БЕОГРАД 1. АВГУСТ 197[illegible] ГОДИНА XXIV БР[illegible]—421 ЦЕНА 1,50 ДИНАР

REVOL

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

СА ОВОГОДИШЊЕ ФИЛМСКЕ СМОТРЕ У ПУЛИ — СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „МАЈСТОР И МАРГАРИТА" АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЋА, ЈЕДНОГ ОД ФАВОРИТА ЗА НАГРАДЕ

СТАВОВИ

Уметност и публицитет

ПРЕУЗИМАЈУЋИ, за кратко, 1888. године позоришну критику у „Отаџбини", Драгутин Илић сматрао је за потребно да унеколико дефинише свој програм и да се представи као позоришни критичар. Сама та чињеница да је дефинисао програм може да наведе на најразноврснија размишљања. Почев од тога да је дефинисао програм који није успео да примени, јер га је ћудљиви уредник др Владан Ђорђевић, који је од одласка Хаима Давича, упорно тражио, и тражећи мењао, позоришног критичара убрзо заменио другим, односно проредио, па до тога што је у том Илићевом старту у „Отаџбини" било више видова за њега карактеристичних животних ситуација. Била је то једна у низу сарадњи које ће он кроз свој дуги књижевни живот са разним листовима и часописима у Србији, и ван ње, у одређеним околностима, започињати и исто тако неочекивано, као што је и започео, прекидати. Да ли је у питању била уредникова воља или његова жеља или се испречила нека трећа, виша сила, то за наша разматрања није нарочито ни важно. Али, задовољимо се констатацијом да је то тако било.

У потрази за својим програмом Илић је формулисао једну дилему са којом се суочавамо и ми данас и са којом ће се, врло вероватно, суочавати многи који ће доћи после нас. Размишљајући о оној трећој димензији позоришта или о трећем фактору у позоришту, Илић се запитао: формира ли позориште публику или публика формира позориште. Постављајући то питање Илић се нашао и пред загонетком пред којом се и ми у нашим размишљањима налазимо. Ко је и шта је та публика, како она изгледа и ко њу сачињава. И који њен то део формира позориште а који је то, опет, њен део који је позориштем формиран. Који је део бројнији, а који претежнији, и да ли број и претежнији део представљају једну целину. И у нашим размишљањима, мада је мало ко покушао да опише бар један део типова публике као што је то учинио Илић, публика углавном егзистира као једна аморфна, недефинисана маса, коју ми не можемо тачно да одредимо нити тачно да опишемо. Ми размишљамо о успеху или о неуспеху код публике, делимо је на читалачку и нечиталачку, делимо је на гледаоца и, хвала богу добили смо нову реч, негледаоца позоришне и филмске представе, на посетиоце и непосетиоце уметничких изложби, али никада не знамо до краја ко су они први, а ко су они други. Понекад мислимо о њој да је она наивна, и неупућена и да њој несавесни менаџери сервирају свашта што она, таква каква је замишљена, некритички прима. Размишљајући тако више замерамо менаџерима који јој свашта сервирају, устежући се да окривимо оне који се држе по страни и либе се да јој сервирају нешто друго, по нашем мишљењу боље и прихватљивије. Ми мислимо да уметност најшире узето формира публику или да је већ формирану и стечену однекуд преузима, а губимо из вида други члан Илићеве дилеме да можда баш та публика која је пред нама одређена и недефинисана формира све оно што се пред нама збива, што она прихвата или не прихвата.

Ми ћемо се помирити са феноменима различите врсте, слегнућемо раменима размишљајући да то данашњи тренутак тражи непомирени са том чињеницом, али се никада нећемо упитати да ли је публици понуђена и нека противтежа. Ако знамо да се на одређени начин и јавно мнење формира, али да оно једном формирано поставља своје дефинисане захтеве, ретко кад ћемо се усудити, чак и да говоримо о томе да јавно мнење треба усмерити у неком другом правцу, формирати на један други начин. Не само да се нећемо усудити да о томе говоримо, него ћемо, напротив, сматрати да није у реду тако нешто да се ради. Ако бисмо данас покушали да наметнемо нашој јавности Андрића или Лубарду, ако бисмо покушали да јој понудимо сестре Михајловић, место брачног пара Живковић, ако бисмо на вештачки начин, као што се ствара публицитет, звездама забавне музике, покушали да дамо публицитет некој другој врсти музике, онда бисмо у својим сопственим очима из-

Наставак на 2. страни

Предраг Протић

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

Тематска затвореност југословенског филма

Песимистички предговор овогодишњој пулској смотри

НЕПОСРЕДНИ ПОВОД за овај текст помало је необичан: гледајући, ту и тамо, одломке из најновијих југословенских филмова, управо оних који ће бити приказани на пулском фестивалу, открих нимало веселу чињеницу да увек, без обзира о коме се делу конкретно ради, посматрам једну те исту секвенцу. Ствар се, као, догађа у некој периферијско — друмској кафани и прво певаљка нешто шкрипи у микрофон, а онда гости сложно приону на уништавање инвентара. Разлике су од примера до примера биле незнатне: неки пут се појави ватрено оружје, неки пут опет не.

Певаљка, међутим, доследно остаје, па како је ове године снимљен и један филм специјално посвећен тој трудбеници, „И бог створи кафанску певачицу" Јована Живановића, није ми било тешко да дођем до закључка како је кафански живот, са певачицом у свом средишту, једна од нових обавезних тема савременог југословенског филма. Следећи корак који сам, под утицајем оваквог „открића", учинио био је покушај најглобалније анализе те теме. Из тог посла произишле су две констатације: несумњив продор популарности такозване нове народне музике, кафанског певања дакле, који од Лепе и Силване ствара националне идоле првог реда, није могао да остане по страни од интересовања југословенских синеаста, али је, с друге стране, њихово третирање те „нове" тематике потпуно у оквирима третмана и свих осталих присутних садржаја у југословенском филму.

Тема о певаљци је, у том контексту, само привидна иновација: јер, оно што од своје јунакиње чини Јован Живановић, јесте, на известан начин, реплика судбине Цими Барке из Павловићевог „Кад будем мртав и бео". Но, прилике су се, у времену што дели ова два филма, битно измениле и ако, у тако суштински измењеној ситуацији, аутор „Кафанске певачице" прича о жени која, штавише, подношљиво пева, а ипак пропада, онда то није ништа друго до насилно подвођење једне нове социјалне позиције под прастаре клишее југословенске кинематографије. Водећи међу тим окошталим шаблонима јесте онај по коме успешних људи нема, те је, под његовим драматуршким дејством, и Живановићева Бела Сека морала да се утопи у алкохолу, а то је (зар не?) потпуно опречно стварном стању ствари у животу: кафанске певачице не само да данас успевају него им на брзини тога завиде чак и печурке (оне што ничу после кише). Био нам је, дакле, уместо филма о неуспелој кафанској певачици, веома потребан филм о успешној кафанској певачици која, рецимо, своју каријеру започиње у Дугом Селу, пева затим у неком београдском локалу шприцерашке оријентације, снима плочу и продаје је у „златном" тиражу, појављује се на телевизији (има, стручно речено, свој „шоу"), њеним песмама заљубљени једно другоме желе пријатно поподне и добар успех у школи, новине пишу о њеним сентименталним проблемима и о томе како је малтретира Раде Мумин, а она, јадна, од силних пара не зна шта ће, па лупа аутомобиле о бандере.

Поставља се, наравно, питање шта би се добило оваквим третманом теме о животу модерне кафанске певачице: овај напис нема за циљ да се детаљније упушта у таква прогнозирања, али је, бар за његовог потписника, апсолутно јасно како би филм о успешној кафанској певачици открио знатно више стварних и актуелних друштвених дилема текућег социјалног тренутка неголи што то може филм чија је херојна неуспела кафанска певачица. Ево неколико могућих аспеката такве позиције у филму о успешној кафанској певачици: продор кафанских музичара као резултат миграционих процеса из пољопривреде у индустрију и тренутног живота великог процента становништва између села и града, а ни у селу ни у граду, положај кафанских певача као конститутивног елемента настајуће „средње класе", повезаност (на ком нивоу?) протагониста „јавне популарности" (где леже заједнички интереси кафанских певача, фудбалера, менаџера, локалних политичара) и, најзад, као најважнија ствар, феноменологија „успеха" у нашем друштву (ко су људи од „престижа" и зашто су то баш кафански певачи).

Читава ова сторија о кафанској певачици, коју не треба схватити као оцену Живановићевог филма, била ми је потребна да бих стигао до онога што је превасходни интерес ових редова, а то је: покушај констатације разлога тематске затворености савременог југословенског филма. Дилема која се тиме износи није нимало нова и већ је доста пута била предметом разматрања сличних текстова чији је заједнички именитељ уверење да садржински елементи савремене југословенске кинематографије у себе укључују само периферне елементе структуре савременог југословенског друштва. Примера ради: наш филм још заправо нема правог остварења о овдашњој радничкој класи, иако је једна од основних претпоставки његовог „естетичко — друштвеног" програма много хваљени метод „извештаја са терена", у којима, тобоже, пулсира ништа друго до аутентични живот.

Али, као што је то већ више пута било учињено, тек са питањима о коме су ти „извештаји" и коме се они упућују долазимо до констатације о трагичном раскораку амбиција наших синеаста са резултатима њихових филмова, или, можда, супротно, о савршеној складности међу њима: ако парада сликовитих бедника који уверљиво пате због „социјалних неправди" не открива друштвене процесе што условљавају њихов пад, онда готово да нема сумње како је непознавање друштвених механизама полазна тачка у сталним трагањима наших синеаста за личностима које већ самом својом појавом доказују претпоставку о постојећим „социјалним неправдама". Једноставна последица немогућности наших редитеља и сценариста да одговоре на сложена питања разноликих друштвених позиција у структури заједнице јесте јединствени тип југословенског филмског јунака којим они, синеасти, сви заједно без изузетка који би био вредан помена, оперишу кроз такође јединствене „црне" ситуације чији су обавезни друштвени реквизити киша која пада, блатњаве улице, обиље глодара и сексуално општење на свим местима осим кревета и ради свега другог осим љубави.

Заробљени сопственим формулама, које одавно више не дејствују, наши филмски аутори се бескрајно, и бесцељно, исцрпљују описивањем једног те истог, по њиховом наивном веровању „фаталистичког", тока ствари у коме релевантна друштвена проблематика и људски односи њом условљени представљају тек позадински фон за перманентну акумулацију опресивних збивања и посрнулих судбина које, судбине, никад нису адекватно мотивисане ни на свом социјалном ни на свом психолошком плану. Зато се наши филмови уобичајено завршавају апсурдним убиством главне лич-

Наставак на 2. страни

Богдан Тирнанић

У ОВОМ БРОЈУ:

НОВА И СТАРА ПРОЗА — анкета „Књижевних новина" — учествују: Ерих Кош, Александар Тишма, Ристо Трифковић и Данило Киш

САВРЕМЕНА КУБАНСКА КЊИЖЕВНОСТ — текстови Николаса Гиљена, Хосеа Лесаме Лиме, Луиса Павона, Хорхеа Омелија Кардоса и Мануела Педра Гонсалеса

Драган М. Јеремић: РОМАНИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Јован Јанићијевић: ПРИПОВЕДАЧ АЛЕКСАНДАР СОЉЖЕЊИЦИН

Хуго Клајн: ФИЗИЧКИ СУПЕРЕСПЕРАНТО У ПОЗОРИШТУ БУДУЋНОСТИ?

Бранко Бојовић: О ПЛАКАТУ И САВРЕМЕНОМ ЕНТЕРИЈЕРУ

Илеана Чура: АМРИТА ПРИТАМ — ПЕСНИКИЊА БОЛА И САМОЋЕ

ПОЕЗИЈА Марка Врањешевића, Драгана Колунџије, Јеврема Брковића, Милана Деклеве и Зорана Милића

ПРОЗА Владе Урошевића

О СЛИКАРСТВУ МАРИНА ТАРТАЉЕ И БОРЕ БАРУХА — пише Срето Бошњак

ПРОБЛЕМИ

Противуречни шунд

Поводом законског опорезивања шунд-штампе

ДО ТРЕНУТКА ступања на снагу законских одредаба о опорезивању шунд-публикација, шунд је био шлагер-тема о којој се, у недостатку инспиративније, могло разноликом жестином расправљати па да ни њему ни ономе који се жести ништа не фали. Ствари су се, међутим, донекле измениле и последњих се дана о овом феномену, и много чему око њега, жучно и озбиљно полемише, како од стране оних који су изненада финансијски погођени, тако и међу „неутралним" људима који размишљају о ефикасности и о реперкусијама овакве законске контраофензиве против шунда.

Извлачећи само нека од питања која се трезвеном размишљању намећу, занемаћемо изјаве и тезе материјално погођених појединаца и редакција, којима је, за чудо, један део дневне штампе дао много више простора него аргументима и критеријумима републичког тела задуженог да оцени шта је шунд. Ове су изјаве, уосталом, редовно усмерене — што је логичан и очекивани рефлекс — доказивању да ни у једном случају није реч о шунду, већ о забавној, рекреативној, породичној, сексуалнообразовној и разним другим епитетима обележеној штампи.

Једну од првих и споља видљивих противуречности поједини налазе у околности да законско опорезивање шунда важи само за уже подручје СР Србије и виде у томе разбијање јединственог тржишта штампе. Нико озбиљан, разуме се, неће примити и оне родољубиво интониране жалопојке над довођењем у питање примата Србије у броју и тиражу шунд-публикација. Но врло је извесно да судбина покушаја организовања друштвене акције против шунда доста зависи од синхронизовања напора свих наших република и покрајина, утолико пре што се, колико је познато, надлежне институције ни у једној републици и покрајини нису декларисале против сличне акције.

Може, такође, изгледати контрадикторно и то што ће се средствима добијеним од опорезивања шунда финансирати друштвено и културно корисни подухвати и институције. Следећи, можда праволинијску и упрошћену, узрочно последичну логику могло би се помислити на апсурдну ситуацију у којој ће се друштво борити против нечега, а истовремено од тога против чега се бори имати извесну корист. Зато би било потребно одређеније знати да ли законски регулативи треба, и, нарочито, за који временски период, да униште шунд-штампу, макар у оном виду који прелази поменуте границе. Јер, тешко је веровати у сврсисходност дуготрајније симбиозе шунда и праве културе, пошто, поред осталог, прети опасност да права култура буде

Наставак на 2. страни

Чедомир Мирковић

Народна библиотека „Св. Марко" БЕОГРАД

УМЕТНОСТ И ПУБЛИЦИТЕТ

Наставак са 1. стране

гледали прилично неморални, као неко ко хоће да манипулише јавношћу. Индоленција и инертност крију се иза неке врсте моралног чистунства и то морално чистунство претвара се самом логиком ствари у своју супротност.

Шта је узрок једном таквом ставу? Узрока има безброј, почев од уверења да је сваки напор у том правцу унапред осуђен на неуспех, па до искрене сумње да су вредности које хоћемо да понудимо прихватљиве за оне којима их нудимо. То, наравно, опет се прикрива једном врстом безразложне ароганције: нећемо ваљда ми наметати некоме нешто што он неће, а што би требало да буде његова духовна вредност, којом ће се он поносити. А они који немају таквих резерви сасвим мирно формирају одређени укус, нуде нам увек нова имена, нова сазнања, нове атракције, успевају да изазову наша интересовања и да нас вежу за оно што они нуде без обзира на то какав ћемо ми став према томе имати. Јер наша публика има своје мишљење о Борђу Марјановићу или о Радојки и Тинету Живковић, она их обожава или презире, хвали их или се гнуша оног што они чине, али она према њима има одређени став. Наша публика једноставно не зна, или мали део ње зна, ни за десеторицу приповедача или песника између 30 и 40 година, она их нити воли, нити мрзи, нити презире, нити обожава, они су за њу далеки исто онолико као што су јој далека нека тајанствена и недокучива географска имена за које она први пут чује.

Ми живимо у време публицитета, ми живимо у време када постоји нешто што се зове јавност и нешто што се зове јавно мишљење и то јавно мишљење, ма шта ми мислили о тим законима и нормама понашања, имају своје норме понашања и своје законе по којима се владају. Када неко од писаца изазове некакав скандал, и то сасвим мали и ситан, често исто толико безначајан колико и писац који га је изазвао, онда се о томе писцу говори, а неко чак постави и оно кључно питање какав је он писац и, бићу довољно наиван да мислим, да један од тих десет хиљада који то питање поставе, и прочита по неки његов ред. Наш писац не воли интервјуе, он се клони фоторепортера, он се љути када новине о њему пишу, али протестује онда када о њему пишу, он чини све што може да остане непознат тој јавности којом је незадовољан зато што је анониман, зато што она преко неког божјег послања није открила сву његову величину и значај.

Постоје, дакле, они који врше своју дужност, који формирају публику и које после формирана публика формира по своме укусу. И постоје они који не обављају своју дужност, који не формирају никакву публику, и који не могу да траже ни од те публике да формира њих. Коме такво ћутање користи, а коме штети није тешко погодити. Али је сасвим сигурно да док се то ћутање не прекине, нешто битно у односу писца и публике неће моћи да се измени. То ћутање није довољно да се тај однос измени, али прекид тог ћутања је један од услова да те промене почну. У Дагестану песника поздрављају скидањем шешира без обзира на то да ли су читали његове песме или не. Код нас песницима не скидају шешире углавном због тога што нису читали њихове песме. Често смо тражили кривце ван литерата и сигуран сам да нико од оних који су оптужени за такво стање није у потпуности лишен грехова који му се приписују. Али сам исто тако сигуран да грешника има и на другој страни и да тек они, када изгубе грехове о којима се не говори, могу да измене ту ситуацију у корист културе у којој делују и у своју сопствену корист.

Предраг Протић

ТЕМАТСКА ЗАТВОРЕНОСТ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ФИЛМА

Наставак са 1. стране

ности: њена насилна елиминација једина је могућност да се филм некако оконча. Драматуршка окосница таквих филмова идентична је у низу случајева, а почива на следећем правилу: чврсто се држати механике путем које ће се јунак најбрже спустити до деветог круга сопствене животне каљуге и затим бити ту остављен да се мацка свакојаким ђубретом тврдоглаво, а да ни он сам не зна зашто, одбијајући помисао о могућности питања над таквим исходом злехуде му судбине. То питање је практично немогуће из простог разлога што југословенски филмови својим јунацима не баратају као са стварним, у овом друштву стационираним, људским особама, већ искључиво као са предметом преко кога се бескрајно понавља једна те иста, веома досадна уосталом, констатација о томе како је живети тешко и, мање — више, којешта. Није зато никакво чудо што су, у просеку, најомиљенији јунаци југо — филма лумпенпролетери: једноставно, једино таква социјална позиција сигурно унапред оправдава створени социјално-друштвени клише који негира сваку покретљивост на било којој од друштвених оса.

Све горе изречено не значи како би снимање филмова о „Пентхауз" клубу разрешило кризну ситуацију наше кинематографије. Свакако не. Такви филмови су, уосталом, немогући у ситуацији тематске затворености домаћег филма. И не само такви филмови. Ситуација о којој говоримо практично блокира и саму идеју филмског остварења које би се усудило да крене у стварно истраживање неког релевантног аспекта нашег несумњиво поливалентног живљења, те свих његових постојећих и евидентних социјалних и друштвених противречности. Трагичније од тога јесте данас већ дефинитивно оспорени животни простор филмским делима која те друштвене околности желе да третирају на стварно егзистенцијалном плану, односно у виду предуслова за развијање аутентичног драмског збивања које то једино може бити уколико је стационирано у пределу суштинских људских односа.

Лекција коју нам је, у том погледу, дао нови амерички (и не само амерички) филм остала је потпуно без одјека и ефекта: није, наиме, узмимо тај пример, у филму Френка Перија „Дневник луцкасте домаћице", рађање касте скоројевића то што узбуђује гледаоце него наша емотивна и дубока везаност за судбину јунакиње произлази из сазнања, презентираног адекватним филмским средствима, како је дејство конституисања таквог социјалног положаја погубно по најпримарније људске емоције. Франку Перију нимало није стало до тога да се са њим сложимо како је друштво скоројевића грозно, али успева у напору да нас наведе у потрагу за одговором како спасти јунакињин брак.

Вероватно да овакав исход ствари нашим синеастима изгледа крајње баналан и, по њих, опасан: већ сама претпоставка да је, чак и у тако „безвезном" случају као што је пољуљани брак једне успаљенице и једног шупљоглавца кога она вара са другим шупљоглавцем, сам појам спаса могућ и да је све у човековим рукама (у ствари, да изван њега спаса нема и не може бити) угрожава битни принцип по коме настају готово сви југословенски филмови, а тај је — бесмисленост питања о сопственој судбини. Јер, а по југо — филму, све скончава тек кроз пропаст и једино смирење егзистенције јесте у распаду. Такав је усуд нашим филмским јунацима додељен као спољна дејствујућа сила зато што се тиме редитељ ослобађа нужности испитивања сложених разлога таквог финала које се никад не представља и не доживљава у виду аутентичне трагедије будући да иза њега не стоји релевантност свести о разлозима датог исхода тока егзистенције. Пошто је већ неминовна, таква судбина је, по мишљењу наших синеаста, ослобођена потребе да буде посебно уверљива: с ону страну пада све је релевантно и све исто. Природно је да се тиме, између осталог, слаби реална критичност југословенских филмова у односу на друштво и кретања у њему. Још горе: сама констелација ствари у југословенском филму једна је врста недвосмисленог признања немоћи овдашњих синеаста у тумачењу суштинских проблема који стоје пред нама и нашим животима. Тематска затвореност наше кинематографије само је последица те немоћи. Њено разбијање није искључиво питање продора нових стваралачких снага него и питање отклањања постојећих монополистичких позиција унутар производне структуре југословенског филма. До тог тренутка, који никако није близак, југословенски филм живеће и даље на ничијој земљи.

Богдан Тирнанић

ПРОТИВУРЕЧНИ ШУНД

Наставак са 1. стране

доведена, у погледу механизма финансирања, у позицију паразита. Таква би ситуација по апсурдности личила на срцепарајућу причу о проститутки која се бави својим занатом да би изградила интернат и библиотеку за сиромашне студенте.

Из овакве скепсе произлази још једна: пошто је шунд-штампа већ ухватила код нас јаког корена и пошто је различита по профилу, тиражу и снази — а с обзиром да борба против ње опорезивањем не подлеже само етичким и културолошким, већ, превасходно, економским законитостима — треба се бојати да ће већа риба прогутати мању и постати још снажнија. Неће ли се догодити да мање тиражне публикације престану да излазе, а да њихово место заузму моћни шунд-трустови, који ће бити у стању да издрже не само пореске него и притиске друге врсте? И пре ступања на снагу законских одредби било је евидентно да поједине публикације све више остављају првобитну врсту „забавне", „рекреативне", „породичне" и „сексуално-просветитељске" тематике. Примитивни дух, коме је првенствено шунд окренут, брзо се засити голицавих интимних прича и исповести полуобразованих звезда, јер престану да му пружају илузију цивилизованости, обавештености и савремености, а изгубе и првобитну драж перверзије. Региструјући ту промену сладострасног интересовања један део шунда већ је почео да одлази у агресивност, скандалозност и уцене. Да ли ће, дакле, изгласани закон потпуно онемогућити да се, превирањима и унутар саме шунд-штампе, створе такве снаге око шунд-публикација које ће, заштићене моћним финансијским средствима, а следствено томе адвокатима, везама у средствима информисања и на другим странама, почети са торгурама, сплеткарењем, хохштаплерајем и кортешењем? Или ће, можда, бити потребне допунске, па и другачије друштвене мере?

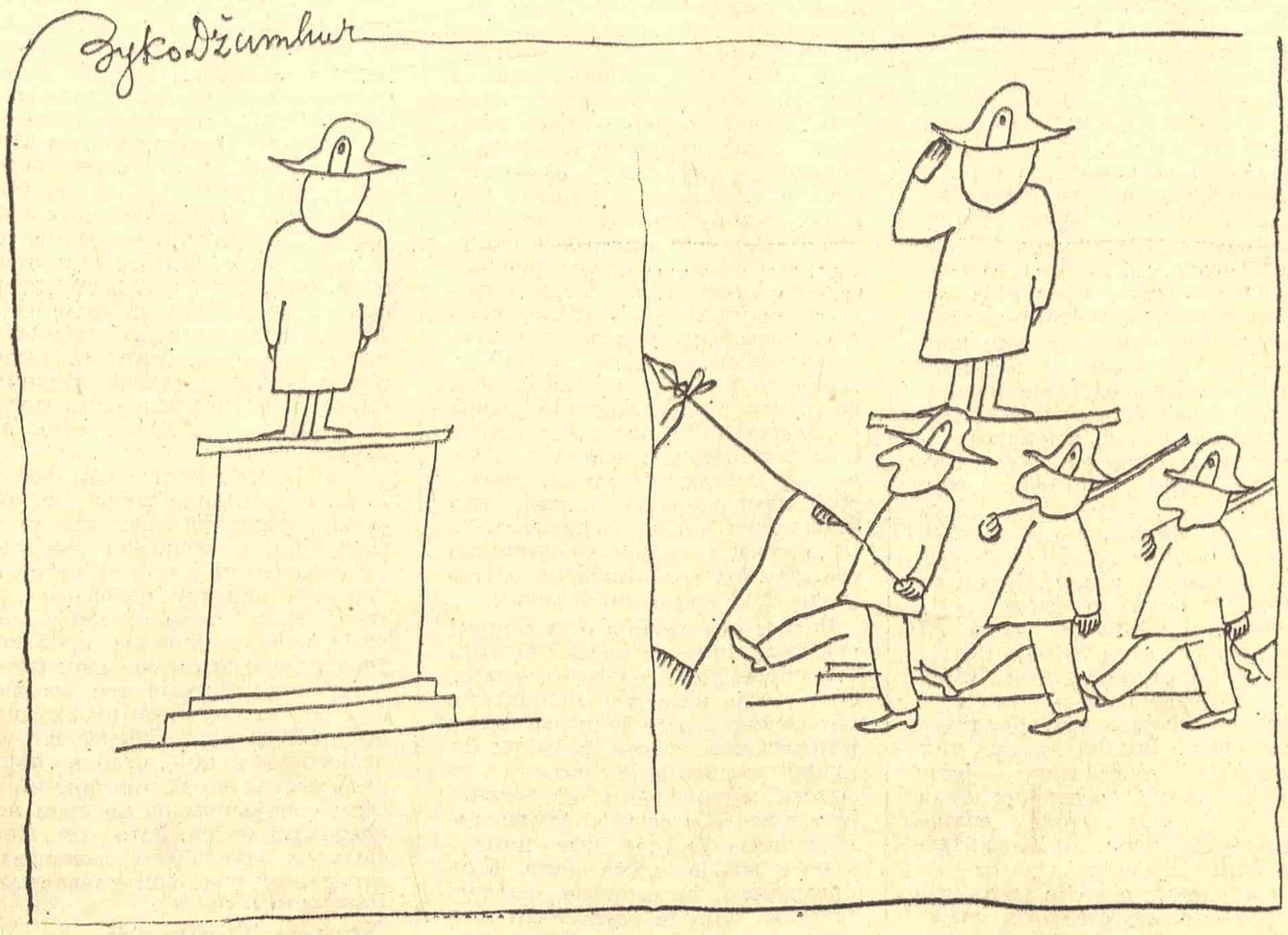
Независно од мотивисаности и начелне ефикасности нових законских мера против шунд-штампе намеће се проблем практичног спровођења закона у живот, односно начина одлучивања шта треба да падне под удар закона. Пошто, изузев уопштених дефиниција шунда у социологијама културе, не постоје тачна мерила докле се шунд простире — а пошто нико иоле нормалан неће сам рећи да се бави оним што и закон квалификује друштвено штетним — Републички секретаријат за културу је од петнаестак културних радника формирао комисију, поверавајући јој право да по свом осећању и укусу о овоме одлучује. Избегавајући директно именовање и жигосање онога што сматрају штетним, већ се определујући за прављење списка публикација које су друштвено и културно корисне — што, рекло би се, није најбоље изабран пут — чланови ове комисије су показали да су суочени са многим недоумицама и тиме што су, после првобитних одлука, извршили корекције својих оцена дајући визу за неопорезовано егзистирање низу првобитно одбачених публикација. Ово право призива логично је и демократско, али би, можда, било погодно и да су чланови поменуте комисије били у могућности да — ако не у форми неприкосновених критеријума, оно макар на конкретним примерима — демонстрирају норме које ће благосиљане публикације, и оне којима је накнадно прогледано кроз прсте, целовитом својом оријентацијом и појединим рубрикама, убудуће морати да поштују.

Неколико се закључака из назначених противуречности и недоумица намеће. Шунд у нас буја и неопходна је ефикасна друштвена заштита од њега. Изгласане законске мере половичне су, али би, имајући у виду сложеност проблема, тешко било, макар у овом тренутку, видети неку другу меру која би била покушај са извеснијим и далекосежнијим дејством. Но никако не треба заборавити да је шунд у штампи само један, можда директније уочљив вид квази-вредности. Отпор овој врсти шунда биће ефикасан једино ако је праћен отпором — не само законским него, пре свега, супротстављањем правих духовних вредности квазиквалитету у свим областима живота. Треба се, значи, афирмисањем правих духовних и интелектуалних вредности и васпитавањем укуса, одупирати шунду у уметности, на ралију и телевизији, шунд-уџбеницима, шунд-професорима, шунд-политичарима, шунд-новинарима. Посебно, не треба занемарити моћ и дејство шунд-укуса.

Иако је, због комплексности самог феномена шунда, а и због тога што је он релативно нов и што је код нас нашао специфично тле, тешко сагледати ефикасност предузетих мера у перспективи, јер су ту, како већ рекосмо, уплетене и економске законитости, доста је вероватно да ће и дејство закона бити и директно, али и посредно. Можда ће ово друго дејство бити и много снажније. Наведимо, уместо образложења, мисао из изјаве главног уредника једне опорезоване публикације. „Нанета је штета и угледу наших читалаца и нама", каже, уз остало, тај разгневљени уредник. Веровати је, међутим, да ће знатан део досадашњих потрошача шунд — листова, од којих многи немају ни довољно укуса ни потребну интелектуалну дистанцу и резерву према написаној и изговореној речи у средствима комуницирања — због тога што одлуке једног ауторитативног тела ставља извесне публикације, говорећи условно и у етичком смислу, у положај полуилегалне штампе — постепено разлавајати свој углед од угледа публикација. Ако се ово стварно догоди, ако се пољуља увереност озбиљних поклоника шунд-штампе да су сазнањима о креветским и другим авантурама познатих забављача стекли обавештеност о савременом свету и да имају прави долир са културом, онда ће то представљати значајан почетни успех. То ће бити увод у озбиљнија настојања да се потисну квази-вредности, а да се праве културне, интелектуалне и друштвене вредности трајније афирмишу у свим областима.

Чедомир Мирковић

У АЛЕЈИ ВЕЛИКАНА



ЛЕТОПИС

ГИЈОМ АПОЛИНЕР

Три издања Аполинеровог „Трулећег чаробњака"

Ретка је појава да се једно књижевно дело у врло кратком времену поново објављује у три разна издања, као што се управо догодило с делом француског писца Гијома Аполинера „Трулећи песник" (L'Enchanteur pourrissant). Узрок овом необичном случају свакако лежи у чињеници да ово дело још није довољно проучено и да су критичари врло често грешили у тумачењу његовог значења и оцени његове вредности. Концијирајући га још од 1898. године, Аполинер је „Трулећег чаробњака" први пут објавио у својој ревији „Езопова гозба" 1904. године, али без последњег дела, без „Онирокритике", штампане касније у часопису „Фаланга" његовог пријатеља Жана Роајера. Допуњено и проширено, ово дело је објављено у целини 1909. године као прва књига која је носила име тада још мало познатог песника Гијома Аполинера. Уз његово име, ова књига је откривала име још једног великог а тада готово непознатог модерног уметника: сликара Андреа Дерена, који је књигу илустровао гравурама у дрвету. Од сто примерака, колико је штампано, за пет година продато је само педесет, али то, на срећу, није сметало познатом издавачу Галимару да 1921. године објави ново издање овог дела (са две трећине Деренових илустрација).

Иако је Андре Бретон, поводом новог издања истицао да је „Трулећи чаробњак" једно од најдивнијих Аполинерових дела, критичари су и даље сматрали да је то младеначко дело, које нема вредност Аполинерових каснијих дела „Алкохола" и „Калиграма". Сада су, пак, неки истраживачи открили да је Аполинер ово дело непрекидно дорађивао и усавршавао припремајући ново издање и, изазивајући тим поводом нарочиту пажњу, „Трулећи чаробњак" је у врло кратком временском размаку доживео три нова издања: (1) заједно с „Тиресијиним дојкама" и „Бојама времена" у издању Галимара и у редакцији и с предговором Мишела Декодена, (2) с многобројним Аполинеровим варијантама и коментарима у издању Минара и у редакцији и с предговором Жана Бургоса и (3) као фотокопија издања из 1909. године, у едицији „Сликари књига", према примерку који поседује супруга Андреа Дерена.

Истовремено, и критика је учинила један од одлучних корака у тумачењу Аполинеровог „Трулећег чаробњака", што се нарочито запажа по броју 10 серије „Гијом Аполинер", која, у издању Минара, носи наслов „Критичке методе и приступи". Откривено је, на пример, да је Аполинер ово дело створио под утицајем многих писаца, почев од средњовековне књижевности до Жарија, али, исто тако, закључено је да су се сви ти утицаји утопили у оригинално дело, које с правом стоји у темељима модерне књижевности.

ЕСЕЈ

РОМАНИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

ИЛИ ПРЕВАЗИЂЕНА СУПРОТНОСТ ИЗМЕЂУ ПОЕЗИЈЕ И ИСТОРИЈЕ

ПОЈАВОМ „РОМАНА О ЛОНДОНУ" књижевно стваралаштво Милоша Црњанског добило је нов изглед, утврђујући нас у уверењу да је много штошта од онога што се чинило да је у том стваралаштву било тренутни став или чак хир, у ствари, утврђено мишљење и концепција, нарочито кад је реч о романима и прозном стваралаштву. Упркос многим разликама између његових прозних остварења, од „Прича о мушком" (1920) и „Дневника о Чарнојевићу" (1921), преко прве књиге „Сеоба" (1929), недовршеног „Сузног крокодила" (1931) и „Капи шпанске крви" (1932), до друге књиге „Сеоба" (1962) и „Романа о Лондону" (1971), Црњански је, углавном, доследно следио једну своју концепцију прозе и, штавише, један основни став не само према уметничком стварању и списатељском „занату" него и према животу. Изузимајући „Сузног крокодила", који се умногоме разликује и по својој савременој садржини и по интонацији која се граничи с репортерством и фељтонистиком, те га, можда, због тога, Црњански није ни желео да доврши, готово сви његови романи су изванредно успели спој поезије и историје. Он је, дакле, успео да превазиђе ону супротност коју је у IX поглављу своје „Поетике" Аристотел сматрао непремостивом: разлику између историје и песништва или, другим речима, између историчара и песника, доказујући примером својих романа могућност споја који је стари законодавац уметности негирао.

По Аристотелу, историчар говори о ономе што се истински догодило, а песник о ономе што се могло догодити, те према томе, песништво „као више филозофска и озбиљнија ствар него ли историографија приказује оно што је опште, а историографија само оно што је појединачно". Црњански је, међутим, у многим својим делима, говорио управо о ономе што се догодило и како се догодило, ослањајући се на историју и поетизујући њене ликове и збивања. Његова поетизација историје настаје, добрим делом, као последица контаминације разних збивања и личности, слободног третирања догађаја и измишљања и додавања ономе што се збило онога што се могло збити, сликовитим описивањем, својеврсним ритмом приказивања, лирским стилом приповедања, употребом „невиних", неискварених, непрозаичних речи итд. Али, више од свега тога, поетизовање историје постиже се, како уопште, у принципу, тако и у случају Црњанскових романа, чињеницом да се реалност тако трансформише да се стваралачком преиначком доће до свести о стварности, до њеног критичког сагледавања и до почетка преображаја стварности. Бавећи се тим проблемом у есеју „Роман и поезија", Мишел Битор је дошао до мишљења да роман постаје поезија тиме што трансформише наше виђење света и причање о њему, на основу чега се сâм свет мења, па закључује: „Романескна поезија је, дакле, оно чијим посредством у својој целини реалност може добити свест о себи да би била критикована и трансформисана". По француском писцу и теоретичару, историја, дакле прича о свету, а поезија га критикује и, критикујући, преображава, а то мишљење Црњански је одавно својим романима, новелама и приповеткама примењивао, показујући како је уметност критичка свест о историји и како, на тај начин, служи преображају света.

Већ је давно запажено да је „Дневник о Чарнојевићу", у ствари, поема, а прва књига „Сеоба" поетски роман, и то не само лепотом речи, ритмом реченица и сликовитошћу описа, него, што је много важније, критичким односом према одређеној историјској реалности, односно превазилажењем баналности, монотоније и грубости свакодневног живота. У свом свакодневном трајању, људи живе без свести о историјском смислу свог живљења и битисања, радећи по инерцији промена које су започеле много пре њих и које их покрећу у правцу извесних одлука, али их не стављају у позицију из које се може сагледати смисао тих одлука. Историјски роман препричава историју, а песнички открива њен смисао. Код Црњанског тај смисао, пре свега, лежи у сновима за којима људи иду и које желе да остваре и у разочарањима која их прате. Црњански је песник снова и разочарања, јер је, по њему, човек превасходно биће снова и нада. Свако иде непрекидно напред вођен веровањем да га негде другде, на некој другој географској тачки, чека срећа или бар спас од несреће коју има за вратом. И ништа није човеку тешко у настојању да своје снове оствари, чак и по цену излагања највећим опасностима и жртвовања живота, као што показује жртвовање хиљада Срба који у „Сеобама" из Аустрије одлазе у Русију, а кад је човеку пут ка остварењу снова пресечен, пресеца се и његова животна нит, као у случају кнеза Николаја Ромоновича Рјепнина у „Роману о Лондону". Идеал је опсесија сваког човека, а код Црњанског тај идеал је, по правилу, представљен као сан о неком далеком, необичном, лепшем подневљу. Још је јунак „Дневника о Чарнојевићу", усред рике топова, жудео да оде „далеко некуд на Новају Земљу, тамо, где је лед зелен, а вода плава, под ледом, снег румен", и где би „од силних боја занесен, загледао се и заборавио све", а Вук Исаковић, након четвртог ратног похода, уморан и разочаран у све досадашње потхвате, мислио: „Негде мора бити лакшег живота, ведрине догађаја, што се сливају као чисти и хладни, пријатни, пенушави слапови. Одселити се треба зато, отићи некуда, смирити се негде, на нечем чистом, бистром, глатком као што је површина дубоких, горских језера", за чиме ће жудети и његови млађи рођаци, други Исаковићи, настојећи да се домогну Русије и, најзад, кнез Рјепнин, желећи да се врати у Петроград, односно Лењинград, који је сада за њега „само сан", али и једини смисао његовог живота.

За Црњанског нема ни бога, ни вере ни догме, који би били прави завичај човека, већ је то увек једна обећана земља, један крај света, једно место, на којем се сан остварује. Али долазак у ту земљу, то поднебље, тај град је, у ствари, поразан или чак немогућ. Сан се не остварује, било да је приступ у обећану земљу затворен, било да се показује да је у њој један вид ропства, тегоба и тешкоћа само замењен другим видом. Па ипак, човек је човек једино ако има отаџбину, земљу с којом живи у слози и љубави. Напустивши Србију под налетима отоманске војске, Исаковићи су најпре веровали да ће отаџбину наћи у Новој Србији у Банату, а кад су се уверили да их тамо Аустријанци искоришћавају само као оружану снагу за далеке војне ради увећавања и јачања свог царства, и одбацују чим им више нису потребни, желе да Нову Србију створе на територији Русије. Као атеиста, Црњански не верује у загробни, него у овоземаљски живот, у обећану земљу која се налази негде на земаљској кугли. У „Роману о Лондону" кнез Рјепнин иронично говори о томе да је бог утеха, јер сиротиња одлази у цркву да се одмори, слуша музику и — руча, а својој супрузи Нађи каже да бог „трпи сваку неправду и несрећу, противно обећању". Никакви паралогизми не могу да оправдају бога и потврде његово постојање. Описујући теолошку расправу Павла Исаковича с двојицом фратара с којима је путовао од Раба до Грана, Црњански у другој књизи „Сеоба" каже: „Питао је млађег фратра, зар, збиља, верује да Бог има тако велико уво, да може чути у истом тренутку, толике, на целом свету, који молитве шапућу, мрмљају и вичу. Толики су у беди и жалости у свету. — Цео његов национ је столећима, молитве молио. Па је ли Бог чуо?" Павлово питање је, у ствари, негативан одговор. Човек, дакле, не треба да живи за бога. Али треба за своју земљу и свој национ. Као појединац он је тек један мали, пролазни део свог национа и своје земље и представља вредност само ако је стопљен с њима. Мислећи на свог оца, посланика Думе, либерала и англофила, кнез Рјепнин мисли: „Треба да се и даље диви свом оцу. Он је жртвовао, као толики, све, за Русију, а Русија је вечна. Људи су пролазни". У односу на нацију и земљу, појединац је само честица прашине. У последњем поглављу друге књиге „Сеоба" Црњански каже: „Код свих народа је забележено само то, да је појединац зрно праха".

Ни патриотизам, међутим, није осећање које може трајати и у којем човек може наћи мира, починка и смисла. Патриотизам је велика жудња, али, по правилу, неостварљива. Земље и народи су као поља кроз која пролазе људи пре него што се безнадно изгубе у сенци на њиховим крајевима. Појединци припадају њима, али они не припадају људима. Рјепнин закључује: „Нити Енглеска припада Енглезима, ни Лондон онима који су рођени у Лондону, нити Русија њему, иако је толико воли. Пролазе кроз њих, и то је све". Иако увиђа да је појединац присиљен да се, како би нешто значио у већим размерама, приклони својој нацији и својој земљи и да ради за њих, Црњански нема илузију да су нације и земље апсолути којима се сваки појединац мора потчинити. Пролазећи кроз историју, видео је како су многе земље и народи нестали са лица земље и од њих је мало трагова остало. Нису само појединци, него и народи и земље исто тако ефемерне и пролазне вредности. Након дискусије с лордом Парком, кнез Рјепнин ће признати: „Царства су пролазна, била су, и остаће пролазна. Чак су и судбине, како рече тај старац, само наставци судбина. Промене су вечне, једино". Индивидуе, дакле, немају чврстог ослонца ни у својим нацијама и земљама. Има ли онда неког другог ослонца?

Све главне личности Црњанског, углавном, имају два агенса који усмеравају њихову акцију и испуњавају њихов живот: поред патриотизма то је љубав. Тако је не само мање-више са свим Исаковићима, него и са Чарнојевићем у „Дневнику о Чарнојевићу", и са Лолом Монтез у „Капи шпанске крви", и са кнезом Рјепнином. Већ у „Дневнику" биће записано: „Љубав, како је љубав непролазна. Чини ми се да једино она и јесен постоје, све је друго, само варка". У њој има чак и нешто од оног апсолута који ни родољубиво осећање не открива. Стога ће и бискуп Рајшах у „Капи шпанске крви" рећи пуковнику Валерштајну да на земљи можемо постојано и редовито љубити Бога „само кроз неко грешно створење које осећамо да нам је блиско". Али, за Црњанског, љубав није, као, на пример, за Дејвида Херберта Лоренса, способност да кроз секс схватимо оно што је у нама апсолутно и спасоносно. Изузимајући Чарнојевића, који воли љубав с туђом женом, и Лолу Монтез, која никоме није верна, за Црњанског љубав значи верност, постојаност, жртвовање једног бића за друго. У „Роману о Лондону" одлучно одбија да суштину љубави види у сексу и чак се подсмева изјави једне болничарке и ученице кнезу Рјепнину да је секс „корен свега". За њега, секс није основа ни љубави ни свега онога што стварно вреди у друштву и подстиче људе на подвиг. Пошто је провео лето у Корнуалији и био сведок разних љубавних згода и незгода, кнез Рјепнин, који истинском љубављу воли своју супругу Нађу и жели да је спасе беде чак и по цену живота, закључиће да је на њега највећи утисак оставио онај крхки чамац у који људи седају чим започне бура и отискују се на море да, по цену свог живота, притекну у помоћ и спасу оне који су у опасности: „(Секс у том чамцу није био корен свега.) — Корен свега била је нека дубока жеља, у људима, да помогну другима". Он сâм је, пак, способан да живи са својом женом чак и кад међу њима не би било сексуалних односа, кад би живели као брат и сестра. Нешто од односа трубадура према својој дами има у схватању љубави код Црњанског. Није случајно што су његови главни протагонисти обично верни својим женама, а капетан Павле Исаковић ће до те мере бити веран чак и успомени своје покојне жене да никада неће ни пожелети да се поново ожени. Између трубадурске, љубави у XVIII веку и савремене љубави нема у основи никакве битне разлике; ни у овој области људског живота, по Црњанском, ништа се током историје битно не мења као ни у многим другим.

Инсистирајући на племенитости у љубави, Црњански, наравно, не може ни своју љубав према земљи и национу да претвори у догму која је неоспорна и неповредива. Његово родољубље није шовинизам. Нису само странци зли, подмитљиви и покварени, него и сународници. Често су чак сународници, спремни да подмећу, шпијунирају, издају, и гори од туђина. Иако најпре уверен да све зло долази само од Турака и Аустријанаца, Павле Исаковић ће, временом, доживети многе невоље од својих сународника и уверити се да је наивна љубав према сународнику ако почива само на томе што припадају истом национу. У другој књизи „Сеоба" Црњански ће рећи: „Зло, у његовим сународницима, зло, учинило се Исаковићу, на том путу у Росију, главни узрок, да толико несреће има, — у свету, у ком је дотле живео". Наљућен на свог брата, чак ће и мајор Трифун Исаковић пуцати на Павла, у жељи да га убије што се умешао у његове односе са женом и љубавницом. А кад ни породица није компактна, како се онда може говорити и мислити да је народ целина која дише истим дахом и тежи истом циљу. Уосталом, унутар сваког народа постоји раслојавање, које једне чини срећним и богатим, а друге несрећним и сиромашним. Иако је много волео и поштовао свога оца, кнез Рјепнин, кад дубље размисли, посумња чак и у јединство чланова исте породице. То искуство, које је Црњански многим страницама показао већ у првој књизи „Сеоба", кад Аранђел Исаковић заводи жену свог рођеног брата Бука, а у другој књизи „Сеоба" кад се четири Исаковића постепено све више удаљују један од другога, кнез Рјепнин изражава речима: „Нема, нема, у ствари, веза, ни међу онима, који су нам најмилији, најрођенији, а не прекидају те везе само самоубиства и револуције. Какве везе има између његовог оца, и њега? Какве везе? Зар то, да су били једна породица?".

Свака љубав, било љубав према жени, љубав према породици или родољубље, има своја ограничења и свој крај. У тешким ситуацијама увек свако остаје сâм са собом и може се ослонити само на себе. Док Павле Исаковић, наивно, мисли на свој народ и своју породицу и остаје веран не само њима него и својој мртвој жени, пуковник Вишњевски, који је имао много богатије животно искуство, мисли да се човек мора и може ослонити само на самога себе. „Вишњевски је Павлу — каже Црњански у другој књизи „Сеоба" — говорио да је човек усамљена креатура. Вишњевском, каже, само Вишњевски помаже. Да нема Вишњевског, никог Вишњевски не би имао". Није то искуство само једног егоисте, него и сваког човека, који, као Павле или кнез Рјепнин, настоји да нађе часно место у породици и друштву. Напослетку, сви животни путеви, мање или више, воде у усамљеност. Усамљен није само емигрант Рјепнин, него и Павле Исаковић и Трифун Исаковић, и Лола Монтез, која се, на крају своје минхенске авантуре, грчевито хвата за некадашње пријатеље, али остаје беспомоћно усамљена. Човек није усамљен само док може другоме да пружи бар толико колико прима; чим се поремети баланс између онога што се даје и онога што се прима, усамљеност је неминовна. Најдубље искуство човека у историјским шетњама које је Црњански у својим романима предузимао, јесте, у последњој инстанцији, кад је реч о појединцу, усамљеност.

Кад је, пак, реч о људима гледаним издалека, онда се чини, како Црњански каже на самом почетку „Романа о Лондону", да је свет „нека врста велике чудновате позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада, — *никогда*". Судећи по овоме, Црњански је близак агностицизму: јер нико „не зна зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао".

Више пута кнез Рјепнин помислиће или ће рећи да је све несхватљиво и да човек не може ништа учинити својом („слободном") вољом. Да ли је Црњански стога близак фатализму? Не, јер, пре свега, заступа мишљење да је све измешано и необјашњиво до те мере, да је тешко извући поуздане закључке о смислу света. Према томе, Црњански је близак искуству које је Пјер-Анри Симон у књизи „Дух и историја" извукао као историјску свест записану у књижевности нашега века, тврдећи: „Оно чему су нас коначно метежи XX века научили и свакодневно нас уче јесте непредвидљива контингенција догађаја, трошност цивилизације, неизвесност револуционарних снага, које без сумње праве велике промене у реду царства, законима држава и обичајима народа, али знају тако мало куда иду, скрећу тако далеко од својих пројеката, поново тако брзо налазе трагове режима које су избрисале". У замешатељству природних и историјских збивања, Црњански ипак даје предност случају. Штавише, његов агностицизам управо и проистиче из чињенице да случај има тако велику улогу у животу. Ниједан општи став о свету Црњански није више пута изрекао од става да је случај највећи комедијант на свету, да би, најзад, у „Роману о Лондону", говорећи о кнезу Рјепнину, рекао: „Имао је обичај, у последње време, да понавља, да је, у животу, све случај. Несрећа човекова, случај. Познанство, случај. Распућин, случај. Госпођин Новгород, случај. Смрт, случај. Божја воља, случај". Али, као што изазива несрећу, случај доноси и радост. Случај је довео не само до тога да кнез Рјепнин падне у беду, већ и до тога да проведе неколико недеља радости на летовању у Корнуалији. А као последица деловања случаја долази неспособност људи да осмисле садашњост и предвиде будућност своје егзистенције. Уместо свега тога, по Црњанском, човек може само да сања, али чим се отрезни, у њему се јавља осећање бесмисла.

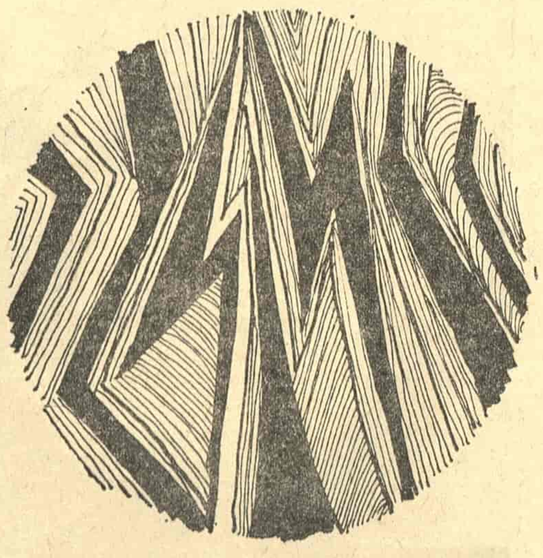
Има, наравно, у историји бриљантних победа једних народа над другима и једних индивидуа над другима. Али шта се, у ствари, крије иза тога? Вештина да се ствари прикажу онако како то победници желе, лаж јачих, измишљотине оних који су писали и износили своја мишљења. У „Роману о Лондону" Црњански каже: „Рјепнин је тврдио да рат, победа у рату, никад није онакав, какав је, после, у брбљању потомства. Већ после десет, двадесет година, лаж се прелива преко бојишта, као заборав преко гробља". А како стварно изгледају историјска збивања, то је, због тога, врло тешко утврдити. И да би колико-толико исправио бар једну од историјских неправди, Рјепнин непосредно пред самоубиство настоји да раскринка лажи о Наполеону, једном од несвргнутих идола, идолу којем се диви и његов добри пријатељ Талеуп Ордински. Чак и уверење да човечанство напредује, у ствари, више илузија коју су људи створили да би лакше живели него стварност. Први наредни сукоб међу људима опет ће довести до крвопролића без милости. Константин Константинович Сорокин не крије да би, у случају контрареволуције у Русији, био кадар да проспе крв хиљада и чак стотина хиљада својих сународника.

Осећање бесмислености рата и крвопролића, које је млади Црњански осетио још у рововима Галиције и снажно изнео већ у „Дневнику о Чарнојевићу" остало је траино осећање, које је он уносио у сва своја дела, све до „Романа о Лондону". Али то осећање, чини се, није тако примарно као туга и меланхолија, којима је испунио сва своја, како поетска тако и прозна, дела. Његов „суматраизам" значи пре свега извесну афирмацију туге и немоћи. У „Објашњењу 'Суматре'" рећи ће: „Осетих сву вашу немоћ, сву своју тугу. 'Суматра' прошаптах, са извесном афектацијом". Стога ће-

Наставак на 14. страни

Драган М. Јеремић

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ ДИМИТРИЈА СТОШИЋА — ДИСА

ЧЕЖЊА ЗА ПОСТОЈБИНОМ

Раша Ливада: „АТЛАНТИДА“; „Просвета“, Београд, 1972.

ОДМАХ после објављивања прве збирке „Попрскан знојем казаљки“ (1968) Раша Ливада је стекао глас доброг песника. Својом другом књигом представља се као лиричар зрелих медитативних моћи који, далеко од сваке сентименталности, пева о смислу људског живота и о проблему добра и зла. Он узима мит као полазну тачку своје пустоловине, мит о човековој постојбини, „прамајци“ Атлантиди, која у легенди оличава својим богатством и лепотом врховни смисао живота. Покушавајући да јој се врати, да је на митском нивоу оживи као вечити симбол тријумфа и пораза људског, Ливада прибегава многим карактеристикама митског предања, али увек са циљем да у оквирима митских значења и наговештаја открије срж историјског збивања. Пошто га у историјском току интересује само оно што је стално, обраћа се миту о Атлантиди уверен да он чува у себи нешто од наталожене самосвести човечанства, од његовог колективног памћења које и нама данас може бити од користи за разумевање хаотичних прилика у којима се налазимо. Разуме се само по себи да значење једног мита зависи од перспективе његовог тумача. Перспектива Раше Ливаде је изразито апокалиптична. То је виђење једног лепог, срећног и ишчезлог света у његовим подневним часовима са места где сунце залази и у тренуцима када оно заиста запада за хоризонт.

Због чега су ишчезли спокојство, срећа, разумност и мир? Како је настало доба свађа, ратова, сулудих идеја? Како објаснити, држећи се мита, претварање космоса у хаос? Ливада верује у непроменљиве вредности, у надмоћ чврстог духовног поретка над сваком брзоплетом променом. Али његову приврженост традицији не треба схватити као израз конзервативног погледа на свет. Када говори о вечним категоријама, има у виду не друштвене установе, већ уметност, филозофију и морал, где су дошле до изражаја најузвишеније тежње људског бића. Када пева о „сатритељима“, мисли не на оне људе који мењају животне услове, већ на рушиоце темеља саме цивилизације који гуше човеков стваралачки полет. А расцветала цивилизација, симболично изражена у миту о Атлантиди, управо је то: плод стваралачког духа. Песник ће дати снажну слику сукоба рушилачког и градитељског елемента у песми „Књига о сатритељима“. Стихија обара и саме стубове Атлантиде, уклања цео један систем вредности, али ништа не даје у замену: оставља пустош. Тај сукоб се непрекидно одиграва, што значи да Атлантиде увек изнова ничу — да би биле разорене. Песник се опредељује за градитељски дух који посрће под налетима варвара, за вечну Атлантиду:

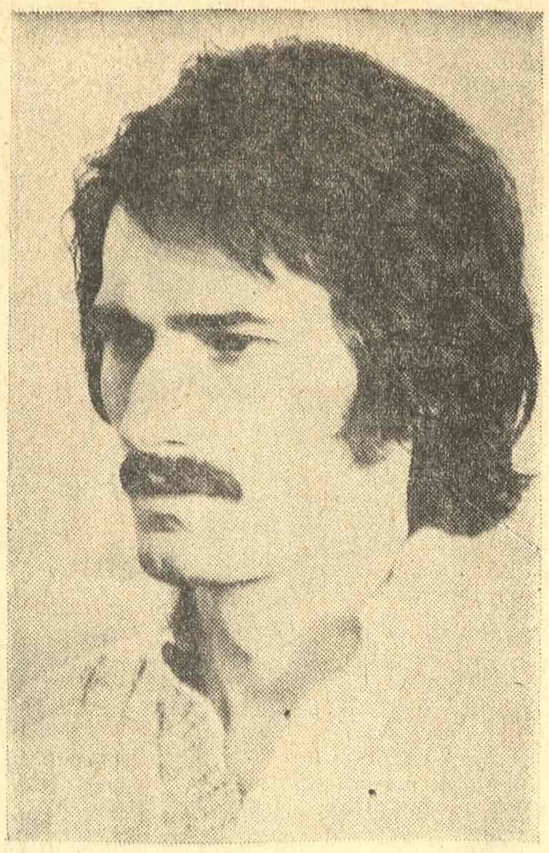
Познах песму у теби односно сврху:
сврху: сврху: а не игру и заборав!

Али, пошто је предмет његове вере тако трошан, песников глас је од почетка до краја меланхолично-ироничан.

Раша Ливада варира овај конфликт рушилачких и градитељских сила на разне начине. На филозофско-егзистенцијалном плану, он се јавља као судар таште човекове жеље за поседовањем целокупне истине о свету са космичком тајном, а његов исход су разочарање и „непоседовање циља“. На моралном плану, конфликт се разрешава у победи распусности над врлином. Песме „Међусновља Давида Атлантијанина“ и „Плоча о 4 иноплеменика“ допуњавају значење античког мита елементима хришћанске религије. Алузије на појаву Христа немају буквални смисао; њима се само проширује поље битке између деструктивног и конструктивног начела у историји и самим тим обогаћује садржина мита.

У толико наглашеној и снажно израженој метафизичкој спиритуалности овог изразито даровитог песника, његовој чежњи за архетипским категоријама мишљења, огледа се један данас веома моћан ток српског песништва међу чије представнике можемо уврстити многе еминентне песнике. Ливадино успињање ка спиритуалним хоризонтима је више болно него радосно, јер постојбина је давно ишчезла, а сврха живота се изгубила заједно са стењем потонулим на дно океана. Поново освајање сврхе, нов градитељски подухват, тек предстоји и Ливадиново оживљавање мита има за циљ да нас подсети на потребу једног новог напора. Његови стихови су загрцнути и разбијени као свет у коме су поникли. Ишчезавање врховног и заједничког циља, распадање животног склада изражено је овде распадањем речи, пребегавањем појединих слова речима на које се механички лепе. Хастични језик најбоље показује хаотичност света.

Завршна песма у књизи, „Хороскоп“, иако формално није уклопљена у циклус о Атлантиди, прожета је истим темама и идејама као и већина осталих стихова. Са висова античко-хришћанских симбола силазимо у арену садашњице, где видимо, у сумрачној перспективи постатлантидског бивствовања, дакле бивствовања без сврхе, шаролики свет појединки, усамљених или на силу стрпаних у гомиле, међусобно завађених супротним идеологијама, појединки равнодушних према туђој патњи, али исто тако и према сваком индивидуалном напору ума. Обраћајући се савременом човеку са узбуђењем али без фразе, стиховима намерно прозаично интонираним, песник показује очајан положај у коме се човек нашао. Ова изванредна песма је патетична побуна против малограђанске тривијалности која онемогућује свако трагање за духовним вредностима. Она је у исто време и патетично подсећање на велика уметничка дела која је људски род створио. Супротни полови Ливадиног доживљаја античко-хришћанског мита овде су најнепосредније супротстављени. Аутор је у „Хороскопу“ згусну до експлозивности своју мисао, а свој језик учинио веома гипким. У овој песми је дао најпунију меру свога талента.



РАША ЛИВАДА

Павле Зорић

ЗБИРКА НОСТАЛГИЧНИХ СТИХОВА

Момчило Параушић: „КУЋА ВОДЕ“; Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов“, Нови Сад, 1972.

КОМПОЗИЦИЈУ своје збирке „Кућа воде“ Момчило Параушић је засновао на идеји о свемоћи времена и његовог пролажења које сваки вид трајности доводи у питање, које наш положај у животу чини привременим и, на исти начин, наше памћење, несигурним и нестварним. Из те, у овој збирци доследно спроведене идеје, произлази песниково мишљење о свету и његово осећање света, а из таквог духовног језгра, сасвим разумљиво, произлазе и носталгична осећања. Ову песничку књигу, тако, сасвим слободно можемо назвати збирком носталгичних стихова. Њен први циклус („Коњ из облака“) чине и по језику и по осећањима веома непосредни стихови о песниковом неуспешном покушају да повратком у свет детињства, које у његовој свести отеловљује сву суму идиличних својстава, успостави сопствену духовну равнотежу; у други, истоветно спонтаним и отвореним језичким исказом саопштен циклус („Бразда и сан“) песник је сврстао песме које су својеврсна слика нарави и обичаја, духа и морала краја коме је припадао; у трећем („Тројица“), знатно посредније конципираном циклусу су песме са историјским и моралистичким импликацијама; а у четвртом, метафорички наглашеном („Кућа воде“), има нешто од проблема да се идеја о немогућности повратка преточи у стихове и понешто од филозофирања о присуству прошлости у нама, о пројекцији смрти наших блиских на нас.

Судећи и по композицији и по идејама на којима она почива, тешко да бисмо могли рећи како ова Параушићева збирка у нашу поезију уноси нешто изузетно ново и свеже. Песников језик, међутим, подстиче нас да се у свим случајевима попут овог сетимо Елиотове мисли: „Исти проблеми искрсавају, али увек у новој форми тако да је поезија пред њима увек пред једном бесконачном авантуром“. Параушићев песнички језик је заиста свеж, чист, пун колорита и, рекао бих, невин од свега опсенарског. То је фигуративан песнички језик у најбољем смислу те речи тако да нас просто приводи ка начину на који песник чује, види и осећа појаве у свету. Он је ритмичан до те мере да се поједини делови песме остварују као особени ритам и пре но што достигну експресију у речима, тако да тај ритам помаже рађање идеје и слике. Његов песнички језик је, на сваки начин, добра замена за, делимично, рустикално бојење националног миљеа (у коме се наша поезија већ довољном мером остваривала), за експлоатацију регионалне лексике (којом је, такође, већ доста добрих песама и збирки исписано), за мање-више познат склоп идеја и, највише, за одсуство актуелног искуства и осећања данашњег света.

Тај је песнички језик — а у њему је често клица могућног песничког успеха — залога нашег веровања у песнички напредак Момчила Параушића.

Богдан А. Поповић

СТИХОВАНИ ДЕЧЈИ ЛЕКСИКОН

Ранко Симовић: „СТВАРИ НА СВОМЕ МЕСТУ“; „Младо поколење“, Београд, 1971.

НЕ МОЖЕМО, коментаришући једну нову збирку дечјих песама, да, и овога пута, не нагласимо потребу имања на уму неколико битних проблема наше дечје поезије. У скоро сваком, ма и узгредном, напису прочитаћемо да је ослобађање од змајевске и постзмајевске дидактичности основно обележје историјског развоја овог књижевног жанра. А пошто су се размишљањима о овим питањима више бавили сами стваралоци него озбиљнији тумачи и књижевни историчари, отпор измишљеној авети са страшном главом учитеља прерастао је из опсесије у тему, и довео — на изглед контрадикторно, али сасвим природно — до нове врсте, само аматерскијег, педагогизирања у поезији. Свођење озбиљног реалног света на инфантилни, лакрдијашки ниво у крајностима може бити деци стран у истој мери као и змајевски став да ће све бити јасно кад се порасте.

Збирка Ранка Симовића, свакако, није добар повод за експлицирање неблагонаклоног односа према великом делу савременог српског дечјег песништва, за уверење да је оно — ваљда и због серијског пролуковања — последњих година мање маштовито, атрактивно, узбудљиво и инспиративно него проза. Но то нам је неопходно и за разумевање, оцењивање, па и оправдање, профила песама у збирци „Ствари на своме месту“. Симовић се до ове књиге није помињао међу запаженијим дечјим песницима. Већина песама, међутим, показује песника са даром, који осећајући деликатну психологију детета и знајући да му се приближи, уме и да се опире униформисаном певању. Иако је у основним начелима усвојио ставове и начин певања, тренутно популарних дечјих песника, он најчешће најављује самосвојно опредељење тиме што из неуобичајеног угла, суочавањем неочекиваног и необичног, а исто тако и бурлескношћу, открива и сугерира богатство и лепоту света.

Симовићева збирка има добру особину која није честа у књигама намењеним деци; садржи знатну тематску разноврсност и широку скалу стилских поступака. У четири њена циклуса пева се, поред осталог, о стањима у природи о животињском свету, о деци драгим предметима, о појавама и направама које су малишанима чудне, о појединим пословима и занимањима. Одлучујући се не за нарацију, која је по природи дечјег поимања света својствена дечјој поезији, већ за асоцијацијама богату дескрипцију, овај песник у персонифицирању, хиперболи и благим хуморним каламбурима види најјаче средство емотивне споне између света и детета.

Занимљива новина збирке „Ствари на своме месту“ показује се и у превазилажењу разграничавања тематике на градску и сеоску. У најуспелијим текстовима Симовић оживљава и обогаћује свет ствари, који све више окружује, и затрпава, савремено дете, рустикалним елементима, који су, ипак, вечни позив на маштање, усхићење и емоционалне узлете. Овај квалитет и једно лепо осећање за складну фактуру ведрог песничког текста обећавају и значајнији допринос нашој — текстовима пребогатој, а квалитетом сивој — дечјој поезији.

Чедомир Мирковић

Марко Вражешевић

Камен и мук

ПЕСМА СТАРИХ РУДАРА

Мучно је мислити на то
какви смо некада били.
Све тежи нам пијук бива
и снага све више чили.

Под ударцем нашим све теже
тврди се камен мрви,
све чешће га шкропимо сада
капима наше крви.

Иста овака рака
мртва нам примиче тела,
походити нико нас неће
из далеких родних села.

Само што у ноћ глуху
на гробу нас, старих рудара,
гореће, место свеће,
цигаре мрких гробара.

КАКАЊ 1934.

У дубоко окно угљенокопа
тихи ко сенке сишли су рудари.
Да светлије буде онима горе,
они у мрак сиђу,
мрки, озбиљни другари.

С њиним их пратише погледом
њихове жене и деца,
а за оним млађим
мајке су кришом брисале сузе.
Још молитва само им оста
за њих, за хранитеље,
у слутњи ледној
што их и сад, ко и увек, обузе.

Из мрачног окна угљенокопа
једног по једног
изнесоше мртве рударе.
Горе их први пут дочека сунце
и лелек жена и деце,
седе су чупале косе
чемерне мајке старе.

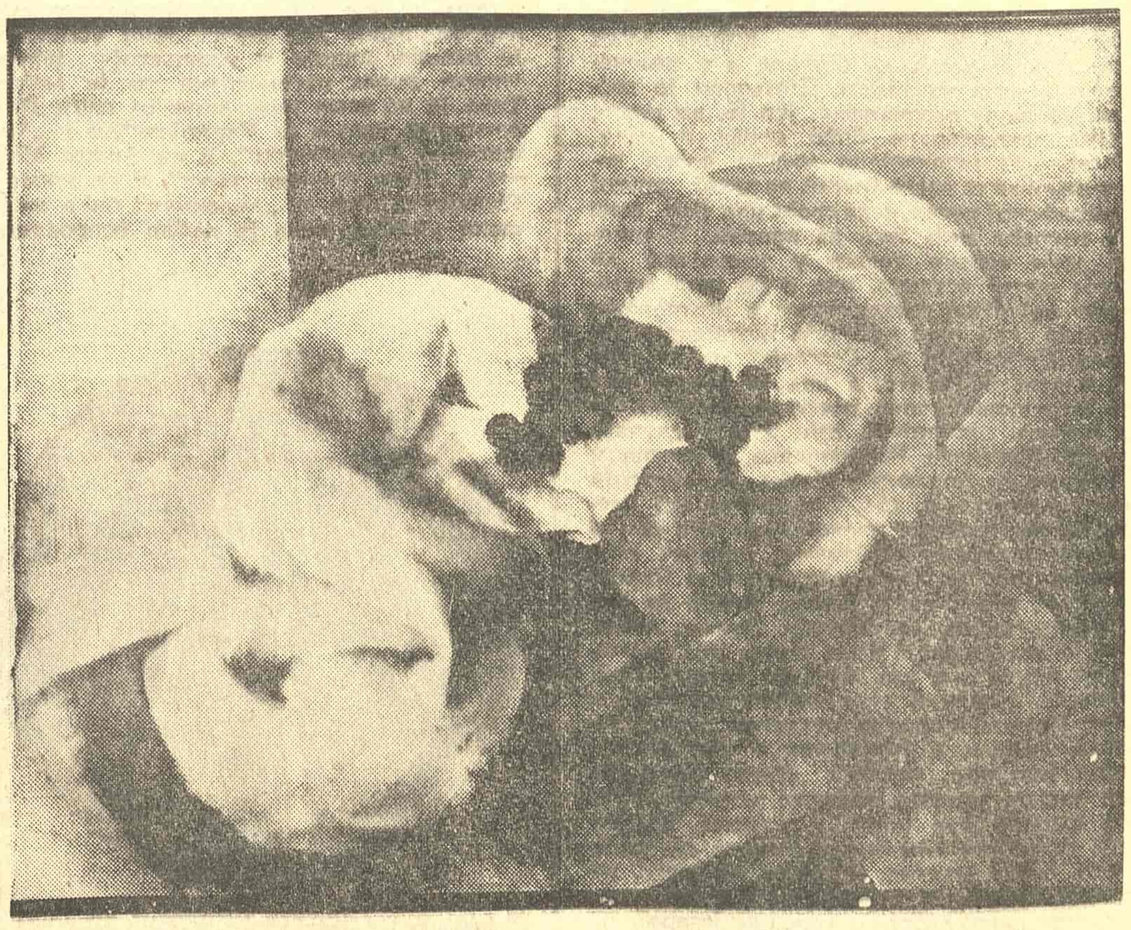
У дугом лежаху реду
сада већ нимало налик на људе:
ко црни комади угља лежаху
другар до другара.
После је смена дошла:
свако јутро ко у гробницу
у окно се спусти
стотину тридесет нових рудара.

МИР ГРОБОВА

Ту све се смири:
и свет тај крилатих снова
и варљивих надања свет.

Хумка до хумке — глува парада —
и свуда само камен и мук.
А допре ли шум из оближњег града
ил одјек људског гласа,
ни цвет се не заниља,
трава не заталаса
ту где су само камен и мук.

Само што ветар покаткад зашуми
оштрим шумом, ледно,
ко да кроз шупљу кост прострује
младића неког ил старца,
краља ил роба, — свеједно.



МАРИЈО ТАРТАЉА: „СЛАМНАТИ ШЕШИРИЋ“ (1926)

АНКЕТА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

НОВА И СТАРА ПРОЗА

У најновије време извесни критичари, уз асистенцију једног броја млађих прозаиста, покушавају да формулишу иновације које, по њиховом мишљењу, доносе дела најмлађих писаца. При том се, најчешће, пренебрегавају значајни резултати које су својим остварењима дали писци старије и средње генерације, који још стварају и непрекидно се обнављају.

Имајући то у виду, „Књижевне новине“ су позвале одређен број прозних писаца из свих југословенских књижевности да учествују у анкети „Нова и стара проза“ и да одговори не следећа питања:

— Да ли су у савременој прози континуитети заиста поремећени или је реч о дисконтинуитету произвољно протумаченом у корист најмлађе генерације? Сматрате ли, наиме, да нове генерације наших прозаиста заиста доносе нешто ново у тематици, структури, језику и, ако сматрате, у чему су битне новине?

— Могу ли се, глобално узев, та нова настојања било како етикетирати, на пример као „неонатурализам“ или „црни реализам“, као што су раније настојања и тенденције у послератној прози називана „народним реализмом“, „реализмом“, „есејистичком прозом“, „фантастичном прозом“?

— Који су критеријуми за процењивање вредности савремених прозних дела, по Вашем мишљењу, најпогоднији за доношење тачних судова о њиховој вредности? Да ли већ сам поступак одређује вредност дела или тек општа вредност дела указује на успешно остварен поступак?

ТРАЖИТИ МОГУЋНОСТИ ЗА КОРИСНЕ СИНТЕЗЕ

Није ми обичај да одговарам на анкете. Сматрам их делом организованог насиља које савремено друштво врши над слободом грађана, натерујући их да се о свему јавно изјашњавају и да о свим појавама имају формулисано мишљење. Сви ти разни упитници, анкетни и пописни листови, тестови и формулари, које нам једнако са свих страна потурају, новинарски интервјуи и институти за испитивање јавног мнења, све су то само модерна средства контроле мишљења (сасвим на прилику некадашњих исповедника и исповедаоница) и део терора јавности над свим оним што би желело да остане приватно и интимно. Што вам ипак одговарам разлог је осећање личне обавезаности према вама, уредницима, и колегијалног разумевања и призрења према књижевним посленицима који, док се сав други свет одмара, у ово време летњих распуста и општег мртвила, покушавају да нечим испуне лист који уређују.

Дакле:

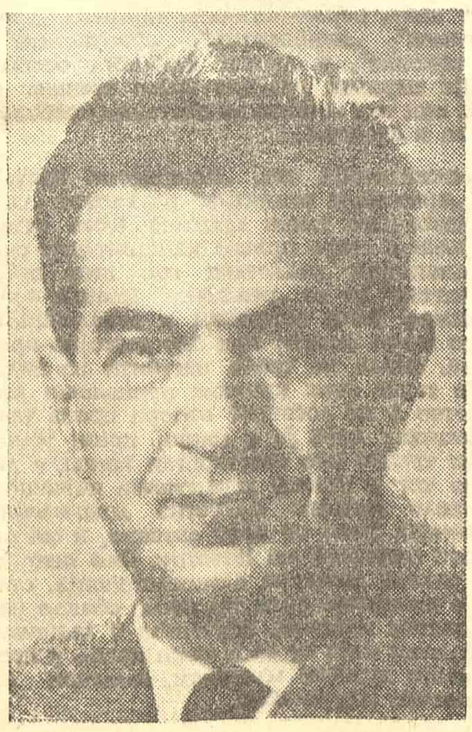
1) Нисам нимало убеђен да се књижевност развија ослањајући се на генерацијске летвице као парадајз у стакленим баштама, још мање да се тим генерацијским путем, као библијским Јаковљевим лествицама, анђели пењу у књижевни рај. Генерације представљају нешто у инкубаторском размножавању пилића, културама клица и лабораторијским истраживањима микробиолога; у људском друштву оне имају практично значење још само као војна годишта, а у области људског духа само кад их деле велики јазови и раселине ратних катаклизама или крупних револуционарних потреса којим су поремећени дотадањи друштвени односи и релативно хармонични културни развој, са њима својственом испреплетеношћу међудејстава, једном од битних карактеристика модерног начина живота. Оно што је од значења у домену културе, а пресудно је за промене и новости у сфери духа и литературе, нису годишта рођења и књижевних регрутација, већ, пре свега, крупне друштвене промене и нова људска сазнања.

2) Групна наступања у литератури, која је превасходно индивидуалан посао, најчешће су симптом осећања личне слабости и несигурности, тежње за самозаштитом и израз инстинкта крда. Ни сила, ни разметање ту много не помажу, а искуство нас учи да они који с буком и бесом ударају на врата књижевности по правилу из ње излазе тихо и сасвим неприметно. За успех у литератури одлучујући су, као што је познато, дар, рад и, данас нарочито, лична култура, а не генерацијска груписања, привремена савезништва, заснована на дневним, спекулантским интересима и грегарно наступање. Уосталом, мислим да они који желе да се баве тим проклетим занатом не би требало да сметну с ума да је много лакше писац постати, но писац остати, а много теже постићи успех са другом но са првом књигом. Један француски сликар је добро казао, отприлике, да су сви људи са осамнаест година генијални (будући да инстинктивно изражавају свој први сукоб са светом), али да је у четрдесетој години тешко бити и талентован. Већи део наших старијих писаца умирао је пре те године. Данас се живи много дуже и не верујем да би се те предности писци, који у излозима књижара с одушевљењем и поносом разгледају прву своју књигу, били спремни унапред да одрекну.

3) Млађим писцима на које, ако се не варам, алудира ваша анкета, постављају се од стране критике три крупније замерке: сувише наглашена заинтересованост за секс, грубост и некултивисаност израза и, нарочито, оскудност општих знања, мисли и идеја. Кратко и сумарно, у анкетном облику одговарајући, рекао бих да се у томе греши.

Заокупљеност сексом није само помодно и спекулантско подражавање страним или домаћим узорима, већ, кад је реч о тим млађим писцима, пре свега израз њихове сасвим разумљиве, младалачке, у појединим случајевима рекао бих готово и пубертетске заинтересованости за тајне живота које се њима тек откривају. Кад се вири кроз кључаоницу све ствари у нашем видном пољу добијају крупније, неприродне размере. Уосталом, о томе феномену сексуалног фетишизма и егзибиционистичког разметања, стручније би могли да расправљају ваши сарадници, доктори Матић и Јеротић.

Груби натурализам у изразу, опседнутост примитивним и рудиментарним, злочином, насиљем и „снагаторством“ људи са дна, као и наглашена антиинтелектуалност с којом неке млађе колеге као с новом робом парадирају на нашој књижевној пијаци, по моме су осећању добрим делом протест и, рекао бих у извесној мери чак и легитимна реакција на пренаглашени интелектуализам, демонстрирану књижевну и општу ерудицију једне групе писаца београдског круга, као и на књижевну анемичност њихових „екстемпоралних и екстериторијалних“ књижевних ткања. Свако се служи оним чиме уме и чиме може, и док су поменути млађи градски и грађански писци махом писали „из мозга“, пошто су им животна сазнања остала углавном ограничена на њихову непосредну околину, ови други, о којима је реч у вашој анкети, определили су се за неоплемењене чињенице живота и „стварносну литературу“ пошто им недостаје моћ интелектуалне процене и синтезе, па је тако у осцилацијама наше књижевне моде клатно отишло на другу, супротну страну.



ЕРИХ КОШ

Појава, међутим, ни књижевноисторијски, ни социолошки узето, не представља код нас изузетак ни новину. И у досадашњем нашем књижевном развоју слични „таласи“ и реакције долазили су са периферије, са села или из мањих провинцијских центара, и није случајно што се садањи самозвани обновитељи српске књижевности, „натуршчици“ и „барбарогенији“, махом тек пред неку годину приспели из провинције, позивају, међу осталим, управо на Станковића и Настасијевића и што, у ствари, мада на други, мање идиличан начин, продужавају и подражавају можда и сасвим несвесно, литерарна настојања некадашњег круга Живка Милићевића и његових другова, а управо као и ови као кугу мрзе, на пример, Марка Ристића или неке од млађих интелектуалних интимиста или пост-надреалиста. Уосталом, у овом нашем тренутку овај се феномен потпуно поклапа са сличним појавама провинцијализације целокупног нашег духовног домена, почев од штампе и телевизије, коју је потпуно преплавио малограђански укус и сељачко-кафански фолклор, па до наших музичких и сликарских наивваца и примитиваца (који се појављују као спасоници и обновитељи наше беживотне, спарушене и онемоћале уметности), а последица је, у ствари, великих миграција из „недовољно развијенијих крајева“ у наше метрополе.

Хоћу да кажем и ово: има у свему овом и нечег законитог, па ми се чини да у тим нашим лутањима и осцилацијама треба пре свега тежити за резултантама, тражећи могућности за корисне синтезе, а борити се, не против појединаца, већ против штетних појава и погрешних путева.

Ерих Кош

АЛЕКСАНДАР ТИШМА

НОВИ ПРОДОР РЕАЛИЗМА

ПРЕ десетак година писао сам у „Књижевним новинама“, под насловом „Млади ante portas“, о својој нади да ће писци генерације која наступа смоћи снаге да се у својим делима суоче са реалијама наше свакидашњице. Учинио сам то зато што ми је изгледало да су тада доминирајућа херметичка проза и поезија исцрпле своје могућности и да наша литература жедни за сондажама у слојеве непосредне стварности, за неумољивим описима нашег материјалног и моралног живота. Херметичка литература, крећући се у кругу идеја и симбола, могла је додуше да задовољи потребу за слободом изражавања која се јавила из засићености соцреалистичким поједностављивањем, али је само одлагала одговоре на питања која су нас мучила и која ће нас увек мучити: ко смо? шта чинимо? куда смерамо?

Књижевна кретања доцнијих година умногоме су оправдала ову наду, која, наравно, није била само моја. У тим годинама почело је ново књижевно омеђавање и прекопавање простора у коме живимо, овог пута без заслађивања и замагљивања; то су године у којима су објављене „Кад су цветале тикве“ Драгослава Михаиловића и „Рефуз Мртвак“ Видосава Стевановића — да поменем само ова два дела чије сам настајање мало помније пратио.

Ја дакле мислим да се може говорити о новом реалистичком продору у српској прози. (И не само српској; треба погледати, рецимо, „Стаљинову слику“ Стјепана Чулића.) Тај продор носи и обележја покрета, јер му је у основи иста инспирација: једна намерност, једна скоро нервозна потреба да се наша стварност разголити, да се са ње здеру премази интелектуализма и фолклоризма, те да се — иза њих — готово инвентарски наброје и опипљиво прикажу наше праве побуде, поступци, навике, предмети којима се у свом скученом простору служимо. Понекад то разголићавање иде до једностраности, понекад до вулгаризације, понекад до наслађивања злом, прљавштином, болешћу — што је и разумљиво с обзиром на тешке наслаге улепшавања и прећуткивања које је покрет морао пробити.

Наравно, тај покрет није изникао без охрабрења у прошлости. И у доба лакировке и херметизма деловали су у нас неумољиви реалисти какав је Ерих Кош, визионари зла какав је Михаило Лалић, рађала се гротеска Миодрага Булатовића. Да ли су ови или неки други писци утицали на најмлађе прозаисте и како, не умем са сигурношћу да утврдим — можда би то критичар могао. У сваком случају, немам утисак да су се они поводили за узорима, страним или домаћим, већ напротив: да им је инспирација изворна, — можда најизворнија инспирација наше послератне прозе.

Друго је питање могу ли се ти писци подвести под један стилски имениталь. Мислим да не могу. Они су производ једног истог хтења, али су им осећајни фондови и средства изражавања врло различити. Неки се служе описним приповедањем, неки монтажом слика, неки пастишем уличног, или сељачког, или библијског говора. Мени се то свиђа: значи да су самосвојни. А ако поједини критичари предимензионирају њихово јединство, њихову аутохтоност, па и вредност њихових иновација у поступку и језику, томе се не треба чудити. Критика има тежњу да систематизује, она често види у томе своју главну функцију, чак и по цену пренебрегавања оних вредности које се не уклапају у систем. Штету из те тежње мораће да поднесу писци које критика неће успети да подвргне својим координатама „новог реализма“ или „натурализма“, као што су је трпели писци који у време херметичке књижевности или васпитног реализма нису могли да буду уклопљени у тада фаворизоване системе. Реч је о писцима који имају више слуха за покрете свог унутрашњег света или за чежњиви зов традиције него ли за фијук тренутка. То може бити њихов минус: неће никад стати у жижу пажње, коју подстичу покрети и моде. Али може бити и њихов плус: не зависећи од покрета и мода, неће заједно с њима испасти из колосека живе књижевности. А на крају, наравно, остаће дела и једних и других, која ће у зависности од своје садржинске и формалне привлачности — ја то не делим — говорити или ћутати када на дневном реду буду сасвим други покрети и правци.

Александар Тишма

Зоран Милић

Ноћобдија

Ко се смуца ноћас неопажен по врту
Ко једва чујну музику звезда слуша
Чији су путеви отворени
Пред ким се размичу одаје
Ко ноћас од огња тајну чува

* * *

Погледај будалу
Како се равномерно пење
Да упише очев лик
У књиге на небу

И како га рука враћа
Како га рука гони
Да врати растопљени пепео
У тањир од злата

Можда ће одолети
Пун ожиљака и рана
Можда ће се и попети
На Брдо таме

Тамо где звезде не сијају
Где ватре не горе
Где пустиња пустињу
Отровом храни

* * *

Лукаво си се припремио
Нацртао бојама
А мене тераш да вичем
Да дозивам вечност

Узалуд трошиш речи
Залуд смишљаш говоре
Наређујеш ово
Непокорно сунце да стане

Не тражим твоје њиве
Кључеве од амбара
Не трошим струју не читам
Не долазим касно ноћу

Никоме не говорим
А мудри нека пресуде
Да ли за пријатеља
Имаћах змију
У дане ове самотне

ГРОБ У ГОРИ

Нека се планина отвори
Нека из планине излети голуб
Твоје мисли самотне твоје напуштене очи

Нека те тишина горека нађе и позна
У време ноћно
Кад се окупљају звери

Нека ти се тело рашири растури и распе
На овој ружи небеској
Ничега ти не беше доста

БРАТОУБИЦА

Кажу под земљом се крије
Има и у срцу мало земље
А шири руке према северу
Руке према југу

Нервозан је у постељи
Нервозан на столу каменом
Изговара речи
Којима је смисао непознат

И по злослутном дану
И по варљивој ноћи
Ножа се маша
За гониоцима се окреће

* * *

Мржња ти куца на врата
Носи два цвета пролећна
Болест ти у кући спава
За вратима секиру држи

Син твој по дану
У зелен цвет се претвара
Ноћу гором језди
Са главом аждаје

Дал читаш књиге
Ноћ у ружу улази кришом
Душа поноћна
Лебди над водом

Преко света варљивог
Тело пребаци
У утробу матере
Да мира нађеш

* * *

Талас за таласом
Од познатих ствари те удаљава
Талас за таласом
У нечистој те води купа

Будиш се ноћу
На лице стављаш маску
И речи лажне изговараш
Чудовиштима и отровном биљу

Од нејасних се снова отимаш
Од најезди зала
Чаробњак један слеп те
Води кроз невремена

Из земље црних ружа
У земљу змија
Смрт узалуд по тебе
Долази преко воде

АНКЕТА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

АКО ИШТА, ОСТАЈЕ АУТЕНТИЧНО ДЈЕЛО

У СВОЈЕ ВРИЈЕМЕ, под заиста карактеристичним насловом „Литература коначно враћена животу“ (Комунист, 10. септембар 1970), писао сам опширније о феномену литературе коју бих по основној оријентацији назвао стварносном за разлику од оне која је годинама била такорећи на власти, на командним позицијама, а коју бих упрошћено и сасвим условно крстио литературом имагинације. То раздобље, међутим, како је познато, Света Лукић је означио као раздобље владајуће доктрине социјалистичког естетизма. Наравно, то узев глобално, паушално, уз све могуће изнимке поштовања достојне. Та оријентација била је догматска, искључива по једностраном практиковању литературе. Под литературом имагинације, да не би било неспоразума, подразумијевам литературу у којој је форма доминантна, садржај сведен на повод, на излику, метафоричност и лијепоријекост стила на великој цијени, и сл., а значајно су доминирале тзв. ванвремене, митске, тобоже вјечне, надреалне, квази-историјске теме, у ствари изразито апстрактне у односу на вријеме у којем су таква дјела настајала, загушена вербализмом, опсјенарством, нечитка.

Књишка, нарцизирана, у себе окренута и себи довољна, таква литература се испуцавала у имагинативним парадама превиђајући реалност и свакодневност живота па према томе и могућност комуникације са читаоцем као житељом и конзументом који јој је, наравно не само стога, почео листом да окреће леђа. Но та концепција литературе, засићена надреализмом, ирационализмом, фантастиком, гротеском, држала је за себе да је авангардистичка и супериорна према траљавом и примитивном, низинском реализму, који је, по њој, тонуо у партерност и приземље, у банал-ност, у ситничарство и хроничарење, а од соц-реализма, који се овдје, код нас, никад није био закопитио и развио, правила је баука и страшило како би на тој приватној опсесији годинама потхрањивала своје апетите и нескромне амбиције. Она је, такође, развијала култ саме себе, не марећи, не бренујући што је читаоци напуштају. Тај дуго владајући наметнути манир био је заразан и опасан једино за младе ауторе који су се лако на то лијепили, поводили и падали под утицај.

Посљедњих година почиње да јењава моћ тог правца, те школе. Надолазак групе младих прозаика са супротном оријентацијом стога је био очекиван и спонтан, природан, логичан, неизбјежан. Он је био револтан. Био је реакција на дугогодишњи пасивизам и неутрализам наше литературе наспрам живота и друштва. Стога је њихов наступ, имајући претходнике, ипак дјеловао тако жестоко, тако драматично. То је био пробој на дуго чувану сцену. И баш као реакција на постојеће схеме он је донио, неминовно, и неке властите претјераности, афекте, ефекте, који дјелују нападно, понекад шокантно. Чак би се могло рећи да је наступ поменуте групе, углавном, младих писаца београдског круга (поменуо бих М. Савића, В. Стевановића, М. Димића, М. Ј. Вишњића, П. Војнића Пурчара, донекле С. Влајковића, а свакако и Ласла Вегела) прорачунат, синхронизован, програмиран, иако то он можда свјесно није, али тако дјелује, и дјеловао је. Ријеч је о извјесној подударности, темпираности на изазовне теме преузете из текуће реалности, углавном оне са периферије наших градова у унутрашњости, дакле са периферије друштвеног живота.

Акцентована грубост, вулгарност те прозе, натурализам (понешто модернизован) нису баш случајни. Она је у најмању руку изазвана оним што је затекла. Но баш на тај начин се поменута генерација угрупила, издвојила, указала рјечито на своје збиљско присуство. Наравно, ту су и крајности које могу за тренутак бити симпатичне и симптоматичне, али нису дуготрајне, јер литература има своје законе, а један је несумњив: тежња ка комплементарности! Значајно је да водећи писци ове групе долазе из провинције доносећи собом задахе тог живота, његову умузганост, упуштеност. Савић слика Рашку, Стевановић крагујевачка предграђа и подземља, и сл. У том смислу овај повратак литературе животу значи негацију раније стерилности и отварање перспективе и, могуће, отварање према читаоцима. Излазак из ћорсокака. Макар на мала врата свакодневица постаје у нашој литератури не више риједак гост пун обзира и оклијевања него сусретник без кога се више не може. Радује и чињеница што су то талентовани писци. Писци који већ имају иза себе у најмању руку занимљива дјела. Писци о којима ћемо још чути.

Но оно што може да засмета јесте извјесна искључивост, рекламерска бучност и нескромност неких од њих који се понекад понашају као да са њима, и од њих, почиње свијет. Понашају се бахато. Довољно је прочитати јунску свеску часописа „Дело“ на тему „Српска проза данас“ па да то схватите. Испада као да је иступ поменуте групе писаца дар неба, а не природан продужетак раста и развоја једне литературе која се, познато је, не развија једном чврстом глатком линијом него превратнички, цик-цак, контрапунктно, негацијама. Ови писци нису самоникли, они су тек нешто боље организовани него њихови претходници. И, такође, не заборавимо да они имају неупоредиво боље услове него њихови истомишљеници по оријентацији у прошлости, уназад деценију и нешто више.

Кад већ говоримо о условима и претходницима да поменемо не само оне који су утирали пут својим од свију признатим дјелима, без обзира на тематику, од Андрића до Деснице, Давича и Лалића, Црњанског и Селимовића, Ћосића, Ћопића и других, него прије свега писце који су у сјенци, самозатајно, истрајавали при својим нимало лаким опредјељењима. Ријеч је о Александру Тишми, рецимо, који је својим новелама и романом „За црном девојком“ у тишини орао стварносну бразду у нашој литератури, ријеч је о значајном роману Бошка Петровића „Долазак на крај лета“, о литератури Драгослава Михаиловића, Воје Чолановића, о „Осмој офанзиви“ Б. Ћопића, о роману о Београду Воје Терића, о „Тишинама“ М. Селимовића, о новелама и роману Н. Радановића „Јаков“, романима Б. В. Радичевића, „Заводиштима“ В. Максимовића — које свакако ваља поменути као сараднике на истом послу. Јер, ипак, једно је оријентација на голо, у принципу, сасвим нешто друго литерарна оствареност која увијек има шири домет и простор дјеловања. Овдје смо били присиљени да говоримо искључиво о тој новој оријентацији која се наметнула као значајна не искључујући при томе ни сва она друга дјела која својом аутентичношћу завријеђују да у свакој прилици буду бар поменута. Писци о којима је ријеч не долазе на готово. Иако имају своју шансу. Свако понаособ. Што зависи, дабоме, искључиво од талента.

Наравно да смо сувише близу да бисмо дјела с текуће траке било које оријентације могли објективно релевантно естетски мјерити. То остаје за доцније, можда другима. Но сасвим је сигурно да сама оријентација никоме априори, бланко, не даје визу за вјечност. Кад прођу хуке-буке, на „сону“ остаје дјело. Или ништа не остане. Само празна хвалисава ријеч. Обично се, знамо из искуства, постране аутентична дјела која за главу надрасту своје раздобље и тек по њима га и препознајемо. Већина потоне. Као пјена. Сви правци писца на крају оставе на цједилу. Оставе самог, са дјелом. Излижу се о оштре гребене времена. Дјела, она највећа, дабоме, преживе све помодне тричарије. Догодиће се то, на срећу, и неизбјежно, и са овима садашњима о којима ево још која ријеч.

Ристо Трифковић

РИСТО ТРИФКОВИЋ

ЗА ПЛУРАЛИЗАМ

ТЕОРИЈСКИ ПРОБЛЕМИ наше тзв. нове прозе пре су проблеми наше старе критике него самих дела те нове прозе или евентуалних импликација тих дела на књижевнотеоријском плану.

Наша критика је још увек, и највећим делом, традиционалистичка, позитивистичка, социолошка, скерлићевска, а критичар је још увек човек који жели да влада идејама и укусом, самодржачки, дакле тоталитаристички, и то најчешће на основу истих оних постулата, скерлићевских, што ће рећи „реалистичких“, као да се није за ових последњих шездесет година ништа догодило у сфери духа и на плану идеја: по тој и таквој критици, књижевност треба да слика живот народни, литература је својеврсна друштвена критика, ангажованост у најширем и најплеменитијем смислу, „за ползу народа“. Додамо ли овим постулатима још и теорије тимофејевског критичког реализма, као и целокупну традицију руске реалистичке школе осамнаестог и деветнаестог века а у интерпретацији бројних вулгаризатора, домаћих и страних (првенствено дакако руских), добићемо жалосну слику не само наше књижевноисторијске мисли (на којој почива и теорија нове прозе), него и застрашујућу слику наше заосталости на општем плану идеја.

Такозвана ангажованост на књижевном плану и није ништа друго до детерминанта те и тако схваћене књижевнотеоријске премисе: сликати живот провинције, писати „за ползу народа“. Свако одступање од ове и овакве поетике, јединомогућне и јединоважеће, сматра се луксузом и атаком на добре обичаје и на светињу наше традиције, а терор ове заостале концепције живота и литературе постаје још последња књижевна политика, данас и овде.

ДАНИЛО КИШ

Тзв. реализам је, по дубоком атавистичком уверењу наше критике, а поготову теоричара „нове прозе“, највиши и најсавршенији вид испољавања Духа Уметности, а сви други видови испољавања духа in artibus et musicis теже само том finitudey, тој врхунаравној и тобоже недостижној савршености. Треба бити слеп па не видети да се ова теорија финалитета заснива заправо на аналогији са позитивистичком теоријом историјског финалитета и са вулгарним тумачењем историјског развоја уопште: као што пут ка комунизму иде такозваним превазилажењем нижих фаза друштвеног развоја и друштвеног устројства, тако се, по тој аналогији, уметност, а посебно књижевност, као својеврстан систем знакова, креће ка свом највишем стадијуму, ка некој врсти Обећане Земље, или земаљскога раја, ка Реализму: а по схеми: рационализам-романтизам-реализам, где Реализам није ништа друго до nex plus ultra уметничког (књижевног) израза.

Наша критика углавном и не чини ништа друго до то: ослушкује долазак тог књижевног комунизма и одмерава у делима удео реалистичког; уколико је неко дело више тзв. одраз тзв. стварности, оно је утолико вредније; уколико има у њему више нереалистичких примеса, „романтизма“, „симболизма“, „фантастике“, „метафизике“, и другог сличног корова, оно је наравно утолико мање вредно. А да се при том уопште не поставља проблем израза и значења.

Канонизација тзв. „стварносне прозе“ или „критичког реализма“ од стране скоро целокупне наше критике јесте само обнављање старе праксе канонизације социјалистичког реализма: све што није „критички“ уз то „реализам“ (раније соц. реализам) јесте естетизам и декаденција, и као такво штетно или бар достојно презрења. (Мада не треба изгубити из вида да је такав став критике произишао делимично и из логичног отпора према тзв. херметизму који је у нашој прози једно време такође био својеврстан канон, а да се из тог и таквог херметизма најчешће скривало заправо одсуство доживљаја; празнина). Тако се круг затвара, и ми се поново налазимо на почетку. Оно што је пре радила државна администрација, стегом и присилом, сада тај посао обавља наша славна критика, најчешће у именима оних људи који су се и сами негда, у време своје духовне младости, залагали за уметнички плурализам.

Сиромаштво књижевних жанрова у нас довело је нашу критику у недоумицу и она се клади, наслепо, на један једини жанр: на роман. Роман треба да надокнади одсуство полемике, социолошких студија, социографских радова, памфлета, па чак и фељтона и путописа: ако нађе од свега тога нешто у роману, а у виду друштвене актуелности, онда критичар самозадовољно показује на себе као на иницијатора и подстрекача, а да при том он није извршио своју примордијалну дужност: да реконструише дело које има пред собом, да „превали пут до смисла“, како би рекао Барт.

Критичар може да захтева од једне литературе да она буде по његовом укусу и адекватна његовом идеалу, али његова превасходна дужност јесте да реконструише систем датог дела и да у Књизи Мртвих не тражи оно што се у њој по свој прилици не може наћи: поруку homo politicusa. Јер, тај се homo politicus, у датом случају, понаша као човек загледан у тајанство звезда и свемира, јахачи апокалипсе појављују му се не као војници под шлемовима и тајни агенти који куцају на врата, него као они Дирерови коњаници који су оборужани косом и пешчаником, а на вратима он чује ударање кошчатог прста Смрти.

Питање Смрти и све што то питање имплицира, јесте такође део стварности или „стварносна проза“ ако хоћете, бар у исто толикој мери колико и злосрећно „питање наших радника у иностранству“ или „морална дилема партизанског комесара“ или „проблем опустелих села“. Примордијално питање литературе, као и филозофије уосталом, јесте питање смисла живота и дубока сумња у све истине: покушај да се у ефемериди људског живљења пронађе неки смисао.

Богатство, слобода и зрелост једне културе испољавају се управо у плурализму, као што се богатство једне романеске литературе испољава у плурализму романескних стварности и поступака. Све док се тај плурализам у критици и у литератури и јединосмисленим, све дотле се једна трације) канонским, дакле јединоважећим не постигне, све док се један поглед на свет и уметност буде проглашавао (свеједно да ли од критике или од администр

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ПРИРОДНИ ОБЛИК СЛИКЕ

Марино Тартаља: Слике; Галерија Српске академије наука и уметности

ОВО ЈЕ ТРЕЋИ СУСРЕТ београдске публике са делом познатог сликара Марина Тартаље, једног од оних сликара који је дело судбину наше модерне уметности, као сведок и као протагонист историје. Данас је он личност одређеног схватања, изузетног формата и угледа. Његова личност и дело обрађени су у неколико студија и монографија, дело му је осветљено са неколико битних аспеката, али — карактер тога дела даје увек нове могућности за нове приступе и анализе.

Има једна карактеристика која цео сликарски опус Марина Тартаље, цео његов стилски и формални репертоар, његов предметни свет у све три фазе везује у целину, као јединствено разрешавање проблематике сликања у односу: природа-стваралац-дело. То је, можда, гледано у ширем смислу, проблем целокупног фигуративног сликарства: како савладати природни облик, како му дати само једну димензију и један садржај — носиоца одређене естетске функције, подједнако ослобођене допадљивости и психолошке пријемчивости у самом аутору и у посматрачу.

У предговору каталога, писаном са јасно дефинисаним ставом и широким познавањем материје, А. Челебоновић је забележио: „Из истог разлога је и он сам, по причању, уништавао своја платна када су му се учинила сувише оптерећена бојом и да више не могу задовољавати оба захтева: дефинитивност и спонтаност истовремено".

Ова „оптерећеност бојом" може се посматрати као други део проблема који нуди сликарство Марина Тартаље. Средство је у дијалектичкој вези са унутарњим токовима инспирације, оно је део стваралачке свести исто толико колико и део површине — платна или одређеног облика. Тај специфични однос према природном облику и средству, то стално тражење скоро идеалне равнотеже између изабраног (у процесу инспиративног засићења почетног) и током сликарске обраде материје дефинитивно нађеног предмета, карактеристичан је и за Тартаљину рану, конструктивистичку фазу, као и за онај период флуидних пејзажа и ентеријера тридесетих година (Бишево, Ентеријер с тотицом), као и за његове послератне преокупације које су дефинитивно затвориле круг његових стваралачких трагања.

У све три фазе најкарактеристичнији је однос према предмету који је на слици присутан и за око и за мисао и он није само полазна тачка већ и део духовне конструкције, идејне (не идеолошке) усмерености сликања. Другим речима, предмет је управо толико предмет да нам је, после дужег посматрања, јасно како је он само мост, онај универзални прелазни облик од импресије до експресије, али и средство једне чисте, субјективне, непоновљиве естетике сликара.

Тартаља је одувек, више подсвесно него свесно, тежио поклапању „природног садржаја" и садржаја своје стваралачке свести. Он је, улазећи у природу, у пејзаж, људско тело или цвеће, тражио облике идентичности, у ствари садржинске измиреност виђеног и доживљеног. Од облика, узетог из природе, Тартаља је дошао до природног облика слике. Средство је сведено на свој формални минимум, скоро шкрто употребљено, рекло би се опрезно али баш због те сведености његова емотивна набијеност потенцирана је до максимума. Те слике су данас на једва видљивој граници асоцијативног (пејзажи: Будва, Мотив под прозором, или мртве природе: Букет у вази, Положени букет), ослобођене виђеног скоро дефинитивно, али у континуитету његових схватања та је редукција нужна и назначена још у најранијим делима. То је веза између „Мотива из Лошиња" (1960) и чувене „Муже" из 1922. године.

ЖУДЊА ЗА СЛИКОМ

Бора Барух: Слике и цртежи, Галерија ЈНА, Београд

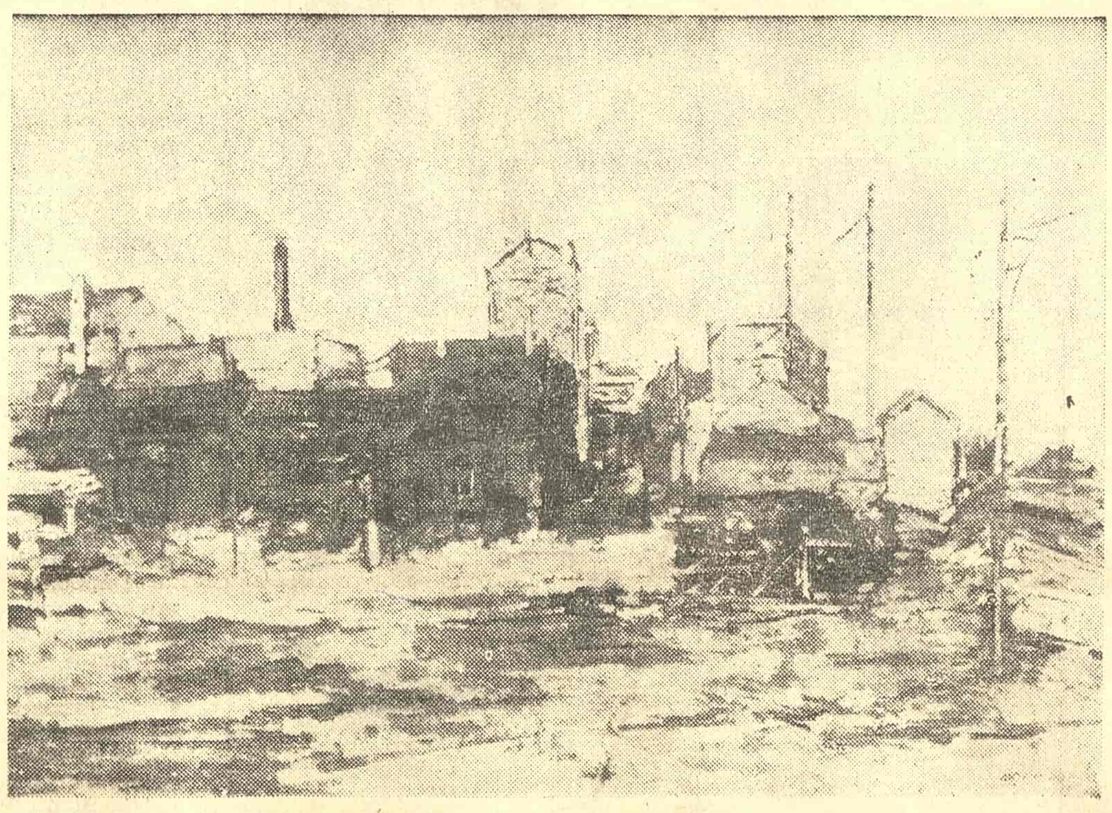
КАДА ЈЕ пре више од двадесет година приређена комеморативна изложба слика и цртежа Боре Баруха, била је то и прилика да се критички сагледа и оцени дело овог сликара који је у уметнички живот ушао непосредно пред други светски рат. Барух је, сликајући неколико година до рата и кратко време у рату (стрељан је на Бањици 1942), оставио релативно обимно дело од близу две стотине уља и цртежа, које је углавном и било приказано на поменутој изложби, октобра 1951. Данашња изложба у Галерији Дома ЈНА, по обиму далеко скромнија (изложено је око четрдесет уља и двадесетак цртежа), нема амбиција да ревалоризује сво дело у светлости захтева пречишћавања неких основних појмова у нашој новијој историји уметности. Изложба је пригодна, прављена поводом тридесете годишњице смрти Боре Баруха и прославе дана устанка народа Југославије. У међувремену је приређено неколико великих и значајних изложби које су, у одређеном светлу, представиле и дело Боре Баруха као део општих кретања једног временског раздобља (на пример, I тријенале југословенске уметности, Надреализам и социјална уметност, 1969. и Четврта деценија 1971, обе у Музеју савремене уметности у Београду, у оквиру циклуса „Југословенска уметност XX века").

Судбину трагичне личности и недореченог дела, личности разапете између живота и снова у немирним доратним временима и тешким данима рата, делили су и Б. А. Кун, Ј. Рибар, Б. Шупут и Д. Влајић на пример, сликари који су осећали дубоки раскол између одређеног социјалног садржаја и естетске аутономности дела. Истини за вољу, Бора Барух као сликар још није дефинитивно осветљен јер нису до краја испитани његови стилски узори и извори. Тако се у једном тренутку појавила тежња да се његово дело, које је и стилски и садржајно разнородно, подведе једнострано под појам такозване социјалне уметности. Неколико пригодних написа поводом комеморативне изложбе срочени су у том духу и нису остали усамљени, мада је још тада Протић успео да разграничи три основне фазе у Баруховом сликарству. Такво схватање илустровано је и неким примерима из његове биографије који имају привилчињенице. Тако је, на пример, познато да је Барух, негде 1938, пришао групи „Живот" која је, испочетка илегално, била основно жариште покрета социјалних тенденција (М. Кујачић, Б. А. Кун, Д. Бераковић, Ноје Живановић, Пиперски). Барух тада излаже уља „Фабрика", „Предграђе" и „Збег" која је инспирисана трагедијом Чехословачке. Он за време свог сликарског бављења у Паризу помаже републикански покрет у Шпанији. За време заточеништва у логору у Билећи он оставља неколико јасно опредељених, реалистичких цртежа. Као борац партизанског одреда Барух скицира потресну сцену „Мајка пред мртвим сином". Па ипак, данас, на овој другој послератној изложби, Баруха осећамо као трагичну личност и због тога што му је живот прекинут у тридесет и првој години, али и стога што му је сликарско дело остало у знаку недовршене песме, између знатног талента и његове временске ограничености. У почетку самоук, касније ученик импресиониста и Сезана, Барух је за веома кратко време прешао пут од пејзажа као мотива до пејзажа као извора светлости којом разрешава своје чисто ликовне проблеме. Управо, то је пут којим сликар, препуштајући се импресији мотива, долази до суперструктуре дела којом гради неку дубљу и обухватнију реалност. Тако сликар проширује репертоар својих инспиративних предмета, јер је у крајњој линији, за његову креативну свест, прелевантно шта око види. Дух покрива просторе из којих извлачи садржаје који кроз боју и линију постају видљиви као елементи унутарње конструкције — уметничке истине.

Циркус или пијаца, Калемегдан или предео из Француске, портрет дечака или Дон Кихот, све су то делови једног обичног света, преображеног на платнима у квалитет неког новог значења и емотивне целовитости. И када у бројним аутопортретима покушава да измири банални личност са законима сликарске оркестрације, то није ни социјално ни револуционарно усмеравање сликарства: то је тражење елементарности ликовног елемента, жудња за пуном бојом, зрелом композицијом и чврстом структуром. Жудња за сликом.

Барух сликар, на жалост, није надрастао Баруха револуционара, јер је време његовог живота било више време ратника и жртава него време сликара. На жалост.

Срето Бошњак



БОРА БАРУХ: „PORT D' ORLEANS"

ДУБРОВАЧКЕ ЉЕТНЕ ИГРЕ 72.

Игре назбиљ и игре нахвао

Двије представе Хрватског народног казалишта из Загреба на овогодишњем Фестивалу

ХРВАТСКО НАРОДНО КАЗАЛИШТЕ из Загреба остварило је, у првих осам дана дубровачког Фестивала, двије разнородне комедије двају великих пјесника сцене; ријеч је о Шекспирову „Сну ивањске ноћи" и Држићеву „Дунду Мароју".

Прва је сва сачињена од оног прозрачног ништа; „Како наша машта оваплоћује видове ствари невиђених још"! каже Шекспир кроз уста Тесејева. „Њих пјесниково око претвара у лик и облик, име дајући и одређено мјесто боравишта прозрачном ничему."

Друга је, ваљда, најкласичнија наша комедија, у којој се нашјенци а посебице пук дубровачки могу до миле воље себи смијат.

Прва је успјешно постављена у парку Градац — адаптацију простора извршио је Камило Томпа. Друга је посредством Александра Аугустинчића суморно распоређена прид Двором, гдје ју је наводно, своједобно, сâм Држић приказивао. Обадвије ове представе носе замјетан печат редитељске руке: „Сан ивањске ноћи" режирао је Јуванчић Јошко, а „Дунда Мароја" Младен Шкиљан.

Основни заједнички именатељ ове двије представе је скоро идентична глумачка екипа, и то је добродошла полазна тачка да се размотре неке појединости у опће, као и неке могућности и немогућности драмског дијела Игара. Но и одвојено од тога, онај кога је слух близу Дубровнику и Играма разумјет ће да, за нас, слиједити и поредити Шекспира и Држића није ни акалемска играрија ни самохвално натезање, већ императив који је 23 године постојања Игара неодољиво наметнуло.

Не ради се ту, дакако, о поредби вриједности које су за једног и за другог несумњиве, већ о поимању тих вриједности у одређеном времену и духу тог времена као и о сврсисходности одређеног начина интерпретирања. Ако је Помет наш Хамлет, као што је духовито примјетио један љубитељ театра, тад је и Држић наш Шекспир, и одатле произлазе све наше дужности према њему, и не мало задовољство из испуњавања тих дужности. То задовољство грубо су нам и себи ускратили 16-ог јула Младен Шкиљан и његови сурадници-сучесници у „Убијању" дум Марина.

Како је дошло до тога да једна представа реномираног театра као што је ХНК, представа која је високо оцијењена и у Загребу и у Београду — доживи на Љетним играма такав непоправљив фијаско? Одговор на то питање мора бити слојевит, а у великој је мјери, вјерујем, индикативан за мноштво проблема што као приштеви полијежу по драмском ткиву фестивала. Вјерујем да је корјен овог неуспјеха у низу неспоразума...

Почнимо од тога да је Држићев свијет стваран, животан — бар у Дубровнику. „Дунда" наиме, има у Дубровнику онај најповољнији предзнак који један драмски текст може уопће пожељети; уткан у свакодневно, са репликама које као да су уличне а не Држићеве, он је она истинска стварност „стварности" и присутно прошло. Држићев пак свијет у интерпретацији ХНК-а је нестваран, театарски. Држић је као и Шекспир писао за живу, постојећу, познату му публику. Подразумевајући ту публику као катализатор и уток схватамо да је управо то онај, увијек присутан „животни удар" у његовим текстовима, који налаже да се слиједи дух комедије а не њена шема. Познато је да је Шекспир писао свој „Сан" за поглавито младу публику; углавном млада публика га је разарагано поздравила на Гралцу 18. јула 1972! А тиме је један значајан дио дуга одужен.

Држић је писао о свом драгом Граду о живим људима; он чак спомиње улице и духовне карактеристике градских кантуна, а Шкиљан га поставља као да илуструра какав јапански текст, далек по духу и непробојан по затворености форме. Пут ка Држићу као и пут ка Шекспиру јест онај од вољења ка разумјевању; обојица су велики забављачи. Утолико теже оном ко повјерује да су они само то. Други велики неспоразум је посљедица увјерења да се представа може преносити, из једног амбијента у други, и из једне сценографије у другу а да се опасно не рескира њена кохерентност. Драма на отвореном простору, гдје је амбијент један од битних чинилаца, мора се срушити на главе зачетника уколико га они не схвате озбиљно, или, што више, иду против тог амбијента. Тако су овом приликом сви шавови једне театарски вјерујем вјешто сачињене представе, попуцали; све њене доскочице висиле су као крпе на просјакињи, а папирнатоблиједе интерпретације толико су болиле у својој површности, да човјек који респектује Држићеву ријеч не зна што да каже од туге.

Споменимо ипак да су захтјеви које извођење Држића у Дубровнику поставља извођачима — велики. То може донекле ублажити наш суд али оправдати то пак ову представу — коју дубровачка публика доживљава као личну увреду — не може. Не може највише стога што је извођачки капитал „Дунда Мароја" у Дубровнику велик. У тој ризници су поставке Бојана Ступице, Марка Фотеза и Косте Спаића! У тој ризници су Помети Лоза Лауренчића и Пера Квргића! У њој су и Петрињеле Мире Ступице и Маје Чучковић, и Сали Виктора Старчића — да не идемо даље. Умјесто да докучи бит ранијих успјеха и тек на њих надградили свој рад, Шкиљан је дозволио да у његовом „Дунду" ништа не буде битно ново, а да свака улога буде слабија од неке већ раније виђене. Частан изузетак чини Тонко Лонза чији је Дундо био другачији од ранијих. Лонзина интерпретација је изврсно смишљена; за разлику од његовог непосредног претходника на Играма, Изета Хајдарховића, чији је Дундо Мароје класичан, овај Лонзин могао би да се уклопи у најразноврсније, па и врло модерне верзије.

Говорећи о глумцима, говорили смо и о трећем неспоразуму овогодишњег „Дунда Мароја". У највећем дијелу представе, што због јалове глумачке надградње текста, што због лоше сценичности а што због опће неуиграности — они су изгледали као тужни забављачи а не као интерпретатори домаће класике. Но бацити кривицу на глумце или бацити је искључиво на њих, било би у овом случају, држим, криво и неумјесно. Ако ни због чега другог, а оно стога што је највећи дио исте глумачке екипе, само двије ноћи након „Дунда" заиграо течно и префињено између ријечи Шекспирових.

Треба ли редитељ, дункве, да понесе одговорност за оваквог „Дунда" у цјелини и за оваквог Помета — посебице? Јер трамтур и трпезољуб — Трпеза Помет одвећ је сложена личност а да бисмо могли отрпјети да нам га представљају у површном, комедијашком, television-show маниру, као што је то себи допустио Иво Сердар.

Помет је народни геније а не луда коју не знамо гдје да смјестимо. У њега је све превара, све играрија и „прозрачно ништа" — но стварна је његова љубав, љубав према изобиљу живота, према Петрињели... Пук дубровачки се без сумње вазда једначио са Пометом чију је материјалну биједу и тежак положај (слуга Тудешка!) препознавао као своју, а мудрост и разбор храњен духовитошћу волио да приписује себи. Помет је супериоран мала је слуга; супериоран и свом господару и Мару и Дунду — зато што је супериоран њиховој потлачености у страстима и незрелим емоцијама. У Помета нема респекта за госпаре, а њихова блага, по фортуни која је правда треба и он да дијели. Борећи се за то он је наш специфичан и ненадмашан вид социјалисте. Помет је вјечан као разлика између духовитих и „тврдих", слободних и „спуђених", сиротиње и богатуна; он јест доктур и филозоф. И колико је год закерало и зафркант он је и достојанствен. А управо то су Сердар и Шкиљан испустили из вида, вјерујући да је за Помета довољно да буде смијешан. Сердарова неозбиљност нигдје не оставља простор увјерењу да је Помет народни мудрац; и док се у Држића он бори са својом судбином, у Шкиљановој верзији он флертује са публиком. Бити стрпљив и смијати се у невољи велико је Пометово гесло. Демонстрирајући пред нама како се успјева („Маро ми пријети а ја му се баретом у руци клањам"). Помет нам кроз смијех даје крваву лекцију о животу којој духовитост не одузима оштрину а вријеме ништа од актуелности. Помет је онај који се прилагођава невољама, ругајући се и њима и самом себи, а то је оно што је народ вазда чинио у духовној борби за голу егзистенцију. Можда Пометов латински није тачан, али његове мисли су кристалне као наизвијезданије максиме дијалектичког материјализма.

Можда не посљедњи, али сигурно најмрачнији неспоразум овог „Дунда Мароја" је сценографија.

Сценографија је, кажу нам извори, била важан дио првих Држићевих извођења „Дунда"; била је то иновитат коју је Држић донио из Италије а публика прихватила. Није ли ту можда лежао кључ за модернизацију комедије, умјесто у незахвалним претурбацијама текста? Не би ли, умјесто разбијања Пролога Дугог носа — тог драгуља наше књижевности — требало разбити неке устаљене представе о представљању „Дунда Мароја" у Дубровнику а и другдје!

Кад је, на почетку самом, преко прочеља Кнежевог двора пуштен слајд, повјеровали смо да је први корак у том

Наставак на 14. страни

Милан Милишић

Драган Колунџија

Молитва

Владети Јеротићу

За оне који плове у очинску своју земљу
За раднике који једу сланину гледајући се
(Дајте ми родну јесен)

За руке које стављају насред стола бокал
златног вина
За плавкасто преко златног за време ручка
За моје старе који се преврћу целе ноћи од
болова
(Дајте ми високе цветове)

За мале богове који силазе у руже у живот
оболели
За свако моје здраво вече проведено с њом
(Дајте ми здраво вече)

Што су лепе шуме у птици
За небо за провалију у коју ћу скочити:
Ако ми бар у сну не навратиш
(Дајте ми крила)

Анђеле презрели кад пада вече кад пролазе
живци
За сунце остало у соби на јабукама на њеним
рукама
За сан за пријатеље
(Дајте ми једну звезду)

ПОКРАДЕН САН

1

Лопови ми упали у сан.

Под прагом нашли речи
У ракији црвеног оца

Сада добро јутро кажем гробу
Добро вече колевци

2

Сан је био од белих вишања
И ја сам хтео да пређем на другу његову грану
Каквој опасности је био изложен мој живот
Био сам дечак са рукама тањим од зле зиме

А све се заправо догађало у тајности једног
канаринца
И његове песме у којој је листала читава једна
гора
Ко је могао и сањати да ће у томе часу доћи
лопови
Те очи жена преноћиле у моме граду

Једна рука је била пребачена преко гране као
преко љубави
Док сам другом на земљи пребирао сјајни
шљунак
А направљен лежај у трави горео је под небом
напуштен
Све то могло се догодити само мени
Те ноћи сам остао без драгоцених ствари
Моји бели војњаци којима ни за коштину више
не знам
Моји жетеоци такође покрадене пшенице
Моја велика кристална долина без песме фрула

Све то могло се догодити само једној олуји
у ноћи каква сам ја
Лопови су нестали њих не можеш препознати
Ни убити они ће тебе убити
Мој сан је био њихова мрачна улица а ноћ
велики распуст

СИНОВИ ВАТРЕ

1

Тако ја с песмом
Ко ти, мајко, с руком,
По Србији, по њима,
Сам и с муком.

Другови сврате у сан ми.
Разговор болно у цвет:
Ко танки млаз у шуми
Пређемо живот и свет.

2

Многих нема, јао,
Срца што су се спајала,
На родним њивама
Злата што су се одвајала.

Болно је испраћен
Син низ дебло шљиве.
На грани је скраћен
Живот погибије.

3

Сузе, сузе, осмех, осмех.
Видим листало, нема: оца.
Видим цветало, нема сестре:
Две моје главе на врху коца.

Мајко тако ја у сну,
Са земљом, са њима.
Дуго ме доле себи зову
Синови ватре у гробовима.

ТРГ

На тргу сам нашем јутрос, млад.

Трг је дело синова
(Најбољи је зато, најжешћијих јада)
А ја осмехе девојачке ко птице ево пребројавам.

Колико ласта обешених низ лица
Са округлог трга видим.
Куд ли ће низ питице Калемегдана, меланхолијо?

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

ПАС КОЈИ ЗВИЖДИ

Влада Урошевић

ПАС КОЈИ ЗВИЖДИ појавио се први пут те зиме. Падао је снег и леденоплавим просторима ноћног неба лутало је свашта: замрзнути падобранци, авиони без пилота, точкови локомотива које су експлодирале негде на фронтовима, радио-вести, стари дирижабли, чавке. Био је рат и породица се сакупљала сваке вечери у нашој кујни: њени чланови били су преко целог дана негде у граду, заузети свршавањем својих неразумљивих, тајанствених послова, а увече су се прикупљали у топао, пренасељени простор кујне.

Пробијајући се из удаљених предграђа, одсечених снежним сметовима, кроз војне страже и блокаде, долазио је на велосипеду теча Анастас, промрзао и укочен као сталактит, ујна Јевдокија, са великим стомаком из кога се никако није указивала толико очекивана крупна и црвена беба, појављивао се деда Симон, отац породице, већ потпуно глув и ужасно лаком на слаткише, долазила су деца — моја рођака Емилија, у очерупаној бунди од мачјег крзна, моја браћа од тетке, стричеви и ујне, далеки рођаци и већ заборављени сродници, долазили су сви и увлачили се у топлу кујну. То је била нека врста породичног савета, високи орган родовског управљања који се састајао само у ретким случајевима — у време рата, при погребима и породичним скандалима.

Наша кујна је била једино загрејано место на свету: напољу је град постајао плав од хладноће, улице су постајале крхке као насликане на порцелану, ретки кораци су одзвањали по њима као под звоном. Унутра у кујни горела је ватра у великој четвртастој пећи: поред ретких дрва у њу су бацане хартије — горели смо писма, признанице за струју, позивнице за некадашње костимиране балове, разгледнице послате из бања у које је деда Симон ишао да се лечи. Садржај одавно неотворених фиока се проређивао. Долазили су на ред календари давно прошлих година, порнографске слике које су сакупљали ујаци, честит-

ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ МАРКОВИЋА

ке за божићне празнике, рецепти за лекове, школска сведочанства, споменари, старе возне карте и уџбеници из хемије.

У кујни су деца седела у једном углу поред прозора — боловали смо тамо сви заједно од магарећег кашља, од овчјих богиња, од шарлаха, заушки и од досаде. Било је забрањено да се придружујемо старијима и да гледамо како они играју домине и преврћу велике географске карте у раскупусаном Атласу света, мерећи нека растојања палцима.

Једне од тих вечери јавио се први пут и пас који звижди: кроз прозор смо лепо видели његову модру силуету како броди кроз поларну ноћ ратне зиме. У ствари, ми смо га прво видели на слици: мој ујак Јаков био је крзнар и од њега — после његовог ишчезнућа у ратним нередима — остала је на зиду једна чудна географска карта. На карти која је представљала цео свет биле су насликане све крзнене животиње које су својим кожама служиле за нешто у занату мог ујака — од дивног белог хермелина, који је стајао међу леденим сантама Северног пола, до обичног сивог зеца који је био насликан управо изнад места у коме смо живели. У тундрама Монголије и пешчаним равницама Арабије ми смо откривали, обележене бројкама стављеним у мали кружић, чудне, скупоцене животиње раскошних репова и искричавих влакана. Ту је био шарени тасманијски вук, незграпни мангут са подручја реке Усури, животиња названа фоса која може да се нађе само на Мадагаскару, дугоуха лисица из Јужне Африке и кратконога цибетка која живи поред рушевина египатских храмова. Горе на северу, близу тајанствених Шпицбершких острва, открили смо пса који звижди — запрепашћени и усхићени. За разлику од других животиња које су стајале на земљи, он је висио, згрчених ногу, изнад Северног леденог океана, изнад белих медведа и туљана, над бродовима првих истраживача севера заробљених у вечном леду, са својом веселом, изазивачки искеженом њушком. Под њим је стајав јасно исписан број четрдесет и четири. Али доле, у легенди, где су биле наведене све животиње које су се јављале на карти, тај број је био прескочен: то је била или нека графичка лукавост штампара, или професионална тајна коју није желео да нам открије учени крзнар, састављач карте — шта је од тога било право решење, то никада нисмо успели да дознамо. Питали смо младу ујну Милену — жену ујака Јакова. Нагињући се над нас и шапућући као да казује нечувену тајну, она нам откри да је реч о невероватно ретком, тако рећи неуловљивом псу који звижди, зимској животињи која лута кроз снежне просторе, светлуцавој утвари северних крајева.

Моја рођака Емилија била је прва која га је видела још те вечери. Старији су били занесени у тумачења чудних и загонетних пророчанстава Нострадамуса, исписаних у четвороситисима, и нису приметили наш изненађени и усхићени узвик: међу црним крововима изнад којих су се полако окретали лимени петлови угледали смо пса који звижди, невероватну животињу зимских ноћи. Он је био испрва као клупче љубичастог дима, затим као таман балон испуштен из руку и узвинут изнад кућа, да би коначно његово крзно блеснуло металномодрим блеском пригушеног електрицитета. Чули смо кроз прозрачно ледну ноћ његов писак — нешто између далеког јављања локомотиве и пиштања узаврелог чајника.

Дани су пролазили брзо, да би се већ одмах после ручка претварали у дугачке вечери. Рођаци су се прикупљали још док са стола нису били подигнути остаци хране и пунили су кујну мирисима мокре вуне, влажних ципела и дувана. У млакој кујни пуној испарења јела почињали су нејасни и дуги разговори у којима се спомињао руски свештеник Распућин, један војни брод који је носио аристократско име Граф Шпе, романи Пољака Пшибишевског и пудинзи доктора Еткера. Повучени у свој угао, ми смо чекали ноћ и појаву пса који звижди.

Док смо га чекали да се укаже, говорили смо о ишчезлом ујаку Јакову, о могућностима да се он налази у разним деловима света и о улогама које свакако игра у великим догађајима рата. Гледајући карту на зиду, ми смо провлачили његову подморницу између моржева и морских туљана, заобилазили смо велике беле медведе који су седели на сантама леда и уводили смо ујака Јакова у безбедно пристаниште пред којим су чекали ирваси упрегнути у санке. Затим се појављивао пас који звижди: иза неког димњака указала би се његова тамна силуета, чуо би се његов подсмешљив, игличасти писак.

Сваке ноћи смо очекивали његово појављивање. У кујни је било топло, горели смо већ латинске речнике, приручнике из повртарства, комплете хумористичких новина, изванредно лепе разгледнице у боји. Далеки градови су горели плавичастим сјајем, лак над прозрачно плавим језерима је пуцао, из зеленила се дизала једва видљива сумпорно-зелена пара. Грчиле су се, немогуће се извијајући, катедрале већ разрушене у бомбардовањима, претварала су се у пепео дивна барокна здања која су у том тренутку можда заиста горела. Најбоље су гореле старе панораме провинцијских градова; слике са снежним мотивима, на којима је дрвеће било облепљено светлуцавом копреном од ситно истуцаног стакла, пиштале су и испуштале дим. Од свега тога у кујни је било топло, мада су се прозори ипак помало замрзавали: на њима су се одсликавали некакви поларни предели, игличасти кристали су се спајали у загонетне пејзаже из којих није било излаза. Топили смо их паром из устију и кроз округле тамне отворе посматрали нашег пса који звижди — он је долазио из снежних равница, згрчених ногу, пловећи над црним дрвећем и напуштеним рововима.

У тајну његовог појављивања од старијих је била упућена само ујна Милена — она је била тако рећи још увек дете, тек је била завршила гимназију, и ми смо је сматрали достојном да јој поверимо откриће. Нагнута над нас, додирујући својим грудима наша рамена, она је гледала са нама кроз прозор и тихо подврискивала при појави тамне силуете над снежним крововима. Док смо чекали на пса који звижди, ми смо говорили са њом о ујаку Јакову: њу је обливало руменило, њене очи су постајале искричаве и она је заједно са нама учествовала у прављењу маршруте по којој се према нама, надмудрујући непријатеља, пробијао ујак Јаков.

Од дана није остајало ништа — сумрак се хватао још пре подне у гранама, остајао скривен од прошле ноћи по угловима а угасло подне је умирало још пре него што би се родило. Рођаци тако рећи нису излазили из куће — послови који су их обавезивали да буду у граду постајали су све неважнији, кујна је постајала једино место где је могло да се живи. Неки су остајали и преко ноћи — кад би изјутра устали налазили смо их већ тамо — неизбријане, тамних подочњака и у облацима дуванског дима. Ујаци су решавали велике укрштене речи из старих новина, препричавали надугачко садржаје одавно прочитаних историјских романа. Затим су играли томболу, покривајући извучене бројеве зрнима пасуља. Када би био извучен број четрдесет и четири, ујна Милена би нас погледала заверенички — само смо ми знали шта се крије под тим бројем, шта је пропуштено да се напише о његовом значењу.

Од ујака Јакова није било никаквих вести. Али ми смо проналазили вести о њему у извештајима са фронтова, у именима заузетих градова, у искрцавањима на далеким острвима и у резултатима ваздушних борби. У покретањима линија фронтова осећали смо тајанствену улогу ујака Јакова, његову војну вештину и храброст. На карти са животињама ми смо тражили његову непредвидљиву стазу шпијуна и војсковође: преко замрзнутих врхова високих планина, између муфлона са роговима увијених попут пужа, мошусног говечета и последњих примерака зубра провлачили смо компликовану линију његове ратне авантуре. Ујна Милена се слагала са нама: ми смо знали да та она чека и покушавали смо да на карти пронађемо што више могућности за његов брзи повратак.

За све то време пас који звижди се појављивао редовно на плавичасто белом снегу кровова угледали бисмо јасно његову црну, шиљасту њушку са нејеженим влакнима, мало опуштене уши, кратки реп. Он је пиштао оштро, као птица или као слепи миш, њушкао око димњака, вртео репом. Пловио је кроз ваздух као да се клиза — тајна његовог летења била је неуловљива као и он сам.

С времена на време долазио је ваздушни напад. Пре него што бисмо побегли у подрум, ми смо успевали да погледамо кроз прозор и да видимо још једном нашег пса: између две експлозије противавионске артиљерије, ухваћен у укрштеним сноповима жутих рефлектора, он је летео ниско над крововима, потпуно неузнемирен. Чинило нам се да чујемо, кроз грмљавину, његов пиштави звиждук, подсмешљив и изазивачки.

Затим смо, у подруму, са паучином залепљеном преко лица, док бисмо покушавали да разликујемо експлозије бомби од пуцњева противавионске артиљерије, говорили о ујаку Јакову, о томе да он може да буде у једном од тих авиона, о његовој храбрости и неустрашивости. Налазили смо потврде ових теорија сутрадан, у нађеној станиолској хартији на огради терасе, у избору порушених зграда. Тамо горе је био ујак Јаков, свакако.

Сумраци су у кујни мирисали на коре од јабука остављене на пећи до угљенисања. У пећ смо стављали последње хартије: на ред су били дошли чак и записи деда Симона, написани љубичастим мастилом и потпуно нечитљиви. Неки листови из Атласа света, на којима су била нека мање интересантна бојишта, исто тако су завршили у ватри. Тетке и ујаци су водили дуге разговоре о индијском вођи Махатми Гандију, о Ломброзовој теорији, о спиритизму, о лету Чарлса Линдберга преко океана и о пропасти брода Титаник. Пас који звижди слао је свој звиждук преко крововора исповљујући из таме. Он се шуњао око замрзнутих прозора, дошавши у наше детињство из далеких, огромних и неразумљивих простора, као нека невероватна вест. Ми смо седели поред прозора, дували у њега и гледали у ноћ.

И тада је одједном дошао ујак Јаков. Ушао је са новом шубаром на глави, здрав и жив, миришући на коже. Пољубио нас је све, загрлио јако ујну Милену и објаснио нам да није могао да нам се јави — пошта није радила, пруге су биле прекинуте. Испало је да је био по градовима у унутрашњости, да је откупљивао коже и да је добро зарадио. Затим нам је показао канту масти, велики комад сланине и рекао да ће сутра доћи један камион са дрвима. Ми смо стајали запрепашћени, преварени, несрећни. Сва поцрвенела, ујна Милена је покушавала да не гледа према нама. Сви су били радосни, смејали се, помало на силу.

Затим је ујак Јаков одвео ујну Милену негде, у неки други стан. Рођаци су се разилазили. Поподнева су постала сува, празна, без некадашњег пригушеног сјаја дугих скупова.

Пас који звижди се и даље појављивао час овамо, час онамо у црвенкасто-смеђим вечерима зиме на измаку, звиждао иза високих димњака вишеспратница, гребао по олуцима, лебдео изнад кровова као балон; али нико више није веровао у њега.

САВРЕМЕНИЦИ

Приповедач Александар Солжењицин

Поводом објављивања „Приповедака“ у издању Српске књижевне задруге

О „СЛУЧАЈУ СОЛЖЕЊИЦИН” било је у нас, као и у свету, доста написа. Потреба за сензацијом, један од уобичајених видова спољашњег приступа књижевности, и ту се испољила веома осетно. Као да уметничка дела више не могу да нас заинтересују својим непосредним дејством него нас привлаче околностима у којима су настала, судбином самог уметника или необичном тематиком. Нема сумње да је „случај Солжењицин” вишеструко занимљив, па и књижевно значајан. Друштвени положај писца који се бави нетакнутим или запретеним темама важно је питање књижевности уопште, без обзира на могућну уметничку вредност његових дела. Међутим, као што спољашње околности брзо примаме читаоце и изнесу писца или дело на глас, тако се пажња публике, под утицајем нових узбудљивих појава, зачас и угаси, а успех пресахне без пишчеве живе везе са читаоцима. Упркос „случају”, пак, Солжењицин већ десет година обузима духове, стичући готово свакодневно све више читалаца и поклоника. То је знак да — осим друштвеним околностима у којима се овај писац појавио и у којима данас живи и ради, осим новом тематиком коју је унео у совјетску и светску књижевност, осим непомирљивошћу и ангажованошћу, које је испољио и после додељивања Нобелове награде 1970. године — Солжењиново дело плени и неким дубљим својствима, садржи вредности које му обезбеђују трајност. Зато је потреба да се о њему говори са пуном озбиљношћу, као о јединственој књижевној појави данашњице, независно од његове некњижевне, па и књижевне судбине — све прешнија.

Савремена совјетска књижевност, као што обично бива у прелазним раздобљима једног књижевног тока, прво се испољила у приповеци. Њено порекло је управо у скици, фељтону, који се почетком педесетих година нагло развио услед жеље да се доскора заташкиване прилике, нарочито на селу, прикажу са што мањег одстојања, без нарочитих уметничких претензија, скоро документарно. Требало је за што краће време освојити голему садржину. Стога је нова књижевност била претежно тематски усмерена. Прави уметнички додир са том тематиком у почетку, природно, није могао да буде целовит. Необавезна да прикаже живот у целини, као што тачно запажа Лукач, само је приповетка и могла да испуни такав задатак. И она се била изванредно развила, делом ослањајући се на класичне традиције, посебно на Чехова, делом тражећи нове изражајне могућности. Тај природни развој савремене совјетске књижевности очигледан је и кад је реч о Солжењицину. Иако се данас његов углед у свету углавном темељи на романима, Солжењицин је почео као приповедач, дуго је био надасве то, па је и неке основне књижевне врлине испољио баш у тој врсти. Штавише, новела „Један дан Ивана Денисовича”, објављена 1962. у часопису „Нови мир”, није обичан књижевни првенац, него сјајан увод у једно значајно стваралаштво.

Прво што привлачи у Солжењицинову приповедачком делу је, свакако, тематика. Опседнут невољама доба, које је и сам једва претурио преко главе, Солжењицин га испитује до најситнијих појединости, настојећи да открије њихову унутрашњу повезаност, неку законитост која је изазвала све те догађаје и управља људским судбинама и поступцима. Он то чини не само у првој приповеци, која је готово мучна у својој наоко површној описности, него и у осталим, друкчије састављеним, али ништа мање напетим и усредсређеним. Основно у свим тим делима, која често нагињу новели, јесте морални проблем. У сукобу суштаствених закона људског понашања, људских моралних норми, и нечовечног, бесмисленог механизма принуде над људима — испољава се психологија Солжењицинових јунака, настају њихове мале личне драме са далекосежним последицама, ствара се њихов унутрашњи раскол. Драматичност је, отуда, друго основно обележје тих приповедака. Она се лако може пратити од једне до друге приповетке.

У шкртом, уздржаном излагању, лаганом опису незнатних догађаја, типичних појединости и најмањих психичких покрета „Једног дана Ивана Денисовича” логорски живот схваћен је као систем принуде, као својеврсна друштвена игра, у којој је улог живот. Једна супротстављена страна тежи да сачува го опстанак и бар мало духовне живахности и слободе, док је друга — у вечној бризи да очува тај систем принуде, који јој пружа нешто повољнији положај — принуђена да измишља стално нове принуде, да одржава своју надмоћ, непрестано психички и друштвено угрожена. Тај неми, пасивни сукоб, у коме принуда привидно тријумфује, завршава се моралном победом затвореника, који и у најнељудскијим условима успевају да сачувају човечност.

Да систем принуде који влада у друштву може да учини човека морално неслободним и да га онечовечи, показује „Случај на станици Кречетовка”. Само што је за тренутак дошло до људског отварања, до узајамности међу случајним познаницима, прорадио је механизам „будности”, нечовечни механизам неповерења према ближњем. Одмах после постигнуте тренутне узајамности настаје трагични неспоразум: нехајно изречен слободоумнији суд једног од јунака претвара оног другог у противника. Као у трагедији судбине, виша законитост устаљеног механизма долази у сукоб са људским моралним нормама — и побеђује. Оба јунака страдају: један физички, други морално.

О трагичној судбини праведна човека у околностима свеколиког отуђења говори „Матрјонино домаћинство”. Матрјона живи душевно и духовно слободна и срећна, иако би с пуним правом могла да се жали на судбину: није се удала за вољеног човека, изгубила је и мужа, остала без деце, тавори у приличној беди. Међутим, унутрашња светлост — доброта и радиност, човекољубље и благост — обасјава њен наоко тежак и једноличан живот. Ни грам зивост и себичност околине не могу да поремете њену природну равнотежу и озареност. Међутим, приповетка не представља апотеозу праведништва колико трагичну слику људске разједињености. Сви су трагични јунаци, јер су невољно сведени на ситничавост и грабљење туђег сиромаштва ради смањења сопственог. Непосредно Матрјонино страдање, у ствари, изазива остале да се испоље и покажу своју скривљену или недужну трагичност, управо општу захваћеност несрећом отуђења.

И „У корист опште ствари” је приповетка о трагичној спутаности. Људски поступци, и најлепши и најчовечнији, у власти су „виших интереса”, нечовечног система принуде. Самопрегоран и диван људски рад, сједињеност људи на великом часном послу обезвређују се бесмисленом одлуком, којом се, под маском виших интереса, остварују личне бескрупулозне амбиције. Ухваћени у мрежу друштвеног механизма, чак ни честити и добронамерни комунисти не могу да помогну праведну ствар. Исход догађаја је физичка победа система принуде и морални пораз друштва које уништава основне вредности на којима треба да почива.

Неодговорности према историји посвећена је приповетка „Захар — кеса”, у ствари студија лика главног јунака, који од немарног, прилеђног чувара постаје готово симбол племенитог и национално свесног човека из народа, додуше, немоћног да се супротстави друштвеном механизму, који, у оној тренутком, заборавља прошлост, као што је неосетљив према будућности.

Етиде и мале приче су права ремек — дела језгровитог изражавања и тачног уочавања. Солжењицин се у њима показује као заљубљеник природе. Као да открива тајни живот предмета и бића, природе у свим њеним појединостима — он ствара читаве песме у прози, надахнуте и живописне.

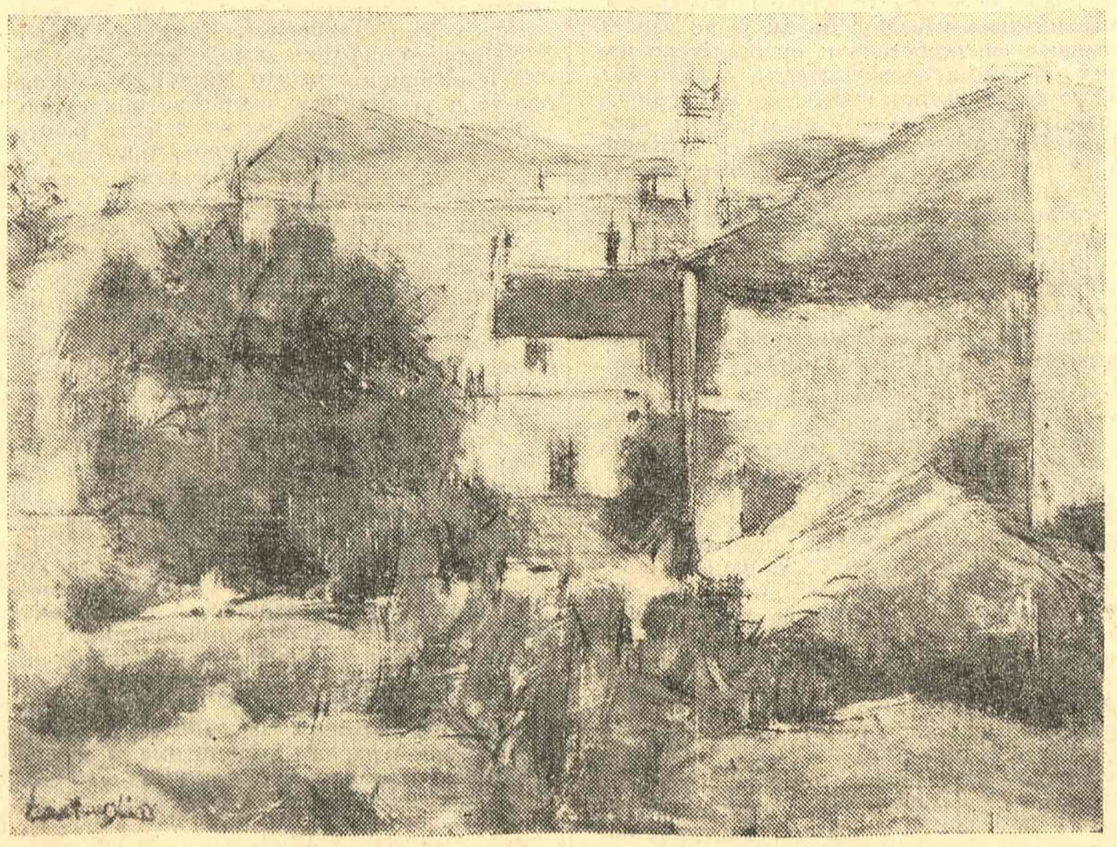
Проучавање Солжењицинових приповедака показује да се њихова вредност ниуколико не исцрпљује изворношћу тематике, премда им ни та врлина није најмања. Особеност погледа на свет — трагично осећање живота, изазвано властитим и друштвеним искуством, уз јасно изражен делатан став и моралну чврстину — омогућила је његов посебан приступ грађи коју обрађује. Осетљивост за најситнију појединост, за скривен смисао догађаја и поступака допринела је да му излагање буде сажето и упечатљиво, чему је помогло и његово изврсно владање језиком, примена језичке карактеризације и, уопште, коришћење посебних језичких слојева, као што је, у првом реду, говор затвореника, те људи из народа, често супротстављен званичном језику чиновника*). Сложена садржина, редовно изражена у супротностима, захтевала је необичну згуснутост приказивања, те је пресудно утицала на композицију Солжењицинових приповедака, чије су особености: сразмерно подробна експозиција, убрзана средишња сцена заоштравања сукоба или продубљивања односа, па брз и одлучан расплет. У првом делу радња, уколико је има, обично тече без већих потреса или пак, сасвим мирно: где-где се описују чак повољне прилике или такве које треба да се заврше повољно. Механизам друштвене принуде углавном се појављује у другом делу, у којем настаје и заплет. Коначно, у тријумфу тога механизма над људским моралним нормама долази поента, која нас својом неприродношћу и нечовечношћу наводи на етички исправан закључак и гони да заузмемо критички став.

У напису о првој Солжењициновој приповеци Лукач увршћује писца у обновљени социјалистички реализам. Тешко је, међутим, сасвим се сложити са овом оценом. Околности да је Солжењицин усредсређен на приказивање друштва у његовој сложености и противречности, да му је најдража истина, ма и приказана на стари начин, да је његов став изразито критички, премда се та критичност не испољава непосредно, него као морално и уметничко дејство његових приповедака, назад, да у његову делу нема особитих новина ни што се тиче композиције, ни у карактеризацији, нити у стилу — убедљиво сведоче о томе да је реч о писцу реалистичке усмерености. О социјалистичком реализму, пак, једва да се може говорити, како због тога што овај појам ни иначе није теоријски јасан, тако и због чињенице да се Солжењицин тешко може подвести под нека његова поле прихватљива одређења, као што је оно да је у питању књижевност која не само што критикује друштвене недостатке (као критички реализам него и указује на путеве превазилажења друштвених невоља. У Солжењицинову поступку очитује се крепак реализам у најбољим руским класичним традицијама. Упливност његова књижевног, нарочито приповедачког израза, изворност примене већ познатог поступка, којима он снажно делује на савременог читаоца сведоче о томе да је Солжењицин крупан писац. А крупан писац је такав зато што говори на свој начин, свој не само у несличности него и кад је умногоме ослоњен на начине које су други пре њега упражњавали.

Јован Јанићијевић

АЛЕКСАНДАР СОЛЖЕЊИЦИН

* Преводилац „Приповедака” Мира Лалић је успешно савладала сложене лексичке и друге језичке и стилистичке проблеме Солжењицинова приповедачког дела, чиме је, на известан начин, дала образац за превођење Солжењицина на наш језик.



МАРИНО ТАРТАЉА: „БИШЕВО” (1936)

ТЕЛЕВИЗИЈА

Док траје летовање

АКО ПРИПАДАТЕ оном повлашћеном делу становништва, који ни овог лета није спао на комичну симболику мини-регреса за годишњи одмор, тада вероватно довршавате паковање кофера, торби, гумених душека и хрлите у наручје љубазних возовођа, стјуардеса, точилаца на бензинским пумпама и осталих приморских, језерских и планинских туристичких трудбеника. У својем често неосигураном стану напуштате верног пријатеља, злог господара и непресушног лиферанта „дроге за очи”: телевизор. Благо вама и — тешко вама!

Двадесет или тридесет дана без редовног праћења нашег телевизијског програма — обилног као магацин у „драг-стору”, уравниловског по цени и шареног по асортиману попут неконтролисаног увоза — то је ненадокнадива празнина у животу, једнака привременом губитку памћења или неочекиваном престанку читања штампаних материјала са разним закључцима, препорукама и анализама... За време вашега одсуствовања може да дође до непоправљивих заокрета, дефинитивног ишчезавања многих вечних познаника или до провале нових лица и епизода... А ви о свему томе нећете имати ни појма! Слаба је утеха ако негде и привирите у комадић којег локалног програма — то неће бити о в а ј програм, у чијој сте матици до данас пливали и који је пулсирао у вашем крвотоку.

Покушајте да замислите... Кроз месец дана — Родни Херингтон поново лежи у затвору због другог убиства, којем ви нисте присуствовали; Бети Андерсон облачи хаљину, коју не можете да купите ни у једном домаћем „бутику”; а у међувремену (о трошку неког од наших дефицитарних дневних листова) на полупразном стадиону гостовали Констанца Мекензи, Мија Фароу, Мартин Пејтон и онај масер спљоштеног носа са незгодним презименом Геринг! Можда вас очекују још већа чуда — да, на пример, Момчило Поповић као водитељ „Дневника” устане иза свог дактилографског сточића и прошета пред камерама, да Владан Стојаковић прокоментарише утакмицу из школске клупе, Срето Шћепановић изговори пет реченица без десет исправки, а „Телевизијска пошта” буде кажњена одбитком од плате због некоректног односа према својим гостима... Месец дана је толико дуго време — да ћемо ваљда успешно саставити тест-таблице идеалних особина, дужности, изгледа и слугерањске психологије према серији „Горе-доле”, како би најесен овдашње леди и лордови могли преко огласа да потраже одговарајуће Роуз и Саре, мада савршеног идиота, роба-центлмена какав је Хадсон под овим балканским небом ипак неће пронаћи. Не сумњамо да ће за исто време „камењарке” из околине железничке станице копирати у понечем телевизијску „Нану”, подсећајући на Золу и Париз таман колико и енглески глумци кад играју Французе. Врхунац изненађења могао би се догодити у преводилачком сектору телевизије: да уз натчовечански напор почне превођење текстова песама, ако очигледно имају значај по садржину емисије; да симултани преводиоци престану са надвикивањем и заглушивањем оригиналног тона; да за „титлове” у совјетским филмовима телевизија ангажује бистријег ученика виших разреда основне школе, који може сведочанством да докаже бар једногодишње учење руског језика... А најзаслужнији уредник телевизије биће онај, који спречи гренадирско-егзерцирну „глуму” Вере Томановић док чита реплике из цртаних филмова!

Телевизија, угледајући се на Савезно извршно веће, неће отићи на колективно летовање. Да ли то значи појачани радни елан на програмско-техничким побољшањима, на уобличавању било каквих програмских физиономија? Искуство нас учи да будемо — скептици. Институционализам телевизије претворио се поодавно у ц и т а д е л и з а м, допуњен повременим „демонстрационим испадима” из тврђаве — какав је битка против покретања конкурентске телевизијске мреже „Студија Б”, то јест битка за неприкосновеност монопола. Зато је и продужетак њеног рада преко лета, у ствари, континуитет истих кадровских и оријентационих слабости — нахрањених самодопадљивошћу, арогантним одбијањем критичког сагледавања ситуације, чудним конзерватизмом без узрока и материјалном безбедношћу без оправдања.

Августовски годишњеодморци не морају да се брину: н и ш т а с е н е ћ е п р о м е н и т и до њиховог повратка! У безначајним, до вечности развученим серијама лако ће похватати танке, предвидљиве нити радње. У краћим или дужим преносима јавних дискусија још лакше ће препознати прастаре, овештале и ништанеговореће реченице. У нанизаним ђерданима „нумера” забавних и новонародних певача срешће поново исте нечисте интонације, осмехе сличне кревељењу и расклиману гимнастику... За гледаоце, који нису већ четири или пет пута пратили Олимпијаду преко телевизије, можда ће минхенски спектакл представљати освежење; за остале неће.

Метеоролошки гледано, телевизија је стварни феномен: у њеним каналима ретко кад зажубори понеки живи поточић, па убрзо пресахне. У свим годишњим добима, епохама и етапама развитка — на телевизији углавном влада с у ш а. Против те врсте суше ниједан ДОЗ неће осигура гледаоца!

Берислав Косиер

ФИЗИЧКИ СУПЕРЕСПЕРАНТО У ПОЗОРИШТУ БУДУЋНОСТИ?

Између краја сезоне и шестог БИТЕФ-а

КРАЈ ПОЗОРИШНЕ СЕЗОНЕ београдска позоришта су дочекала у ведром и свечаном расположењу. Одиста су сва имала чиме да се похвале. Ателје је „недељом кризе домаћег репертоара" ту „кризу" претворио у ироничан изазов обиља домаћих драмских текстова на репертоару, од којих је нарочито „Рањени орао" одлично примљен од публике, па и од знатног дела критике; Југословенско драмско позориште је прославило стото извођење Фејдоове „Бубе" у истој сезони пред препуном кућом; Народно је Сремчевог „Поп-Ђиру" приказало педесети пут за свега девет месеци, а мјузикл „Виолиниста на крову" Савременог позоришта такође може да се уброји међу изврсно оцењене и најрадије гледане представе у овој сезони.

У експанзији или пред експлозијом?

Од тих тријумфалних тонова утолико више одудара оно што о позоришту данас мисли и говори веома истакнути позоришни уметник из суседне Румуније, уз то управник позоришта и садашњи председник Међународног института за позориште (ИТИ) Раду Белиган. Приликом недавног успешног гостовања букурештанског Националног театра у Београду, он је стање данашњег позоришта приказао црње и горе него што би и најцрња злослутница могла да наговести. Сараднику „Политике експреса" (А. Мујчиновићу, 11. VI 1972) изјавио је да је *„старо позориште мртво"* и да „сваког дана може да се очекује експлозија која ће у парампарчад разнети и последње остатке сценске уметности коју називамо позориштем".

Тешко је замислити већу опречност у гледању на стање у тој уметности. Чак и ако претпоставимо (а то није лако јер Белиган не говори о појединим установама, него о „сценској уметности коју називамо позориштем") да Белиган београдска позоришта, па и букурештанско с којим је и сам гостовао, некако изузима, да њих не сматра ни „старим" ни новим, него, рецимо, садашњим, нечим што животари чекајући да се и само придружи — наравно не оном које тек треба да ступи у живот, него оном које се са својим већ растало, чак и у том, најповољнијем, случају постоји непремостив понор између Белиганове посмртнице и кликтања позоришних руководилаца београдских што њихова позоришта пуцају од младости и здравља.

Наведимо, примера ради, да Борка Павићевић и Богдан Тирнанић (у Нину, 2. VII 1972) последњу у овој сезони Атељеа, и телевизијски преношену, премијеру „Исус Христ суперстар" сматрају — не предзнаком скоре смрти и експлозије, него „залогом експанзије" тог споја опере и рока, „понако најекспанзивније музике нашег времена".

Без споразума о споразумевању

Видели смо да ону мртву стару уметност Белиган нити оплакује нити сахрањује. Спокојно, можда чак и с извесним нестрпљењем, чека на ону експлозију која ће разнети њене последње остатке — све осим једног: оног из којег треба да се роди *ново, будуће позориште*. Јер, „на том згаришту", тако наставља Белиган у интервјуу, „као феникс васкрснуће позориште будућности, чија ће једна од карактеристика бити несметано споразумевање глумца са публиком, без обзира на језичке баријере".

Кад ће се то десити, Белиган тачно не каже. Његово излагање о томе је тако неодређено да се питамо нисмо ли његову поетску фигуру, не само оно о експлозији и васкрсавању на згаришту него и оно о смрти старог позоришта, сувише озбиљно схватили. До таквог закључка долазимо на основу његових даљих, много реалнијих, саопштења о настанку позоришта будућности. Ево их.

„Како данашњи људи, притиснути техником и брзином, желе да се врате и 'ухвате' оне првобитне облике живљења (...), тако и позориште жели да се врати својим првим облицима (...). Тај покрет будућег позоришта се снажно осећа у Лондону, Паризу, Њујорку, па и на Битефу у Београду".

Међутим, најинтересантније у позоришту будућности је оно споразумевање глумаца са гледаоцима. У том правцу се „врше експерименти" који су „отишли далеко", а на изналажењу *„новог сценског говора"* ради и група Питера Брука у Лондону, састављена од тридесетак глумаца из свих крајева света. Заснован на „емоцијама глумаца у тренутку њихове игре", тај говор, мада интернационалан, *нема*, за разлику од есперанта, своје *корене ни у једном језику света*. Рад је већ толико одмакао да је Белиган гледао представу где су се извођачи служили само тим новим сценским говором — и све је разумео као да су говорили његовим матерњим језиком. И у још једном „сличном експерименту", којем је Белиган присуствовао, глумци су изражавали своја „психичка и емоционална стања *искључиво својим телом*".

Овде се мора нарочито нагласити околност да се за тај изразито алитерарни, физички сценски говор залаже Питер Брук, један од најчувенијих редитеља Шекспирових драма, које су додуше *позоришна* литература, али ван сваке сумње врхунска дела светске *литературе*, дакле дела чија је сценска реализација тим новим сценским говором незамишљива. Ако је тако — а реч председника ИТИ-а има довољно тежине да би јој се веровало —, онда се морамо питати да ли тако мисле сви који су за „покрет будућег позоришта" или само најревноснији следбеници Брука и Белигана. Какав је, на пример, став организатора Битефа, на којем се, по Белигану, тај покрет такође „снажно осећа"?

По подтеми 6. Битефа, која гласи „корени модерног позоришта", рекло би се да се они потпуно слажу са тврђењем о жељи позоришта да се „врати својим првим облицима". Али о каквом је враћању ту реч: да ли о неком русоовском „враћању природи", враћању у оно примитивно стање од којег се развијенији део човечанства у ери техничке цивилизације дефинитивно удаљио? Да ли је то заиста враћање филогенетски и онтогенетски *првим* облицима споразумевања — као кад би се конструктори суперсоничних џинова, трагајући за летелицом будућности, враћали Икаровом лету? Пошто се најупорнији поборници „покрета" споразумевају само телом, можемо претпоставити да је посреди управо таква врста враћања: у неко *инфантилно стање људског рода*, инфантилно у првобитном, дословном значењу речи „infans": онај који не уме да говори. Хоће ли се 6. Битеф сврстати међу поборнике новог сценског говора који све изражава искључиво телом?

С обзиром на значај који је Ателје придавао домаћим драмским текстовима у својој „недељи кризе", то није вероватно. Поткрепљује нас у томе мишљењу и чињеница да Јован Бирилов, један од најодговорнијих за програм Битефа, у свом занимљивом дневнику са шестонедељног „позоришног пута" по САД, између осталог бележи (у „Сцени" 1972, бр. 7) да „физичко позориште доживљава своје последње дане". У свом односу према драмској литератури и сценском говору Ателје се много не разликује од других београдских позоришта, која не одбацују ни физички театар, али сваке године расписују *конкурсе за нове домаће драме*. Свакако, о важном проблему сценског говора и споразумевања присталице новог позоришта у Букурешту, Лондону и Београду нису успеле да се споразумеју и сагласе.

СЦЕНА ИЗ ПРЕДСТАВЕ „ИСУС ХРИСТОС СУПЕРСТАР" У ИЗВОЂЕЊУ АТЕЉЕА 212

О тематици алитерарног и животности литерарног позоришта

Остаје да чекамо 6. Битеф с његовим старим коренима и модерним театром, и са Бруковом режијом Шекспировог „Сновиђења", па да тамо потражимо одговоре на многа отворена питања. Да наведемо само нека:

да ли нови сценски говор, који искључује спојеве артикулисаних гласова, неће представљати *осиромашење* позоришноуметничког изражавања и доживљавања?

да ли ће нам представе будућег позоришта казивати само о психичким и емоционалним стањима глумаца или и о темама од *општијег значаја и интереса?* — бојати се да, упркос радозналости коју побуђују популарни глумци, већину гледалаца ипак више интересују психичка стања *ликова које они приказују* него њихова лична, ма колико ова била „аутентичнија", и да ће ти гледаоци пре сматрати незадовољавајућим сурогатом ако им глумци износе чиме су *они* обузети него ако им преносе што је *замислио неки признати драматичар;*

Шекспира (shakespear значи копљотресац) назвао је један његов колега по струци иронично shakescene, тј. онај који (уображава да једино он) дрма позорницом; има ли наде да ће се икад родити сличан *бинотресац будућег физичког театра* и каква ће нам дела он оставити?

хоће ли се позориште будућности сасвим одрећи приказивања класичних драма или ће та дела давати *у прерадама*, озбиљним или пародистичким, можда на начин Михизове прераде Мир Јаминог „Рањеног орла"?

Јер, мада наша позоришна средина, ненаклоњена физичком суперспераитту, нема много разлога да се плаши оних који креште о смрти драмске литературе (а уколико „физички театар" представља обогаћење сценског изражавања, он је добродошао), она *није имуна* за ону дегенерацију, оно *изрођавање у забављачки театар* на које је (у „Књижевним новинама", 1. V о. г.) указао Вук Крњевић: театар којим владају „мајстори сурогата" а који „живи" од популарности естрадних глумаца, стечене на телевизији или филму.

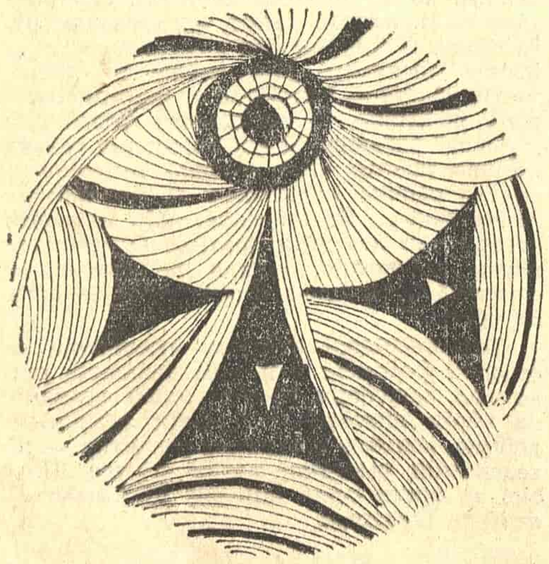
Ти глумци се не смеју потцењивати, поготову ако су уз то добри комичари, јер су позоришту неопходни. Као сенка без светла, тако ни позориште не може да буде без забаве. Збиља и шала се морају допуњавати и смењивати, као ноћ и дан, сан и јава, одмор и рад.

Међутим, иако се по Шилеру живот *разликује* од уметности, јер је „живот озбиљан, а уметност ведра" док редитељ „Исуса Христа суперстара" Зоран Ратковић тражи публику ослобођену *„заблуде* да је позориште нешто 'посебно'" — биће да је и ту истина у јединству тих супротности. Позоришна уметност јесте нешто „посебно", али неразлучиво повезано са животом: и њено основно изражајно средство је људско живљење.

Она је и игра: не могу се „играти" позоришне представе, а да у њима не буде елемената игре. Захваљујући својој атрактивности и следственој рентабилности, игра и забава постају све видније обележје и наших репертоара и укуса наше публике. Но ако оне до те мере потисну елемент животне збиље да се *сценско збивање своди* било на буку и бес било *на шалу и шегу* (а „модерни дух" данашњих гледалаца нагиње томе), онда је *животност позоришне уметности угрожена*. Онда „забављање" добија значење одвраћања пажње, нелавања људима да се баве оним важним и хитним, озбиљним послима која се морају обавити, јер то неопорециво налаже животна стварност. А кад се везе између стварног живота и позоришне уметности прекину — онда ни њој више нема правог живота.

Довољно разлога да 6. Битеф и идућу сезону, са њиховим експанзијама и експлозијама, њиховим згаришћима и васкрснућима, изгледамо с великим очекивањем, али не и без помало зебње.

Хуго Клајн



ПОЗОРИШТЕ И ЊЕГОВА ПУБЛИКА

ПРОШЛЕ ГОДИНЕ, у време и непосредно после одржавања БИТЕФ-а, „Политика" је спроводила анкету са темом: за или против ове културне манифестације. Но ово, тада веома актуелно питање, добијени су различити и доста занимљиви одговори. Међутим, чини се да су организатори анкете изгубили из вида једну од битних чињеница. Наиме, сви учесници анкете су били под непосредним утиском виђеног, тако да нису били у стању да донесу један реалан, коначан суд. Било би веома занимљиво сада, пред нови БИТЕФ, спровести анкету са истим циљем као и прошле године. Вероватно би се сада чула другачија мишљења и интерпретације и тако били избегнути бројни неспоразуми, као што би и крајњи закључак о фестивалу био далеко реалнији.

Једно је сигурно: БИТЕФ је све узбудио. Неки су обрадовани, неки су огорчени. И једних и других има доста, и једни и други износе (ово је занимљиво) добре разлоге. Једни траже његово укидање, други му аплаудирају. И сада, постоје ли уопште добри разлози за било коју од одлука.

Очигледно, неспоразум постоји. Где је он?

Организатор фестивала је хтео да представи публици а в а н г а р д н а остварења позоришних трупа из целог света. Али, чини се да се данас авангардно превише поистовећује са е к с т р е м н и м, нарочито када је у питању позориште, што може да доведе до озбиљних забуна. И шта се догодило? Доведени су углавном представници који имају специфичне погледе на драмску уметност. Наиме, већина из тог „новог таласа" сматра позориште преживелом институцијом. И свесно га разара. Они граде а н т и т е а т а р, позориште против позоришта. И онда је сукоб неминован. П у б л и к а долази у т е а т а р али добија а н т и т е а т а р. А она на то није припремљена. А н т и т е а т а р захтева а н т и п у б л и к у, и ту је срж свих насталих неспоразума.

Публика дође у позориште, гледа представу и оде. Мирна. Али само споља. Публика полаже неприкосновено право на с в о ј, у н у т р а ш њ и немир. Позориште јој га пружа. Дотле је све у реду. Антитеатар делује на публику с п о љ а, фронтално, тражећи у немиру публике свој сопствени немир. Из та два немира, немира антипублике и антитеатра, рађа се мир новог позоришта.

Разлике између ове две концепције су очигледне. Театар још увек инсистира на речи као основном изражајном средству. Антитеатар то негира. У њему је све дозвољено, све основно и све споредно: и реч, и музика, и гест, и пантомима, и ћутање, и гимнастика; све што се у датом тренутку чини целисходним. Театар подразумева сцену. Антитеатар је укида. Све је сцена. Све је представа и живот, истовремено.

Пред ким је будућност? Театром или антитеатром? Одговор на то питање зависи од више елемената. Најпре публика.

За дилему у којој се позориште нашло, можда највећу кривицу сноси публика, макар и несвесно. Јер, од свих елемената театра, она је претрпела највеће промене. Елитне публике као да више и нема и намеће се утисак да се она, једним делом, поистоветила са снобовском публиком, која је постала, ако не најмногобројнија, оно најзапаженија публика. Њој се, углавном, све у позоришту подређује, према њој се бира репертоар, и готово да нема позоришта које не игра и неку од „лаких представа". Чак се и писци поводе за њом, правећи углавном лоше, али комаде који се гледају. Осталом, снобовска публика не долази да би гледала, већ да би била виђена. Сама та чињеница ослобађа писце одговорности на строго уметничком плану.

И писци ће одиграти једну од кључних улога у даљем развоју театра. Све је мање добрих позоришних писаца, а тиме и добрих текстова. Тиме се може (делимично) објаснити велика и нагла популарност мјузикла, који перманентно осваја простор у репертоарима наших (а и страних) позоришних кућа. Недостатак добрих текстова (и хиперпродукција лоших) доводе у тешку ситуацију даљи развој позоришне уметности у свету. Криза вредности (и криза савести) само још више погоршавају понако тешку ситуацију. Најсигурнији одговор на постојеће дилеме даће време. Можда и будући БИТЕФИ, али само као смотра најбољих и најзначајнијих остварења протекле сезоне, никако као скуп помодних и краткотрајних „шокова" којима обилује данашња позоришна стварност. На селекторима представа је да ту дилему разреше у корист позоришта.

Драган М. Николић

БЕЛЕШКЕ О ЈУЖНОАМЕРИЧКОМ РОМАНУ

ТЕМА због које смо се овде сада окупили је изненађујуће актуелна. О њој већ постоји обилна литература која безмало једногласно с великом сигурношћу заступа одређени суд. У односу на хор ентузијастичких похвала мој став личи на усамљени глас који никако не може да се уклопи. Хулио Кортасар, Карлос Фуентес, Марио Варгас Љоса, Алехо Карпентиер и Ернесто Сабато заједно с многим другим стваралоцима и великим бројем критичара склони су да тврде како јужноамерички роман тренутно пролази кроз изузетно виталну етапу развоја што се манифестује првенствено — како они кажу — у револуционарној техници која се примењује последњих десет или петнаест година. Одмах морам да признам да се радикално противим тим општим похвалама. У овим белешкама намеравам да изнесем разлоге који ме на то наводе. На жалост, осам страница које имам на располагању нису довољне, тако да ћу морати да их изнесем само у главним цртама. Одређена имена и наслове не бих спомињао с циљем да се овом излагању не прида полемички тон. Пошто су овде на окупу многи критичари и стваралоци који се служе сасвим супротним критеријумима покушаћу да се задржим само на општим проблемима који ће спречити да се дискусија сувише детаљизује...

Више пута сам истакао — и налазим за потребно да то још једном учиним — да роман западног света, нарочито Јужне Америке, пролази кроз етапу кризе, тј. период стваралачке стерилности у односу на могућности генија. Сада имамо више дела него икада раније, али у тој паничној и нападној обилности не налазимо у последњих десетак година ниједно велико дело на било ком језику. У савременој прози постоје велика дела која постају предмет хвале само у одсуству бољих остварења чак и у земљама као што су САД, Француска, Енглеска и СССР. Чини ми се да је декаденција савременог романа недвосмислена. Одсуство значајних фигура и изузетних дела потврђује ту чињеницу и подређени положај савременог романа у односу на остварења XIX века и првих четрдесет година XX века. Криза и изнуреност овог жанра коју потврђује одсуство великих писаца данас можда и није наговештај његовог потпуног изумирања у складу са прогнозом Т. С. Елиота, Ортеге и Гасета и многих других. Могуће је интерпретирати данашње стање као одмор, пролазно мировање и прикупљање снаге јер је у историји књижевности такав период увек следио плодне фазе стваралаштва. Од сличне анемије болују и друге уметности — музика, сликарство, итд. Међутим, то је истовремено и тренутак када наука, техника и механика стварају невиђена чуда. Чини ми се да су ове две супротне манифестације стваралачког генија много више међусобно повезане него што се то обично мисли.

Историјски тренутак у коме живимо одликује се изванредном инвентивношћу у поменутим областима — науци, техници и механици. Сви су услови повољни за цветање науке: утакмица између две велесиле, узајамни страх, хладни рат, уска повезаност проналазака с њиховом војном применом, огроман буџет који велике силе и снажне приватне компаније улажу у науку, технику и механику, а поготово када се узме у обзир економска корист и профит које наука може да обезбеди. Имамо и огромну „научну" литературу, псеудо-научну и популарну које се свакодневно појављују. Ту је и пропаганда, ту су услуге радија, телевизије, филма и штампе. Чак и дечја књижевност стимулише интересовање деце, распламсава њихову машту и утиче на њихово касније професионално опредељење. Под притиском ових тежњи роман губи тло под ногама, поготово када се суочи с филмом, телевизијом, театром, спортом, часописима и новинама који нуде масама лаку забаву.

Приповедна проза која се данас развија на енглеском, француском и шпанском језику болује од опште анемије и испољава све симптоме дегенерације декадентних историјских периода. Тачно је да савремени роман савршено одражава моралну дегенерацију и корупцију капиталистичког друштвеног уређења. У том смислу он је реалистичан јер пружа слику друштва у коме новац, луксуз и телесна задовољства представљају највише циљеве као и највише вредности према друштвеним мерилима. Он није само израз нескромног голог материјализма, сексуалне опседнутости и цинизма, већ се служи најневероватнијим лажима да би на дрзак и прљав начин обмануо читаоца. Узимајући у обзир северноамеричку прозу, пошто је она оставила најдубљи траг у нашем роману, само могу да истакнем да у њеној историји никада није било више баналне порнографије нити толико утицаја лексике најбезвреднијих слојева друштва, исто као што се никада није толико дрско експлоатисала сексуална перверзија. Секс — укључујући ту и содомију — постао је обавезни предуслов књижевности, као легализована валута која силом продире и осваја прозу, филм, школе и универзитете, огласе, па чак и политику. Он је постао тема или мотив који је највише на цени и који издавачким кућама и ауторима највеће зараде доноси. Има издавача који се угледају на Холивуд и захтевају минимум порнографије у роману да би га уопште узели у обзир за издавање. Најодвратније од свега тога је чињеница да се то ђубре без уметности и без дубљег смисла продаје као хлеб насушни, док публика жељно очекује и захтева све више и више таквих дела. Међутим, упркос инсистирању и беспрекорном експлоатисању те теме северноамерички романописци још нису успели да створе дело психолошког и уметничког калибра као што је на пример „Љубавник Леди Четерли". Секс је као тема равноправан са свим осталим темама и не треба из овог или оног разлога устукнути пред њим, нити га треба осудити нити забранити. Међутим, треба осудити и спречити његову комерцијализацију и вулгаризацију.

У савременом северноамеричком и француском роману (исто као и у нашем, јер налази у њима инспирацију и узоре) могу се уочити и други симптоми који откривају стваралачку немоћ која је својствена декадентним историјским периодима. Ту се убрајају тематски и формални византинизам, барокност у изражавању, снобизам, опседнутост техником, потрага за новим пошто-пото, склоност за необичним екстраваганцијама, прихватање новина без обзира на њихов смисао и вредност, али изнад свега дрскост и незнање којим се писци служе порнографијом, баналним као и есхатолошким речником. Све су то симптоми немоћне стерилности стваралачких снага, али се ипак редовно и врло често јављају у нашој савременој прози. Врло је значајна чињеница да су најбоља дела од последњих неколико година написали аутори из неразвијених и малих земаља. Имам на уму А. Кеслера (Мађар), Н. Казанцакиса (Крићанин), А. Патона (из Јужноафричке уније) и А. Карпентиера (Кубанац) који се тренутно међу нашим писцима истиче као најоригиналнији, најдубљи и најуспешнији стваралац.

Споменућу један историјски догађај који у овом случају може послужити као доказ садашњег стања ствари. Почетком 1964. позната издавачка кућа „Г. П. Патнемс санс" је у сарадњи с часописом „Мк' Колс" и филмским студијом „Ембаси пикчерс" отворила конкурс за најбољи роман који би свом писцу донео награду која се само пожелети може. Награда је износила 210.000 долара, издавање у часопису у наставцима поред обичног издања књиге, и екранизацију романа од стране филмског студија. Награђени аутор био би ipso facto богат, славан и поштован. Конкурс је трајао две пуне године. Жири је примио ни мање ни више него 3.262 рукописа, али није нашао за сходно да награди ниједан од њих, па је према томе конкурс одложен за боља времена. Овај „случај" је двосмислен: с једне стране доказује стваралачку немоћ савремене северноамеричке прозе, а с друге стране показује да је материјални стимуланс деплasиран и неспособан да утиче на таленат који није у могућности да произведе квалитетно дело. Ниједно вредно дело није добило награду нити су њихови аутори имали потребу за материјалним стимулансом да би их написали. Таленат као и његове највредније манифестације постоје или их нема, али се у сваком случају не може вештачким путем развијати нити му један Воронов може притећи у помоћ.

АЛЕХО КАРПЕНТИЕР

Задржимо се сада мало на нашој приповедној прози пошто нас она највише занима. Све што сам до сада истакао важи и за њу пошто није успела да заобиђе опште промашаје. Потребно је то признати, јер се та чињеница не може оповргнути. Писац ових редова се у то уверио више пута: јужноамеричка књижевност увек је трчкала за страним узорима почевши од Сор Хуане Инес де ла Круз па све до данас. У периоду између 1885. и 1945. успела је делимично да се ослободи страног утицаја и потврди своју оригиналност. Током тих шездесет година она се није потпуно одрекла страних узора, али је ипак покушала да се осамостали, да изрази нашу средину, наш свет и наше проблеме. Тачно је да је асимиловала извесне технике и стилске формуле — реализам, натурализам, импресионизам, парнасизам, симболизам — које је Француска наметнула целој западној хемисфери укључујући и Русију. Ти су утицаји подстакли наше најплеменитије стваралоце који су их прихватили не одричући се својих сопствених схватања и стремљења. Ваља разликовати имитације од утицаја. Утицаји су неизбежни и потребни и ниједан геније без обзира на своју стваралачку моћ није успео да их се у потпуности ослободи. Међутим, све имитације су јалове и откривају одсуство оригиналности код епигона. У споменутих шездесет година Америка је дала свету најбоље писце које је икада имала. Током тог плодног периода цветао је модернизам који је дао успешна остварења у прози као и у поезији. После модернистичке прозе појавио се такозвани роман родног тла (criollista) затим, роман с темом дивљине, социјални роман, роман гауча, роман о мексиканској револуцији, роман о Индијанцима, итд. Та дела заслужују поштовање јер у одсуству других вредности она бар садрже ембрион аутентичности и жељу да изразе и продру у оно што је специфично америчко. Наши најбољи писци који су стварали између 1905. и 1945. оставили су нам најоригиналнија и највреднија дела која можемо да понудимо другима. Прочитао сам мноштво приповедака написаних у последњих двадесет година. Једине које по мом мишљењу могу успешно да се пореде са делима створеним пре 1945. су „Поред обале", „Крадљивчев син", „Изгубљени трагови", „Век просветитељства", „Пут 'Елдорада'", „Очеви и синови", „Сва наша кћери" „Жожа" и „Господина и господара" „Парадизо". Аутори ових дела већ имају више од шездесет година, осим неколико изузетака.

Данас је међу критичарима и стваралоцима у моди потцењивање ових двеју генерација које су скоро потпуно нестале са књижевне позорнице. Познато ми је да се овакав став умногоме може оправдати сукобом генерација и потребом младих да се афирмишу, да оправдају и одбране своје позиције, теорије, технике од притиска признатих вредности. Међутим, једини племенит и достојанствен начин да у томе успеју јесте реализација дела које ће претходне превазићи, а не непромишљено и површно одбацивање. Бојим се да се у потцењивању и агресивној критици крије комплекс кривице, тј. свест о стваралачкој фрустрацији и јаловости која се жели заташкати и надокнадити помоћу техничких трикова, типографских екстраваганција и језичких обрта помоћу којих се симулира врло неубедљив лажни нихилизам. Све те лексичке, стилске, техничке и филозофске акробације, којима се наш савремени роман храни и украшава, су у ствари позајмице и у извесном смислу недоношчад. Без обзира који то узори били (Џојс и његови следбеници као Дос Пасос, Фокнер, Јонеско, Бекет, Лаури или Хенри Милер). Четрдесет и пет година пошто је изишао „Уликс", у Енглеској га већ нико не имитира, док се код нас јављају разни иноватори који га тек данас откривају. Други се угледају на „објективизам" новог романа, нарочито на Роб-Гријеову варијанту. Није мали број оних који укрштају плагијате у једном јединном делу стварајући невероватно неуспеле комбинације. Наши критичари имају обичај да тај цинични миметизам називају „техничком иновацијом", „сјајном прозом" и „врхунским делима". Толико је наш савремени роман оронуо и анемичан. Упркос свим упадљивим слабостима и ограничењима остаје једна чињеница: стваралоци последњих четрдесетак година које сам споменуо су ако ништа друго били оригинални и независни. Ниједан од њих није узурпирао туђу технику или стил као што се сада масовно ради. На међународном плану они су просечни, али аутентични. Они који их данас потцењују и критикују немају ту особину која бар у извесној мери оправдава две претходне генерације писаца. По мишљењу наших савременика боље је бити епигон Џојса или подражавалац Фокнера или имитирати било који узор него бити оригиналан и наћи сопствени начин изражавања. Када је реч о најновијим остварењима, на жалост, имамо утисак да су то туђе играчке којима морамо да се играмо јер су копије страних и већ застарелих књижевних сензација.

Има релативно мало јужноамеричких приповедача који су оригинални и аутентични у смислу у којем су то били Мелвил, Балзак, Толстој, Достојевски, Зола или Галдос. Међу савременим писцима има више учених професионалаца него аутентичних стваралаца. Упркос цветању романа код нас и великом броју дела у последњих неколико година појавио се врло мали број дела која би се по вредности могла издвојити. Општи утисак подсећа на густ коров који покрива неколико анемичних и рахитичних биљака док снажног и усправног растиња безмало и нема. Ево још једног очитог примера који ће то илустровати. Хосе Ревуелтас је један од ретких писаца који прихвата комунистичку идеологију а има талента. Ако се добро сећам 1950. године комунистичка партија Мексика га је оштро али неправедно осудила што је овог писца довело до извише разочарања. После дуже паузе он је 1964. издао свој најновији роман „Грешке" у коме недостаје фокнеровски утицај који је преовлађивао у свим његовим претходним делима. Тема овога дела је разочарење у партију. И тема и став изражени у том делу безмало се могу идентификовати са позицијом Артура Кеслера, бившег комунисте који се разочарао у совјетску комунистичку партију и изнео своја најдубља уверења у делу „Сумрак у подне" (чини ми се да је реч о дуплој случајности а не о погрешном или незахвалном утицају мађарског писца на Ревуелтаса). Међутим, Кеслер нам на свега 222 странице даје једно од капиталних дела савремене прозе, док Ревуелтас на 325 страница успева само да изгради једну неуспелу конструкцију. Кеслер се изванредно пажљиво служи добро одабраним књижевним средствима да би развио драму доследном техником испољавајући запањујући смисао за трагично и стварајући једно изванредно књижевно дело. Кеслеров кратак роман садржи нит — која се можда може назвати радњом — која брзином и сигурношћу испаљене стреле погађа неизбежну судбину и климакс који снажно делује на читаоца. То је трагедија која се одвија у свести, у души једног јединог dramatis personae; снага и непоколебљивост његове прозе су такве да читалац — исто као и протагониста — не може да се извуче из мреже догађаја. Дело нам не пружа забаву, већ могућност да будемо саучесници једне од оних судбинских драма које су се одигравале у московским судницама и затворима између 1936. и 1938. године. Ревуелтас, међутим, само прича једну дугачку причу у којој се ређају наивне анегдоте чији су протагонисти проститутке и досадне политикантске марионете које одвлаче читаоца од централне теме тако да она бледи и постепено нестаје. С друге стране, код Ревуелтаса dramatis persona постаје један одвратни никоговић тако да потпуно нестаје трагична димензија и трансцендентност на коју писац претендује. И један и други роман потврђују још једном да не постоје теме унапред добре или лоше, вредне или безвредне. Све зависи од способности и квалитета стваралоца. Он је тај који од њих прави шинове или кепеце.

Пре него што завршим ово кратко излагање желим да оповргнем критике извесних критичара који ме без основаности и доказа радо нападају. Они су мој став интерпретирали као осуду техничких новина у савременој прози. Сматрам да би то био имбецилни став и не пада ми на памет да га браним. Тачно је, међутим, да сам се увек трудио да осудим миметизам, вербалне акробације и типографске екстраваганције које се изводе из снобистичких разлога с циљем да се верно прати мода и да се докаже да смо читали одређене писце. Наш најгенијалнији писац већ је рекао да „бити веран одраз свог времена не значи достићи вредности које ће прихватити будуће генерације". Свака техничка иновација је добродошла ако није плод имитације, већ наше сопствене потребе и инвенције. Време је да Америка схвати да се не може вечно играти по музици коју туђин свира. Мислим да се то односи на политику исто колико и на књижевност. Време је да Америка најзад створи нешто своје, а не да задовољава своје потребе туђим произволима. На жалост, наш савремени роман је површнији него икада до сада и често своје могућности ограничава на глачање увезених узорака. Чини ми се да је тај закључак неминован и сматрам да осим неколико изузетака наши романописци то доказују.

МАРИНО ТАРТАЉА: „МАЛИ БУБЊАР I" (1926)

Мигуел Педро Гонзалес

Кубански критичар М. П. Гонсалес налази се већ дуже времена у САД као професор шпанскоамеричке књижевности на Калифорнијском универзитету. Његови најзначајнији радови су „Развој романа у Мексику", „Развој гаучо културе" и више студија о књижевном стваралаштву кубанског песника Х. Мартија. У „Критичким есејима" Гонсалес је објавио неколико студија о модернизму и о латинскоамеричком роману.

ХУАН КАНДЕЛА

Хорхе Онелио Кардосо

НИКАДА СЕ НИКО НИЈЕ усудио да Хуану противречи, јер је он сваку причу завршавао погледом којим би надвладао све око њега. Нико ни да писне, као да се у његовом телу крила нека огромна снага којој нико није могао да се супротстави. Сваку реч би он одмерио, пажљиво је извукао из своје ризнице и једним брзим покретом би је бацио у ваздух где је она остајала да лебди. Једним покретом би нас запленио и зачарао.

Ево једне приче коју нам је испричао али другим речима:

„Код Колисеа постоји једна река звана Лахас. Каква је то, људи, река. Препуна је рибе. Видите, једном је она пре времена поплавила Сан Мигел и цео тај крај. Прво су се нагомилали неки црни облаци и спустили се на врхове брда. Затим се појавише воде оног црног мора и поче да дува неки злослутни ветар који је повијао траву и дрвеће све док нису почеле да падају кише. Тада ми је још посао ишао добро, имао сам једну малу мазгу која ме је добро служила. Кад воде почеше да се изливају и ветрови почеше да дувају с копна ја се упутих према једној кућици која се налазила у близини. Почех да смишљам на који начин ћу најлакше прећи реку, а нема боље прилике за размишљање него када човек под ведрим небом лаганим ходом прати мазгу. Река је била набујала, али не толико да се није могла прећи. Прешао сам ја и веће реке него што је била ова, а познавао сам тај крај тако добро да сам могао да наставим пут жмурећки, пуштајући мазгу да ме води. Пут под ноге и кренусмо према реци. Већ поподне стигли смо до ње и загазили у воду. Била је тамна као чоколада али се није била излила више од пола метра од обале. Повукох мазгу и пођосмо према супротној обали. Слушао сам пригушене ударце њених копита о камење и баш усред реке животиња се оклизну и пусти да је вода носи. Помислих на товар — на пудер и ђинђуве које је вода могла да ми отме, те одмах придржах мазгу и усправих је на ноге. Никад ме она није издала, па ни сада. Послушно се усправи, мрдну уплашеним ушима и сигурним кораком настави према обали крчећи грудима пут кроз воду. И тад се догоди нешто што нећу заборавити док сам жив. Још дан-данас осећам тежину на ногама, осећам како ме нешто прикива за тло. Доћавола, рекох, и погледах у ноге имајући шта да видим: на свакој мамузи била је забодена по једна риба од пола киле. Сигурно ће смак света ускоро, чим у реци има толико риба!"

Док је то говорио прстима је мрдао као да су то рибе које се копрцају у шаци воде. Као и раније, на крају нам је упутио поглед оштар као сечиво ножа.

Тих дана Марселино, Мигел и Сориано описивали су неке своје доживљаје, али после Хуана нико их није слушао. Нису они баратали речима као Хуан, нити су могли једним покретом да привуку пажњу нас осталих. После њихових прича враћали смо се у бараке где се чула само шкрипа љуљашки и кукурикање петлова у даљини.

Једног јутра док смо радили у пољу Марселино ме изненада упита:

— Верујеш ли ти да је могло бити толико рибе?

— Где — упитах. Он ме погледа право у очи и у дну његовог погледа видео сам Хуана како се повија и чупа коров.

Другог јутра док смо оштрили ножеве Мигел и Сориано водили су следећи разговор:

— Не тврдим да је немогуће. Ако је јурио брзо можда се располовио кад је налетео на оштрицу ножа...

— Као бутер, упадох, и обојица прснуше у смех.

После кратке тишине Сориано удари ножем о камен и узвикну:

— Тај човек лаже!

— Па наравно, прошапта Мигел — то је бар очигледно.

И сва тројица се погледасмо међусобно ликујући. Сви смо мислили и осећали исто, али је било потребно да неко пробије лед и супротстави се оној сили која је провиривала кроз Хуанове очи.

— Да знате да ћу то вечерас да му кажем у лице — потврди Сориано ударајући све јаче ножем о камен.

— И треба, закључи Мигел.

Затим се вратисмо, свак своме послу.

Истину да кажем, тада смо осећали потребу да се супротставимо Хуановој моћи. Прва лаж се може прогутати јер је прва, друга — ради реда, док је трећа као шамар који одмах треба узвратити.

Те исте вечери појави се Хуан завијајући пажљиво дуван.

„Био сам тада врло мали, али се сећам да је харала глад. Мој ујак, човек врло сналажљив, спасао нас је од смрти. У време рата војници су харали по пољима и за њима је остајала само пустош. Мој теча би узјахао на свог златног коња и некуд одлазио на неколико дана. Кад би се вратио донео би нам тако дивног воћа и поврћа да и после тога нисам никада ништа тако слатко јео. Гурнуо би ногом врата и смејући се бацио бисаге на под. „Ево хране за две недеље" и све би расуо по поду: купус, банане, парадајз велик као глава. Мајка би почела да прикупља све то а мене је слала да донесем џакове. Каква су то времена била! Кажем вам да тада нигде хране није било и стално ме је копкало где је ујак налазио све што нам је доносио".

Хуаново питање остало је да лебди у ваздуху, обавијено мирисом и димом дувана Искористио сам тај тренутак да погледам остале. Марселино се био загледао и није ни приметио да му један комарац стоји насред чела. Сви остали били су сићушни као муве.

„Када је ујак био на самрти, настави Хуан, наредио је свима да изађу из собе осим мене. „Ти Хуане остани и слушај пажљиво шта ћу ти рећи". Уздигао се са постеље и гледао ме стакластим очима. „Извесне ствари нису за све уши, настави ујак, јер се људи само смешкају и не верују ни у шта осим онога што им је под носом. Али ти ниси такав те желим теби да одам једну тајну пре него што умрем. Слушај ме добро. На самом извору реке Негро, близу Сиенага де Сапате налази се једна стаза скривена у шибљу. Ти пођи њоме рано ујутру док још нема сунца јер ћеш имати да ходаш шест дана, док не стигнеш до вулкана. Између вулкана и брда налази се град, али ти немој у град него или у поље".

— Који град, ујаче.

— Мексико, дете, Мексико! Шта мислиш где сам ја налазио ону храну?" и издахну тог тренутка.

Хуан заћута за тренутак, а сви остали су га укочено слушали. Затим подиже главу, погледа све наоколо и самозадовољно рече:

ТЕКСТОВЕ НА 11. И 12. СТРАНИ ИЗАБРАЛА, ПРЕВЕЛА И БЕЛЕШКЕ НАПИСАЛА КРИНКА ВИДАКОВИЋ

— Ових дана намеравам да пођем у Мексико. Сигуран сам да нико други не зна пут до Мексика.

Сориано се усправи спреман да нешто каже, али Хуан га је укочио својим погледом. Сориану се осуши грло и не могаде да се снађе те одмах седе на своје место.

Следећег дана пошто је Хуан отишао у мензу Сориано ми показа неко изгужвано и прљаво парче папира. На њему се налазила избледела слика неког излетничког брода, а изнад слике писало је: „Толико и толико долара за повратну карту за Мексико".

— Па зашто то ниси показао синоћ?, упитах га.

— Не знам. Језик ми се заплео, одговори он показајући уста.

После је свак кренуо стазама према свом делу поља. Сориано је био ћутљив. Мигел је говорио о инсектима штеточинама и како би се они могли уништити да би се спасао дуван. Сориано му није ништа одговорио мада су се њих двојица стално свађали око тога.

Кад је сунце већ било зашло стајали смо пред вратима и пушили. Одједанпут Сориано шутну ћуп који му је био пред ногама.

— Доћавола, вечерас ћу му рећи, видећете!

Али те ноћи догодило се нешто непредвиђено — запалила се кућа Асте. Дон Карлос је дотрчао и наредио нам да помогнемо комшији. Сви смо учествовали у гашењу пожара. Сутрашњи дан смо провели одмарајући се јер смо били доста исцрпени. Хуан се разболео, имао је ватру и кашаљ. После ручка повукао се и легао кашљући дуго све док више није имао снаге ни за то. Мало помало, скоро неосетно заборављали смо на оно што нас је толико мучило раније. Наставили смо да се окупљамо око фењера, али смо сви били свесни да Хуан недостаје. Свако је понешто причао али су сви погледи били уперени на празан сандук где је обично седео Хуан. Сви смо били заборавили колико нам је он раније сметао. Причали смо о штеточинама, како су се они могли уништити нарочито они који су нападали дуван. Убрзо је Хуан оздравио и наставио да нам прича о разним догађајима мада је још с времена на време кашљао. Његове приче биле су сада још занимљивије јер је задржавао кашаљ све до онога тренутка када би поставио неко питање. Док смо сви нестрпљиво очекивали одговор он би се натенане искашљао. Све је почело изнова: скакао је лево-десно, млатарао рукама хватајући речи у лету. Испричао нам је још један од својих доживљаја:

„Не можете замислити каква је то змија била! Ево, бог ми је сведок! Санта Марија! Брдо је било обавијено сенком... Али боље да вам испричам од почетка. Дошли смо у крај који нам је био потпуно непознат. Налазили смо се у подножју Сиера Маестре, планине која је изгледала као зелено небо које се простире километрима. Пошто нисмо могли да прођемо сјахали смо и пошли пешке кроз ту прашуму. Дрвеће је било тако велико да ни три човека не би могла стабло да обухвате рукама. Узео сам секиру. Ћак, први ударац, ћак, други... кад ме изненада нешто дебело и хладно ухвати за врат. А, другови, не знате ви како се човек овако стар као што сам ја може уплашити. Треба и то доживети. Тог дана сам први пут сазнао шта је прави страх. Гушио сам се и толико ме је то чудо стезало да су очи хтеле да ми испадну из главе. Покушао сам да се ослободим, али нокти су клизили по хладној површини тог ђавола који ме је био напао. Опипао сам нож који ми је био о паису и свом снагом дизао руку која је била тешка као камен. Дигао сам ја колико сам могао изнад главе и свом снагом зарио нож. Пао сам од изнемоглости, а по телу сам осетио топлу крв која је шикљала из змије. Призор је био застрашујући, из обезглављеног тела животиње избијала је крв као из пукнуте цеви. Да сте само

ХОСЕ ЛЕСАМА ЛИМА

видели! Санта Марија, када смо је измерили у њој је било ни мање ни више него петнаест метара".

Хуан ћута ширећи своје дугачке мршаве руке. Сориано се диже али Хуан га прикова својим погледом и он не изусти ни речи. Изнемогло Хуаново тело није могло том погледу да одузме снагу. Тада ми паде нешто на памет, дигох се и рекох:

— Можда је нисте добро измерили. Хуаново чело се намршти а из очију су му севале варнице. Одупро сам се његовом погледу док га најзад није упутио Сориану рекавши:

— Па, можда и нисмо!

— Можда није у њој било ни пет метара, узвикну Сориано гледајући Хуана право у очи.

— Можда је била још мања, насмеја се Мигел и сви остали за њим.

Хуан склопи руке, подиже браду и смирено рече:

— Да смо је добро измерили вероватно би била дугачка пет метара.

— Хајде, хајде, није била дужа од три метра, нападе га Сориано.

И тад се деси оно што смо сви очекивали. Хуан извади нож и заурла:

— Ко ми одузме још пола метра, убићу га.

Сви смо се укочили. Очи су му беснеле а тамна рука побледела је стежући чврсто нож. Нико није смео да мрдне јер смо знали да је он могао да обистини своју претњу. После неколико тренутака полако је спустио руку и рекао:

— Ви сте само једна хрпа незахвалних животиња!

Окренуо се и кренуо према бараци.

На пољу је и даље било много посла. Водили смо рат против штеточина и чекали да трска израсте за сечу. Плате су нам биле мале а дугови велики. Понекад, увече, слушали смо музику гитаре која је допирала из газдине куће. Хуан више није с нама говорио. Проводио је све слободно време у кревету као онда када је био болестан. Ми смо се и даље окупљали на улазу у бараку али Хуан нам је недостајао.

Једне вечери дошао је дон Карлос и причао нешто о месецу и звездама. На крају је само рекао:

— Земља је округла.

— Али изгледа пљосната као даска, насмеја се Мигел.

Дон Карлос повуче дим из цигаре и пође према кући рекавши:

— Има пуно ствари које изгледају друкчије него што су.

Нико ништа не одговори. Мени је било непријатно јер сам осетио да је Хуан био такав, да је он био сличан звездама мада је на изглед био нешто друго. Он је био изван времена, изван овога света. И остали су исто осећали јер је Мигел најзад рекао:

— Треба веровати да постоје лепе ствари мада нам се чини да их нема.

Те ноћи, по обичају нисам могао да заспим. Тишина је била густа и свежа мада испрекидана кукурикањем неког удаљеног петла. Сати су пролазили, а ока нисам могао да склопим. Кад је свануло одједанпут сам чуо Сориванов молећив глас којим се обраћао Хуану:

— Хајде, Хуане, хоћеш вечераш да нам причаш твоје доживљаје

— Ви сте једна гомила неверника, пресече га Хуан не трудећи се да шапуће као Сориано. Овај је и даље наваљивао.

— Немој да се на то обазиреш. Шта ми знамо. Никад нисмо макли даље од овога места, нисмо видели света. Али сада смо се уверили да си онога дана био у праву.

— Сада? Откуда то?

— Не знам. Можда то нема везе с тобом, али ноћас је дон Карлос говорио о звездама и рекао како многе ствари не морају бити оно што изгледају да јесу.

— Какве то везе има са мном?

— То ни сам не знам, Хуане, али он је био у праву. Немој мене питати зашто.

Тако сам случајно чуо њихов разговор и задржавао дах да бих чуо Хуанов одговор. Јер таквих као што је Хуан било је мало. Он је умео да опије наша чула и руком прекрије место у коме смо живели... Осим тога, тада сам се уверио да после доброг ручка нико на свету не би могао да одоли чудесним причама Хуан Канделе.

О. Х. Кардосе припада старијем поколењу кубанских писаца (рођен је 1914.). Његово приповедачко дело представља хронику кубанске сеоске средине. Кардосова збирка „Сабране приповетке" објављена је 1962. Најзначајније приповетке из ове збирке су „Старо гвожђе", „Четири дана Марио Бенхамина", „Самоубица", итд.

Николас Гиљен

Балада

Дођи, голубе, дођи
да излијеш своју тугу.

— Видех на пољу два човека
под оружјем и под заставама;
један јаше црног ата,
други је на белом коњу.
Напустише огњишта и жене
и пођоше у туђе земље;
мржња им је за леђима,
смрт носе у рукама.
Куд пођосте, упитах их.
Један глас му одговари:
у рат пођосмо, мој голубе,
у рат голубе идемо.
Те речи им из уста излетеше
и одмах осам јаких ногу полетеше
и огрнуше се прашином и сунцем,
одоше под оружјем и заставама,
један јаше црног ата,
други је на белом коњу.

Дођи, голубе, дођи
да излијеш своју тугу.

— Видех на пољу две удове
какве никада видео нисам.
Удове као два тврда кипа
од једне сузе извајана.
— Куд пођосте, госпе моје,
упитах их кад их видех.
Идемо за мужевима,
да нађемо мужеве наше.
Напустише нас и одоше у туђину,
а нама само оставише горке вести;
мртви су и на земљи испружени,
мртви у зеленој трави,
с разједеним утробама
и птицама грабљивицама на глави.
Без ватре оружја занемеше,
без ветра заставе се опустише.
Побеже и неста црни ат,
а за њим оде бели кон.

Дођи, голубе, дођи
да излијеш своју тугу.

Хосе Лесама Лима

Портрет дон Франсиска де Кеведа

Уста нема, зуба више нема,
али остадоше снажне, оштре белине.
Сахрањен је у покрову ширем од тмине
Који га одвоји од славе и бола.

Снажне песме самлеше камен и вртоглави снови
уздигоше из гроба громогласног Сантиага.
По небу Напуља лутајућа бакља плови
и за собом оставља елипсу ватреног трага.

У ветровима пакленог смеха у семену расте имела,
хладном телу бог благослов даје,
из пепела морски пас се рађа.

На крају крајева, шта је она хтела?
Разбијена кукурузна зрна у утроби фазана сјаје
а спасење с вешала одлете у небеса.

Луис Павон

Путеви

„Хосе,
твоји пријатељи
неће те заборавити. Хосе и Маноло."

„Мајко
почивај у миру, у нама живи сећање на тебе."

„Рафаелу, од Марије".
„Никада те нећемо заборавити, твоја браћа".

„Мом супругу, с љубављу".
„Почивај у миру, твоји унуци".

„Долорес, вечно ћеш живети у нама".
„Антонио Л. Фигередо, 1904—1958".

„Мама,
живиш
у нашим
срцима".

„Марго Агилера де Гомес 1895—1954".
„Педро Гомес Есторнино 1893—1955".

Малом Сергиту
од оца
који га никада не виде...

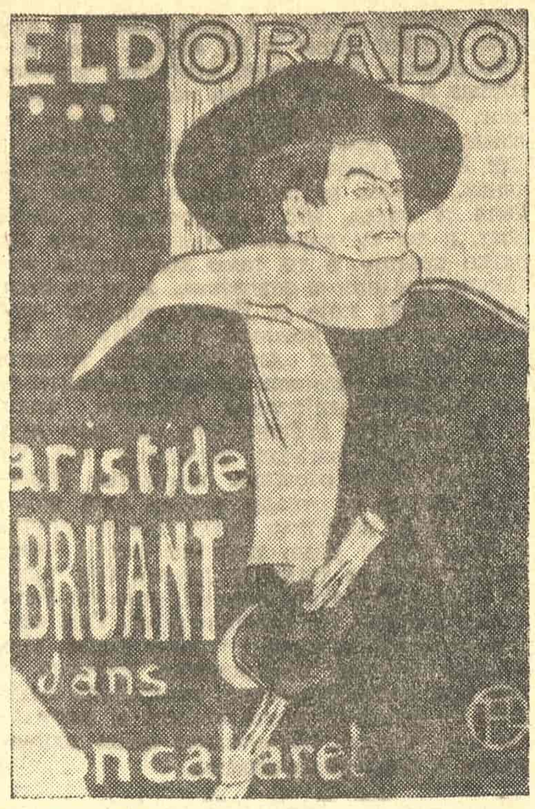
Николас Гиљен, рођен у Камгуеју 1902. године, познат је као најзначајнији представник афрокубанске поезије. „Балада" је узета из збирке „Имам" (Tengo), која је изашла 1964. године. Основна тема његове поезије је национална драма Кубе. Мала припада старијој генерацији песника, кубански критичари убрајају његове две последње збирке песама („Велики зоолошки врт" и „Зупчаник") у најбоља остварења нове кубанске поезије.

Хосе Лесама Лима је рођен 1910. у Хавани. Био је на челу групе познате под називом „Порекло" (Origenes). Његова поезија представља покушај стварања телеологије кубанског острва. Његов роман „Рај" донео му је светску славу и, по тврђењу многих критичара, он је данас један од најоригиналнијих јужноамеричких прозних писаца.

Луис Павон, рођен 1930. главни је уредник часописа „Зелене маслине". Касно је почео да пише. Његова прва збирка песама „Откровења" добила је награду „Edisiones Granma".

ЗА И ПРОТИВ

О ПЛАКАТУ И САВРЕМЕНОМ ЕНТЕРИЈЕРУ



ПЛАКАТ
ТУЛУЗА ЛОТРЕКА

За почетак, верујте ми да плакат и ентеријер само привидно немају никакве међусобне везе.

ПЛАКАТ

О пролазном тј. о првобитном одређењу...

Деценијама је плакат скоро искључиво текстом обавештавао цењено грађанство о културним и некултурним тј. сензационалним[1]) догађајима у вашем и у мом граду. То је било тужно и не баш инвентивно доба — бела, тек касније колорисана хартија, прво црна а касније црвена, плава, зелена и љубичаста слова. Па распоред текста, па тип слова, па величина слова. Па често много текста, то ће рећи мало великих слова, тј. много читања, значи промашен начин за информисање.

Па се онда неко сетио да „добар цртеж вреди десет хиљада речи"[2]) али се није баш сасвим добро сетио. Творац ове сентенције мислио је на цртеж без речи или са врло мало речи, на цртеж који би био главни садржај — рецимо — цртежа, значи и плаката. Али су цртежи годинама остајали прилично безначајни и подређени, монохроми, па нису вредели ни десет а камоли десет хиљада речи.

А неки су опет веровали да ће такав плакат спасти велика, поетска реч или бар права, громка реч. И Мајаковски је, колико знам, правио плакате и афише,[3]) цртао их и писао текстове за њих. Али велика реч није спасла ни Мајаковског, плакат поготову.

Па ако сте добро разумели ово што сам досад ја можда лоше написао изгледа да би овде могли да се споразумемо око тога да је плакат средство за пренос информације. Могли бисмо затим да се споразумемо и око тога да такав претежно текстом говорећи плакат траје онолико колико траје информација коју преноси, значи краткотрајан.

— А затим о непролазном тј. о другостепеном одређењу

Али неки су били предодређени да схвате да добар цртеж стварно вреди десет хиљада речи. Прави уметнички цртеж. Лотрек је био први. Његови плакати за Аристида Бријана, Меј Белфор, Жан Аврил и друге постали су весници нове епохе плаката. Бриљантан цртеж, чисте монохроме површине, две три боје, сасвим лапидаран и цртежу подређен текст[4]). Природи Лотрековог генија нису биле потребне речи, али му је био потребан цртеж или слика, како већ хоћете. И то не било какав цртеж већ прави, његовог реномеа достојан цртеж[5]).

А после Лотрека све је било лако — и мањи па и сасвим мали почињу да праве добре плакате који су прво цртежи тј. слика па тек онда текст тј. информација. И са таквим плакатом живимо и у овом нашем времену.

Па ако сте и ово добро разумели могли бисмо овде да се договоримо да плакат све више хоће да буде слика, права уметничка слика или ако пратимо најновији развој, симбол, шифра, али са много вештине направљена.

Могли бисмо да се договоримо и да такав претежно сликом говорећи плакат траје дуже него његов текстуелни део или његов текстуелно говорећи сабрат. За застаревање таквог плаката може се рећи исто што и за застаревање уметничког дела — дело тј плакат застарева у функцији од његовог ликовног домета, тј. може веома дуго и веома кратко да траје[6]).

Две-три речи о двојству

Плакат је дакле хибридан јер укључује два дејства:
— информативно и
— ликовно дејство.

Пуне равноправности између та два дејства може да буде само у једном случају — када је трајност ликовног дејства равна његовом информативном дејству, тј. када плакат уопште није ликовни резултат него само цртана, односно илустрована информација. У свим другим случајевима плакат траје, његово ликовно дејство је доминантније.

Отуда напор да плакат буде креација која ће надживети аутора.

ЕНТЕРИЈЕР

Шта је био и шта ће бити

Задржимо се за тренутак само на стану. Ентеријер стана углавном зависи од намештаја — њему су обично подређени сви други делови ентеријера.

Намештај се некада правио да надживи човека. Пролазиле су деценије док се променио стил намештаја. Па и те промене често нису биле суштинске, јер величина и функција појединих делова намештаја, то знамо, скоро да се вековима не мења.

У нашем времену намештај не надживљава човека. Због квалитета и због моде. Намештај је постао покретнији и лакши, компонован је од вишенаменских комада итд. Намештај је постао конфекција. Стил нашег времена је немање стила. Бар када се ради о намештају.

Тенденција је да и стан постане конфекција — изгледа да смо пред остварењем идеје о флексибилном стану.

За разлику од ситуације од пре неколико деценија данашњи ентеријер стана је еволутиван, адаптибилан, динамичан. А иста је ситуација и са бироима, крчмама, атељеима, итд.

О последицама

Такав развој следе и теписи, завесе, расветна тела и зидне декорације, које ће бити можда само тапет, можда слика, можда фотографија[7]), можда плакат.

Ако изузмемо тапете од онога што остаје, слике су најмање флексибилне: оне су сталне по формату и облику, оне су скупе, оне обавезују. Оне траже оквир, оквир тражи ентеријер тј. намештај, оне траже светло, доминацију у ентеријеру итд.

Плакат, у односу на слику, има одређена преимућства — он може да мења формат, он је јефтин, он се може заменити, он не обавезује, он, углавном, не трпи оквир, па је дакле неутралан у односу на ентеријер, итд.

Зато оставимо уметничке слике и њихове сурогате (тј. репродукције) заљубљеницима, шпекулантима и лудајама[8]). Модерном и динамичном савременом човеку треба пружити јефтину по цени савремену уметност — у модерне ентеријере треба, дакле, уносити и плакат.

---

1) Помало упрошћавам ствар.

2) Како је то дословце говорио стари и мудри професор Архитектонског факултета у Београду Димитрије Леко, звани чика Леко. А исто тако је мислио али нешто другачије говорио односно писао (или сам ја бар тако то писање схватио) и Радомир Константиновић у једном свом есеју кога је назвао „Робовање виду" (или тако некако) и објавио у културном додатку „Политике" оне године када су неки песници и сликари често ишли фијакером на Умку да беру сунцокрете својим драганама, тј. негде између 1956. и 1960. године.

3) Прва књига са стиховима Мајаковског, Зоговићева и „Културина", из 1945. године, са сивим корицама, има и слику песника који, нешто нарогушен, има (о греха) шарен џемпер и шарену кравату, а стоји пред излогом својих плаката.

4) На неким од тих плаката скоро је упадљивији Лотреков монограм него текст плаката.

5) Гледано са становишта ликовног домета, Лотрекови плакати ни по чему не заостају за осталим његовим литографијама. Осим тога, неки од његових плаката су до те мере слични неким уљаним сликама (на пример плакат за Меј Белфор из 1895. године и уљана слика исте даме из исте године) да се може говорити о транспоновању исте основне инспирације на други изражајни језик.

6) Док људи буду веровали у Лотрека веровање и у његове плакате. А обичан, серијски плакат задовољиће нас 6 месеци ,једну, две или пет година. И онда ће престати да буде ликовна сензација.

7) О фотографији види сасвим на крају овог текста.

8) Нешто се мало разумем у уметност али до сада нисам наишао на слику коју бих могао да волим целога живота — недостаје ми један ропски инстинкт или заљубљивост ако хоћете. — Познајем многе који су се напунили златом које губи вредност па су се касније преоријентисали на слике које не губе вредност. — Никада нико стручан није јавно написао ни реч о тзв. продајним изложбама наших ликовних уметника. Али је прилично јасно да се ту јефтино продаје још јефтинија уметност. Идеју о уметности за народ могу искомпромитовати само уметници сами, зар не?

Наставак на 14. страни

Бранко Бојовић

СУСРЕТИ

АМРИТА ПРИТАМ – ПЕСНИКИЊА БОЛА И САМОЋЕ

АМРИТА ПРИТАМ

„Гдегод нађеш
Бар искру слободног духа
Тамо ме
Свакако можеш срести",
(„Питање свести").

НИЈЕ СЛУЧАЈНО што је Амрита Притам увек у прави час и на правом месту присутна на литерарној сцени Индије, али од интересовања и бриге ове песникиње нису далеко ни догађаји у другим крајевима света. У свим савременим трагичним догађајима, ма где се они десили и какав им узрок био, Амрита Притам се својим пером ставља у службу савести човечанства.

Ненасиље, неугрожавање човековог физичког и духовног бића, одувек је био идеал за чијим су остварењем тежили најплеменитији духови човечанства. Ради њега је страдао и велики идејни вођа индијског народа Махатма Ганди, као и његов верни следбеник у Америци др Мартин Лутер Кинг. Страх од насиља је за Амриту Притам једно од најболнијих људских искустава. Тако у песми „Бразготина", она са тугом у срцу вели:

Насиље ми нареди да порастем
У агонији своје земље.

Насупрот насиљу расте жеља за самосталношћу и слободом. Та 'агонија' индијског потконтинента је љубав народа према својој земљи и његово непрестано самопрегорно одрицање које достиже своју кулиминацију у вечитој упорности мирног отпора.

Истина је повест једнога живота и тражења његовог смисла. Ту се стално понавља оно Амритино питање: „Питам се зашто пишем? Поезија ми је пружила један континуирани живот, зачела се у болу самоће. Материнска ми љубав није била дата. Мајка ми је умрла када сам имала десет и по година". Кћи угледног панџабског писца, а уз то и јединица, Амрита се одједном осетила веома осамљеном. Стога тема човекове самоће и његова нагонска потреба да себи непрестано ствара илузије присуства људи и догађаја, заокупља Амриту још у раном детињству. Већ у својој четрнаестој години она започиње мукотрпни процес тражења себе и истине о себи и писању. Када јој је отац умро, Амрити је било двадесет седам година. Она је у знак захвалности и сећања на њега као човека и писца, покренула часопис на панџаби језику.

Амрита ће касније један делимично нађени вид Себе описати у истоименој песми „Амрита Притам". Изванредно једноставним и неуобичајеним песничким језиком, она констатује функцију бола у уметниковом чину откровења:

И би бол
Удахнух га
Тихо
Као дим цигарете

И неколике песме
Које отресох
Као пепео
Цигарете.

Интересантна је чињеница да је ова песма ушла у збирку „Егзистенција и друге песме" (1968. ‚Бол' је кључна реч „Амрите Притам". Он је лајтмотив целе збирке, јер наш реализам у препознавању бола не отвара никакве друге перспективе осим сазнања трагичне пролазности људских судбина које није могуће чак ни патњом искупити. Бол, у зависности од узрока, у себи носи и особину пролазности. Као што се дан и ноћ смењују, тако се исто бол и радост наизменично јављају у виду срећних или трагичних догађаја у животу појединца, као и у посебним периодима историје једног народа. Бол је стална, мада на махове пригушена, компонента живота, која се, од часа рођења па до смрти непрекидно провлачи кроз нашу егзистенцију. Ипак, његово профано поређење са димом цигарете, насупрот диму ломаче на којој је спаљиван мртвац заједно са својом неутешном удовицом, по узору на древне обичаје неких региона, поготово кад компарација потиче од жене Амритине генерације, рођене 31. августа 1919. године, у индијском друштвеном контексту значи одређену смелост и неконвенционалност.

У другој се строфи помињу „неколике песме", као једино вредно достигнуће Амритиног уметничког опуса. Бескрајно скромна пред феноменом смрти, болести и елементарних непогода, песникиња је смерно удахнула бол, а потом га „отресла као пепео цигарете"; поезија се управо и рађа ту негде између пепела и ватре.

Такав је и први сусрет са индијском песникињом Амритом Притам. Мирна искра која се временом разбукти у пламен пријатељства и љубави. Познати панџабски писац, Гур Бакш Синг, члан индијске Академије наука и уметности и оснивач чудесне колоније Прит Нагар, града пријатељства и љубави у близини Амритсара, гост Струшких вечери поезије августа 1971, живо се сећа у разговору лика песникиње чије је прве стихове штампао у свом часопису „Прит Лари". Гур Бакш Синг је у Амритиним младалачким песмама уочио јако изражену црту оригиналности и препознао аутентичног песника. Зато је објавио њене песме када је Амрита имала свега деветнаест година и када су људи у њој гледали само лепу жену, а не и талентовану песникињу.

На питање какав је животни пут жене уметника у Индији, Амрита Притам одговара: „Људи, претпостављам свуда у свету, не прихватају лако жену писца. Изгледа им природније да се жена определи за позив лекара или учитељице. Мушкарци се боје интелигентне жене. Прошла сам кроз све тешкоће и коначно сам прихваћена таква каква сам, чак и мој часопис „Нагмани" има широк круг читалаца". Реч *наг* значи змија, а *мани* означава спупоцени драги камен дијамант. Према томе *мани* симболично представља најдрагоценији део бића — његов дух и интелект. Зато се у часопису „Нагмани" штампају само најбољи књижевни прилози. Он је основан 1966. године, с намером да пружи јединствену шансу младој, још неафирмисаној генерацији панџабских песника и прозних писаца који се редовно једанпут месечно окупљају у Амритиној укусно намештеној кући, у тихој, али отменој четврти Њу Делхија. Путник намерник има утисак да на вратима њеног дома стоји неисписани натпис из Камија: „Одакле год да долазите будите добро дошли". Овај гостољубиви храм уметности љубазно отвара своја врата и страним писцима. Они су увек радо виђени гости и срдачно позивани да учествују на књижевним вечерима. Тако сам и ја пре три и по године упознала Амриту Притам.

У низу слободних асоцијација она истиче писање као своју прву, праву и велику љубав. „Због љубави се понекад и страда" каже Амрита Притам. Тако су Амритина основна обележја, универзалност и отвореност према свету, често угрожавала њену обичну људску срећу у друштву и породици, јер:

Први трн беше конвенција
Други трн беше репутација
Трећи трн беше сигурност
Опасности као много шрапнела.
(„Срећа")

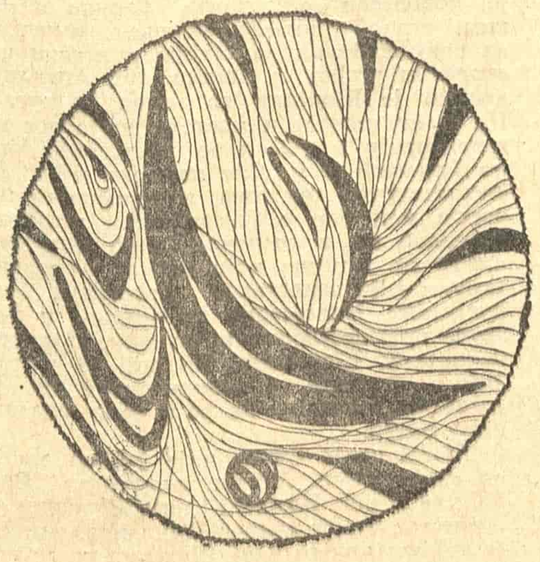
Али она ипак верује да ће можда доћи дан:

Када ће неко поцрнелих руку
Моћи да сломи конвенције.
(„Топлина ватре")

Друга велика љубав ове песникиње је музика. Она је враћа у срећне дане ничим непомућених детињих снова. Музику је заволела још у детињству када је живела у Лахору. Трагичне 1947. године ућутала је заувек њена музика. Убили су је мржња и свуда присутна несрећа. Делхи преко ноћи постаје главно уточиште избеглица из Пакистана. Ту се затекла и Амрита Притам. Људи су украли музику Амритиног ситара (индијска ги-

Наставак на 14. страни

Илеана Чура



РОМАНИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

ИЛИ ПРЕВАЗИЂЕНА СУПРОТНОСТ ИЗМЕЂУ ПОЕЗИЈЕ И ИСТОРИЈЕ

Наставак са 3. стране

гова дела нису испуњена осећањем дубоког бола и неизмерне патње као дела великих руских писаца Достојевског и Толстоја. Уместо страве и ужаса, словенска туга и романтичарска меланхолија чине основна осећања готово свих његових главних јунака: Чарнојевића, скоро свих Исаковича, књаза Рјепнина. И то је оно што их не чини великим страдалницима и борцима с највећим силама мрака, него неоствареним сањарима и дешператерима. Без идеологије и са сновима о ледено чистим пределима, у којима ће наћи мир и спокојство, а не о бојним пољима где ће славити Пирове победе — то је најдубља тежња Црњанскових јунака. Па и сами Исаковичи, официри, ратују без жара, не би ли некако одагнали или савладали носталгију и, у крајњој инстанцији, сви су они стога осуђени на узмак и неуспех.

Национална психологија која се одразила у делу Милоша Црњанског није психологија активизма него пасивног трпљења и помирености са судбином. У том пасивизму нема довољно ослонца за реализовање живота достојног човека, већ за уживање живота онаквог какав је он већ сада. Више него морална личност, идеални човек за Црњанског је естета, који ужива у лепотама живота и уметности. Књаз Рјепнин ужива у лепоти своје жене и лепоти других жена као неко ко уопште воли лепоту, кадар да ужива у лепоти тела као и у лепоти Рембрантових портрета, као што његов творац ужива у сликама Дирера и скулптурама Микеланђела. Утопија, за којом теже сви његови јунаци, у ствари је — уметност и лепота живих ствари. Отуда код њега толико лепих жена, у чијим описима, чини се, ужива као у посматрању уметничких дела. Кад се рашчисти магла историјских бура и ковитлаца, остаје, као једина ствар којом се бар донекле искупљује човекова патња, уживање у лепоти.

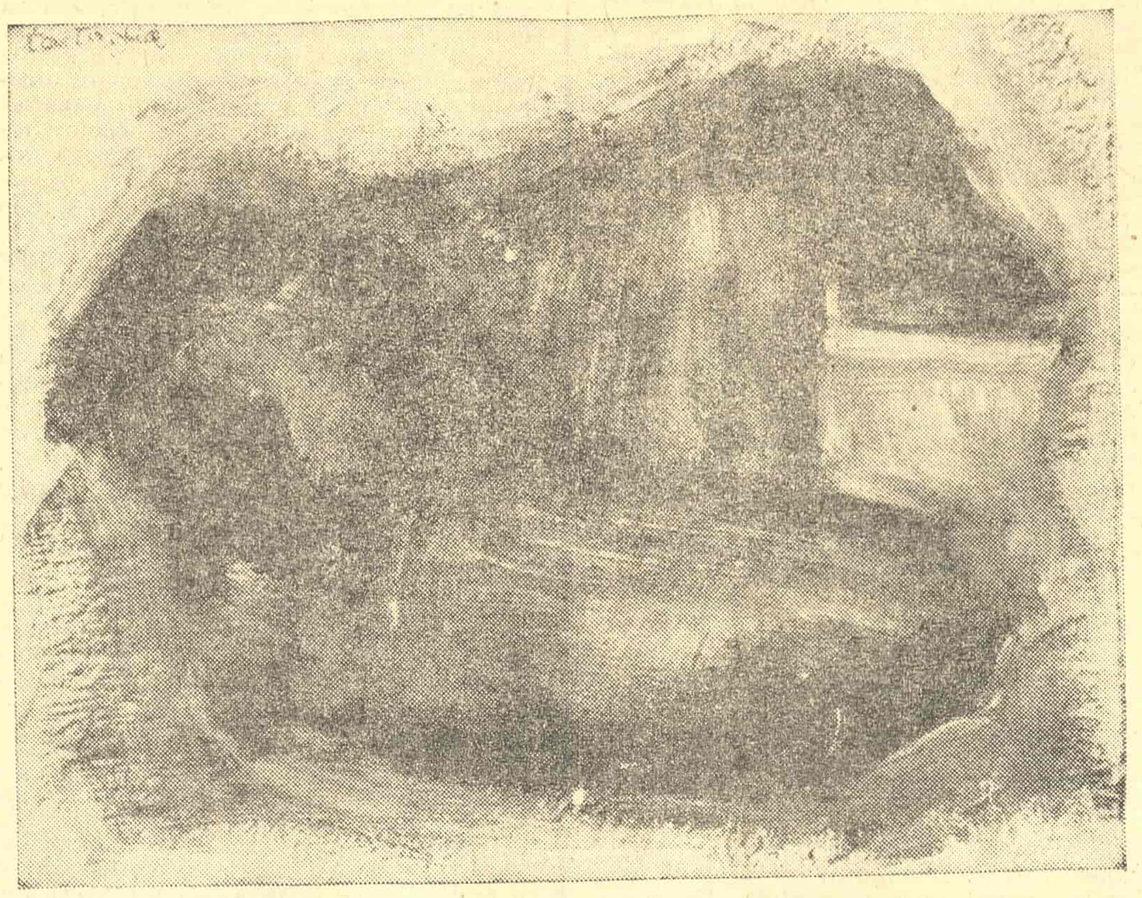
Нема, дакле, за Црњанског, историјских вредности које заслужују да се појединац за њих жртвује не би ли се, на тај начин, постигао друштвени напредак. Имала је права Исидора Секулић кад је тврдила да је Црњански песник „мутног и неисторијског осећања ствари". Може се чак рећи да он негује и једно *антиисторијско* осећање ствари, за њега историја је само низ метаморфоза, које су више формалне него стварне. Уосталом, писац романа се дубоко разликује од историчара по томе што тражи и открива оно што је у људима и околностима исто и опште а не оно што је различито и посебно. Стога „Сеобе" нису историја него роман о породици Исакович, у којој сваки њен члан стреми свом властитом циљу, а тај циљ је у ствари у славној прошлости а не у непредвидљивој будућности. Уметност писца чак и тзв. историјског романа није да препричава историју, него да прича појединачне животописе људи које описује. „Уметност романописца је, без сумње, — каже Ален у есеју „Уметност романсијера" — да поново слика време и доба. Треба да у томе све буде бићење и откриће, али у истом предмету. Стога промена објекта уништава романескно. И путовања нису никако предмети романа: не: само повраци. Одатле долази безмерно интересовање које се везује за успомене из детињства, и то у истом селу, истом врту, истој кући. У Комбреу Пруст излаже своје благо. Сетите се исто тако долине *Љиљана;* то је увек иста долина али је поглед остарио. Тако, у правом роману, полазимо на извесно путовање, које је путовање у време". „Сеобе" су путовање кроз време неколико Исаковича, које их доводи до извесног новог искуства: кад остваре своју тежњу да дођу у Русију откривају да нема обећане земље, јер и овде настоје да их искористе у своје сврхе, као што боравак у Лондону показује књазу Рјепнину да је живот немогућ ако је немогуће успоставити континуитет с прошлошћу.

У прошлост се може вратити само у сну или уметничком делу. Отуда је историјска боја у прозама Црњанског, пре свега, украс његовог стила и снага његовог израза. Штавише, сваки његов роман има двоструку експозицију. С једне стране, сваки од њих је писан као роман времена о којем говори: „Сеобе" у стилу рококоа, „Кап шпанске крви" — романтизма, „Дневник о Чарнојевићу" — експресионизма, а „Роман о Лондону" — класичног реалистичког романа, а, с друге, све су то романи нашега доба, са свим оним искуствима до којих је дошао један савремени космополита као што је Црњански. И чини се да, код Црњанског као и код Андрића, уколико је вернија дата историјска боја у роману, утолико је присутније и јаче и оно што, као универзално, превазилази оквире једног времена и доба. Разлика је, међутим, у томе што у епску материју Црњански претежно утискује лирску а Андрић драмску интонацију.

У романескном делу Милоша Црњанског „Сеобе" и „Роман о Лондону" се показују као врхови његовог стваралаштва, у којима је у највећој мери премошћена супротност поетског и историјског, појединачног и општег, аналитичког и синтетичког. Ранија његова романескна дела: „Дневник о Чарнојевићу" (уколико је то роман а не новела) и прва књига „Сеоба", јесу више поетска него историјска, и тек у његовим каснијим делима, у другој књизи „Сеоба" и „Роману о Лондону" долази до већ тражене синтезе, која је толико успела да не треба жалити за донекле изгубљеним изванредним поетским квалитетима ранијих дела. Ако се, на пример, за прве „Сеобе" може рећи да су више лирске, ритмички равномерније и вредносно уједначеније, друге „Сеобе" су историјски шире и карактерološки богатије. И у једном и у другом роману има, наравно, и извесних слабости: у другим „Сеобама" карактери су понекад исувише једнолинијски (нарочито женски), а ритам повремено успорен и тром, док се за „Роман о Лондону" може рећи да, упркос томе што треба да представља поуздан водич кроз Лондон и енглеске нарави, ипак приказује само релативно уски круг емиграната и њихових пријатеља. У оба романа се, међутим, истичу блистав песнички стил с много регистара (иако и са извесним рефренима и намерним понављањима), богат и разноврстан језик (у „Сеобама" архаизован, помешан с немачким и руским речима, а у „Роману о Лондону" прошаран не само енглеским него и речима из руског, француског и других језика иако не увек сасвим коректно) и, најзад, галерија необично рељефних ликова, датих како у њиховим спољашњим, физичким, тако и унутрашњим, душевним карактеристикама.

Могло би се, пак, приметити да Црњански није један од оних романсијера који дубоко пониру у најскровитије кутове људске психе и на светло дана износе њихове узвитлане, демонске, мрачне пориве и трагична стања попут Достојевског, Кафке или Фокнера. Црњански је романсијер другог типа, сличнији Прусту или Ману (нарочито из његових ранијих дана). Његову најјачу страну не чине дубина и снага, већ прозрачност и светлост, а то су такође вредности које се ретко сретају, и то само код писаца истински вредних и значајних. А то су баш оне особине, које је Пруст, пишући гроФици де Ноај, истицао у писму од 13. јула 1904. године: „Ако се тражи то што чини лепоту извесних ствари, Лафонтенових басни, Молијерових комедија, види се да то није дубина, или ова или она врлина која изгледа узвишена. Не, то је нека врста отопине, прозрачно јединство, где су се ствари, губећи свој првобитни вид, поређале једна поред друге, у неку врсту реда, прожете истом светлошћу, виђене једна у другој, без ниједне речи која остаје напољу, која би била отпорна према тој асимилацији". Тим својим особинама, мада не само њима, Црњански се као романописац уврстио у сам врх српског романа, стварајући опус који се успешно може мерити и мерилима која далеко превазилазе наше националне и историјске оквире.

Драган М. Јеремић



МАРИНО ТАРТАЉА: „БУДВА" (1969)

Игре назбиљ и игре нахвао

Наставак са 7. стране

разбијању љуштуре неважног — коначно начињен. Но, умјесто тога, остављени смо одмах потом са два велика неумјесна практикабла, и огромним, тужно-неискоришћеним простором под волтима Двора. Изврсна сценографија на Градцу у „Сну ивањске ноћи", представља, управо коришћењем датог, бар половицу шарма и успјеха те представе. Питамо се, није ли сценограф могао, користећи се пројектором и другим помагалима — кад је већ дарнуо у те реквизите — експонирати Рим преко мира дубровачких, као што Држићев текст експонира Дубровник преко Рима?

Неоптерећен литерарном традицијом драме у оном смислу у којем су то били талијански писци његова времена, Држић је могао и успио, користећи сва театарска искуства тражити и наћи своју инспирацију у животу. Шкиљан и екипа ХНК-а избрисали су живот и изворност, а пучки театар замијенили пуким театром што је на отвореном дјеловало као ругоба шминке под дневним свјетлом. Заборављајући оно „Помет се рве с вами" они су само „карецали".

Опростили бисмо аматерској дружини која би се подухватила да нам приопћи ново виђење „Дунда Мароја", лишавајући текст било којег његовог битног зачина (дубровачког нагласка, на примјер), ако би дубином свог виђења једног класика утврдила наше увјерење да је Држић онолико универзалан и велик и доброхотан коликим га држимо. А он јест управо толико велик и доброхотан да му ни игре нахвао не могу озбиљно нахудити.

У „Дунду" најслабије, у „Сну ивањске ноћи" било је најбоље. Сценографија је, користећи се љепотом борика и меким, разнобојним освјетљењем, омогућила овој поставци да створи истински пастурални угођај и донесе дух Аркадије колико је Шекспир то могао да жели. Но јединственост и чистота визуелног не гарантирају и јединство представе. Јошко Јуванчић је у „Сну ивањске ноћи" јасно разлучио два тока, и неједнаким напором или бар с неједнаким успјехом разрадио их и оживио. Видно заинтересиран за „глумце који глуме" — вјечну тему, он је запоставио преостали дио представе, дозволивши да реплике у њој звуче празничаво-класицистички, супротно истинском Шекспиру. Поезија је у том дијелу угушена, а драматуршки он је остављен глумцима да се у њему сналазе како знају.

Лонза овдје очито није држао много до своје улоге. Можда одиста то „Сновиђење у ноћ Ивањску" није Шекспир за љубитеље неког другог Шекспира, али он је ту још увијек онај Шекспир по могућностима које оставља театарском изразу. Схватајући то на један модеран начин, Енес Кишовић, Звонимир Зоричић, Ива Марјановић, а особито Кораљка Хрс, уложили су озбиљан напор да изиђу из рутинерских тумачења улога које су им намијењене. Но ту је редитељева помоћ затајила. Да је ово четворо младих људи успјело да оствари свој наум, читава представа могла је да се дигне на завидан ниво, на којем је била „представа" сиротих атенских занатлија. Тесар, ткалац, крпач мјешина, котлокрп, кројач и столар у тумачењу Галица, Губерине, Брлечића, Катића, Валентића и Иве Сердара, представљали су тако добро да њихова представа гарантује овој представи израван пут у срце публике. Успјела персифлажа, прави хумор и ненатегнута, чиста сценска рјешења, уз праву дозу глумачке професионалности и шарма, чине овај дио представе изузетно успјелим, мада сасвим одвојеним блоком.

Тешко је схватити зашто је Јуванчић одустао од једне досљедне модернизације, коју тако добро сугерирају почетак и крај уз плес и бит-музику. Зашто се није предао слободи којој воде сан и чулно; слободи коју Шекспир овим лепршавим текстом нуди? Зашто није до краја дозволио да у зеленилу, мирису и на тлу под боровим иглицама „тијела пјевају а покрет мисли"? На прагу обећања да открије исту бит и исту љепоту у младости Аркадије и младости поп-музике и диско клубова, Јуванчић је устукнуо, препустивши се лежернијем, панорамском излагању. Тако су изврстан почетак и крај само на кратко навучене машкаре, а вилењаци-хипици остају тек у домену сценографије.

„Дундо Мароје" извргао се у лакрдију. „Сан ивањске ноћи", најбољим својим дијелом, остао је у области класичног сценског хумора. Ни једна ни друга комедија, упркос неким изразито повољним предувјетима, није успјела да се вине до висина које су им њихови пјесници омогућили, записавши их онако како су их записали.

Ако ни за једну од ових представа не можемо рећи да је била imago veritatis онда ваља рећи да постоје и неки други, објективни разлози — проблеми љетних игара који су скоро хронични, а о којима овај пут није било ријечи. А ако смо према „Дунду Мароју" били строжији него према „Сну", онда за то надам се имамо и праве разлоге. Нама увијек остаје ужитак „Да разумијемо оно правилно / Што наопако они схватише". И ако кажемо, цијенећи по ревности и уложеној моћи, да је „Сан ивањске ноћи" успјела представа а „Дундо Мароје" — неуспјела, онда уз то још знамо да духови двојице великана шетају ноћним Градом незадовољни; чекају да њихове комедије заиграмо на нов и више наш начин.

Милан Милишић

О ПЛАКАТУ И САВРЕМЕНОМ ЕНТЕРИЈЕРУ

Наставак са 13. стране

Али како?

У Копенхагену господа Енгелсен и Шведер имају радњу звану Минерва (Frederiks-berggade 15) која поред осталог продаје и плакате Лотрека, Бердслија, Фурастијеа и многих других чија имена у свету плаката нешто значе. За 10 и 12 круна, тј. за око 20 до 30 динара по комаду.

У Италији је с плакатима направљен крупан бизнис. Тако је једна позната издавачка кућа, на пример, издала дивну колекцију руског револуционарног плаката.

Наше друштво награђује мајсторе плаката и пружа им шансу да излажу. Оно, међутим, плакатима ускраћује могућност да свој живот живе и у нашим домовима — потпуно неправедно, њихов живот завршава се на таблама и стубовима за оглашавање. Данас је ван сумње да у Београду недостаје једна продавница плаката, добрих, најбољих плаката.

Реч о трговцима

На мој предлог књижар трговац би рекао да немамо тржиште иако већ продаје скупе и често веома лоше репродукције, а књижар интелектуалац би рекао да немамо тржиште, јер су потенцијални купци плаката „људи од нивоа". Али и он продаје лоше репродукције, иако нас пре тога није образовао уметничком фотографијом, која је „разумљивија" уметност.

Значи, нема разлога да се о продаји плаката не размишља.

Све што је речено о плакату односи се и на уметничку фотографију. Парадоксално је да се листови графике продају а да се уметничка фотографија и плакат, које су такође уметности са хиљаду оригинала, нигде не продају.

Неко би баш могао да се сети и да отвори продавницу плаката и уметничких фотографија. Тај први који се сети нека ме позове на свечано отварање да му будем први купац и да га пољубим у паметно чело.

Бранко Бојовић

АМРИТА ПРИТАМ — ПЕСНИКИЊА БОЛА И САМОЋЕ

Наставак са 13. стране

тара) и тиме осиромашили њену душу. Тај свирепи догађај она у својој подсвести региструје као крађу снова и каже:

Глухо је доба ноћи
Кад неко
Бану неком у груд
Да отуд му украде снове
А украсти некоме снове
Крађа је највећа
(„Завера тишине")

Амриту Притам и њен углед у савременој индијској литератури можемо упоредити са нашом песникињом Десанком Максимовић. Мада често пише рефлексивну и пригодну родољубиву поезију, она је по свом темпераменту превасходно лирски песник и спада међу најистакнутије литерарне фигуре савремене Индије. Публиковала је четрнаест збирки песама, тринаест романа и шест збирки кратких приповедака. Индијска Академија наука и уметности је 1953. наградила њену збирку песама „Поруке". Амрита је много путовала, не само по Индији, већ и по свету и била је представник Индије на великом броју конференција, конгреса и скупова.

Амрита Притам је боравила и у Југославији и учествовала на Струшким вечерима поезије 1967. године. Она је добро познавала и нашег књижевника Чедомира Миндеровића и написала последњи интервју с њим, непосредно пред смрт која га је задесила у Индији. Амрита Притам, исто тако, са великом истрајношћу и љубављу према нашој земљи преводи песме и прозу савремених југословенских аутора. То је истина превод са енглеског на панџаби, али ипак треба ценити и тај изузетни покушај да се наши писци афирмишу у индијској јавности, чиме се уједно подстиче и преводилачка делатност Катедре за српскохрватски језик и југословенску књижевност на Делхијском универзитету.

Језички проблем у Индији је необично болан, јер, од две стотине индијских језика, педесет четири су званична. Амрита Притам пише на свом матерњем језику панџаби, али се њене песме као и приповетке и романи преводе на хинди, гуџарати, урду и друге индијске језике. У свету је првенствено позната по преводима њених песама на енглески и понекад на руски језик. Нарочито се истичу песме у преводу Чарлса Бреша, познатог новозеландског песника. Њену прозу са великим успехом преводи на енглески познати савремени индијски романсијер и приповедач, Кушвант Синг. Енглески је свакако и данас једини језик праве комуникације школованих Индијаца, пореклом из различитих језичких подручја, као и веза са Европом, Америком и Африком. Између нас није ни било неспоразума, иако смо потекли са два различита континента и споразумевали се на једном за обе страном језику. То је, могло би се рећи, увек случај оних који се руководе идејом универзалности духа и мисли.

Илеана Чура

МЕЂУНАРОДНА КУЛТУРНА САРАДЊА

ПОЛИТИКА И КУЛТУРА У ЕВРОПИ

ПРВИ СКУП министара за културу европских земаља који је у нашој штампи прошао готово незапажено (изузетак чине Словенци и „Нин"), европска јавност је пратила из више разлога с великим очекивањима.

Двадесет шест министара, као шефови делегација својих влада, и неколико земаља у својству посматрача, међу њима Канада и Нови Зеланд, договарали су се од 18. до 29. јуна у Хелсинкију, у згради „Финландија" на Међувладиној конференцији УНЕСКО-а, о културној политици у Европи. Конференција је одржана на основу договора на скупу УНЕСКО-а у Венецији 1970. године. Слична конференција за азијске земље одржаће се 1973, за афричке 1975, америчке 1977. године.

Шта је УНЕСКО желео да постигне овим скупом и чему се културна Европа може надати после ове конференције?

РАЗЛИКЕ У СХВАТАЊИМА КУЛТУРЕ. Генерални директор УНЕСКО-а, Рене Мае, нагласио је у уводној речи: „Ми смо заиста дубоко уверени да кроз читаву своју драматичну историју једино стварно и трајно јединство које је Европа познавала је оно у области мисли". Међутим, упркос овако иницираном карактеру скупа, на конференцији се првих дана осетила јасна поларизација „две боје епохе", Истока и Запада чији су представници, не узимајући у обзир просторе на којима је ван њихових блокова могло да се каже и чује нешто заиста ново, водили своју више политичку, него културну чарку.

Источни концепт културне политике био је изражен у иступањима совјетске делегације и говору украјинског делегата, који је осудио меценатство у култури и говорио о уметности и уметницима као бризи државе. За шефа француске делегације, Дијамела, култура је уметност живота, а не живот уметности и она мора уживати потпуну слободу. Дијамел је захтевао да се овај принцип, прихваћен у Венецији, прошири на право личности и слободу њеног стваралаштва.

Не устручавајући се да својим иступањем јавно нагласи разлике које су веома присутно карактерисале прве дане скупа, шеф енглеске делегације, лорд Еклс дефинисао је два концепта културне политике, Истока и Запада. У основи западног концепта културе, који је по лорду Еклсу био најбоље изражен у предлозима француске делегације, је личност и њена потреба да се стваралачки изрази. На другој страни је концепт који у средиште културне политике ставља друштво и његове потребе. „Госпођа Фурцева, министар културе СССР, тражи од појединца да своје културне потребе интегрира у политику државе", рекао је шеф енглеске делегације. Ипак, на крају излагања, он је своје радикалне примедбе ублажио помирљивим тоном: „Ништа се не јавља у правилним облицима, ништа није апсолутно бело ни апсолутно црно. Оба концепта, према томе, имају своје недостатке и предности."

Истог дана у комисији која је расправљала о слободи уметничког стваралаштва, покренуто је питање Солжењицина. „Ми овде нисмо дошли да говоримо о ономе што нас раздваја, него о ономе што нас може зближити", одговорио је делегат СССР на овај низазов делегата Француске.

Полемичкој атмосфери конференције допринеле су и две резолуције о подршци УНЕСКО-а одржавању Конференције европске безбедности. Резолуција Велике Британије пружала је подршку КЕБ-у (Конференција европске безбедности) у општем тону, резолуција СССР је тражила безрезервну подршку и иницијативу УНЕСКО-а да се она одржи. Француски став се разликовао од британског, јер је пружао отворенију сагласност и подршку иницијативи одржавања КЕБ-а, а југословенска делегација је изразила безрезервну подршку КЕБ-у.

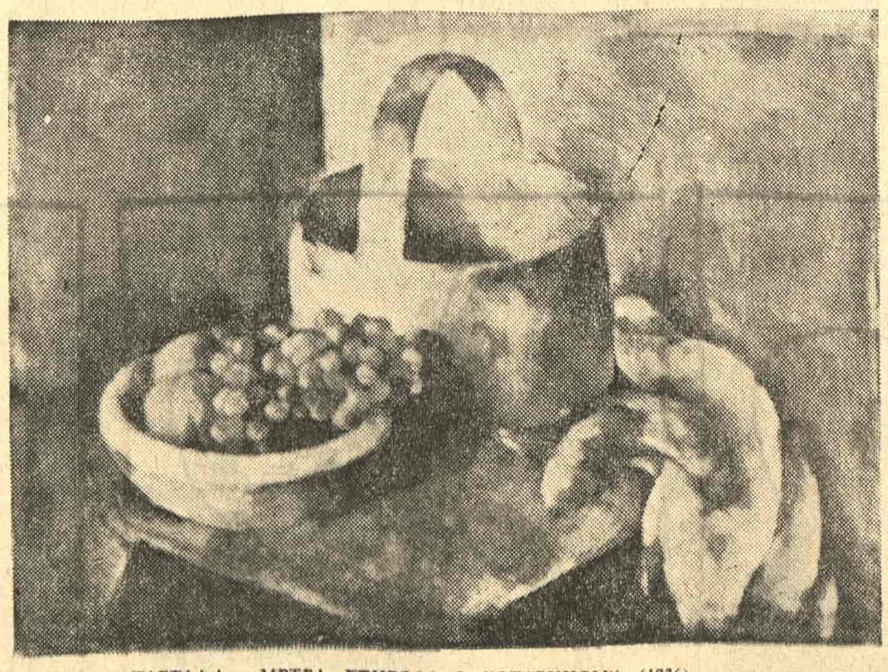
ЗАЈЕДНИЧКИ ЈЕЗИК ЕВРОПЕ. Највероватније је да су опште повољно расположење европских влада према КЕБ-у и њихова евентуална упутства својим представницима у Хелсинкију, допринели стварању праве платформе за договоре у области културе. Комитет за усклађивање и формулисање препорука и нацрта резолуција неочекивано је брзо обавио посао и, с малим изменама, усвојио текст совјетске резолуције.

После овог попуштања глатко су изгласаване резолуције о културној сарадњи, уз обострану измену комплимената. Навешћемо оне које су, по нашем уверењу, највредније пажње: француска Резолуција о сарадњи у домену научног истраживања и документације, Резолуција о туризму као облику упознавања културе других земаља, чији су потписници више делегација, југословенска Резолуција о сталном европском културном ТВ програму у коју су се као потписници укључили и Французи, југословенска Резолуција да се проучи положај културе националних мањина, пољска Резолуција о култури младих. То би, не улазећи у концепте сваке резолуције појединачно, које отварају реалне просторе за праву културну сарадњу земаља и народа Европе, био практични биланс састанка у Хелсинкију. „Сигурна сам, рекла нам је Ширли Гитон, краљевски саветник Велике Британије и стални члан енглеске делегације као и представник у УНЕСКО-у, да ће се после ове конференције у једноме постићи интензивнија сарадња: биће веће размене људи и књига у земљама Европе."

У ОГЛЕДАЛУ ПОЛИТИЧАРА И СТВАРАЛАЦА. „Ја видим корист овог сусрета најпре у томе што смо ми први министри у Европи који су се окупили да, имајући у виду уметност и културу, сарађују на зближавању и разумевању народа. Никада за сарадњу у Европи није било повољније политичке климе", рекла нам је у специјалном интервјуу Јекатерина Фурцева, министар културе СССР и шеф совјетске делегације.

Један од малобројних писаца који су пратили Конференцију, управник позоришта у Цељу, Бојан Штих, дао је друкчију оцену скупу у Хелсинкију: „Конференција је била сувише политичка, а премало културна, можда зато што је ово међувладина конференција, а не конференција уметника стваралаца. Али, питања слободе културе и уметности, грађанских права културе и уметности, социјалног положаја стваралаца, питања утицаја културе на развитак друштва, питање односа између стваралаца и публике, која тангирају све европске народе и њихова друштва, нису се нашла на дневном реду Конференције, а могла су се наћи. Јер, без обзира на различите друштвене облике, нема источне и западне слободе, него само слободе. Нема источне и западне уметности, постоји само уметност. Јер, уметност је непрекидна критика живота и друштва. Она не може да буде пасторче државе и политичких организама. Критика је најдубља функција слободе. О тој слободи у Хелсинкију се говорило веома мало."

Гордана Мајсторовић



МАРИНО ТАРТАЉА: „МРТВА ПРИРОДА С КОТАРИЦОМ" (1926)

ЛЕТОПИС

Дело после смрти песника

КРИТИЧАР А. АЛВАРЕЗ, заинтересован односом поезије према савременој стварности или, ближе, односом песника према самоубиству покушао је да вишеструкост личности и плурализам духа Џона Беримена изложен на хартији, црпе и фалсификује као свесну „креативност". Алварез је овако постављао ствар у доба када је Беримен још био жив. Свакако да је Бериненово самоубиство оставило траг чак и на онај кратак интервал између објављивања његове последње збирке песама и смрти, па је данас тешко — чак немогуће — оживети утисак који су оне тада изазвале. Читајући „Љубав и славу" после његове смрти готово да можемо убедити себе да видимо њен долазак. Данас падамо у грешку да их читамо као личну историју, заборављајући да истине нису једино историјске већ и психолошке. Стих који има једино анегдотску драж:

А Бертранд Раселов мали
невероватни син

Рече своме учитељу, нашем
пријатељу из Принстона,

Када су дошли до „два
више два јесу четири"

Пискаво „мој отац није
уверен у то",

-као да зрачи симболичним значењем, приказујући овог малог експерта ван уобичајеног људског искуства.

Дело је посвећено Тристану Корбијеру — оном истом француском песнику коме је Верлен посветио први напис у „Уклетим песницима". Бериненова интензивна жеља да буде сматран „уклетим", што је он без патетике и био, противставља се његовој подједнакој интензивној жељи за вишим литерарним статусом. Прва половина збирке, која представља портре уметника у младости, уздиже ову сласт у такмичењу до позитивне маније. Док је у претходној збирци међуигра ових двеју амбиција подвучена до напетости, у „Љубави и слави" претеже њена мрачнија страна. Психијатријска лечења и тинејџерска самоубиства свакако су Бериненова најмилија тема. Зашто он тако патолошки инсистира на именовању ствари које човек покушава да прикрије чак и у својим песмама — пита се Роберт Ловел. Песникова ментална дезинтеграција или, још боље, очај и безумље његовог „ја" из песме, чију је одвојеност Беримен оштро подвлачио у својим есејима, несумњиво су разлог што је дијалог, коришћен у почетним песмама, касније сведен на монолог. Неподржан замршеном синтаксом претходне збирке такав монолог јасно указује на Бериненово место у традицији оних модерних песника који стварају кроз напето асоцијативно акумулирање. (М. М.)

Нова књига Вилјема Сојана

ВРЛО ПЛОДНИ амерички писац јерменског порекла Вилјем Сојан недавно је објавио нову књигу под насловом „Места на којима сам отимао време". Сојан, коме је 64-та година, до пре неколико година одан многим слабостима (међу којима је, можда, најгора била коцкање, јер га је оно довело на руб материјалне

ВИЛЈЕМ САРОЈАН

пропасти), сада живи новим животом, и то пола године у Паризу, а пола у родном месту Фресно у Калифорнији. Најновију књигу написао је прошле године у Паризу, а у њој описује 68 места на којима је, по његовом мишљењу, сусретао судбину. Прво такво место била је најмљена собица у Сан Франциску, где је као 26-годишњак за 33 дана написао 26 прича своје прве књиге „Смели младић на летећем трапезу", која га је одмах учинила познатим писцем. Описујући затим и остала места на којима се одлучивала његова судбина, Сојан је написао књигу која је неопходна као водич кроз његову духовну биографију.

Историчар и писац историјских романа

Недељни лист »Ses nouvelles littéraires« објављује у броју од 12. до 18. јуна разговор са Маргеритом Јурсенар, једном од најзначајнијих француских писаца нашега времена, аутором романа „Надријанови мемоари". Необично су занимљива размишљања ове књижевнице (на жалост, код нас веома мало познате) о разлици између историчара и писца историјских романа. Док историчар, каже Маргерит Јурсенар, тежи за тим да изнесе чињенице, романсијер мора тим чињеницама да удахне живот и да их представи у свој њиховој противречности и необјашњивости. Историчар може да опише битку на Ватерлоу из перспективе 1972. године. Романсијер не сме тако да поступи; он нас враћа (како је то Стендал показао) на збивања 18. јуна 1815. када се није знало какав ће бити резултат битке, чак ни то да ће једног дана сви ти жестоки судари зараћених војски бити названи битком код Ватерлоа. Маргерит Јурсенар примећује да је и она тако поступила у свом роману о риском цару Хадријану: поставила је свог јунака у време мерено римским календаром (око 884. године), а не у раздобље око 136. године хришћанске ере, из простог разлога што Римљани, у периоду о коме ауторка говори, нису знали да је почела нова хришћанска ера. Другим речима, личности треба поставити у њихово време. Али, како онда успоставити везу између разних епоха? Зашто сликати далеке догађаје и личности укорењене у посебне историјске ситуације? Зато, одговара Маргерит Јурсенар, што се људско биће необично мало мења кроз векове. Данашњи човек мисли да је надмоћнији над својим прецима. Опијен техничким напретком, он с надменошћу посматра изумрле нараштаје, заборављајући при том да ће можда једног дана овај данашњи технолошки преображај бити оцењен као огромно одступање од нормалног људског понашања. У суштини, човекова психа је једва додирнута технолошким изумима. Његове потребе и његови нагони остали су исти као и код људи из XV или XVI века наше ере. Методи модерног ратовања у Вијетнаму, који воде пустошењу те земље и уништавању помоћу напалм бомби и хемикалија не само људи него и растиња, психолошки се не разликују, каже чувена романсијерка, од оних које је примењивала Атилина коњица („трава не ниче тамо где наши коњи прођу"). (П. З).

Милан Деклева

Музика

Ниједног трага.
Суви, стаклени песак.
Каква тишина!

Ритмика сунца.
Никад довршених светова.
Нестајања.

Медени прелив
звука у шупљини раја.
Без огња, без птица.

Плес пролећних вода.
Шум вилинских песама.
Гле, у леду искра?

У ноћној киши
јек утваре. Како тих,
нежан дах гитара!

Грмљавина звона,
торњева непознатих тамјан,
вољ далеких љубави.

Удаљавајуће
мрмљање духова, што
бубањ их зове.

Вибрација обрва.
Вечерњи спев празних
улица без деце.

Звук флауте носи
те к мени. Али како
да нем се видим?

Треперава
жицо. Пристајеш да те
нежно отргнем?

Обрни се зову!
Не радост — набрекли, расцвали
обасјани травниче!

Додирнем те.
Цвет исте музике цветаш,
гиб истих светова.

Затегнута кожа
у додиру зрака. Дан, што
звучи бескрај.

Клизећа игла
спасава уклети шум.
Црна соба бди.

Екстаза музике
у наредном цвету. Оглувим.
Тишина звука.

Лепеза харфе.
Слап набреклих сила, слепећа
страст помирења.

Модулација
твојих кретњи. Кад устанем
музика престаје.

ЉУБАВ

Пред ноге ми падни.
На земљи, витко дрво
што ме прерасте.

Стојиш за мном.
Опет си облак и бојим
се, сунца навикнут.

Отвори ми врата.
Навече кад немам очи
улазим кроз зид.

Носим се звездама —
твој глас. Светла сенка кроз
образ ми смукне.

Будимо ватра,
боса мисао нас хоће
као пепео.

Тмурне воде.
Попусти тело, запливаj
мимо мојих руку.

Дођеш по тами.
Зрак је бритва и твоје
прси су рана.

Чежњиво се
не устављаш нигде. Ноћ
је пуна семена.

Добујући врх
прстију, прси пенушаве,
плочасти стомак. Крик.

Цигарета и
усне. Вруће тело
игра се димом.

Гибање прси.
Трепетавих бокова
ми кажеш земља.

Вољ шишарки, смрекине
смоле у лисичјим твојим
гибовима? Вољ племена?

Кажем ти цвет и
увенеш ми у наручју.
Мук ће бити као роса.

Дах твојих стопала.
Полагано се за њима
опет трава подиже.

Беле брезе. Само
снег пада заједно са слапом
твоје црне косе.

Пролеће носиш
у згибу ногу. Не пали
светиљке зими.

Жуто класје,
зажарено бело лице.
Гле, плаво небо!

Превео са словеначког
Бошко Вуксановић

Наредни број „Књижевних новина" излази 2. септембра

НАПОМЕНЕ С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ (6)

СУБВЕРЗИВНИ МАКАВЕЈЕВ

У ОВОМ ЧАСУ када овогодишњи Пулски фестивал већ увелико траје не могу а да се не сјетим прошлогодишњих фестивалских ујдурми око филма Душана Макавејева „WR или Мистерије организма", ујдурми које су завршене тиме што овај филм није приказан на фестивалу, а није, колико ми је познато, приказан ни на екранима наших биоскопа. У формулацијама које су тада биле присутне у јавности као да се избјегавала ријеч забрана али, по свему судећи, WR је стварно забрањен за приказивање у нашим биоскопима.

Међутим, филм се увелико приказује у иностранству. Штавише: приказан је и на Канском фестивалу и на фестивалу у Берлину, а ових дана филм има несумњивог одјека у Француској, односно у Паризу. У загребачком „Вјеснику" од 11. VII 1972. кореспондент овог листа Далибор Форетић занимљиво је, и прецизно, описао реаговање француске критике на овај филм Душана Макавејева:

„..Филм се поткрај липња приказивао у пет париских кино-дворана, а филмска критика учинила га је филмом о којем се тренутно у Паризу највише говори. Пет написа у све одреда најугледнијим француским листовима и два одужа интервјуа с Макавејевом у поводу филма објављена у »Le Mondeu« и »Le Nouvel Observateuru« — биланца је каквом се ријетко који наш филм приказан пред париском публиком може похвалити.

Као што је и Макавејевљев филм полемичан, тако и критике иду од панегирика и високих похвала до суздржаних примједаба и покуда. Један од одушевљених, споменути Jean-Louis Bory, закључује свој напис (чијим је насловом „Горе тијела" духовито парафразирао католички поклич „Горе срца") овим ријечима: „Такав филм, радосно истичемо, сав пуца од подругљивог здравља. И пружа нам наду да се још који тренутак можемо одупријети међународној тартифовштини. То је балон с кисиком, он окрепљује попут шетње шумом, купања у свјежој води, сочне гозбе или — свети Вилхелме (мисли се на Вилхелма Рајха којему је филм посвећен оп. п.) моли за нас — врло успјелог ‚конгреса' љубави."

И критичар »L'Expressa« Jacques Doniol-Valcroze упућује на примјеру овог филма покуде француској кинематографији: „Сви француски продуценти морали би обавезно видјети овај филм. Барем би онда сазнали да се може направити и „нешто друго"..." Свој напис он истиче: „Видимо да је игра коју је предложио Макавејев око тих вјечних питања — како измијенити људске односе, како изазвати осмозу секса и политике — врло зрела. Он рискира да изненади, да деконцентрира, да шокира, да пријеђе преко или мимо своје потенцијалне публике која се не мора свести само на неколико сретника или специјалиста. У врло бриљантном и забавном облику Макавејев нам нуди филм од којега пуше здрав и прочишћавајући вјетар на мистифицирајуће сладуњавости и отуђујућа задовољства традиционалног филма."

Одушевљене похвале филму упућује и критичар »Le Mondea« Jean de Baroncelli. „Против свих идеолошких тероризама", пише он, „против владајућег лицемјерства и тартифовштине (полупохвала француској цензури, која је направила само један кратак захват, иако се и то питамо зашто!), против патоса, претензије, тежине свијета, ево „најотворенијег", најјеткијег, најздравијег, најреволуционарнијег, најзабавнијег филма. Не пропустите ‚Мистерије организма'."

Скептичнији је према филму Pierre Mazars у десничарском »Le Figarou«. Он, наравно, покушава заташкати оно што је филм критички рекао о капиталистичким земљама истичући да се „бит филма тиче социјалистичких земаља". По њему је „сатира Душана Макавејева ефикасна у бруталности и сировости својих слика. Раблеовска лекција намијењена лицемјерима", али „Душан Макавејев дјелује као збуњени боксач чији сви ударци немају једнаку снагу".

Примједбе упућује и критичар комунистичког »L'Humanitéa« François Maurin. „Ипак", закључује он, „можемо посумњати да ће тај филм на било који начин послужити борби радничке класе — јер се и о томе ради у „Мистеријама организма" — или чак, опћенитије, унаприједити и за педаљ неко уравнотежено рјешење проблема сексуалности. Из једноставног разлога што се ово посљедње не може разматрати механички, изван свега онога што га увјетује."

Додуше, Форетић је испустио један детаљ из Валкрозове критике у „Експресу", детаљ који је, по мом мишљењу, изузетно занимљив. Наиме, Валкроз не тврди да је овај филм интересантан само по томе „што не подсећа ни на један уобичајени кинематографски жанр" већ је „необичан по својој поруци: он се одриче америчког и совјетског модела у корист једне ‚утопије' на пола пута између Свифта и Брехта, где се љубав и секс мире са револуцијом и социјализмом".

Никад нисам ни сумњао, познавајући Макавејевљеве филмове да њега изнад свега занима питање критичке свијести једне ситуације, једне, ако хоћете, интелектуалне провокације, једне политичке позиције. Сваки његов филм **јесте** провокација. Присуствовао сам дискусији о филму „Мистерије организма" у Новом Саду. Видио и слушао сам људе који су искрено нападали овај филм политичким рječником показујући својом дискусиом колико им је близак превазиђени стаљинистичко-ждановски начин мишљења. И сам сам био у дилеми шта да мислим о филму који обара многе табуе с разлогом али, истовремено, трпа у уста једном клизачу на леду, који завршава као сексуални манијак, Лењинове ријечи. Био сам индигниран **поступком** према једном дјелу које је несумњиво од правог замаха али сам, исто тако, размишљао о унутарњим мотивима овог изузетног филмског стваралаца да ствара овако жестоке, да не кажем корозивне, филмове политичке нарави.

Пошто је прошло више од годину дана од часа изрицања друштвене пресуде над овим филмом, а филм брзо застарјева, замолио сам Макавејева да поразговарамо о „Мистеријама организма" иако он већ увелико ради на свом новом филму који носи назив „Слатки филм".

„Сматраш ли свој филм „Мистерије организма" дефинитивно забрањеним у Југославији? Да ли је он и јуристички забрањен? Или је само политички осуђен?"

МАКАВЕЈЕВ: „Не знам има ли филма око кога је уложено толико напора да се НЕ прикаже. Обично се муче да филмовима прибаве публику.

*Прошлогодишњи митинг здравих снага у Новом Саду (на коме су уосталом те „снаге" остале у мањини), могу само да сматрам **покушајем друштвеног застрашивања**. После тога је филм са **још увек легалним цензурним одобрењем** утеран у разне правне заврзламе: наводно је „надлежност над тим филмом покрајинска (иако су амандмани, који су ову надлежност успоставили, донети седам месеци након појаве филма!). Ја сам миран. Ја тај и такав суд не признајем."*

КРЊЕВИЋ: „Да ли Ти је заиста стало до тога да филм буде приказан и код нас када већ о њему имаш мишљење много ширих и много контроверзнијих позиција? Да ли својом упорношћу да филм буде приказан и код нас истјерујеш свој инат или желиш да осјетиш реакцију наше публике?"

МАКАВЕЈЕВ: „Филм је до сада, по мојој процени видело око сто хиљада Југословена, по разним градовима света. На тај начин један део оне „повратне спреге" без које је сваком аутору ипак тешко стварати, реализован је. Реакције страног света које стижу из Лондона, Париза, Амстердама, Монтреала, Питсбурга, Берклија, Чикага, Сиднеја, Мелбурна, Ротердама, Цириха, Копенхагена, Глазгова, свакако су и пријатне и стимулативне, често освежавају својом необичношћу или корисно запањују неразумевањем, али постоји и национални моменат који је важан. Онај непреводиви део филма који чини нека језичка игра у дијалогу или неки визуелни или драмски састојак који вуче порекло из нашег фолклора или менталитета, делови су неке моје дубље комуникације са средином у којој живим. Ако ми се нешто одузима, то је тај, да кажем архетипски, дубински део комуникације за који се осећам украћен."

КРЊЕВИЋ: „Рекао сам већ у уводу овом разговору да Те не сматрам стваралоцем који је иоле политички узев безазлен. Неко то може тумачити и овако и онако, како му драго, али сам у Твом филму осјетио понешто од онога политичког скојевског фанатизма који је био присутан и у књизи „Пољубац за другарицу пароду", која је објављена 1964. године а смишљена много раније. Наиме, има у Твом филму, увјерен сам, жестоког отпора према свакој врсти тоталитаризма, био он са Истока или Запада, звао се он „стаљинизам" или „макартизам". Да ли је Твој филм ипак филм једног фанатика?"

МАКАВЕЈЕВ: „Можда бившег. Једног који је схватио да је људски живот старији од сваког програма о томе како да се тај живот преуреди или унапреди. Уосталом милитантни утопизам у коме смо расли, иако је у свом идеолошком испољавању имао стаљинистичких сазвучја, није никад на нашем тлу досезао све наказне конзеквенце свог оригиналног модела. За своју победу југословенска Револуција дугује и томе што се обављала у дослуху са људским животом и што није била никакво силовање историје. Такође не случајно, у своје доцније мирнодопске програме и праксу та иста револуција уноси и пажљив однос према мишљењу сваког човека.

Учили смо се дакле више од четврт века сензибилитету на политичку ароганцију и идеолошки тероризам сваке врсте. Стога сам био слободан у овом филму да упутим на бројне клишее, фразе, симболе, моделе, знаке и склопове, разних система вредности у којима паралелно живимо, у међусобну конфронтацију, упоређивање, упоредо живљење и укрштање, са свешћу да из тог ковитлаца (који сам назвао „системом пливајућих гешталта") ниједан табу и ниједан митски појам неће изаћи читав, те да ће једино могуће хуморно-тужно решење загонетке о чему се ради, бити, да се ради о људском животу, коме, изгледа „ништа чудно није му страно".

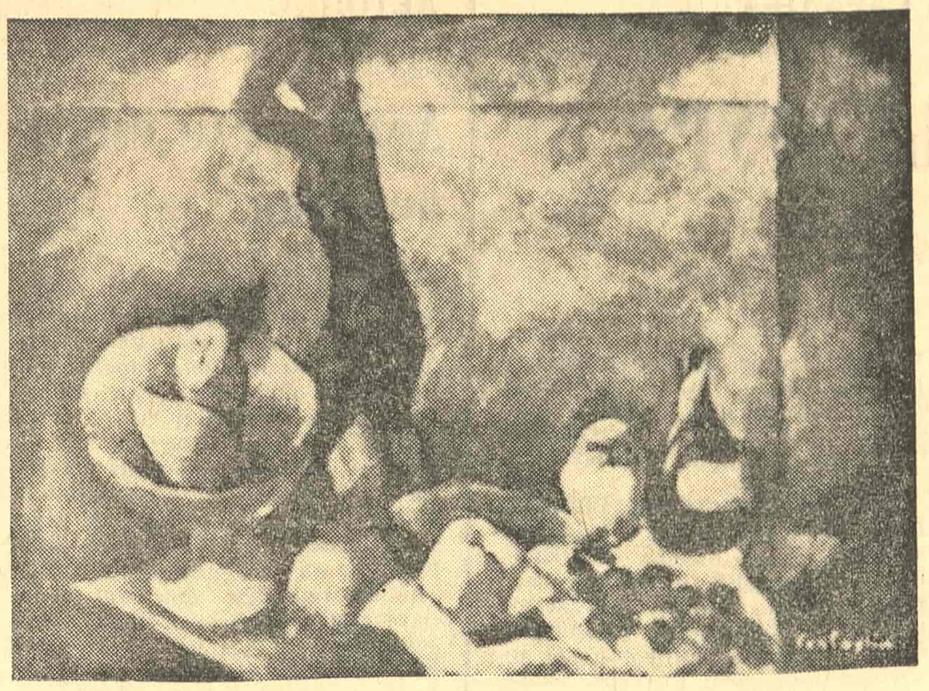
КРЊЕВИЋ: „Несумњиво, Твој филм је и по форми довољно интелектуалистички, тако да већ и тиме збуњује непорочне, али збуњује ли и Тебе помисао да су филмом само актуализоване неке ствари (у вези са Вилхелмом Рајхом) које припадају давним временима покушаја спајања марксизма и психоанализе. Није ли у том смислу Твој филм у закашњењу према најновијим истраживањима социјалне психологије?"

*МАКАВЕЈЕВ: „Случајеви Точиловац, Шефка Хоџић, Наил Икановић, Вишња Павловић, Десимир Којић само су мали део листе наших суграђана које су у свирепе злочине нагнали њихови приватни **морални императиви**, дакле системи вредности који су их обликовали и који им нису допуштали да поднесу ситуацију коју би сматрали личним поразом па ма и по цену туђих и сопственог живота. Несумњиво је да је тек један отворени систем који је ликвидирао цркву и приватну својину као спољне контролоре (идејног односно економског жандарма), довео људе у искушење да насилно дејствују према сопственим осећањима и мерилима. Стари теоретски спор о томе да чисто економско ослобођење неће моћи да се реализује до краја без неопходних промена у самим људима, драматично се актуализује тек у нашој друштвеној ситуацији, суочен са безбројним мрачним изазовима и себичним и примитивним узурпацијама власти и правде. Савремена Југославија је полигон нових облика људског живота, ван класичних класних регула и детерминанти. Ми тога нисмо још увек свесни. Нити нам је јасно да су апели који се чују призивање „чврсте руке", израз и знак **страха од слободе** уз признање да **одговорности слободе** ти заговорници реда не могу схватити.*

На свом филму довољно сам дуго радио да знам да поред узнемиравајућег изазова у себи садржи довољно реда и организације да би могао да послужи као користан модел."

Очигледно Макавејеву је стало до тога да свој филм укључи у дијалог са нашим гледаоцима. А сваки дијалог — макар и не био поводом тако многосмисленог дјела као што је, дакако, „Мистерије организма" — непредвидљив је у исходу за учеснике разовора. У случају овог дјела био би, по мом мишљењу, занимљив **јавни** дијалог у којему би се отворено расправљало о свему ономе што дјело јесте, што собом провоцира у гледаоцу. А да би се то остварило нужно је да филм буде јавно приказан. Да постане доступан и онима којима се неће допасти и онима којима хоће. И онима који ће бити инлиферентни.

Вук Крњевић

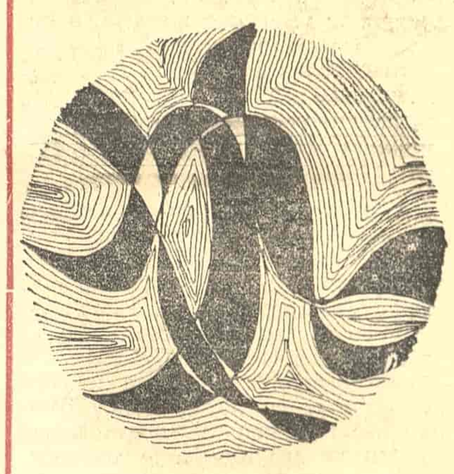


МАРИНО ТАРТАЉА: „МРТВА ПРИРОДА С КИПОМ II" (1921)

ЛЕТОПИС

Други роман Исмаила Кадара на француском

Пре две године издавачка кућа Албин Мишел из Париза објавила је превод романа „Генерал мртве војске" тридесетпетогодишњег албанског писца Исмаила Кадара на француски језик. У том роману описани су доживљаји једног италијанског генерала, који је дошао у Албанију да двадесет година после рата покупи посмртне остатке погинулих италијанских војника и који у току извршења свог задатка упознаје за њега необичан свет. Недавно је париска издавачка кућа Ашет објавила и други роман истог писца, под насловом „Бубњеви кише", у којем се описује рат између отоманске војске и војске албанског вође Борђа Кастриота Скендербега у XV веку. Овај рат је трајао четврт века, али Кадар евоцира само једну његову епизоду, једну од првих опсада албанске престонице, које султанова војска, по правилу, држи од пролећа до јесени сваке године. У средишту романа, као и у „Генералу мртве војске", стоји Албанија, њено поднебље, њени пејзажи и њени људи. Грађу за свој роман албански романописац (који пише и песме и приповетке) узео је из Скендербегове биографије коју је написао М. Барлети, отоманских хроника и народних легенди. Кадар је врло успешно дочарао атмосферу рата, који код учесника све више изазива одвратност и дао низ портрета појединих протагониста овог рата, као што су, поред Скендербега, отомански војсковођа Турсун Тунцаслан, хроничар Мевла Челебија и инжењер Саруца, који умногоме износи пишчеве рефлексије о животу. Приказујући нови преведени роман Кадара у недељном листу „Француска књижевност", Ана Вилелор каже да велика уметност албанског писца проистиче из приказивања како из нестабилне равнотеже, која је непрекидно угрожена са свих страна, произлазе страва, немир и драма у животу.

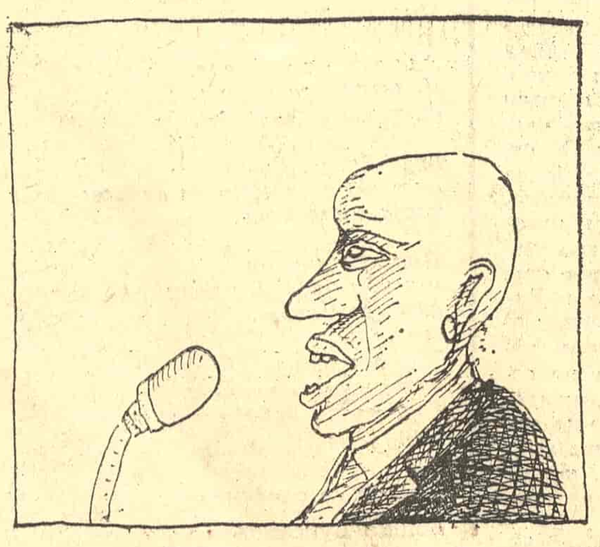
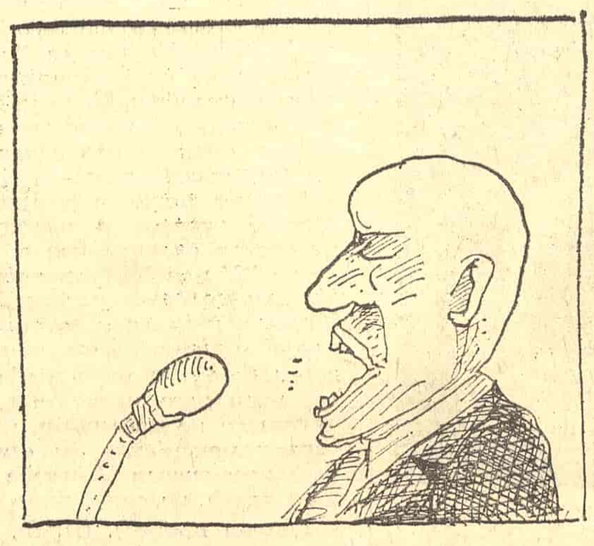
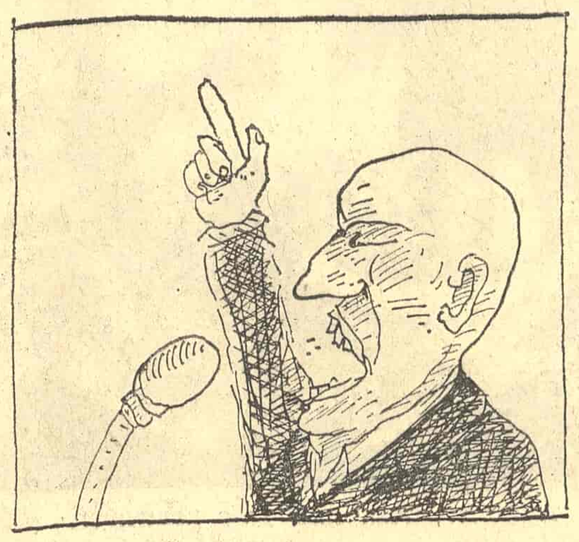
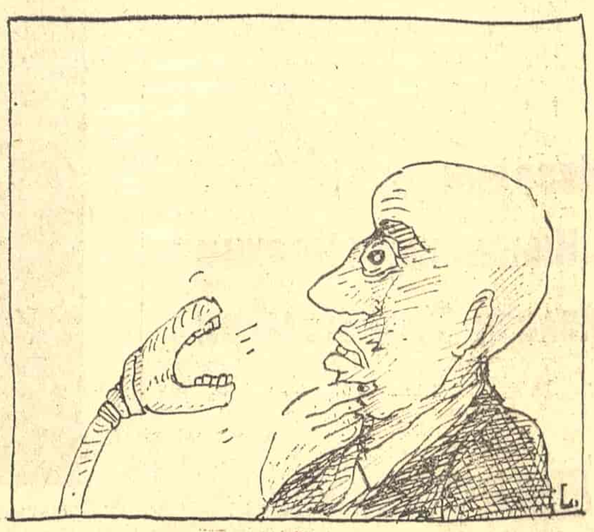


КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уређивачки одбор: др Петар Волк, Васко Ивановић, Мнодраг Илић, др 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 Берђеку, др Милош Илић, Душан Матић, др Војин Матић, Момчило Миланков, др Драшко Ређеп, Јара Рибникар, Душан Сковран, Алекса Челебоновић, Зуко Џумхур, Пал Шафер. Идејно решење графичке опреме: Богдан Кршић.

Лист излази сваке друге суботе. Цена 1,50 дин. Годишња претплата 30, полугодишња 15 динара, а за иностранство 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.

СТРИП „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА"

Црта Душан Аудвит