најближа родбина и њени потомци, којих има и данас. Вишестољетно постојање обитељи Поло у Корчули потврђују и бројни документи. У једном од њих из године 1430. (који се чува у архиви Капор) Матео Поло моли корчуланску општину да му додијели земљиште за мало бродограђилиште и то близу оног гдје су му и прадједови градили бродове. Овај документ није најстарији, јер постоји и латински из године 1400. и из којега се види да је те године корчуански кнез у назочности судаца даровао неком човјеку зграду која је близу куће Jurja Bobicha и куће Bogavaza du Pola.

Шимун Јуришић

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уређивачки одбор: Филип Давид, Васко Ивановић Миодраг 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.

Књижевни савет: др Димитрије Вученов Предраг Делибашић Енвер Бећеку др Милош Илић Душан Матић др Војин Матић, Мочило Миланков др Драшко Ређеп, Јара Рибникар Душан Сковран, Алекса Челебоновић Зуко Џумхур Пал Шафер Идејно решење графичке опреме: Богдан Крстић

Лист излази сваке друге суботе Цена 1,50 дин Годишња претплата 30, полугодишња 15 динара а за иностранство двоструко Лист издаје Новинско-издавачко предузеће „Књижевне новине“ Београд Француска 7 Директор Војислав Вујовић Телефони: 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.