БЕОГРАД 16. ФЕБРУАР 1973. ГОДИНА XXV БРОЈ 433 ЦЕНА 1,50 ДИНАР

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊ

20-1 UNIVERZITETSKA BIB.
"SVETOZAR MARKOVIĆ"
11000 - BEO
BUL. REVOL

ФЕСТИВАЛИ — ФЕСТ 73.

ВРЕМЕ ДЕМОНА

И ТРЕЋИ ФЕСТ, као што се очекивало, прошао је у знаку доминације америчког филма, чију судбину данас кроје амбициозни тридесетогодишњаци (Фридкин, Фос, Копола, Богданович), који су на рушевинама старог Холивуда успели да створе савремени тип комерцијалног филма, уносећи неке стилске и садржинске иновације и у жанр „трилера" („Кум", „Клут", „Француска веза"), и у жанр музичког филма („Кабаре"), и у холивудску комедију („Што те тата пушта саму"), па и у „вестерн" („Јеремија Џонсон"). Укратко речено: европски „нови филм", са идејно-естетичким атрибутима „ауторске продукције", рођен шездесетих година, заснован на „субјективизму" и смелим драматуршким експериментима (који, руку на срце, никада није успоставио нарочито присне односе са широком публиком, јер се превасходно обраћао „синеастима"), устукнуо је пред налетом „новог америчког филма", рођеног седам десетих година, који се заснива на једном новом реализму (чија је формула: прилично „објективно", па и натуралистичко-веристичко, реконструисање свакодневице, с амбицијом да се и најозбиљнији драматуршки садржаји третирају на спектакуларан начин!) — тако је, брзо и лако, успостављен контакт са сензибилитетом милионског гледалишта и то преко сасвим модерних кинестетичких вредности...

Што се тиче европског филма, он више не еволуира тако динамично, већ наставља да траје на различите начине у крилу различитих националних кинематографија, међу којима примат тренутно припада италијанској продукцији (због читаве серије изразито политички ангажованих филмова, какве праве Елио Петри, Нани Лој, Франческо Рози и Дамијано Дамијани, бавећи се на критичко-сатирички начин актуелним социјалним темама, а првенствено судбином италијанске радничке класе и друштвеном корупцијом, као у делима „Радничка класа иде у рај", „Одсуство г. Ди Ноа", „Случај Мајеј", „Признање полицијског комесара" или „Мими, металац коме је увређен понос"), затим енглеској продукцији (која је тематски најуниверзалнија и производно најотворенија, јер истовремено пружа уточиште и староме Хичкоку, и немирном Поланском, и визионарском Кјубрику, који су у њеноме окриљу снимили и „Паклену поморанџу" и „Магбета", а ту је у пуном креативном замаху још и водећи синеаст са Острва — Кен Расел, који нас је прошле године задивио мајсторском режијом и суптилним језиком у филму „Заљубљене жене", док је овога пута просто атаковао на нас са „Демонима" и „Дивљим месијом", делима једног ћудљивог и необузданог талента), па мађарској кинематографији (која, на веома миран и плодотворан начин, пружа шансу свим својим ауторима, да се непрестано исказују и да експериментишу, слободно и истрајно, било да се држе изразито политичких садржаја, као Фабри у „Мраваљаку", било да се на рафиниран начин баве медитирањем о животу и љубави, као Хусарик у „Синдбаду", било да на екстреман естетички начин следе свој сопствени пут, као Миклош Јанчо који у „Црвеном псалму" доводи до краја своје експерименте с дугим кадром, изводећи с камером неку врсту балетске игре!) — па, ако кажемо да у Енглеској, Италији и Мађарској филмска уметност егзистира на веома виталан начин и ако, притом, изузмемо совјетски филм, о коме нам ФЕСТ никада не даје сасвим тачну информацију (мада смо, бар овога пута, уз два веома слаба филма, „А зоре су овде тихе" Ростоцког и „Укроћене ватре" Храбовицког, видели и једно заиста монументално дело ове продукције: „Рубљова" А. Тарковског!), можемо рећи да се у Европи, тек ту и тамо, снимило још понешто занимљиво (као Буњуелов „Дискретни шарм буржоазије", направљен у Француској, као Висконтијева „Смрт у Венецији" или као филм шведског аутора Јана Троила „Емигранти", у коме је једна бергмановска историја испричана језиком и стилом Боа Видеберга)...

Упркос „фестовској" поларизацији светског филма, на Америку и „остали свет" (уз напомену да нас је овогодишњи ФЕСТ сасвим лишио информације о ономе шта се збива у полетним кинематографијама Јужне Америке, Африке,

Наставак на 2. страни

Слободан Новаковић

СЦЕНА ИЗ СОВЈЕТСКОГ ФИЛМА „АНДРЕЈ РУБЉОВ" АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ КОЈИ ЈЕ, ПО ЗВАНИЧНОМ МИШЉЕЊУ НОВИНАРА, КАО И ПО МИШЉЕЊУ СТРУЧНЕ КРИТИКЕ, БИО НАЈБОЉЕ ОСТВАРЕЊЕ НА ОВОГОДИШЊЕМ ФЕСТУ

ФИЛМ ПРОТИВ НАСИЉА

СВИ ОНИ КОЈИ СУ пажљиво пратили овогодишњи Фест најчешће су расправљали о томе је ли он ове године бољи или гори него претходне две. Сваки закључак би, међутим, зависио пре свега од личног укуса, јер је и овај фестивал фестивала, као и претходна два, био објективно заснован, будући да је на репертоару имао само оно што је у последње време у области филма скренуло највише пажње и добило највиша признања у свету. Али нема сумње да су и на овогодишњем Фесту приказани најактуелнији филмови и на тај начин пружили нам прилику да се упознамо с најновијим кретањима у светској кинематографији. Иако је једна година кратак рок за опажање већих промена, чини се да тих промена ипак има и да се оне чак прилично лако могу запазити. Има их, штавише, и много више него што их један једини посматрач може запазити, а неке од њих су толико очигледне да их готово свако мора запазити.

Можда најпре треба указати на једну формално-стилску промену. Данас је сасвим јасно да се последњих година умногоме променио редитељски поступак. Многи редитељи који су постали класици својим изразито личним стилом и који би били смешни кад би га сада ad hoc мењали, превазиђени су, бивају све мање занимљиви и много су мање привлачни чак и за широку публику него раније. У те редитеље, пре свега, спадају Хичкок, Висконти, па и Буњуел. Док Хичкок и Буњуел настоје да своје крваве и окрутне приче лакирају и учине прихватљивим и за гледаоце слабијих нерава, млађи редитељи, као Тарковски, Фридкин, Полански, Фос и, можда, пре свега Кен Расел, настоје да гледаоце изазивају и иритирају. Слично као позоришни људи, нови филмски стваоци не допуштају гледаоцима да буду пасивни посматрачи и да се не укључе у њихову „игру".

Да би се, пак, публика тргла из летаргије и учествовала у филмској представи, режисери се служе максимално реалистичким, веристичким приказивањем, које често иде до драстичности. Нема више „резова" код шкакљивих и мучних сцена или њиховог накнадног описивања него се детаљно и изблиза приказују мучења, спаљивања на ломачи или убиства, а све је то и „осочено" сокачким језиком и бестијалним понашањем. Езоповски језик је нестао и људи се на филму служе жаргоном, не устежући се да говоре простачки и псовачки, без обзира јесу ли образовани или не и без обзира на своје друштвено порекло и статус. Не само да се у великом броју филмова појављују нага тела (и у совјетском филму, где је некада тешко било видети и обичан пољубац), већ се приказује и контирање, и то чак и на радним местима: у болници или телефонској централи. Пушчани и револверски меци раздиру људска тела а мачеви и ножеви одсецају удове тако уверљиво да нам се чини да свему лично присуствујемо. Једном речи, ништа се више не скрива од ушију и очију гледалаца, а илузија се тако добро реализује да и неверне Томе не могу да остану хладнокрвне и да им, бар у понеким сценама, језа не прође низ кичмени стуб.

Две претходне године политика и секс су били основне теме филмова приказаних на Фесту. Те теме су и сада остале у првом плану, нарочито политика, мада у нешто измењеном виду, а уз њих је, у први ред, избило насиље. Они гледаоци који још увек живе у наивном уверењу да је уметност одраз стварности, па чак и један део филмских новинара бунили су се против поплаве насиља у филмовима овогодишњег Феста, а та поплава је, у ствари, била побуна против насиља. Треба ли се, пак, чудити што су филмски стваоци широм света осетили да је то најважнија тема садашњег тренутка? Зар савремени свет није пун ратних ужаса, полицијских тортура, атентата, киднаповања и убијања невиних људи, ваздушног пиратства? Пре тридесет година један човек је убијао другога сваког минута, а данас како нас амерички психолог Фридрих Хакер обавештава у књизи „Агресија и насиље у модерном свету", то се чини три пута брже и више и, што је најважније, људи постају све више апатични и индиферентни према појавама агресије и насиља. Некада су предност у убијању и мучењу имали званични фактори, а данас је то масовна појава, у којој се „приватни сектор" такмичи с јавним и у том погледу, по Хакеровом мишљењу, „проналазак Молотовљевог коктела је важнији од проналаска атомске бомбе".

Најкарактеристичнији момент фестивала био је због тога свакако онај кад „јунака" Кубрикове „Паклене поморанџе" Алекса де Ларжа „лече" од насилничких инстинката помоћу гледања филмова о насиљу. Тешко је рећи колико је тај „Лудвиков метод" ефикасан, али Фест 73 је, чини се, показао да су данашњи филмски стваоци широм света уверени да је та метода добра за одстрањивање људских порива ка агресији и насиљу. Готово све могуће врсте насиља биле су присутне у њиховим филмовима и гледаоци су имали прилике да у том кратком али богато илустрованом курсу насиља испитају своје сопствене пориве ка овом великом савременом злу. Надајмо се да филмски стваоци имају права, али и без обзира на то нема сумње да су њихове намере племените.

Један од режисера који се чак може сматрати претечом овог „насилничког" таласа, Луис Буњуел, променио је, међутим, своју филмску тактику и — свој стил. Док је у „Назарену" и „Виридијани", а још више у „Заборављенима", грубо и немилосрдно осуђивао и исмевао све што људе наводи на насиље и изопаченост нарави, у „Дискретном шарму буржоазије" определио се за хумор, можда и стога што га, како сâм каже, политички филм не занима. Он се у свом најновијем филму духовито подсмехнуо буржоазији, али његов подсмех на разне врсте њиховог конформизма буржује неће наљутити а друге људе неће покренути на акцију против носилаца тог конформизма, који има и своју страшну, израбљивачку страну, ону која се, на пример, открива у филму „Радничка класа иде у рај" Елија Петрија.

Политичке теме су на овогодишњем Фесту у извесној мери проширене, а и продубљене. Све више ствари улази у домен политике и људи са филма су све више тога свесни. Стога су и неке теме које би доскора спадале у друге домене, третиране као политичке; на пример привредно-економски или медицинско-психолошки проблеми. Поводом свог филма „Породични живот", у којем се критички разматра функционисање душевних болница, енглески режисер Кен Лоуч каже: „Начин на који се опходимо према људима са психолошким тешкоћама политичко је питање". Тим више је политичко питање окрутно и нехумано поступање према људима у истражном затвору како га је На-

Наставак на 2. страни

Драган М. Јеремић

У ОВОМ БРОЈ

Милош Црњански: ЕНГЛЕСКИ ПЕС КРИСТОФЕР МА

Стојан Суботин: Н. КОПЕРНИК — ЧО... КОЈИ ЈЕ НЕБО ПОКЛОНИО ЉУДИМА

Миливоје Јовановић: О СТВАРАЛАЧКИМ КОНТАКТИМА РУСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ С ДРУГИМ СОВЈЕТСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА

Милутин Срећковић: РОДОЉУБИВИ ЗНАМЕНИ У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ

Драгољуб Златковић: РАДОЈЕ ДОМАНОВИЋ — СРПСКИ ГОГОЉ

ПРОЗА Ћамила Сијарића

ПОЕЗИЈА Јеврема Брковића, Божидара Милидраговића, Бошка Богетића Радослава Златановића и Душка М. Петровића

ФЕСТ 73 — пишу Слободан Новаковић, Вук Крњевић и Драган М. Јеремић

ПАРОДИЈЕ Лава Захарова

Александар Пејовић: НЕОБЈАВЉЕНИ РУКОПИСИ ЈАШЕ ТОМИЋА

ФЕСТ КАО ИНФОРМАЦИЈА

НЕСУМЊИВО, Фест је дошао до прихватљивије, практичније и сувислије формуле: он тежи да буде фестивал најбољих филмова, а не фестивал фестивала. Не само због тога што је формулом фестивал фестивала имитирао Акапулко, не само због тога што фестивал фестивала мора имати спољни сјај који заиста много кошта, не само због тога што је без праве шансе да постане фестивал фестивала, јер се налази у малој земљи са малом кинематографијом, која нема никакву озбиљнију улогу у свјетској продукцији ни по квалитету ни по квантитету, не само због објективних показатеља, него због жеље да створи одређенију физиономију, Фест је био приморан да се прилагођава и да се мијења. Срећом мијења се на боље.

Наиме, прошлогодишњи Фест је правио много више компромиса од овогодишњег трудећи се да прикупи „познате филмске личности" и да њихове осредње филмове угура у фестивалске сале. Овогодишњи Фест је то чинио неупадљивије, и лукавије, и да није било оног бесмисленог потеза са филмом Питера Јустинова „Хамерсмит је побегао" који је стављен на репертоар у елитно вријеме због евентуалног доласка господина Јустинова на Фест, скоро да би Фест заиста изгледао као репертоарски фестивал. Парадоксално је, међутим, да, по мишљењу многих, па и разних стручних жирија, најбољи филм овогодишњег Феста буде један стари, али, наравно, не застарели, филм: „Рубљов". Овај филм није изван серије само по својим визуелним естетским вриједностима, већ прије свега, по томе што је својим филозофско-идејним инвективама далеко од сваке помодне интерпретације свијета и живота. И тиме он ставља у питање недовољно јасну и одвећ алкаву одредбеницу која стоји као мото Феста — „Храбри нови свет".

Заиста, какав је тај „храбри нови свет" на овогодишњем Фесту? Олако се каже да су секс и насиље двије доминантне категорије у тумачењу савременог живота на филму. Ту има неке истине, додуше, али ако се узме у обзир податак да је Фокнер још тридесетих година употријебио ту формулу у роману „Светилиште" хтијући да направи роман за публику, роман са комерцијалним успјехом, онда постаје јасно да је то овештала и стара формула. Поготово, ако имамо на уму да је филм најпомоднија умјетност, умјетност која се најлакше прилагођава моди и сама диктира моду. Филмом „Кум", међутим, то питање добија нову боју, нову нијансу. Наиме, „Кум" није само бестселер у свјетским размјерама, филм који враћа гледаоце у биоскопе, већ је и на Фесту, дакле на фестивалу најбољих филмова, код тзв. фестивалске публике, побједник по оцјени гледалаца. По оцјени филмске штампе, по оцјени критичара акредитованих на Фесту, „Кум" је одмах послије „Рубљова", на другом мјесту.

Шта је то што „Куму", једном развученом и типично комерцијалном филму даје толику моћ дејства и на публику и на стручњаке, да не кажем толику опсесивну моћ?

Наставак на 12. страни

Вук Крњевић

ИНТЕРВ

СТВ

Наставак са 1. стране

стралије), ипак можемо и неке заједничке **т а л е** одлике и опсесије времене светске продукције. Пре свега, на **е с т е т и ч к о м** плану, дошло је до враћања драматуршки целовитој и мотивисаној „филмској причи" (па, отуда, не без разлога, дошло је и до читавог низа целовитих и упечатљивих глумачких остварења — а Марлон Брандо, Ал Пачино, Џорџ Скот, Лиза Минели, Џејн Фонда, Бан-Марија Волонте и други глумци, негирајући у потпуности некадашњи систем **с т а р о в а**, по коме различите улоге увек уviру у једну константну и митологизирану глумачку личност, подигли су на пиједестал поново самог **г л у м ц а**, из чије аутентичне личности непрестано извиру нове аутентичне креације!), без некадашњих ритмичко-експресивних и монтажних егзибиција (мада су њујоршки „андерграунд" и европски „нови филм", у томе смислу, знатно утицали на стил и флексибилност америчког „новог реализма"). У погледу **т е м а т с к е** оријентације, опет, очигледно је да највећи број нових филмова има, као праву опсесију, тему **н а с и љ а** (било да се за мотивима насиља трага у далекој **п р о ш л о с т и**, као у совјетском „Рубљову" или у бугарском „Козјем рогу"; било да се мотиви насиља развијају на подлози „сајенс-фикшна", кроз неку врсту филма **б у д у ћ н о с т и**, као што то чини Кјубрик у „Пакленој поморанџи"; било да се поједини аутори баве насиљем на најразличитије начине, у читавоме низу филмова са **с а в р е м е н и м** темама) — насиље, према томе, подједнако врше и гангстери („Кум"), и полицајци („Одсуство г. Ди Ноа"), и родитељи („Породични живот") . . .

Некадашњи „сексуални талас", дакле, сасвим се повукао пред „таласом насиља" — оно што је остало од некадашњих сексуалних тема сасвим се претворило у пародију секса (решимо, готово митска тема љубави у троје, која је још пре десетак година била један од најозбиљнијих, најпоетичнијих и филозофски најпровокативнијих садржаја, као у Трифоовом „Жилу и Циму" или у „Срећи" Ањес Варде, претворила се данас у сопствену **п а р о д и ј у**, као у филмовима „Цезар и Розалија" или „Сексуално васпитање", док су у Кјубриковом пророчком филму сцене „секса у троје" чак снимљене убрзано, као да је реч о некој немој комедији, па је и секс у тој секвенци сведен на гротескно-механички чин!) . . . Али, ако се секс већ претворио у пародију, ни насиље, по свему судећи, неће моћи да избегне сличну судбину: ма колико тема **н а с и љ а** бринула и ангажовала савремене филмске уметнике, од Кјубрика до Тарковског, изгледа да ни она неће успети да умакне својој **п а р о д и ч н о ј** трансформацији! (Клод Лелуш, који има слуха за разне „актуелности", први је направио „комедију о насиљу", под насловом „Авантура је авантура", која је пуна гротескних отмица и политичких убистава, описаних језиком филмске пародије: у Лелушовој комедији доминира секвенца са отмицом римског папе, док су елементи сатиричне комедије већ веома присутни и у оним италијанским филмовима који се, на веома ангажован начин, баве облицима политичког насиља, тако да су „Мими, металац коме је увређен понос" или „Радничка класа иде у рај" не само изразито политични већ и изразито пародични филмови!). Коначно, није ли и то својеврстан доказ човекове **в и т а л н о с т и**, у времену које нас непрестано угрожава новим бруталностима: пародија и смех свакако су добар начин **о д б р а н е** од очигледног терора свакодневице!

Ако филмови испуњени **с е к с о м** припадају прошлости (па их је светска кинематографија, у извесном смислу, већ и превазишла), а ако филмови испуњени **н а с и љ е м** припадају садашњости (коју, као своју основну тему, светски филм тек почиње да превазилази), онда се на трећем ФЕСТ-у већ почела оцртавати и једна сасвим нова колективна тематска опсесија која, изгледа, припада будућности (такође трауматичној на свој начин): то је тема **л у д и л а** које, полако али сигурно, обузима савремени свет и које као да спонтано израста из насиља и неуроза свакодневице. Заиста, приличан је број филмова, виђених на ФЕСТ-у, у којима се налазе читаве секвенце снимљене баш у лудницама („Хамерсмит је побегао", „Признање политичког комесара", „Радничка класа иде у рај", „Породични живот") или су то филмови посвећени психички лабилним личностима („Клут", „Фрезија", „Кланица 5", „Болница", „Магбет", „Привиђења"). Судећи по овим филмовима, људи данас **л у д е** на различите начине: у политичкој борби („Радничка класа иде у рај"), у кругу породице („Породични живот"), у затвору или у болници („Болница"), а до психичких поремећаја долази, подједнако, и у рату и у миру, јер притисак свакодневице на свест појединца трајан је („Кланица 5"). Чак је и Полански протумачио Шекспировог „Магбета" као причу о човеку који постепено **л у д и**, притиснут теретом сопствених злочина: Магбету се, баш као и психички лабилној али савременој јунакињи Алтмановог филма „Привиђења", непрестано привиђа („Одсуство г. Ди Ноа") или у болници покојници и духови (с којима води дијалоге) и чудне трансформације пејзажа (с којим је, такође, у сукобу, као што је Магбет у сукобу с читавом једном шумом која је кренула против њега) — границе између „стварног" и „иреалног", при том сасвим се губе, јер се само **л у д и л о** све више материјализује и уобличава као једна „нова стварност" (па су привиђења Алтманове јунакиње сасвим могућна, јер су дата у једном логичном простору, као што је у једном логичном простору дат и Магбетов сусрет с вештицама!).

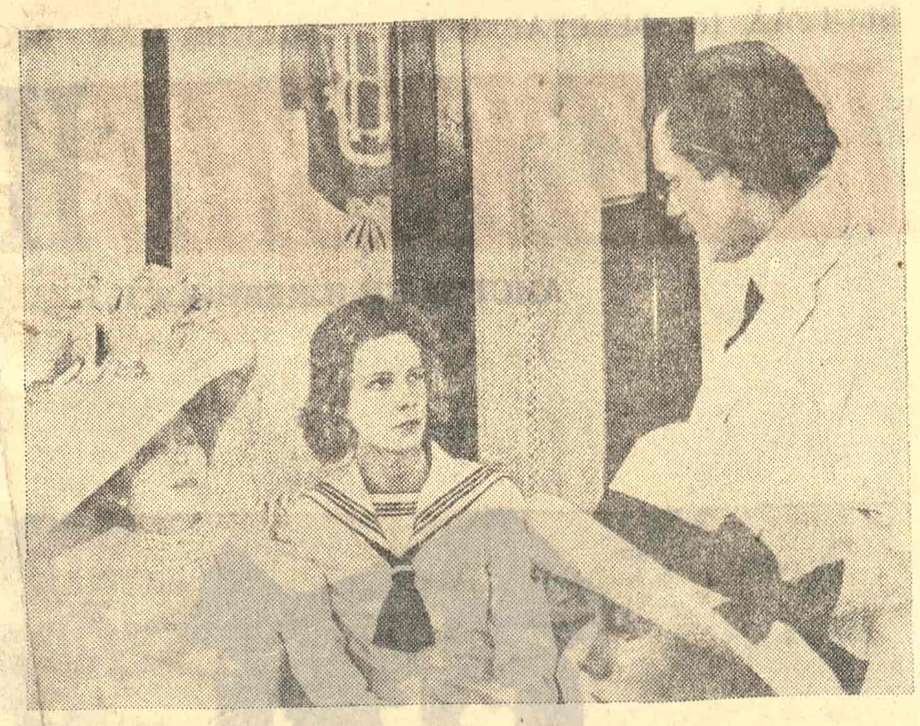
Пут којим иде светски филм, онако како га пратимо од првог до трећег ФЕСТ-а, несумњиво је пут једне **д е с т р у к ц и ј е**. Таквим путем је, доскора, на један свој начин, ишао и савремени југословенски филм — најизразитије кроз дело свог најистакнутијег **а у т о р а** Александра Петровића (у чијем се целовитом опусу, од филма „Двоје" до филма „Маестро и Маргарета", развио тематско-метафорички лук од „интимистичке драме" до „апсолутног лудила", у коме узимају учешћа, поред социолошки и политички препознатљивих чинилаца, и „зли дуси" и „нечисте силе" које походе савремени свет!). Ако то није пут наде и охрабрења, онда је то бар пут отвореног суочавања савременог човека са самим собом и са својим незавидним местом у кошмару савременог света. А бављење филмском уметношћу, са оваквим демонским **о п с е с и ј а м а**, није само узбудљив креативни већ и узбудљив **е т и ч к и** чин. Зато, модерни филмски ствараоци, у својим делима постављају све чешће питање: какав је положај и каква је одговорност уметника у једном тако нехуманом свету, као што је свет савременог филма, тј. свет у коме живимо?

Филмови као „Рубљов" Андреја Тарковског, „Гоја" Конрада Волфа или „Дивљи месија" Кена Расела, које смо видели на ФЕСТ-у, говорећи о судбини тројице ликовних уметника који су живели у различитим историјским епохама, покрећу на веома директан начин питање **о д г о в о р н о с т и** уметника пред собом, својим делом и историјом: „ЗАТО ШТО СТЕ ТАЛЕНТОВАНИЈИ ОД ОСТАЛИХ, ВИ СТЕ И ОПАСНИЈИ ОД ОСТАЛИХ!" — кажу једноме од њих, у једном од поменутих филмова. Не односи ли се то, данас, и на филмске уметнике, као што су: Тарковски, Расел, Кјубрик? Јер, ако је њихов таленат мера њихове одговорности пред епохом, онда је трећи ФЕСТ био смотра и веома талентованих и веома „опасних" **а у т о р а**, који су нас на веома недвосмислен начин суочили с временом у коме живимо, као с временом пробуђених демона, насиља, лудила . . .

Талентованији од осталих морају и да виде више од осталих, па макар их због тога прогласили за једну нову опасност у читавоме низу опасности које угрожавају савремени свет!

Слободан Новаковић

АЛ ПАЧИНО ЈЕ У ФИЛМУ „КУМ" ФРЕНСИСА ФОРДА КОПОЛЕ ЗАБЛИСТАО КАО ЈЕДНА ОД НОВИХ ЗВЕЗДА ХОЛИВУДА



СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ" ЛУКИНА ВИСКОНТИЈА (ПРОТАГОНИСТИ ФИЛМА: СИЛВАНА МАНГАНО, БЈЕРН АНДЕРСЕН И ДЕРК БОГАРД)

ФИЛМ ПРОТИВ НАСИЉА

Наставак са 1. стране

ни Лој приказао у „Одсуству господина Ди Ноа" или борба Енрика Матеија да Италију ослободи економске потчињености великим страним петролејским компанијама и на тај начин омогући својој земљи независнију спољну политику у филму „Случај Матеи" Франческа Розија. А да и само насиље и психолошко-медицинска рехабилитација ранијих криминалаца могу имати и једну политичку димензију приказује нам на духовит начин, али не без извесне горчине Стенли Кубрик у „Пакленој поморанџи". Филмски ствараоци постају све свеснији да је политички сваки потез који тежи било мењању било задржавању постојећих односа између људи и институција или између самих људи. Није нова чињеница да се уметници мешају у важна питања друштвене управе, јер је и Тургењев утицао на ослобођење кметова, а Дикенс на измену система кажњавања у својој земљи, али је ново да људи који стварају филмове све више постају ангажовани у решавању многих друштвених питања више него било који други уметници.

Досадашње политичке теме су продубљене настојањем да се потраже узроци извесним појавама, испита њихов уобичајени механизам, открију закулисне махинације. Отуда настојање да се извесна политика доведе у везу с криминалом, било да је реч о историјском аспекту ствари, као у Фосовом „Кабареу", где је реч о нацистичком насиљу, било да је реч о савремености, као у Дамианијевом „Признању полицијског комесара". Ту и тамо показано је како у позадини неких политичких снага стоји мафија, мада тек у виду сумње као у „Случају Матеи", уопштено као у Кополином „Куму" или нешто одређеније као у „Мимију, металцу коме је повређен понос" Лине Вертмилер. А у филму „Авантура је авантура" Клод Лелуш, досад заинтересован углавном за односе између мушкарца и жене, одједном је направио филм у стилу једне врсте Жан-Лика Годара, идентификујући политику са show-businessom, у којем криминал и криминалци увек могу послужити једној од многобројних страна које се, под разним заставама и паролама, боре за победу својих идеологија и њихових верника. Али је, такође, с великим симпатијама приказана борба радника за већа људска права. Један, рекло би се, спонтани (мада не само спонтани) социјализам надахњује велики број савремених филмских стваралаца и не чини се случајним што се у наслову два филма на овогодишњем Фесту налази социолошка одредба две непријатељске класе савременог друштва: у Буњуеловом буржоазија а у Петријевом филму радничка класа.

Насупрот социјалистичкој идеологији, судећи по филмовима које смо видели на овом Фесту, чини се да у срцима младих људи знатно место заузима хипијевска „идеологија" хуманистичког нихилизма. Иако синтагма „хуманистички нихилизам" представља contradictio in adiecto, њоме се, изгледа ипак најбоље могу означити противречна схватања младих људи који не верују ни у шта, али у извесним ситуацијама хумано поступају. Из једне од тих ситуација произишао је концерт који су многи чувени поп-музичари 1971. године приредили у Мелисон Сквер Гардену у корист избеглица из Бангладеша и који је снимљен као документарни филм и такође приказан на овогодишњем Фесту. Карактеристични су за тај безидејни и безосећајни хуманизам стихови из песме „Бангладеш" коју је Џорџ Харисон певао на крају те приредбе, а који отприлике гласе:

Пријатељ ми је рекао: „Мој народ умире",
Нисам могао осетити бол, али хтео сам да помогнем.

Исто такво схватање и осећање показује у филму Џона Макензија „Девојка с дететом" поп-певач Мајк Престон, у чијој филозофији има много више привлачности за младе људе него у религији, која се, отеловљена у пастору Дајсону, осећа слабом и неубедљивом пред примамљивом добротом човека који не жели другима да нанесе бол и не заварава их никаквим илузијама иако не верује да ће стога бити награђен у загробном животу. Религија је на филму, чини се, изгубила готово сва упоришта и привилегије. У Буњуеловом „Дискретном шарму буржоазије" симболична је ситуација бискупа који се прима да буде хонорарни баштован и да негује цвеће за украшавање вртова добростојећих грађана-лицемера и превараната, а у Лелушовом филму „Авантура је авантура" отворено се подсмева чак и самом папи.

Фест је изванредна прилика каква се нигде у свету не пружа ни гледаоцима ни, што је још важније, људима који се баве филмом, теоријом филма или теоријом уметности уопште: за врло кратко време они могу на једном месту да виде оно што је најбоље у најновијој филмској продукцији и да донесу суд о садашњим кретањима не само на филму, него и у друштву и осталим духовним активностима, будући да је филм уметност која најбрже реагује на све што се у свету збива. Али он, силом околности, не може да буде бољи него што му то дозвољавају тренутна најбоља филмска остварења, а нека од њих (чак и она која су на Фест дошла с највећом репутацијом) разочарала су.

Појединачно, најбољи су филмови „Андреј Рубљов" Андреја Тарковског, „Демони" и „Дивљи месија" Кена Расела, „Магбет" Романа Поланског, а уз њих и готово сви италијански филмови, који су на овогодишњем Фесту представљали најбољу националну селекцију. Без иједног слабог филма, италијанска селекција је показала ангажованост низа својих редитеља, који су, често и уз призвуке комичног, умели да говоре о горућим темама и проблемима свог, и не само свог друштва. Рози, Петри, Лој, Бевилаква, Дамиани и Лина Вертмилер показали су да су не само мајстори свог заната него и ангажовани стваралаци, који теже да из основа измене садашње стање ствари у многим областима живота.

У филмове који су, углавном, оправдали гласове који су им претходили у страној и нашој штампи, спадају „Паклена поморанџа", „Кум" (мада је то филм без уметничких вредности, али врло вешто драматуршки, режијски и глумачки остварен), „Кланица 5" Џорџа Роја Хила (снажан филм у приказивању сцена из заробљеништва америчких војника у Немачкој за време другог светског рата, али бесмислен у дочаравању збивања на имагинарној планети Тралфамадор) и необичан „вестерн" „Церемаја Џонсон" Сиднија Полака.

Разочарали су филмови „Француска веза" Виљема Фридкина који, иако је награђен с пет „Оскара", представља осредњи криминалистички филм; „Хамерсмит је побегао" Питера Јустинова, прављен на стару тему да силу треба држати добро затворену и јасно обележену као лудило, али готово потпуно лишен духа, за којим је очевидно тежио и у чему би била његова новина; „Болница" Артура Хилера, у којој ни велики глумац као Џорџ Скот није могао да спасе неуверљив сценарио Паддија Чајевског; „Привиђења" Роберта Алтмана, режисера који се, после изванредне антиратне и антимилитаристичке сатире „M.A.S.H.", у овом, иако режијски занимљивом филму, срозао на тему о брачном неверству и освети за њега.

Можда је највише разочарао Висконтијев филм „Смрт у Венецији", добитник „Златне палме" у Кану 1971. године, који је још једном показао како је велико књижевно дело готово немогуће претопити у добар филм. Иако је Висконти успешно дочарао многе моменте из истоимене новеле Томаса Мана, он је непотребно претварајући главну личност писца Густава фон Ашенбаха у музичара и додајући сећања и дијалоге из неких других Манових дела, изневерио основну тежњу књижевног дела, утолико пре што је сликама, чини се, било немогуће тачно представити оно што је велики немачки писац желео да изрази. Уместо да у свом филму прикаже — како Ман у својој новели изричито каже — „очинску милошту, гануту наклоност онога који у духу ствара лепоту жртвујући себе, према ономе који сâм има лепоту", Висконти је, нехотице, направио апологију једне платонске хомосексуалне љубави.

У одсуству домаће кинематографије на два главна програма овогодишњег Феста, у Дому синдиката и у биоскопу „Козара", једину утеху представљало је донекле присуство два филма Питера Богдановича, младог америчког режисера југословенског порекла. Иако несумњивог дара и с великим познавањем најбољих америчких филмова, Богданович је, на жалост, својим филмовима прилично одударао од већине савремених филмских стваралаца. У свом много бољем филму, у „Последњој биоскопској представи", он је, компонујући реквијем биоскопу у доба наглог успона телевизије, у ствари одао почаст филму из тих година (с почетка шесте деценије), направивши врло добар филм управо по нормама по којима се он у то време правио. Роман Ларија Мак Мартрија, по којем су његов писац и сâм Богданович написали сценарио, нема драмску снагу и силовитост филмова-драма из тих година, као што су „Смрт трговачког путника" (1951) Ласла Бенедека, „Трамвај звани чежња" (1951) Елије Казана или „Врати се, мала Шибо" (1952) Данијела Мана, али у истом духу говори о судбинама и људима на периферији живота, заувек огрезлим у чамотињу и изгубљеним у личним промашеностима, а његов „херој" Сони Крофорд је типичан за доба кад се још није појавио Џемс Дин као „побуњеник без разлога" у истоименом филму Николаса Реја (1955).

Публика и новинари су своју наклоност на овогодишњем фестивалу, међутим, највише показали према филмовима који су имали највећу рекламу. Изузетак су учинили једино према „Алексеју Рубљову" који спада у велике епске филмове и, као достојан наставак високих стваралачких домета Ејзенштајна и Довженка, свакако представља највећи догађај овогодишњег Феста. Са осталим добрим филмовима, а пре свега са остварењима раскошне имагинације Расела и Поланског и са низом италијанских друштвено ангажованих филмова, ова културна манифестација је још једном оправдала своје постојање, презентирајући филмску уметност овог тренутка више него што иједан други фестивал данас то може учинити било где у свету.

Драган М. Јеремић

Часопис „Дубровник" у новом руху

Требало је да прође годину дана па да се поново појави часопис „Дубровник". Вишемесечна настојања коначно су уродила плодом. Најновији број часописа „Дубровник" доноси знатан број радова истакнутих стручњака, написа, осврта и критика на разне аспекте културног, економског и просветног живота у Дубровнику. А нову редакцију часописа чине: Мато Јеринић (главни и одговорни уредник), Петар Кушељ, Милан Милишић, Нико Огреса, Лукша Пеко и Ивица Сршен. (М. Б.)

ЕСЕЈ

Родољубиви знамени у поезији Васка Попе

ПЕДЕСЕТЕ ГОДИНЕ нашег века вероватно ће у будућим историјама српске књижевности бити обележене као деценија у којој су многобројна сучељавања и интерферирања књижевног наслеђа са новим сензибилитетом и модерним идејама о уметничким структурама истински покренула и усмерила до тада тек слућене потенцијале књижевног израза. Ослобађање из мртвих вода традиције донело је већ на самом почетку крупна дела, уграђена у фонд оних духовних вредности које припадају данашњој естетској и историјској свести. Иако није била у првом плану општег буђења и сазревања књижевне мисли, и родољубива поезија је доживела отрежњења од анемичних и тромих инспирација, отимајући се од родољубља громке фразе и замахнуте песнице.

У то време Васко Попа је први пронашао метафорички кључ којим се одбрављује слух за освежене пулсације родољубиве песме. Када се 1953. године појавила његова прва збирка „Кора", уносећи нови немир у тадашње стваралаштво, у њој се налазио и циклус „Усправна земља" — прегршт од десетак песама родољубивог тона. Три су се нарочито истицале: „Сопоћани", „Манасија" и „Каленић", у којима су егзистенцијалне драме националне прошлости проговориле поетском речју, чија је суштинска особеност била рађање оригиналне поетике родољубивих заноса. Постојећа искуства српске родољубиве лирике Попа је пренео на виши план уметничког смисла родољубивих тема, ослобађајући их од позитивистичког присуства у времену и продужујући пројекцију њихове духовности, коју је сурова историја немилосрдно скраћивала. Био је то нимало лак и једноставан чин поетског превазилажења, јер ниједна лирска врста није тако упорно верна традиционализму, пошто је њен емотивни комплекс израз чврстог егзистенцијалног заједништва.

Због перманентне угрожености националног бића, српска родољубива поезија, од романтичара до Попиних дана, била је натерана да се оствари углавном преко етно-психолошке пројекције тема и приморана да буде глас који јача снаге отпора нације и изражава њену вољу за трајањем. Национални активизам је превасходна одлика њених координата, а понирање у актуелност тренутака која вапи за помоћи у великој егзистенцијалној нужди њена стална инспирација, те је стога њена естетика најчешће подређена њеној етици. С друге стране, родољубиво осећање 19. века искристалисало се из епске поезије, од чијих се животодавних еманација није могло удаљити а да се не прекине пупчана врпца с провереним симболима отпора. У таквим околностима српска родољубива лирика прихватила је, па и даље развијала, агонални карактер опеваних тема као митску потпору свести која се брани, али је на тај начин било онемогућено свестраније и продубљеније испољавање родољубивог комплекса и заустављен имагинативнији распон његових духовних продора.

Национални активизам и агонални карактер објашњавају и једну интересантну језичко-стилску појаву у нашој родољубивој лирици. Она је у великој мери засићена емотивном метафором и изложена доминацији њеног фигуративног феномена до те мере да нам се чини да је њоме најмање била спречавана употреба нових, модернијих, вештије нађених симбола него што су они на које се ова поезија ослањала. Како баш симбол учествује у изграђивању врхунских асоцијација песмотворног духа, јер је метафора ближа емотивном бићу стваралаца, ова врста наше поезије развијала се понајвише ширином својих тема, осим у ређим случајевима, када се песник снагом талента пробијао кроз тврду кору устаљених емоција да би се винуо до духовнијег нивоа патриотске инспирације.

Биле су потребне пуне две деценије да циклус из „Коре" добије своју коначну физиономију и израсте у књигу „Усправна земља". Њена је мисао, строго сведена на омфаличне разлоге антрополошко-философског одупирања смрти и нестајању, — што чини кичмени стуб тема, — од ранијих песама у себе примила само оне које не нарушавају структурално јединство опеване целине. Одавно је примећено да Попина мисао тежи цикличној обради инспирације и заокружењу свих поетских елемената који чине њену целину. Та мисао је у „Кори" опевала родољубље као интегрални део унутрашњег и спољашњег света поетског субјекта, односно одбрамбени грч опстанка у простору личности. „Непочин-поље" је драма егзистенције у присуству свемоћне смрти, драма којом се не дефинише само човеков егзистенцијални напор, већ се њено збивање исказује понашањем бића уопште, као живот и смрт пред слепилом сила које делују у свакој твари понаособ. Својој најпотпунијој смисленост ова драма добила је у космичкој симболици „Споредног неба", где је човек постављен у жижу света из којег се отима жудњом за висинама и бескрајем, бранећи се од разјапљених чељусти свемирске равнодушности. У том погледу постоји извесна тематско-философска синхронизација, без обзира на време које их раздваја, између „Луче микрокозма" и „Споредног неба", односно шесто певање Његошевог бесмртног епа је било драмски констелирано тако да је и Попа могао доживети човека прогнаног у „блатну тјелесину", али кроз пројекцију која означава трауме и конвулзије свести овога доба.

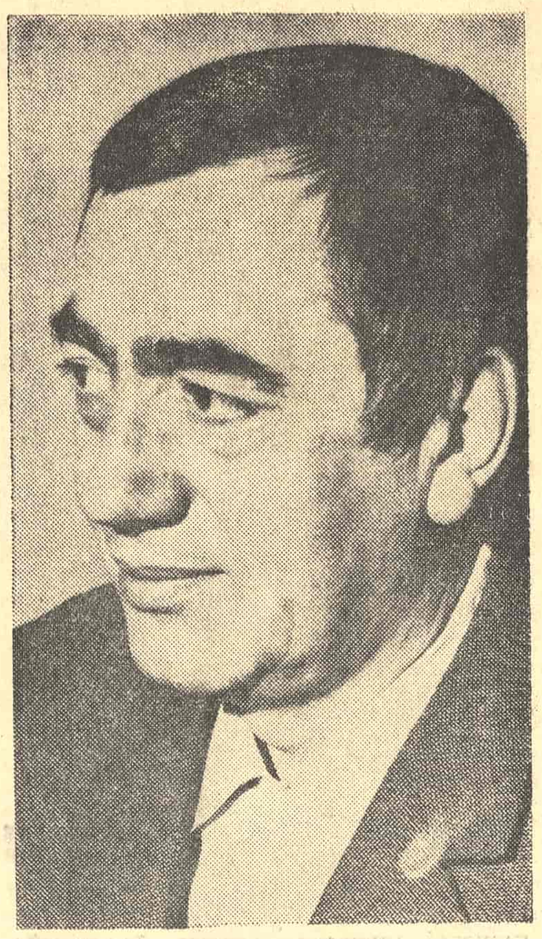
У „Усправној земљи" опевана је национална асимилација духа након његовог залетања у космос и неидентификовано време, пошто се човек, ојачан сидералним чежњама које мора да травестира како би поднео њихов терет, повукао у историјско време властите нужде, у обим митског и антрополошког памћења, којим је обележен његов пут од архетипа до субјективног вољног избора. Потпуније речено, Попа је у човека инвестирао изванредно простран соларни мит, који почиње космогонијом, а наставља се антропологијом и историјом, што у суштини значи да између „Споредног неба" и „Усправне земље" постоји директна, непрекидна веза.

Васко Попа је обогатио српску родољубиву лирику искуством на које она раније објективно није била добро припремљена. Национални активизам њене увек актуелне одговорности пред народом он је заменио универзумом у целокупном збиру времена у коме се нација рађа, консолидује и траје, а уместо метафорике стешњене агоналним карактером језика изграђена је симболика, која овладава тематским рачвањем песама и митским дубинама генезе из које происходи живот.

„Усправна земља" има пет циклуса: „Ходочашћа", „Савин извор", „Косово Поље", „Ђеле-Кула" и „Повратак у Београд", са чврсто заснованом целином, чија је основна структурална сугестија епска, а доведена је до драмског набоја у „Косову Пољу" и „Ђеле-Кули". Песма с почетка збирке образује с првом песмом последњег циклуса мисаону кохеренцију епског типа, коју сачињава ходочашће кроз мит и историју свога народа, кроз откривено и дозвано време из чије се магле издвајају прастари тотемски симболи, уткани у генезу нације на даљини пред којом се мути људско памћење. Кретање времена омогућено је континуитетом вредносних категорија, што казује да је Попа изабрао и опесмотворио својеврсну историјску аксиологију естетских, митских и колективно-етичких садржаја (изванредна лепота фресака, етногенетско присуство свести о националном бићу, трагизам косовског отпора и његова кулминирајућа страва на лобањама Ђеле-Куле), због чега се први и последњи циклус односе као узрок и последица песникове потребе да се наднесе над време. „Ходочашћа" делују као вађење живе ватре из скамењене прошлости, из матријархалног симбола Тројеручице и манастирског живота сазрелог „на лакој грани времена", а ради осветљавања светог пута од вучјих сазвежђа мита до Београда и његове поливалентне метафоре вечног трајања („Бела си кост међу облацима кост костију наших"). На именовани однос посебно упућују симболи Жиче и Дунава, које песник апострофира с радосним пијететом: „Црвена госпођо Жичо", „Велики господине Дунаве". Сва у соларним симболима (путоказно карактеристичним за „Усправну земљу" и разумевање Попине поезије уопште), Жича је „на самом врху изабраног троугла у пламену", који чини са Римом и Цариградом, приморана од душманских суседа да корача „у правцу своје висине", тамо где је и „небеско родно место" Дунава, „четврте рајске реке", која више није класични симбол пролазности, него историјска артерија српског народа, са извором у миту, а ушћем у вечности. Али ако су Жича и Дунав симболи вишезначних слојева порекла, „Сентандреја", последња песма првог циклуса, има равнотежу са „Београдом" из последњег циклуса, песмом која затвара књигу. Симболизована бројем седам (седам сентандрејских цркава), па тако уведена у меру савршености коју овај број поседује, „Сентандреја" је судбина нестајања метафизички суочена са судбином препорађања и трајања у песми „Београд". Ово суочавање Попа је извео као равнотежу на којој почива, упркос евидентног страха од пролазности, тријумф свих знамена и суштастава песниковог отпора у видокругу родољубивих инспирација.

Циклус „Савин извор" представља сажимање антрополошког памћења у личности народног свеца, прави почетак националног ходочашћа кроз време, раздрешено бреме сећања на челног човека наше духовне историје. Свети Сава није само централна личност овог циклуса. Будући симбол националне самобити, он је опеван као комплекс порекла неизмерљив временом, па га сусрећемо и у косовском боју и на Врачару, где није могао бити спаљен, јер је у њему вучји пастир надјачао средњовековног духовника, те је ближи своме народу уколико даље одмиче у мит. Атрибути које му Попа бира у народном предању припадају паганској а не светитељској митологији. Окружен духовима, Сава је антропоморфизирани тотем-предак, вечност у садашњости, снага клијања и разлиставања смештена у подземно корење свега онога што је надахнуто трајањем. Кроз лик св. Саве Попа је опевао јединствени мит о етногенези Срба, који нам је досадашња наука углавном описала, али чија је историјска влакна само песник у стању да споји с данашњим етносензибилитетом.

Мит је облик памћења којим појединац проверава своје осећање припадности колективу на заједничком путу од прадревион исходишта до потпуне идентификације са историјским временом. На том путу индивидуални чин није вредност за себе, он је устројство архетипске норме. Инвер-



ВАСКО ПОПА

товање мита у историју и обратно ослобађа драмску енергију тема — као у циклусима „Косово Поље" и „Ђеле-Кула" — јер је поезија једини прави медијум за естетски целисходну интерференцију митских и историјских еманација егзистенције. Истицањем вредносног архетипа историјског понашања чин жртве у косовским песмама проосећан је као универзални отпор силама универзалног зла. Посвећен смрћу, кнез Лазар постаје Венцоносац, његови војници на заједничкој вечери уместо хлеба једу своју „златну прошлост", бој предводи вучји пастир са симболом трајања и вечног рађања („с про цветалим штапом у руци"). Распоред драмских структура у косовском циклусу подешен је према ефекту главне импресије, која се може исказати речју: тишина. Нека неземаљска тишина упија у себе догађаје, трагична збивања су трансцендирана у митско време да би се жртва сачувала и наменила будућности. Све је подређено нестајању и поновном подмлађивању живота. Сличну функцију има и симбол коса: да изрази песнички сублимат временског тока у којем се сталожила драма откривења универзалног у националном. Читамо у „Косовској песми": „Ти зелена царице траво /ти једина победи". Па даље, у „Косовом посланству": „Трава царује међу словима /и њихове редове/ по својој вољи престројава".

Драмски свод „Ђеле-Куле" постављен је у сам зенит збирке. Силе разарања добијају снагу метафизичке неумољивости, постају неминовност времена које чинодејствује стравом и присилом умирања. Све је спремно за завршни чин трагедије, на позорници збивања остали су само смрт и живот. Тријумф смрти узалуд настоји да апсолутизује бесмисао живота, јер победа ипак није припала ништавилу и силама мрака, већ ругању, изазовно изреченом на рачун чудовишно одсутног циља смрти, зато што нема пораза тамо где су се клице рашћења заметнуле у циљеве живота који се руга аветима пролазности и временске нигдине, негирајући их и поништавајући тим ругањем. Чворно питање распамећене егзистенције везано је стихом: „Је ли ово наш свет или није", са одговором нађеним у заљућеним псовкама Црног Ђорђа:

Без освртања безбудњни за мном
Можете ли

На нож земаљско им и небеско
Смрт је нас одавно сита.

Драма „Ђеле-Куле" је основни догађај „Усправне земље", визуализација њеног родољубивог напона, апотеоза отпора који је улог у ново, очовечено време, чији се долазак крваво плаћа. Црни Ђорђе, Чегар, Ђеле-Кула — све се то узотимало своме времену да би била створена будућност онима што ће се доцније родити. Ту будућност изражавају и симболи трајања који су послужили као наслови песама последњег циклуса. Међутим, трајање није у отклањању, већ у савладавању и потчињавању зла, у моћи да се зло дијалектички трансформише у аксиолошки квалитет историје, а тиме и осмисли за човеково присуство у времену. Загледан у длан историје свога народа, песник није видео крај цртама његовог живота.

„Усправна земља" Васка Попе је најцеловитија књига српске родољубиве лирике и до овог тренутка најзрелија. Она је могла да проговори и гласовима које је историјска коб српског народа отела Попиним песничким претходницима, и распоном који припада искључиво нашем тренутку. Према наслеђу своје лирске врсте „Усправна земља" је значајна онолико колико је остала Попина поезија изузетно важна за померање искуствене свеукупности српске лирике. Њена веза са наслеђем је јасна. Песник је осетио да је витални подвиг српског родољубивог песништва његов отпор и одговор епохама са којима се никада није мирило, али је том отпору Васко Попа изнашао неупоредиво шире димензије значења, оваплотио га у константу митске упорности живота и издигао до нивоа историјско-философске контемплације.

Милутин Срећковић

Божидар Милидраговић

Земља

Трећим лицем земљи се окрећемо.
Просутост у њој угледљива је каткад
Док идемо
Уз подсмех најнижег бога
Тамо где све пропада а она остаје
Сама гола и без знака
Загрће се у нашим јадима
Црна и хладна показујући бедра.

Ми више не можемо без тих посредника
Да се спустимо право у њу.

Па и у кућама где је поднице прикривају
Зар смо мање суманути
У тумарању од зида до зида?

Збуњени гледамо је
Чекамо да нас чистијој зими представи
А она никад не мења одговор
На наш крик
Да нам треба друкчија смрт.

ЖИТО НА СЕВЕРУ

Путниче, нек ти буде!

Привиђење добре појаве,
утвара
Ово жито на северу.
У крају који те плаши и замара.
Нужда а не срећа
Надмудриће студен.

Земља је неизвесна
намучена спава
Под мерама делања.
Једва прибрана, једва рада
Да не заборави и окуражи
Оно у себи.

Хлеб који преломиш
ваљано ће те замислити
Пре но што те оснажи.

ЖИВОТИЊА

Уз зиму и доконост одлази
Са места на којима си видљива.
Све краћем дану опире се твоја рика
И око, бистро под рогом, окреће се
За годином.

Сама у крду
Јављаш се одсутна
И неискупива

Тамо где нема преступа,
На месту чистом
без правде
Не дижеш главу на звезде
Једнако далеке
У сваком часу твог срећног живота.
Каква ти је старост,
збуњује ли те
Кад литица окомито израсте?
Моје оружје,
постиђено,
Диже те
Да китиш зору брзим негама.
Обманута, подносиш само ударац,
Не и увреду.
Увек уз непријатеља.
Он ће само увеличати твоју одбрану
Тамо где се све стешњава.

ТЕТРЕБ

Једном се о њему прича прела
Сад зору не подилази перје
Испод грла љубавника.
Ни дрво у ком се крио
Да јутро сване.

Таква усамљеност ником више
Шију не подвија.
Данас се нико не одваја од рода
Да га воли са стране.
Занос је изруган.
Женку не ваби глас.
И све је извесно,
Започето усред дана.

А она коју је звао
Одавно је навикнута на ропство
Тако да се и не одазива
Пролеће љубавника
Једном се о њену песма плела.

МИОДРАГ ПОПОВИЋ

ДИМИТРИЈЕ НИКОЛАЈЕВИЋ

КАПИТАЛНО ДЕЛО КЊИЖЕВНЕ ИСТОРИОГРАФИЈЕ

Миодраг Поповић: „ИСТОРИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ“ — Романтизам I, II и III, „Нолит“, Београд, 1972.

КАД ЈЕ, пре пет година, објављена прва књига Поповићеве историје српске романтичарске књижевности написао сам у „Савременику“, поред осталог, како је природно очекивати да ће Поповић за релативно кратко време заокружити испитивања овог сложеног периода наше културе. Данас, кад пред собом имамо три обимна тома, — са преко хиљаду страница текста, уз још неколико стотина страница научне апаратуре и других података, — не подсећам на своју опаску да бих показао некакву тадању проницљивост. Напротив, тек је сада видљиво какав је посао стајао пред Поповићем и каква је претходна истраживања требало извршити, а, такође, тек после објављивања сва три тома бивају у потпуности уочљиви концепција, профил, квалитет и значај овога дела.

Даровити тумачи књижевне прошлости често показују особине својствене духу епохе коју објашњавају. Миодраг Поповић поседује, поред многих својстава модерног историчара, једну од одлика романтичарских духова: смисао за синтезу. А направити обухватну синтезу српског романтизма, — о коме не постоје устаљени и усаглашени судови чак ни кад су у питању најопштији проблеми, као што су периодизација, временско простирање и припадност појединих писаца, — било је несумњиво тешко. Нејединственост историјске судбине људи из појединих наших крајева, разноврсност друштвених околности, судбина културних центара, изузетна узајамна условљеност културе и политике, преплитање различитих књижевних праваца, специфичности страних утицаја, као и друге међузависности, захтевали су изванредно осећање за прави значај и место како појединачних компонената културне климе тако и појединих стваралаца. Поповић је успешно разрешио многе методолошке замке које се пред проучаваоце књижевности деветнаестог века постављају од Скерлића до данас. Његова трилогија садржински се поклапа са три уочљиво нијансирана дела романтичарског раздобља, а сваки од томова „Историје“ разрешавао је посебне методолошке тешкоће, нарочито у погледу односа између панорамских поглавља, која поступно уводе у културну климу, и студија о значајнијим романтичарским стваралоцима.

У првој се књизи тумачи период раног или патријархалног романтизма, период преломан не само за књижевност него и за нашу културу у целини. У врло студиозном уводном тексту Поповић најпре детаљно испитује околности у којима се јављају романтичарска атмосфера и значајни писци, а у другом делу књиге анализира књижевна и друга дела највећих писаца и идеолога ове романтичарске фазе: Вука, Проте Матеје Ненадовића, Симе Милутиновића Сарајлије и Његоша. Иако усваја и критички проверава многе резултате ранијих књижевно-историографских испитивања, Поповић о појединим писцима даје потпуно нова и уверљива разматрања и ревалоризује судове. То посебно важи за Вука, — о коме је пре „Историје“ написао и досад најстудиознију монографију, — и за Његоша, чија се херојска поетика овде показује са новим осветљавањем.

Пошто настоји да у потпуности избегне методолошка упрошћавања догматског социологизирања, традиционалну болест наше историографије, Поповић свакој фази романтичарске епохе посвећује посебне уводне приступе. Друга књига, која говори о писцима што су се појавили око револуционарне 1848. године, такође има опширан уводни део, али се он, за разлику од увода из прве књиге, више бави романтичарском поетиком и стилистиком. После тога подробно се анализирају писци, и то најпре они из Војводине, — с тим што је централно место дато комплексној личности Бранка Радичевића, који је својим стиховима сјединио херојску, лиричност и тежњу за европском метафизиком. Други део ове књиге бави се писцима из Србије, а првенствено и најминуциозније Љубомиром Ненадовићем, чија је бурна растрзаност између завичајног родољубља и модерне интелектуалности са много истраживачког и биографског нерва оживљена.

Трећи, најобимнији том Поповићеве „Историје“ посвећен је зрелој, позној фази романтичарског периода. После свестраних анализа тзв. омладинског доба, — где се исправљају, имплицитно, нека од Скерлићевих поједностављења и пристрасности, и укратко се скицирају потрети мање значајних писаца, — обухватно се говори о Јакшићу, Змају и Лази Костићу, а показују се праве вредности и места стваралаца какви су Борђе Марковић Кодер, Јован Грчић Миленко, Коста Трифковић и Стојан Новаковић. Будуће анализе стручњака за поједине уже области прецизније ће показати колико је Поповић успоставио равнотежу и пропорцију између најбољих писаца, који оличавају епоху, и они који су све до данас сврставани у стваралоце другога реда, — као што је, рецимо, случај са Јованом Грчићем Миленком. Приметно је, међутим, да се Поповић, који иначе самим стилом писања и снагом евокације уноси нешто од романтичарске ватре и одушевљења, строго чува апологетског односа према безначајним стваралоцима, што је код нас последњих година у извесној моди.

Поповићева је „Историја“ изванредан подухват и изванредан резултат једног од наших најдаровитијих послератних књижевних историчара. То је књига која, за разлику од знатног дела онога што ствара наша универзитетска књижевно-критичка мисао, не мирише на неодређену и непреврелу устајалост архивских и библиотечких докумената. У њој живи романтичарска епоха, виђена и иманентно, али истовремено критички просуђивана из нашег времена, са аргументима које су нам историјско искуство и књижевнотеоријска сазнања пружили. Поповић није ортодоксни поклоник и заговорник било које методе приступа књижевном делу; он увек, и при најделикатнијим тематским, психолошким, филозофским, социолошким, стилистичким, метричким и другим анализама тежи интегралности и синтези. Његов дар сугестивног излагања, које иде од строге и рационалне научне дисциплинованости па до песничке узнесености местимично, такође је много допринео снази и дубини продора у једно комплексно раздобље.

Нема сумње да од Скерлићева времена нисмо имали обухватније и потпуније дело из књижевне историографије. Њиме ће се сигурно много бавити будући књижевни истраживачи. Они ће, међутим, морати да одгонетну и чудну околност да су резултати њеног аутора праћени уочљиво доследним ћутањем, скоро неком врстом бојкота, како научне јавности, тако и текуће књижевне публицистике. Надајмо се да ће ово завештање немарности, или можда тврдоглавог научног конзервативизма, почети да се смањује.

Чедомир Мирковић

ЉУБАВ: СУДБИНА ИЛИ СЛОБОДА?

Димитрије Николајевић: „УДЕС“, „Обелиск“, Београд, 1972. — „ГОСТ ИЛ ТРАГАЧ“ „Светлост“, Крагујевац, 1971.

ДАНАШЊИМ ПЕСНИЦИМА — као и библијским ђаволима — име је легион. У том бучном „легиону“ тешко је разабрати неке индивидуалније гласове и ликове. И, да би се издвојили из овога мноштва, најслабији стихотворци крећу се линијом најмањег отпора: они сваки час „револуционишу“ свој израз, уображавајући да растварањем постојећих изражајних облика стварају нове форме. Николајевић очито одудара од оваквих новатора чија се „самосвојност“ исцрпљује формалистичким керефекама и блефовима. Он не зазире ни од таквих традиционалних форми као што је сонет. Не мање, он успева да извесне опште мисли изрази у једном оригиналном облику: у песми „На тераси“, идеја отуђења приказана је стакластим погледима који се разбијају кад се сретну. Исто тако, на оригиналан начин, овај песник лапидизира и осавремењује поједине древне симболе: у његовој визији, старозаветни „стуб пламени“ замењен је бором (песма „Један бор“).

Николајевић је много ближи оним песницима који своју особеност траже у избору нових мотива. Тачније говорећи, он спада међу оне даровите и озбиљне стваралоце који се из „легиона“ издвајају тиме што трајним поетским мотивима дају нови с м и с а о. Јасно је да аутора збирке „Удес“ заокупља мотив судбине. Но, у контексту његовог говора, с у д б и н а почиње добијати једно ново значење. Овде, наиме, она значи непрестано п о с т а ј а њ е, то јест јединство умирања и рађања (песма „Жена коју љубим“). Штавише, ту се и само постајање осмишљава на нов начин, управо на тај начин што се интерпретира као могућно п о д м л а ђ и в а њ е: „О, бар две младости да су, једноставно — да се може као из воза у воз прећи“.

Сва ова значења укотвљена су у љубави. Додуше, љубав и судбина су прастаре песничке инспирације, али њихово и з ј е д н а ч е њ е представља извесну н о в о с т која одликује Николајевићеву лирску семантику. Баш тим изједначењем, наш песник модернизује и преокреће архајску категорију усуда. У некадашњој поезији, на пример — у хеленској трагедији, судбина је кулминирала у с м р т и. Али, Николајевић опажа да се она манифестује и на противположеном полу: у љ у б а в и. Он то увиђа док му „гатара — из длана — слово љубве — чита“. Фатум, дакле, није ни једносмислен ни монолитан. Он је подвргнут дијалектичкој поларизацији: љубав није мање фатална него смрт; будућност је исто тако нужна као и прошлост. Отуда, песник пева „с гласом будућим — на уснама“.

У себи самом, ч о в е к као такав носи неопходност љубави, док у с в е т у влада неумитност умирања. Услед ове неумитности, човек је Гетеов „суморни гост на мрачној Земљи“ која га гостопримљиво вуче у своје наручје, наиме — у раку. Пошто неће да се „окући“ у гробу, тај немили г о с т тражи склониште у свом властитом бићу, а пре свега у љубави. Или, како то песник каже, он мора да буде „т р а г а ч сам себе сама“. На крају, исти трагач мора наћи љубав и пријатељство са осталим људским бићима.

Остајући слепо, то морање постаје исто толико несносно колико и фаталност смрти. У песми „Пријатељ“, Николајевић је веома луцидно и сугестивно дочарао ту несносност која пријатељство изокреће у непријатељство. Он је осетио да је нужно превазићи фаталну, нагонску нужност љубави. Он настоји да је превазиђе медитацијом која његову песму обликује као својеврсну мисаону поезију.

Ово обликовање изгледа савремено не само по својим састојцима већ и по свом склопу. Не ретко, Николајевићев стих састоји се од савремених слика: „тунели светова“, „пролазници, рекламе, аутомобили“, и томе слично. У исти мах, за разлику од класичнога склада, његов склоп је спрег опречних или диспаратних представа: он поистовећује лед и ватру, цвет и рану... У целини, пак, Николајевићева медитативна песма приближује се традиционалним изражајним облицима, па чак и архаичној лексици (угодник, живоносан, златоуст, тавни, умиљење, скрб... и тако редом). Према томе, док револуционише с м и с а о неких трајних поетских тема, песник уједно покушава да овај нови смисао оваплоти у наслеђеним о б л и ц и м а.

Уколико је наш утисак тачан, оцртана противречност почиње се разрешавати на оним тачкама где песник фиксира дијалектичко јединство будућности и прошлости. Рекло би се да је ово јединство оглашено следећом строфом: „Као запаљене гранчице — пуцкетају — моје мисли — ископавајући н а д у у дубинама — и с к о н и“. У песниковом виђењу, временски континуум је сличан стрели чији врх упућује на сутрашње хоризонте.

Таква визија је оваплоћена у песниковом говору који умногоме контрастира садашњем стању поетског језика. Данас, трансформација овог последњег скреће у његову деформацију, чак и у његову негацију. Она је насукана на извесној а с е м а н т и ч н о с т и: наместо да р е в о л у ц и о н и ш у смисао људске ре чи, неки песници га напросто р у и н и р а ј у, замењујући смисао вербалног израза визуелним и фонетским ефектима. На граници оваквог руинирања помаља се песма без речи. Као малограђански или боемски „револуционари“, њени аутори доспевају до исте оне м и с о л о г и ј е којој је одавно нагињао конзерватиВац Платон. Самим тим што се лишава значења, њихова реч губи снагу, па и способност деловања на читаоце. Отуда, ако је једног нашег поету убила „прејака реч“, садашњу поезију прети да усмрти њена п р е с л а б а р е ч.

Да би ојачао свој лирски говор, Николајевић се труди не само да га преобличи, већ и да га осмисли на друкчији, приклад нији начин. И, када „судбини“ даје значење љубави, он се упиње да надвиси и саму нужност вољења, те да је сублимише у љубавну с л о б о д у која ниче из човекових неисцрпних м о г у ћ н о с т и: „Ипак је човек — могућност више“. Наведеном речју о човековим потенцијалима, песник је наговестио нове, још неостварене потенцијале своје речи. Управо тај наговештај омогућује пажљивијем читаоцу да у песничком „легиону“ разазна и запамти име Димитрија Николајевића.

Радојица Таутовић

Јеврем Брковић

Брђанска жеђ

Био је август на истеку
И једна врела ноћ змијска.
Сељаци ко никад у вијеку
Испише себе на искап.

Камен и лишај заједно су
Прскавали од жеђи силне.
Двије птице на моју косу
Падоше мртве и умилне.

И тврди цвијет са ливаде
Издахнуо је ко пас зао.
Бијели коњ, давно украден,
Умрије ко сељак који га крао.

Здрави кукурузи, ко људи јаки,
Бркати ко стари Словени.
Увело све је: свила, накит,
Њихова душа оста у мени.

Расушена рала, земља, куће,
Млади дренови, цврчци, трава.
Љето је љето, ал тако вруће —
Брђанско небо ишчезава.

ВЈЕЧИТИ КАЛЕНДАР ЉЕТА

Кроз наша жута жита здрава
Свуноћ проходе дуси свети.
То мртви костима глава
Чувају житна поља љети.

Кроз наше шуме, оштре, борове —
По мјесечини, кошчат, маљав
Сједи врач лијечи болове,
Читаву гору опоравља.

У винограде када зрију
Слијећу рајске птице мале
Да би злодуха, болест, змију
Злаћеним перјем одагнале.

Међ благим стадима бијелим
Бораве душе мртвих пастира
И кад се топла ноћ дијели
Само њихова фрула свира.

КАД ОТАЦ ОДЛАЗИ У РАТ

Обично бива у свануће:
Ништа не каже, торбу с клина,
Погледа небо испред куће
Ко да је небо домовина.

Из џепа вади ланац и сат
То је за мајку и за мене.
Кад отац одлази у рат
Будни су само пси и жене.

Отац се коњу као брату
Загледа у гриву, очи, зубе.
И тако вазда у том рату
Отац се и коњ братски љубе.

Обично бива у свануће:
Ништа не каже торбу с клина,
Погледа небо испред куће
Ко да је небо домовина.

СТИЈЕНА РУЖНИХ ПУНЕ ОЧИ

Стијена ружних пуне очи:
Прастаро сивило гњиће.
Нека бар крв проточи
Само да тако није.

Литица литици под крило,
Заборављене мртве магле.
Можда ни неба не би било
Да се нијесу посагле.

И Сунце једва да мине,
Може и да се огребе.
Од ове камене причине
Људи не виде себе.

Не знају брђани људи
Како их камен једе.
Њихов се живот худи
Осу ко грумен креде.

Моји енглески песници – Кристофер Марло

МЕЂУ ПЕСНИЦИМА тог времена, у кругу Релија (Ralegh) највише ми се допао, Марло (Marlowe).

Био је син једног обућара.

Он је, некако, стигао да буде студент, у Кембрицу, где је, каже, римску поезију заволео. Овидијеве „Љубавне песме" (»Amores«). Као и Шекспир и он је био глумац, а писао је и за позориште. Највећи успех, у то време, на позорници, у Лондону, није имао Шекспир, него Марло. У једној својој елегији, песник Драјтон (Drayton), тумачио је ту моћ Марлоа, time, да је у Марлоу било неке „транслунарне супстанције".

Сматрам да, песник, и почиње тек код те „транслунарне" супстанције. Марло је своју моћ приписивао читању Хомера.

Нисам се чудио, толико, раскошним стиховима тог песника, него инкарнацији његовој, у главним актерима његових драма. У Марлоовом Тамерлану (Tamburlaine), — то јест трагедији о Тамерлану, — син обућара говори, као да је рођен на песку азијских пустиња, у жару, као да је изишао из леда азијских планина, као да је у њему инкарнација све самовоље татарских канова и воља да се завлада светом.

Откуд то у сину једног обућара?

Откуд у њему знање, религијско, једног војводе од Гиса (Guise), уочи вартоломејске ноћи?

Као да је, заиста, био рођен, да буде „бич божији", као да је, збиља, инкарнација свих самовоља татарских канова и, да, заиста има вољу да завлада светом. Читалац се пита: откуд, у Марлоа, толико знање митологије, географије, толика моћ инкарнације, као код Фауста? Тако сјајан Фауст, пре но што га је написао Гете? Једна постумозна балада, о овом песнику, каже, да је, неко време, био глумац и да је скрхао ногу, у једној, скарадној, сцени. Ишао је неко време, одевен у свилу, а после морао да просјачи. У предграђу Лондона, у Дептфорду, у књизи сахрана, налази се само толико: Кристофер Марло убијен од Френсиса Арчера, 1. јуна 1593.

Марло је био атеист. После његове смрти, његов пријатељ Томас Кид (Kyd), који је био у затвору, под сумњом да изазива побуну, ослобођен је, јер је, тобоже, доказао, да су папири, који су нађени у његовом стану, својина Марлоа. Неки Ричард Бејм (Bame), или Бејмс (Bames), — који је обешен годину дана доцније, — причао је у свом исказу о Марлоу: да је Марло имао обичај да задржава пролазнике, на улици, и, да ословљава непознате, па да шири атеизам. Да је рекао да су Еванђеља велика свињарија. Да ће он, Марло, написати нова. Да он, Марло, има исто толико права да кује новац, у Енглеској, као и краљица. Исто толико права.

Све то није сигурно, али је вероватно.

Енглеска, сада, у школама, учи, напамет, младићске, ведре, љубавне, песме Марлоа, али најлепши, и најчуднији, остају они, који декламују на позорници, Тамерлан, Едвард II, или Фауст.

На пример из трагедије о Дидони краљици Картагине, коју је Енеја напустио.

Њене ће сребрне руке узети ме у загрљај,
А сузе јој бисерне викати: не остављај ме, не остављај,
У свакој њеној речи биће крунисан, као краљ.
А сваком нашем разговору биће пољубац крај.

Тако би те стихове, у јамбу, преводио неки наш романтичар у доба Лазе Костића. У енглеском оригиналу, разуме се, то звучи лепше:

Her silver arms will coil me round about
And tears of pearl cry: stay, Aeneas, stay.
Each word she says will then contain a crown.
And every speech be ended with a kiss.

Међутим, Марло, крај све лепоте својих, раскошних стихова, у трагедији о Дидони, или, у поеми „Херо и Леандер" (»Hero and Leander«), није највећи кад је реч о љубави, него кад је реч о насиљу, о сили, о освајању, о Тамерлану.

У раној младости, Марло је почео љубавном поезијом, као што година почиње, пролећем. Први стих, једне његове чувене, песме, који гласи: »Come, live with me and be my love«, сви, у Енглеској, знају, али та пасторална, нежна, љубавна, поезија, и по мом мишљењу, иако се завршава сјајним стиховима, последње, недовршене, поеме Марлоа »Hero i Leander«, није, оно, што је осигурало песнику бесмртност, у енглеској литератури. То су његове трагедије, боље рећи лирска места, у тим трагедијама, у којима млади пролетер говори, на уста Тамерлана, Фауста, и краља Едварда II. У њима син обућара открива свој сан, своју жудњу за силом, терором, влашћу, над светом, над људима, и као Тамерлан, и као Фауст.

Ти су стихови увек фантастично патетични. Чувени глумац тог времена, Едвард Елејн (Allevn), као и Кин (Kean), доцније, говорећи те стихове, осигурали су, тим драмама, у своје доба, већу популарност но што су је имале Шекспирове.

Као што је Марло син обућара, он је, и татарског кана, и људе око двора, у свом театру, начинио пролетерског порекла, — али великим. Ево, на пример, како Тамерлан описује свој повратак, у своје родно место, Самарканд:

„Ући ћу кроз улице са трупама побеђених краљева, у оклопу златном, који ће сјати као Сунце. Три ће се перјанице дићи из мог шлема, окићене дијамантима, и играће у ваздуху. Да ме сви виде као императора света. — Бићу сличан краљевском сину Сатурна, у његовим колима, која бљеште, позлаћена од пламенова. Кола ће ми вући принчеви, као орлови, путем поплочаним кристалима и засутим звездама, тако, да ће сви богови стајати, задивљени, том помпом. Тако ћу проћи улицама Самарканда, све док моја душа, растављена од овог тела, не оде на млечни пут небеса, да се, тамо, сретнемо. — На Вавилон, војводе, напред, на Вавилон!"

Ја сам се често питао, у Лондону, како ли су се осећали читаоци тих драма, или гледаоци тих драма, у дворским круговима, или на представи глумаца грофа Пембрука, — док је била реч о трагедији Едварда II, — која је штампана годину дана, после смрти, Марлоа. Марло, у тој својој трагедији показује један двор, у ком су дворјани гори, од његовог друштва, које га је убило у једној крчми. Едвард II био је свргнут с престола, и, син обућара, изводи га на позорницу, не више као раскошног, ренесансног, блудника, и хомосексуалца, него као несретног човека, који чека, у смрадном подруму једног дворца, на своју смрт, остављен од свакога и понижен до скота. На сцени, први тамничар чуди се да краљ, то, тако дуго, издржава.

Други тамничар је много модернији мајстор мучења, и предлаже да Едварда ликвидирају, психолошким, менталним, мукама. Предлаже да га доведу из тамнице, и дотуку, провокацијама.

Та сцена је, свакако, ванредни театар.

Ево како би та сцена на нашем језику гласила.

Први тамничар каже другом тамничару:

Гурнеј, чудим се да краљ не умире, а налази се
у подруму и у води до колена
У коју се сливају канали тврђаве
Откуда се стално диже испара
која би била довољна да отрује сваког човека,
а још више једног краља, одгајеног тако нежно.

Други тамничар одговара:

Чудим се и ја, Матревису: синоћ
сам само одшкринуо врата да му бацим комад меса
а скоро се онесвестих од смрада.

Први тамничар на то одговара:

Тај има тело које може да издржи
више него што га ми мучимо: па зато хајдај да нападнемо његов ум, сад, другаче...

А други тамничар онда каже:

Нареди да га доведу, а ја ћу покушати да га разбесним.

Старе, једносложне, енглеске, речи, у употреби у доба Марлоа, а осим тога његова декламаторска, барокна дикција, губе се, дабогме, при сваком преводу, — у оригиналу, то звучи, језиво.

Gurney, I wonder the king dies not,
Being in a vault up to the knees in water.
To which the channels of the castle run,
From whence a damp continually ariseith,
That were enough to poison any man,
Much more a king, brought up so tenderly.

And so do I, Metrevis: yesternight
I open'd but the door to throw him meat
And I was almost stifled with the savour

He hath a body able to endure
More than we can inflict: and therefore now
Let us assail his mind another while.

Send for him aut thence and I will anger him.

Сцена затим има свој врхунац, у појави, кад Едварда II доведу из подрума. Пред њима сад стоји некадањи лепотан који се, у Француској, прославио на витешким турнирима, а са чијих одрпаних крпа, сад, цури вода и смрад.

Ево како Едвард II прича о свом затвору и мучењу, којем је изложен:

А тамо, сам у блату и бари стајао,
већ десет дана и да не бих заспао
Неко лупа непрестано у бубањ
Да, дају ми хлеба и воде, јер сам краљ
Тако да због недостатка сна и хране
ум ми је помућен и тело ми се укочило
и да ли имам удове, или не, не знам више.
О, кад би бар и крв моја исцурила из свих жила
као што се цеди вода, из ових мојих крпа.
Реци Исабели, краљици, нисам био овакав
Када сам, за њу, борио се, на турниру, у Француској
и збацио са коња војводу од Клермона.

Има више есејиста у Лондону, који, трагедију Едварда II стављају изнад историјских трагедија Шекспирових. У сваком случају, завршне сцене ове трагедије спадају у најпотресније сцене енглеског, барокног, театра. Раније трагедије Марлоа имају поетичније стихове, али ниједна не показује такву зрелост, толику хуманост, песника, као та Марлоова трагедија. Марло је био само два месеца старији од Шекспира. Умро је исувише рано, млад. Да није тако рано умро, убијен, — каже један његов биограф, — завршио би био свакако, на пању, или ломачи. Тај атеист, тај анархист, имао је успеха међу омладином.

КРИСТОФЕР МАРЛО

Што се тиче текста његових позоришних дела, треба узети у обзир и то да ми, данас, не можемо знати, шта је све у њима туђе и шта је измењено. Какав је био театар у Шекспировом столећу, питање је засебно и пуно нерешеног, противречног. Има есејиста који сматрају да је Марло сарађивао на Шекспировим делима „Хенрих VI" и „Титус Андроникус". За време мог боравка у Лондону, било је предлагано, да компјутори раде на тексту Шекспира и Марлоа, не би ли се нашло одговора на питање: колико Шекспир дугује Марлоу? Било је предложено и то да се отвори гроб Шекспира, не би ли се у њему нашли рукописи, или папири који би одговорили на многа несигурна питања о театру тог доба, и, о песницима у Лондону.

Већ ко зна који пут објављена су и факта о убиству Марлоа. Већ ко зна који пут постављено је питање: има ли то убиство и политичку, тајну, позадину? Документа о томе заиста су чудна.

Као што је, уопште, много што-шта, чудно, у животу тога сина обућара.

Један француски есејист, недавно, проглашио је Марлоа за претечу марксизма у Енглеској. Ја сматрам да би се могло рећи да је претеча енглеских револуција. Појмови, и називи, данашњег времена, не могу покривати тачно, људе и појмове, старе неколико столећа. Све што се може рећи: Марло је био син пролетера и цео је живот провео као последицу тога. Црква, кентерберијска, државна, послала га је у Кембриџ, очигледно, као даровитог дечка, али је Марло већ у Кембрицу откривен, и, открио себе, као атеисту.

Зна се за његове, без сумње врло интимне везе са оним кругом писаца, тадашњег Лондона, који су, као „антидржавни елемент" седели, у тамницама, а неки завршили и на ломачи. Да је дуже живео, и да није убијен, у својој двадесет и деветој години, и Марло би свакако завршио на ломачи. Његова књига писана у Кембрицу, спаљена је после његове смрти по жељи англиканских бискупа. У беди у којој је живео, завршио је, већ тако млад, у најнижем свету лондонских глумаца, жбира и државних шпијуна. Како, зашто, остала је тајна, иако се интерес, за узрок његовог убиства, по жељи, нарочито америчких професора универзитета, јавља, понова, у литератури и новинама. Ја сам био сведок кампање која је, у Лондону, вођена, да се утврде тачна факта суђења његовим убицама. То је била, чак и у наше доба, интересантна полемика. Акта о том убиству, и суђењу, заиста су чудна. Ја, лично, мислим, да је Марло, и те како, био трн у нози неких дворских силника и да му је највише шкодила веза, коју је, несумњиво, имао, са сер Валтером Релијем (Walter Raleigh)

Иако се Спенсерова поема венчања „Епиталамиум" („The Epythalamium"), сматра за врхунац, дворске, ренесансне, раскошне, поезије, а ни Марло, мени се, као странцу, чинила само као тријумф, филолошки, једног великог енглеског, стихотворца. На прсте би се могли избројати они странци који би могли бити занети лепотом језика, тих поема, под којима је, под дивним гирландама фиоритура, — празнина. Као и код тријумфалних поема Петрарке, филолошка лепота Спенсера, крије песника, коме је стало само до форме, до алегорија, и до круне „принца пјета" које су давали краљице, или Папа.

Као што се то често дешава, — не само на дворовима, — поред Спенсера, пролази и један други аристократ, његов савременик, и пријатељ, који је много дубљи Платонист, од Спенсера, а као поет искренији, мање дидактичан, мање егзибиционист, а под чијим гирландама ренесансних стихова, није празнина, него мисао и доживљај. То је Филип Сидни (Philip Sidney).

Сидни је написао једну од најлепших песама, о Месецу. А, ваљда наслутивши своју судбину, једну песму растанка од овог света, коју почиње стихом, који каже: Leave me, o Love, which reachest but to dust and thou my mind aspire to higher things. „Остави ме, о Љубави, која пратиш само до праха, а ти, душо моја, треба да жудиш вишим стварима".

Пао је, не као Марло у својој 32. години, у бој код Зутпена у Холандији, а за собом оставио само један портрет анонимног сликара који га, у оновременој, шпанској, ношњи, открива, очигледно, као интелектуалца и меланхолика какви су и Рели и Марло. Кад су га, тешко рањеног, пронели, пред првим редовима војске, затражио је воде, у својим мукама, јер је, као сви тешки рањеници, осетио, страховиту жеђ. Младом аристократи, донета је чутурица воде. У тренутку кад је овлажио усне, запазио је, крај себе, једног другог рањеника, — обичног војника, — који га је гледао исколаченим очима, од жеђи. Сидни је наредио да му се да његова чутурица воде, рекавши: очигледно је: да је, његова жеђ, још већа. Млади Платонист завршио је живот, дакле, са поетичном мишљу, да је највише, што се у животу може учинити, сажалити се, и, помоћи другом, чија је патња, још већа. Био је поет и постао бесмртан у енглеској литератури тим својим гестом. Та жудња ка вишим стварима, коју Сидни помиње, као и код Марлоа, биће главна црта енглеских песника, који за њима долазе, а које данас називају „метафизичарима" поезије.

Милош Црњански

Бошко Богетић

Дивљи извор

Још нисам био ни рођен,
А правио си облутке у јабучару.
Свирао си у гранама. Свирао си.
Још нисам ни знао да извиреш из земље,
А дозивао си ме из жене,
Дотицао пун снаге неба.

Дивљи изворе, кажем и јутрос,
Осећајући свежину негде иза ува,
Брбори и враћај ме данима и кравама
Што ричу у плавичастој ти здели.
Ако уста принесем ти чаши, змија
Вијуга у папрати и лежи
Уз само гротло,
У твојој постељи.

Сложен од истинске жеље
Да одлетиш преко свода
И паднеш пред мене, дивљи изворе,
У јабучару и јутрос
Отичи из људског говора!

Где сред шумске хладноће лебдиш
Зажелим да клекнем кад ово шапућем,
Срце да спустим у пенушаву оданост.

Вратио бих се стењу
Из ког ти се руга душа
И у слаповима пада по трави.
Распламсаш се у празнини природе
Па тек онда у нови свет улазиш,
Изворе бистар као од мисли.

Из литице разабрах истину
Смртног доласка, противног жубору.
Спавах док је свитало у хлебу.
Спавах када је отац засекао
У материнске одаје. На месту
Где је семе освежило извор,
Земљо, твој јаросни мир је потекао!

Престаће вино да искушава лозу
Зрелошћу што је претаче љубави.
У новом и вечном неприсуству
Нећу те чути, дивљи изворе,
Јер над празном јамом човеку
Румено круниште не отвара зора.

ХРАСТ

Колевко ветра и Бога,
Суштину лаганих нам стопа пасу мрави.
Ветром, безгласним у мокрој трави,
Захујући само и умом затреси руј
Вечере постављене под земљом,
У тањире меке, нежне и празне.

Девојке се понекад скупе да певају у сенци;
Друге ти уснама узимају балсам.
По одговор треба ићи много дубље,
Духови предака где кољу црну јагњад
И невином крвљу шкропе коло. Ватру
Стварај у стаблу, гори на огњишту
Што лети за нама похлепним крилом.

Птице су свиле гнезда негде у врху.
Прелећу простор твојих мисли. Зашто
Хитали смо на брег?
Само једној мисли у самоћи
Размах даде: Заувек остаћеш зелен
Над нашим заспалим срцем!

Неће нам увек бити знана
Летња јутра, јека грома, радост.
Загробна тишина замениће ову.
Неће нам бити свеједно
Што део раја остаје овде, у храсту
За којим корачасмо у повратку своду.

О нашем одласку споразумеће се с орлом.
Нису ли, можда сувише слични?
Сред плаветне зебње питам јасно.
Не слеће већ кружи орао у тајни
Дуж вечерњег неба, одговор иштући:
Завршава ли се свака путања у храсту
Или се под сенком
Труд секире скрива?

Душко М. Петровић

Стара песма

Жики Јовановићу

Прехлађено Небо мокри кишобране.
Над селом мрак. Ама, ни звезде!
На месечевом клавиру нека чудна свирка.
Или само дирка?
Госн Жико.

Кажу да је стара,
ноћна песма почела да труне...
О, иако је с небеске струне,
једном ће морати да стане,
па да сване,
натенане.
Госн Жико.

Небеска песма непрестано пишти...
Како ли је тек јутру,
кад је већ ноћ почела да вришти?!
Све ћути.
Нико да се јави.
Ама, нико!
Госн Жико.

И у дугој мутној ноћи,
у зло доба,
тек да проба,
најдивнија звезда Данница,
светла и лепа као узванница,
везене скупља скуте
— свиленим рукавом тамно Небо брише
и уздише.
Госн Жико.

На обрисаном Небу пун се месец јавља,
ни мало наиван;
док туђом светлошћу сија,
киван,
гледа Даницу како у село слази...
И језик за њом плази!
Госн Жико.

Под снегом село
као под капом спава...
Данница се на Небо враћа.
Лукавом месецу ноћ све краћа,
па код старе небеске струне,
уплашен јутром,
облацима отвара жбиро-рачуне...!
Поред струне!
Госн Жико.

Над селом мрак. Ама, ни звезде!
Прехлађено Небо мокри кишобране;
стара песма никако да стане,
па да сване,
натенане.
Госн Жико.

ИСХОДИШТЕ

На три конака одавде
три несреће у свакој срећи
на три конака одавде
гасне сунце излазећи

и три су сна пред једном јавом
три змије на једном камену
три гроба под једном травом
три терета на једном рамену

три плача у сваком смеху
три мрака у свакој слутњи
три страха у сваком греху
три крика у свакој ћутњи

на три конака одавде
три несреће у свакој срећи
на три конака одавде
гасне сунце излазећи

БЕЛИ СОНЕТ

Месец небом
на белом коњу језди
сâм
до пола ноћи

месец небом
звезде на војну призива
у бистрој се води огледају
у љути се бој спремају

месец небом
преварене звезде везане води
белом јутру робљем да додвори

месец небом
звезде ко фењере гаси
бело му се јутро умиром огласи

ПОД ЈАСИКОМ

Сунцокрети негде сунце загубили
а требало би да је већ дан
нас нема
и саме се сенке низ поље њишу
као да дишу

и подне већ

говор ми песмом бива
између шљива
крадом у одметнике креће
на друму шумском
кочије царске криком пресреће

као са неба
јавља се пророк са седом брадом
и погнуте главе
одлази дан за звоном и стадом

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

ХРТ

Ћамил Сијарић

У ПЕШТЕРИ има село Долићи. Око њега са источне и јужне стране повијају се брежуљци, а тамо на сјевер и запад пукла, као длан, равна поља, којима, рекло би се, краја нема. Некада је у Долићима, због тих равних и широких поља, био чувен лов соколовима и хртовима; јер соколови брзо и право лете, а ту су имали куда да лете, а хртови брзо и право трче, и ту су имали куда да трче — и ништа им, што небом лети и земљом гази, а лови се, није могло умаћи.

Лов соколовима почео је да ишчезава још давно, и тих птица ловца бивало је све мање — док их најзад није сасвим нестало, и о њима остале само приче.

Хртови су још дуго остали, али је и њих бивало све мање, и најзад им се број свео на два, три. Једног од та два или три поклонио је Елмаз Долићанин своме зету у Бихор Шарану Липовцу; нека му од њега, уз кћерку, оде и хрт.

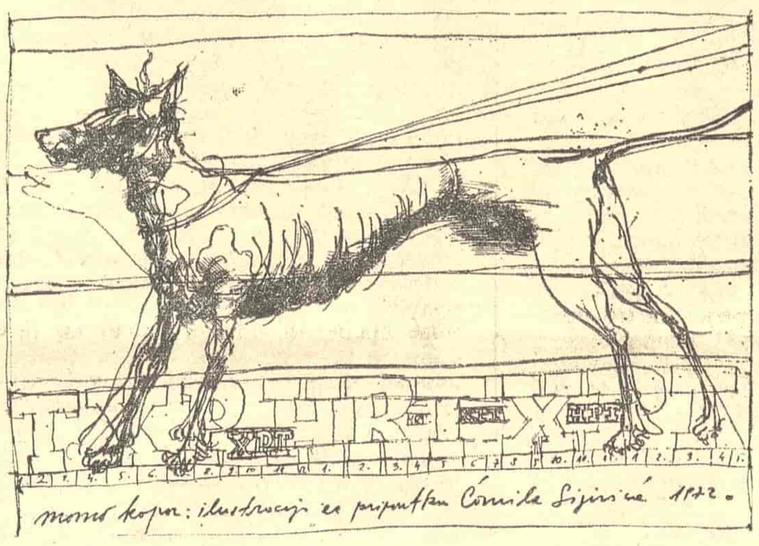
Довели су га десет дана послије невјесте, и свијет, који је прије долазио да види невјесту, сада долазио да види и хрта.

У Бихору није било хртова, и ако је који и био није ловио, јер Бихор је крај горовит и ломовит и није за хртове. Стога свијет у селу из којег је био Шаран готово није ни знао шта је то хрт, сем толико да је пас — али друкчији од обичних паса, јер други му је сој и род и друго му је и име.

Гледали су га — и нијесу умјели ништа да кажу, до да је то оно што прије нијесу видјели — да је хрт. Стајао је на својим танким ногама, а танак и сув, тако да је личио на жив, затегнут лук, који се нема куда одапети, јер је свуд тијесно. Нешто царско, што могу да имају само добри коњи, лавови и хртови, имао је у своме држању, али и нешто што имају невјесте кад се тек доведу. Широка поља и бескрајне даљине били су и сада у његовим очима, и за њима туга, јер је то остало у Долићима. Да је говорио, рекао би: Нијесам више онај који лови, него уловљени. И чинио је оно што је дато и хртовима: пустио је сузу, као што и хоће то бити са странцем кад се нађе у туђем крају.

И, као да му ноге нијесу више ни требале, кад се нема куда трчати. А исто тако ни очи, кад немају куда погледати. Плашио се брда и шума око себе, које су му затварале видик, и готово му налегле на шапе. Далеке тачке на земљи, које од свега што на четири ноге ходи хртови најбоље виде, ишчезле су, и са њима нестао читав дио свијета: земље, и неба.

Дизао је једну од предњих ногу, превијао је у кољену као да је сломљена, и дуго тако стајао на три — како не стоји ништа друго, до хртови. Никаква промјена у др-



ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

њању тијела не би тада настало: не би клецнуо, не би посрнуо, не би ничим мрднуо, сем што би се учинило да лебди, и да нема под собом ослонца. Изгледало је да он своје тежине и нема, и да ништа у себи нема што земљи вуче, а ни небу, него да је само једна опруга — што се одапиње у даљине, у равнине, ка циљу...

Био је бијел. Длаке кратке толико да се чинило да је го. И по томе је — по голотињи, од свега што се вратима и вратницама пред кућом његовог господара затварало, он једини био као какав љути сиромах, без гуња, без руна, без кочети. И све чим се покривао, и то само дио своје главе, биле су његове дуге и танке уши, готово провидне, оборене доље; дизао их је само кад трчи, и то не увис, него дуж врата, и тада се чинило да ушију и нема. А оно што се највише, код тог голог створења истицало, биле су очи; биле су му црне, и изнад њих, за чудо, црне обрве, иако је сав био бијел. Тим црним, крупним, и понекад као стакло сјајним очима гледао је мудро као какав старац. Нијесу то биле гладне псеће очи створене да ишту; биле су створене да гледају, а на свијету се има шта гледати. Стога се — кад чучне на своје стражње ноге а на предње високо се ослони, чинило да је на некаквом свом пријестољу, са којег — управо својим гледањем, не иште него даје. Леђа су му тада једна коса раван, која одоздо, од репа и земље, иде горе према глави све више и више, као да би ка небу, ка којем, а највише ноћу, и иначе иду очи хртова. Ако се та линија његових леђа дотакне, она ће задрхтати као каква напета жица, и нешто што више није додир, него звук и глас, одзвониће кроз цијело његово тијело, како каква свирка... И не од меса и костију, јер тога је у њему било мало, него од некаквих танких и звучних жица био је сачињен, и због тога и танак, и лак, и звучан...

Споро се навикавао на чељад у кући Шарана Липовца; држао се једнако као туђин — који је, ма колико му се говило, био неповерљив. Било му је довољно што познаје једну главу — жену Шаранову, уз коју би се, као све свој уз свога, прикрпио да се спасава. Легао би пред њу, испружио предње ноге, положио по њима главу и гледао је као да каже: Ми смо своји...

Предијевали су му име, али се он на та нова имена није одазивао, до на старо и право — Тауз, којим га је жена Шаранова Пемба и звала, и он се само њој одазивао. Осјећао је близину између Шарана и Пембе, и први коме се и сам приближио био је Шаран. А највише једног згодног дана за лов, кад га је Шаран — у рано јутро, прије него што је сунце покупило са траве росу, извео у лов. Свака длака на њему засијала је, у очима се разгорјеле ватре, а ноге, од нестрпљења пред лов, ломиле се.

Пустио га је — као што се обично и пуштају ловачки пси, подно горе, а он ће чекати на врх горе и брда, куд звјерка, гоњена, обично бјежи.

Хајкачи су хајкали. И био је тренутак такав: да би се сви други ловачки пси, уз толику вику и халак, као чункови заболи у густу шуму и закивћали. Али он није умио у шуму; нијесу то била равна поља, нијесу пуцале бескрајне ширине, ни оне праве линије пред њим, кад се — сва снага коју хрт има, предаје ногама, а ноге циљу... То што су викали и халакали није га на лов намамљивало, јер тако нешто није научио — јер ловио је без вике, и сам — и ћутке, и то што је чинио личило је на двобој, у којем се побјеђује ногама.

Стајао је пред шумом као пливач пред водом — у коју се не усуђује да заплива, јер је не познаје. Хтјеле су му ноге некуд, али је пред њима било све стрмено и пуно шуме, па тијесно као у кавезу, у којем се не може даље од жице. Трептао је што не може никуд, дрхтао је, и своју танку главу — из немоћи, дизао небу као јединому простору куд би се могло; кад би се могло...

Не зађе у шуму.

Остаде на мјесту као какав колац.

Пљуну његов господар у тај колац.

Изводили су га касније на равније стране и са мање шуме, гдје би помало потрчао — али само до некаквог грмана, до некаквог стабла, које није — ненавикнут на сметње пред својим ногама, умио да заобиђе, а у брзини није ни могао, и у њих ударао право главом: у камен, у пањ, у стабло, рањавајући се.

Враћали су га кући крвава.

Послије тога извођења у лов, од којег је видно да нема ништа, његов господар је дигао руке од њега, и препустио га судбини осталих паса: нек му се даје храна која и њима, и нек се веже за колац; кад је за то, а није за лов.

За колац га није дала Пемба, рекла је: Да то није пас торни па да тор чува, он је нешто друго, он је хрт.

Ходио је око куће и око стаја, бирао мјесто гдје ће лећи, и све више постајао обично псето — ни торно ни ловно, па бескорисно; до што би се дјеца, од свих паса, једино са њим поиграла. Одбачен — он се био прикрпио за дјецу, за једино друштво које га прима, и гдје би се она играла ту би био и он. Чучнуо би на траву, на који корак од њих, и све што би она радила пратио својим погледима и покретима као да се и сам са њима игра: њихове игре, и на њихов начин... Нешто од оне своје игре — кад је био штене, и касније млади хрт, видно је сада у тој дјечјој забави, и поново постајао оно што не може постати: младим хртом, малим штенетом... Дозвољавао је да га у игри опкораче, јер је то од друга, или да га чак и ногом ћушну, јер и то је од друга — и то заборављао, као што и бива у дружини...

Долазиле су и пролазиле године, и он бивао све старији. Није више био ни бијел, као онда кад су га довели, ни го онако; израсла му је нека жућкаста длака, која никако није била украс — на његовом још и сада гипком тијелу, него ружноћа. Заболе би му се у ту длаку сламке и травке, нешто што може да се деси псима али не и хртовима, и то га је чинило још ружнијим. И највише због те длаке и сламки у њој, а још и више због хода његовог — јер ходио је тромо, и гледања његовог — јер гледао је тужно, он је постајао нешто сасвим друго од онога што је некад био — кад је један млади, бијели, хрт био. И само ноћу, кад из свога легала дигне главу према небу и мјесецу, бивао је поново оно што више није: млади хрт, и сав хрт — као што је горе млад мјесец, и само мјесец... Тада није видио брда око себе, ни шуме око себе, ни на себи ону жуту длаку, ни како га дјеца у узицу вежу и узјахују — видио је небеске ширине, и у њима, као некад у широким долићким пољима, ловио... Линија од његових очију ка мјесецу била је права, и он — неометан шумама и брдима, трчао очима ка мјесецу, и хтио да потрчи и ногама. Био је то — а у ноћи, још један од оних двобоја кад је некад ловио пољима, у којима он никад није бјежао, него тјерао и хватао — и хтио и сада да ухвати, још једном... Још оног горе... На равној чистини. Пред оком. Прел ногом. На небу... Бивала би тада тишина свуда. И тама ноћна на земљи — па земље као да и нема, до горе неба, на којем су он и мјесец једини, и мало — па ће остати само један: хрт, или мјесец...

Нико није могао да прати ту борбу, јер она је, иако на свијетлу простору, на небеском, на који се — као на позорницу, гледа са земље и из таме, била невидљива; као што и јест све невидљиво што је само један сан, или сну слично. Кад би мјесец навео ка гори, за коју ће да зађе — хрт би, видјећи да губи борбу, први пут пустио из себе глас побијеђеног, негдје у ноћи, из таме, из некаквог сламишта. Био би то глас какав пушта уловљена, од рана крвава звијер, а не глас хрта. Нико га тада не би чуо — јер нико није ни ловио, и ноћ би, и небо би, и мјесец би текли даље — свако својим путем, не знајући и не мареći за једног хрта у једном сламишту...

Залазећи, мало-помало, мјесец се најзад претварао у звијезду над гором, од које је — у очи хртове, ишла танка зрака, слична стријелици, коју — као посљедњу, и смртну, побједник баца на побијеђеног... Тада би се, на крају, и прекинула веза између горе великог неба и доље малог сламишта на гумну, у којем је лежао један хрт. Оборио би — кад се чин заврши, главу на своје шапе, скупио се, и био опет сам и опет стар, и као да више није ни био хрт. Дјечја узица око врата и сама би му то говорила: нијеси више...

Настајале су, и дуго трајале, студене зиме. За псе торне Шаран је начинио мале колибице, сламом их горе покрио а доље поздер простро. Лајали су из тих својих кућица као да их бране — потврђујући: да пас не лаје села ради, него себе ради. Да је и имао такву кућицу, хрт не би лајао — јер није му у сој да се лавежом брани; то нека чине они прости...

Био је бескућник; он једини од свега што је његов домаћин имао. Завлачио се под ниске стрехе или савијао уз кућни праг — ту гдје, ако не топлота од огњишта с друге стране прага, а оно дим долази. Испред ногу чељади, кад праг прекорачују, склањао се, или — већ олијенио и обнемарио, пуштао да га прескачу, и цвилио кад га начепе. Изазивао је сажаљење у чељадима кад зацвили, тако као да су начепила старца, и — за утјеху, пуштала га да уђе у кућу код огњишта. Било је то спасење за њега премрзлог, кад праг прекорачи. Прикупио би се уз угарке — ту гдје је било увијек пепела, па му и меко и топло. Главу би положио на шапе, прижмурио, и гријао се; а то је било управо оно што му је, сад добро стару, и требало... Остајао је ту све до оног тренутка кад жене стану да пеку хљебове; кад узму да око огњишта разгрћу жар и по њему полажу црепуље. Будиле су га тада тим својим црепуљама из сна, и тјерале од огњишта да им не смета — а он се, као што то чини сваки бескућник кад се негдје привије, опирао и остајао на своме пепелу све док на њега не би дигле угарке. Био је — у тој борби са женама за свој лежај, сав осмуђен угарцима, тако да му је, некад витко и гипко тијело, а сад тромо и погрбљено, било ишарано црним пругама, и колико је добио угарака, толико је носио и пруга.

Доље — од тога лежања уз огњиште, гарав од дима, сив од пепела и осмуђен од угарака, и личио је на живу, на недогорјелу паљевину...

Био је тада — и такав .. можда још једини остатак остатака некада чувених долићких хртова — и њихов крај... Онакав као код старих чардака, који подсјећају шта су некад били — па више нијесу, и чекају само још један вјетар, онај посљедњи.

Био се скупио пред прагом, ту гдје га вјетрови нијесу дохватали, али га је, на ведрој зимској ноћи пуној звијезда стезао мраз. Била је ноћ сва сјајна: доље на земљи лебдео смрзнут снијег, а по њему мјесечина, па се — небо и земља, стопили у бескрајну млијечну бјелину, кроз коју, сам и велик, плови мјесец. Гледао га одоздо испред прага, усамљен на земљи као и он на небу, и — још једном, кроз бјелине и равнине небеске, ловио га... Једна танка стаза, од њега малог пред кућним прагом до великог мјесеца на великом небу ишла је право, и он — на тој стази, а ка мјесецу, био опет млади хрт у лову, и све ближи свом циљу...

Нико није могао видјети тај лов — а да је могао, видио би у очима хртовим уловљен мјесец, и њега, бијелог од мјесечине као кад је некад био млади хрт — мртвог.

Остало је и даље горе над њим велико небо, наднесено над мале ствари на земљи... Сјале су по њему звијезде. И мјесец.

И ноћ текла...

О стваралачким контактима савремене руске књижевности

Уз 50-годишњицу Савеза Совјетских Социјалистичких Република

1.

ИАКО ЈЕ СОВЈЕТСКА ДРЖАВА недавно отпразновала педесетогодишњи јубилеј, права историја вишенационалне совјетске књижевности започела је тек пре петнаестак година једним сумарним књижевноисторијским прегледом и једном изненадном европском славом. Године 1957. негдашњи теоретичар конструктивизма Корнелиј Зелински објавио је књигу „Књижевности народа СССР", која је у поступку упознавања теме из наслова одиграла пионирску улогу; годину дана касније непознати киргијски писац Чингиз Ајтматов штампа повест „Џамила", коју на опште изненађење европске читалачке јавности Луј Арагон уврштује у своју антологију „Совјетске књижевности", прорекавши њеном аутору светско признање. Арагон се није преварио, Ајтматов је у потоњем раду написао и такво ремек-дело какво је „Бела лађа"; што се тиче Зелинског, величина овог удела је касније потврђена бројним текстовима његових настављача — Л. Тимофејева, Г. Ломидзеа, З. Кедрине, В. Гољцева и других. У свечарским данима истекле године појавило се мноштво нових прилога о вишенационалној совјетској књижевности.

Има у овом феномену чињеница, које превасходно делују као својеврсна сензација. Такви су податак о првом јукагирском роману Семјона Курилова „Ханидо и Халерха", распродатом у неколико милиона примерака (уз ауторову изјаву да лично познаје све Јукагире, којих је свега шест стотина) или околност из друге изјаве (Јурија Ритхеуа) — да Чукотка по броју књижевника у поређењу с бројем становника заузима прво место у свету. Неке, пак, појаве, које су у непосредној вези с теоријом настанка жанрова и „убрзаног развоја", и данас су за истраживаче прекривене велом тајне. Таквима се може сматрати присуство једног светског уметника какав је Ајтматов у литератури која је тек одскора стекла писану традицију, или чињеница да су многе младе литературе већ успеле да створе примере романа-епопеје, или податак да је поменута јукагирска литература своју историју почела прозом, док је, на пример, литература Хакаса тек после готово пола века развитка добила први роман. Једна од таквих „тајни" која нас у овом часу занима тиче се проблема утицаја које неруске совјетске литерарне структуре и оријентације могу да остваре на структуру и оријентацију савремене руске литературе.

Совјетски истраживачи се овом проблематиком баве у мањој мери него проблематиком утицаја руске литературе на друге литературе Совјетског Савеза. Они се најчешће задовољавају констатацијом да је један део истакнутих совјетских писаца других националности почео да пише на руском језику (Чингиз Ајтматов, Фазиљ Искандер, Олжас Сулејменов, Василь Биков, Грант Матевосјан; ми бисмо овом списку додали и чувашког песника Генадија Ајгија, који је последњу збирку на матерњем језику објавио 1964. године — „Корак"), што мора бити од пресудног значаја за лексичку структуру и интонацију руске прозе. С друге стране, лењинградска песникиња Маја Борисова, очигледно сматрајући да говори у име свих руских писаца, нуди формулу према којој „д р у г а национална култура обогаћује м о ј у пре свега самом чињеницом свог самосвојног постојања". Међутим, деловање ове формуле није истовремено и јемство да се д р у г а култура неће посматрати као е г з о т и ч н а култура.

2.

Интелектуални напор Брјусова и Блока, који су јерменске класичне песнике понудили још предреволуционарном читаоцу, као да је стајао у предворју будућих контаката руских уметника и литерарно недовољно познатих медијума нове државе. Револуција је посведочила да ће у тим контактима спочетка бити више лутања него смишљених сусрета. Било је то доба кад је Леонов писао „Туатамура" — причу коју је Алексеј Кручоних оценио као „заумни језик у акцији"; па ипак, у овој сјајној стилизацији очувано је све што је у претходном веку било извор одушевљења руских класика — чистота изграђеног естетског и етичког медијума и беспрекорност његове метафоричке експресије. Хлебњиков, који је већ у раној поеми „Шаман и Венера" јунакињу из цивилизованог света упутио у забитне просторе Сибира, готово завршава живот у наручју источњачке инспирације: у „Труби Гуљ-муле" је и доживљај Бакуа, а не само Ирана. За Мајаковског је Грузија враћена домовина, али је близак и експлозивном подручју Бакуа, које је привлачило и друге песнике, од Брјусова до Городецког; између осталог, погибија двадесетшесторице комесара на челу са Шаумјаном надахнуће га да напише „Тутњавом устанака...". Ова је тема изазвала пажњу и Сергеја Јесењина („Балада о двадесетшесторици"), који ће у „Персијским мотивима" показати како руски песник може бити опседнут не само једним необичним естетско-етичким поднебљем него и формом његове поезије.

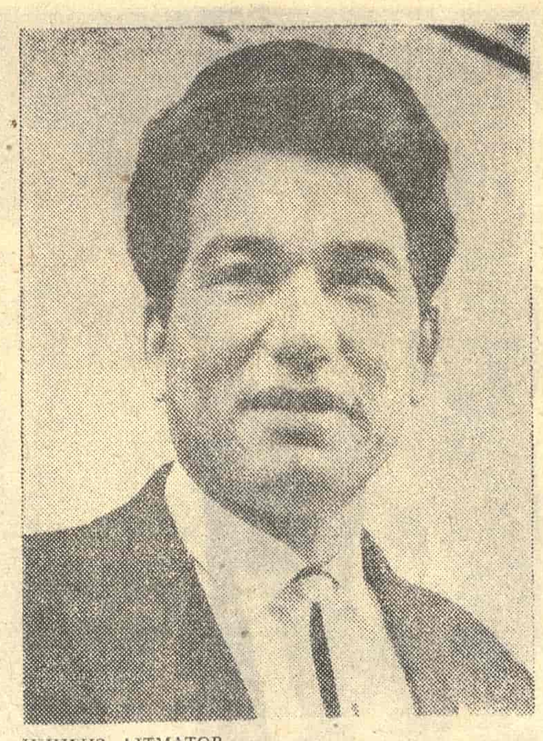
Понекад ова интересовања нису давала резултате, као у случају Мандељштамове јерменске инспирације, али је и тада остајала покоја сјајна оцена, на пример Фирдусијеве поезије (у прозном тексту „Путовање у Јерменију"); у другим случајевима она су доносила драгоцене плодове, о чему говори сусрет Иље Сељвинског с киргијским епом „Манас" (трагедија „Онај што орла на рамену носи," епопеја „Три богатира"). Најплодоноснијим нам се чини пример Пастернаковог „Другог рођења", у коме је величанствени Кавказ један од важних белега на путу између разумевања Коеновог „етичког социјализма", потоњег циклуса „Уметник" и стихова из заоставштине Јурија Живага.

Та очараност древним, чистим, јужним походила је и руску послеоктобарску прозу. Пре свега, ваља поменути богату традицију „јужноруске школе", која је руској литератури донела слутњу препороћене фабуле, да се и не говори о чудној украјинској фолклорној поетици; у Бабељевом случају она се укрстила с традицијом грузинске и абхаске лирско-паралелистичке структуре, без чега се не би могла схватити стилистичка прича „Багратоглу и очи његовог бика" и „Мој први хонорар", нити пак необичан утицај интонације репортажа из листа „Зора Истока" на неке новеле коњичкоармијске збирке. У делу Писемског, Островског и Гљеба Успенског веза са јужним светом Бакуа није оставила битнијег трага; у совјетско доба, пак, контакти прозаиста с новим земљама у препороду подстакли су стварање књига пресудних за развој њихових аутора (Тихоновљев циклус „Путеви Истока", „Пустиња" Павленка, Ивановљев „Компромис Наиб-хана", Пиљњаков роман „Двојници", Леоновљева „Сећ" и друго). Стара Пушкинова и Љермонтовљева концепција додира оснажена је сусретом са социјално усталасаном егзотиком из чега се развила нова типологија фабулирања и грађења ликова.

Контакти каснијих деценија унели су више система у облике ових веза. Томе је у првом реду допринела организација превођења класичног песничког наслеђа неруских совјетских култура. Једног ће дана свакако по заслузи бити оцењено не само шта су Пастернак, Тихонов, Заболоцки и њихови следбеници до Ахмадуљине и Чуконцева учинили за популаризацију грузинске поезије него и у којој је мери та поезија утицала на своје руске преводиоце, почев од опуса Паола Јашвилија и Тицијана Табидзеа. Већ сада неки руски песници отворено сведоче о разноврсним утицајима ове врсте у свом делу; Винокуров признаје да су га динамичност и материјалност казашке поезије упутиле да свет види „рељефно, стереоскопски, предметно" (у циклусу „Акини"), Озеров открива деловање литванског песника Витаутаса Монтвиле на своју „Литванску свеску", Ушаков са захвалношћу беседи о поуци Максима Рељског и низа узбечких песника, заслужних за увођење експеримената с рубаијама и редифском римом у његово песништво, Всеволод Рождественски и Лариса Васиљева сведоче о свом дугу казашкој поезији, Летонцу Јану Рајнису и Авару Расулу Гамзатову.

Ван сваке је сумње да се списак оваквих примера може проширити. Тада би се могло почети од примера поезије Шевченка у руској средини; епски карактер, сродност украјинској думи и историјској песми, ритмика и интонација аутора „Кобзара" задуживали су Сологуба и Буњина, Багрицког и Светлова. Друга, филозофска оријентација, учинила је да се у поезији Луговског препознају нагласци Рајниса; у истом смислу данас Едуард Межелајтис утиче на следбенике Луговског. Кад је реч о аутору „Човека", веома је вероватно да је он, напоредо с Марцинкјавичјусом, заслужан за шире продирање слободног стиха у савремену руску поезију, од Владимира Солоухина до Виктора Сосноре; претежно одбојни став руских песника према „верлибру" (иако су њиме писали Пушкин, Фет, А. Толстој, Бељмонт, Брјусов, Блок, Волошин, Буњин, Бели, Кузмин, а Соснора чак брани тезу према којој је „верлибр" права стихија руске поезије почев од „Спева о Игоровом походу", док је „вирш" дошао из Пољске) могао је да буде ублажен деловањем покушаја у другим совјетским срединама, ако су се већ европска модерна искуства чинила мање прихватљивим.

Најзад, како доказују новија испитивања (обратићемо пажњу на студију А. Жовтиса „И рубаије, и редифска рима" из 1969. године), општа заинтересованост руских песника за кратку афористичку форму поезије народа Кавказа и Истока временом је прерасла у озбиљну школу; четворостих рубаије, који је некад био присутан само у Фетовим преводима Хафиза и неколиким имитацијама Брјусова, Кузмина и Вјачеслава Иванова, данас је чести гост у поезији Арсенија Тарковског, Всеволода Рождественског, Јевгенија Јевтушенка, Давида Самојлова, Светлане Јевсејеве и других, осмостих Гамзатова стекао је већ постојану репутацију код младих руских песника, а редифска рима, коју је Љермонтов само наслутио у „Балади" да би се потом појавила тек у Брјусовљевим преводима Сајат-Нове, жива је творевина у песмама Луговског, Светлова, Мартинова, Марије Петрових (да се подсетимо само њене бриљантне „1942. године"). Сасвим је извесно да у овом погледу посебна улога припада руском песништву Казаха Сулејменова, који дограђује напор Вознесенског у области експерименталне поезије, а својим истраживањима „Спева о Игоровом походу" успео је да руску публику и на други начин заинтересује за контакте с другим совјетским националним срединама (тумачење нејасних места у „Спеву" уз помоћ реалија живота Кипчака или Печењега).



ЧИНГИЗ АЈТМАТОВ

3.

Могућност превођења поезије путем „подстрочника" свакако је посредовала да се руски песници ближе упознају с достигнућима других, неруских поезија, па самим тим и непосредније осете њихов колорит и мелодију. Таква ситуација није присутна у додирима руских прозаиста, будући да им се дела писаца туђег језика нуде посредно. Стога је поетски резултат ових веза стабилнији и известнији; он је дубоко задро у језгро страног песничког медијума, док је у области прозних додира све остало у домену перспективе. Осим тога, на овом путу руске прозаисте могу очекивати и извесне опасности, које се на релацијама песничких додира ограничавају везама типа Твардовски — украјинска и белоруска „сеоска поезија" с врло наглашеним фолклорним елементом. Овог пута ћемо указати само на две међу њима: на утицај писаца типа Олесја Гончара на руску лирску прозу (Солоухин, Шим и други), оптерећен застарелим романтичарским патосом, и на (евентуални) утицај даљег продора у неруске литературе „романа-епопеје" типа „Абаја" Мухтара Ауезова, с ликом „народног заштитника" без страха и мане, па тако и у руску прозу (поготово у ери сталног инсистирања критике на стварању широког платна „народног живота" и, уопште, великог наглашавања теоријског значаја романа-епопеје у поређењу с класичним романом.

У садашњем положају неруске совјетске прозе могу извршити утицај на руску прозу у неколико праваца: у обнови кратке приче и оријентацији на кратки роман, у одређеним тематско-идејним решењима, у етичко-филозофском домену. Последњих месеци „Литературна газета" је подржавала дискусију о судбини новеле, која је у најекстремнијим илустрацијама довела до закључка да жанр новеле одумире и да, штавише, тај процес нема потребе заустављати. Неки критичари (В. Оскоцки) побијају овај закључак примерима из новије антологије совјетске приче „У великој породици", али се ипак осећа озбиљност проблема; уосталом, он је покренут још 1967. године, а освежио га је новим дилемама Ајтматов у говору на Петом конгресу совјетских писаца 1971. године. По нашем мишљењу, руску новелу је могућно обновити не само позивањем на традицију Бабеља, Зошченка, Булгакова, Ољеше и Платонова, него и обраћањем другим прозним срединама у којима овај жанр није у кризи.

Јерменска и грузинска литература вазда су уважавале новелу (узмимо само примере Аксела Бакунца, Тамаза Чиладзеа и недавно преминулог „јерменског Солжењицина" Мкртича Армена, који је узгред био и мајстор кратког романа типа „Хегнариног извора"); прибалтичке литературе ни данас не оскудевају у добрим причама, које мајсторски негују Миколас Слуцкис (између осталог, и под Бабељевим утицајем), Јонас Микелинскас и многи други (Естонац Ет Ветемаа је уз то и одличан пример аутора кратког романа, који толико недостаје савременој руској литератури); пре неколико година је даром новелисте блеснуо татарски писац Рустем Кутуј, а предратни туркменски новелист Нурмурад Сариханов се већ деценијама сматра „источњачким Чеховом" с плодоносним утицајем на бројне писце широм Совјетског Савеза. Што се, пак, тиче жанра кратког романа, он у новије време у овим литературама није обележен само лаконизмом израза него и сложеним психологизирањем у духу експресионизма Леонида Андрејева („Вечни шах" Мераса, „Степениште за небо" Слуцкиса), што би такође могло имати удела у обнови овог жанра у руској средини.

Одсуство дескриптивности, вештина фабулирања и психологизам — то су црте неруских проза, које препоручују и друге врсте утицаја, превасходно на подручју типологије ликова и ситуација. Ова фабуларна литература се одликује схемом, коју руска литература мање познаје: јунак је личност са изграђеном естетско-етичком доминантом, мењају се само ситуације у којима се он налази и проверава. Далеки одјеци овог типа јунака су Хаџи-Мурат, Алиј из „Записа из мртвог дома" Достојевског, Татарин из драме Горког „На дну"; у новијој литератури овакав тип јунака се среће у Булгаковљевом роману „Мајстор и Маргарита" (мада изграђен под другим утицајем), као и у примерима што потичу од Љесковљеве концепције „правед ника" типа Солжењицинових Ивана Денисовича и Матрјоне и Абрамовљеве Пелагеје. Неруске совјетске прозе доносе нове типове овој констелацији. Такви су тип „народног измиритеља" шаријатисте Казгиреја Матханова (комунисте са „славом" контрареволуционара) у роману дагестанског писца Алима Кешокова, тип „уклетог" Амира из романа казашког прозаисте Сатимжана Санбајева „Степске звезде", типови неимара и старог чувара стада такође из Санбајевљеве прозе „Када се чезне за митом".

У времену када је руска проза наговестила одустајање од неких устаљених типолошких традиција (наведимо као пример само последњи роман Василија Белова „У предвечерје", у коме се појављује нови тип јунака колективизације Игнаха Софронов, носилац „голе идеје" што сеје мржњу и освету међу мирне сеоске житеље), утицај писаца неруских средина у овом правцу морао би уродити плодовима. Недавно је Ахмедхан Абу-Бакар говорио о потреби мењања става према неким важним проблемима совјетског живота као што су проблем земље и дома, породице; и управо у том часу се појавила Абрамовљева повест „Аљка", која представља прилог овој тематско-идејној ревалоризацији, започетој већ Солжењиновом појавом, и свакако је у дослуху с новим етичко-филозофским концептом, који није и не може бити само прости повратак неким традицијама класичног периода.

4.

Наравно, ове шансе за продор елемената других литерарних медијума у руски постоје под одређеним условима. У питању је надасве лична, појединачна историја овог повезивања, а нипошто акција књижевнополитичке нарави. У том поступку се готово ништа не може предвидети, као што је уопште тешко испитати природу успостављеног контакта. Подсетимо се једног врсног примера, додуше ван непосредне везе с темом. Постоји велика сличност у решењу етичке теме Платоновљевог романа „Чевенгур" и Ајтматовљеве повести „Бела лађа". У финалу „Чевенгура" јунак одлази у оно исто језеро Мутево у коме је негде на почетку приповедања његов отац-рибар покушао да доживи смрт као „одлазак у другу губернију"; тако исто Ајтматовљев дечак нестаје у планинској реци како би се претворио у рибу и отпловио према белој лађи на којој по Исик-Куљу броди његов мртви отац. У оба случаја идеја се реализује „после бајке"; „бајка" је у оба дела мрачна („изгубљене илузије" Александра Дванова после краха чевенгурске комуне код Платонова, „изгубљене илузије" дечака после сусрета са светом који живи по законима зла код Ајтматова), и у оба примера после једне бајке започиње друга — бајка о трагању за „неопходном домовином".

Ајтматов је порекло своје идеје објаснио киргијским легендама, од којих су многе везане за Исик-Куљ и људско наслеђивање „светих животиња"; Платоновљев се такође послужио не само концептом Николаја Фјодорова о „васкрсењу отаца" него и конкретном фолклорном ситуацијом, познатом из бајке „Сивка-Бурка". Па опет, незахвално је тврдити и ваљда немогућно доказати како је Ајтматов имао у виду Платоновљево искуство када је остваривао један од најефектнијих финала у литератури овог времена. Тако је и с нашим запажањима. Она су углавном из домена претпоставки, и имају реалне основе само уколико се покажу прихватљивим за појединачне руске уметнике и њихову појединачну оријентацију.

Миливоје Јовановић

СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „ДИСКРЕТНИ ШАРМ БУРЖОАЗИЈЕ" ЛУИСА БУЊУЕЛА

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ПРЕДАНОСТ ДЕЛУ

Феђа Соретић: Слике, Галерија Дома ЈНА, Београд

ВЕЋ СКОРО ДВЕ ДЕЦЕНИЈЕ сусрећемо се на изложбама са сликама Феђе Соретића. Толико по прилици траје и његова инспирација плодном сремском равницом и људима, та ретка заљубљеност у завичај, у његове боје, светлости, поља и облаке. Соретић је кроз ту верност изградио свој, личан начин изражавања, нашао је специфичан однос према боји као средству грађења облика у слици и облика слике, у равнотежи виђеног и доживљеног, ванског и унутарњег.

Соретић полази од једног општег доживљајног стања као перманентне спремности да се суочи са пределима својих љубави, али у процесу грађења дела почиње од мотива као конкретне визуелне чињенице, од пејзажа, ређе мртве природе или људске фигуре, да би, колористичком транспозицијом, дао једну слободнију, маштовитију целину. Међутим, он не припада сликарима који своје унутарње немире, трауме и визије уткивају у свет облика које преузимају из природе: он не иде даље, у формалном погледу, од благе стилизације. Зато је боја за њега од примарног значаја, боја као средство и боја сама по себи, као светлост која открива свет чедног, помало идиличног сремског пејзажа, дворишта, кућа, клипова кукуруза, дињa... Соретић настоји да што верније прикаже атмосферу тог света, ону неухватљиву, магличасту слику равнице која се губи на рубу хоризонта, носталгичну и зрелу као плодна јесен.

Соретићев поступак, међутим, донекле одудара од ове сентименталне везаности за пејзаж: он хоће да буде жустар, снажан, сензуалан, чак и бруталан, јаког потеза и пуног намаза. Феђа у том смислу тражи и вредности боје па покушава да је употреби чисту, онакву каква се она приказује у пуној дневној светлости. Као да је инспирација надвисила осећај хармоније целине. Нема се, пред свим сликама, осећање да је слика рођена у пуном замаху, чврста у конструкцији, јединственог даха. Импресија као да има већи значај од експресије па се колористичка композиција не затвара увек у компактну целину.

Овај, у суштини класични концепт ретке доследности даје Соретићевим сликама неку посебну етичку димензију, драж искрене преданости делу и његовој лепоти.

Формална целовитост

Јосип Диминић: Скулптуре, Галерија КНУ, Београд

БЕЗ ОБЗИРА на асоцијативне карактеристике, Диминићева скулптура се у концепту показује као тежња ка аутономној вредности дела, ка његовој формалној целовитости и затворености, без потребе да сама собом, као одређеном формом или формулом пренесе конкретан садржај стваралачке свести. Другим речима, Диминићева скулптура само у општим односима својих формалних проблема додирује нека актуелна питања свести и савести нашег времена. Тиме она затвара круг своје актуелности принципима чисто естетске природе, припадајући оној струји у савременој ликовној уметности која тражи, или боље рећи — дозвољава могуће аналогије, између облика дела и облика неких биолошких прастања материје, асоцирајући у даљем развоју и одређене органске облике. То је она својеврсна хибридна естетика, оно стање савремене уметности које више не тежи класичним дефиницијама појма облика — садржаја, али која те дефиниције у потпуности не одбацује. Ново је више у начину обраде материјала, у приступу материји коју вајар прилагођава својој логици и преображава у свој језички знак и — како често верује — симбол једног модела односа према свету и доживљаја тог света.

Међутим, то још увек не значи да је скулптор одлучан у тежњи за редукцијом облика до апстракције, да волумен, масе и међупросторе сведе на чисте апстрактне категорије, мада је таква тежња потпомогнута специфичним односом према материји и материјалу (чиста, хладна, индустријска боја на пример, у контрасту са органски конципираном формом). Бела, плава, жута покривају ове глатко обрађене површине, често углачане до високог сјаја, па иако су све скулптуре од дрвета, добија се утисак да се скулптор служио неком пластичном материјом, одливеном у калупима.

Диминићу се не може порећи чистота и целовитост инспирације: напротив, цела изложба делује хомогено и лично, као садржајни еквивалент једног специфичног облика мишљења.

Срето Бошњак

СЦЕНА ИЗ „МАНДРАГОЛЕ“ У ИЗВОЂЕЊУ АНСАМБЛА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

ПОЗОРИШТЕ

Макијавели и други

Поводом извођења „Мандраголе“ на сцени Народног позоришта

ЧУДНА ЈЕ позоришна мода: млади, обдарени, екстравагантни, авангардни, слободни и провокативни редитељи забављају се у разним крајевима света поставкама „Мандраголе“. Дијалог са Макијавелијем омогућује безброј духовитих асоцијација, симболе преображава у цинизам, а комедију у игру са фетишима нашег времена. Мало их је, ипак, који у томе издрже тако да се већина разилази са писцем па његов текст остаје више повод него смисао театарског чина. Таква судбина задесила је и веома талентованог и надахнутог Паола Мађелија.

По томе како нам се овај уметник представио на београдској сцени све се пре могло очекивати до традиционалистички добра представа доведена у своме концепту до перфекције. Макијавели је велики изазов који није лако прихватити и сценски протумачити, јер „Мандрагола“ није обична комедија: испод класичног заплета налазе се опори реализам и сарказам у коме има више трагичног него смешног. У своје време, време Медичија и Савонароле, она је била нешто посебно и то је остала све до данас. Та двосмисленост, на којој су се оснажили Молијер и сви они стваралаци који су тражили и — налазили разлоге за побуне свога духа, није Мађелија навела на веће искушење и он се определио за представу у стилу комедије дел арте која представља синоним за талијански театар.

Такво тумачење није ново, али може да буде прихватљиво под условом да се у фарсичној игри нађе простора и за сурови реализам и хладни осмех суперионог интелектуалца. Мађели се разумео са Душком Ристићем који му је припремио сценографију каква се у оваквом концепту само пожелети може: сликарски годинама окупиран својим дивним ликовима разних Арлекина — он је у штурим, али и богато патинираним флорентиским кулисама, нашао за њих изванредан простор за игру. Мали трг између високих и стешњених кућа и цркве у прочељу креиран је тако да истовремено представља и лица и наличје града, тмурну реалност али и њен привид, па је живот испреплетен са глумачким импровизацијама тако да присуство застора на просценију, што асоцира на присуство једне од чувених глумачких компанија, делује не само логично него и као природни део амбијента. У истом духу, са модним валерима, направила је веома успеле костиме Љерка Калчић, од којих је опет онај месара Нича посебна креација. Млади глумци су са заносом прихватили комедију дел арте и са необичном преданошћу следили редитеља који је у сваком тренутку знао шта хоће.

Мађелијева редитељска палета је веома богата и садржи у себи неке од голдонијевских тонова, а служи се чак и пиранделовским сенкама. Када се узме да у нашој средини још од гостовања чувеног Пиколо театра, од пре осамнаест година, није виђена права италијанска комедија разумљиво је што оваква поставка изазива интересовање. Мађели је на том простору, изузетно ангажован, нема детаља који је остао необрађен, све је лепо замишљено и још лепше изведено, тако да је његова „Мандрагола“, у професионалном смислу, више него што обично виђамо.

Мост између комедије дел арте и савременог театра чини управо тај застор који су на сличним трговима често разапињале разне компаније. Како су оне обично имале доста душа на храни, живеле и играле су на тим импровизованим позорницама, узимале су и давале животу (како је запазио још Св. Аугустин) то нам редитељ омогућава да завиримо иза тих шарених боја и упознамо нешто од варљивости и недокучивости глумачке игре: лакрдијаштво и збиља — приватан говор и до пола научене реплике, коментари пре, за време и и после одиграних призора, отпор према улогама и игра са страшћу, бежање са позорнице и враћање у другачијем расположењу, уношење маште у свет реалног и потрага за животним суштинама у сопственим илузијама — додали су збивањима ону димензију која дозвољава да учествујемо у заплету а по потреби и да се од њега сасвим дистанцирамо.

Међутим, представа не забавља онако како би се од ње у оваквој поставци могло очекивати. Покрет, ма како био бравурозан, сведен је на формални облик и постао је сам себи сврха. Свака асоцијативност је искључена тако да у комедији није остало ништа специфично и другачије од оног што смо видели у другим пучким комедијама. Макијавели никада није скривао да се за своју игру послужио ликовима познатим још од Плаута и искуством пучког театра. Комедиографских амбиција нема и за себе је као мислиоца задржао само фра Тимотеа (претечу Тартифа), лицемера који у игру уноси јеткост и горчину и чини је тако разорном и шокантном. Католички критичари столећима упорно доказују да је он, напротив, оличење наивности и, евентуално, еротске раздражености, нека врста анђела што мираколом засмејава децу и плаши излапеле. Мађели је, свесно или несвесно, подлегао оваквим сугестијама, и ту централну личност комедије свео је на безначајну епизоду и поверио глумцу који се прави на силу смешан и помало настран. Редитељ може да има маште, страсти и талента колико год хоће, али без правог Фра Тимотеа нема „Мандраголе“, а и то се зна већ генерацијама. Да је тај лик креирао Мија Алексић, Раде Марковић, Љуба Тадић, Зоран Радмиловић, Павле Минчић или неко други ко би своме изразу могао да обезбеди ту слојевитост представа би била богатија, смешнија, асоцијативнија а и значајнија. Писац не може бити само повод представи кад се модерни театар враћа правој литератури, изворној мисли и животној истини — да би свом новом реализму обезбедио не само просторне него и временске димензије.

Да се може бити у лику и стилу — а опет и у домену личног и креативног — потврђује управо игра Милоша Жутића као Нича. Иза тог стандардног оклопа осећају се свеже и ефектне вибрације, изузетан рафинман и убедљивост тако да његова игра просто задивљује. Ово преображење је тим драгоценије што до њега долази у часу када је маниризам био толико захватио овог глумца да је постојала могућност да му израз потпуно обезвреди. Управо стога ова улога је за Жутића нека врста личне ренесансе.

Са шармом, говорно лепо издиференциран и изнијансиран у двојној масци шеснаестог века, играо је Мики Манојловић свог Лигурија. Овај веома талентовани млади глумац је ишао чак и даље у свом заносу тако да је у лик уносио врло успешно и нешто од Пометове лукавштине. Добрила Стојнић-Мађели кроз Аранхузеов Андалузијски концерт добила је мелодијску линију која је није оставила у лакрдији чина него јој је обезбедила и волумен туге тако да је одисала и тихим сарказмом и у својим сценама била не само убедљива него и изворна. Марко Николић је као Калимако био сасвим прикладан, док је Станислава Пешић у Сострати коначно напустила свој жанр бледуњавих наивки и зашла у карактерну комику за коју очигледно има више смисла. Огњанка Огњановић (Жена) и Богдан Михајловић (Сиро) прихватили су редитељеве стилске сугестије са пуно дисциплине и поверења.

Ова представа никог не оставља равнодушним — и то је, чини се, њена највећа вредност.

Петар Волк

ТЕЛЕВИЗИЈА

ЕЛЕМЕНТАРНО ДОСТОЈАНСТВО

ШТА ЈЕ ГЛУМАЦ? Питање, на први поглед, потпуно изањало од честог постављања у раздобљу од Шекспира до наше ере масовних медијума. Па ипак, недоумица траје у повећава се: данас мање но икада пре знамо да ли је глумац аутентични уметник, креатор — или жива машина за репродукцију и реанимацију нечијих туђих речи, порука и ситуација. Много се пише и говори о користи коју телевизија доноси гледаоцу — или о штети коју му наноси. Мало се размишља о фрустрацији глумца у запрегама којима управљају поједини несвесни ђакони и свештеници божанства Телевизије. А трагедија је што ни глумац, понекад, не размишља о себи као о друштвено одговорном јавном раднику, репрезентанту једне часне професије и једног изузетног позива — па било да је рангиран као велики, осредњи или безначајни глумац.

Познато је да је „породица“ наших телевизијских Форсајта — увијених у дебелу кожу неповредивости — ретко поседовала посебно чуло за разликовање квалитета од „шкарта“, успеха од промашаја, писца од скрибомана, умешности од меркантилизма. Редакторима се одувек, некако библијски, „све опраштa јер не знају шта чине“. Али како пронаћи речи оправдања, опроштаја, за плејаду сензибилних глумаца — чији су таленти осведочени у десетинама позоришних и филмских улога, чија жестока реч одјекује на јавним трибинама и састанцима, у интервјуима и дискусијама, док воде малтене крсташки рат за „праву уметност“, културу за радног човека, социјалистички хуманизам... а појављују се истовремено, из седмице у седмицу, у петпарачким творевинама Новак-Новакове ГГ-радионице за израду и развлачење корâ за телевизијску лењу питу, у творевинама око којих постоји само једна дилема: да ли су још у сфери малограђанског кича или су потонуле до нивоа опорезованог шунда?

На том буњишту отпадака свих предратних варијетско-ћевабџијских и послератних тезгарошких комедијашница, заковитланих у кругу муж-жена-ташта-зет,служавка-комшија-куче-педигре-кибицовање-пазикућа-рођак-спаваћица-лустер-фудбал - итд. — шта ту тражи чувени глумац, удостојен Октобарске награде за велику улогу Гогољевог капетана Жевакина? Шта траже глумци, које памтимо још из „Плачи, вољена земљо“, „Поглед с моста“, „Право стање ствари“, „Хиљаду зашто“? Није могуће да су били опијени и заведени недоказаним бројевима самопотврђујуће анкетарнице, којима телевизија телевизији вазда доказује — да је вољена, тражена и високо цењена од неидентификоване публике... Нека публика је својевремено исто тако „волела“ и „тражила“ гладијаторске борбе, спаљивање вештица, рибу-девојку и вођење мечке на ланцу; само што у тој врсти „испаше за очи и нагоне“ нису суделовали — глумци.

Још тежи, још нижи пад одиграо се у једном неочекиваном бункерчићу телевизијског програма: на осетљивом тлу емисије за описмењивање „Операција 30 слова“. Неколико узастопних епизода завршава се непојмљивим простаклуком: глумац трчкара по разним сценским просторима тражећи клозет. Ова „духовитост за народ“ доживљава своје финале тек у тобожњем XXI веку — а снимљено је, зашто бисмо крили, у канцеларијском ходнику београдске телевизије на Ташмајдану — где на сваким вратима стоји по једно „вицкасто“ обавештење да се унутра налази ВЦ за дуже, краће, брже итд. потребе. Глумац стиже и до врата са натписом „ВЦ за сваку прилику“, окреће се према камери и обраћа свемоћном преторијанском тријумвирату ове редакције, Оливери Павић — Александру Антићу — Душану Радовићу, тријумфалним речима: „Другарице Оља, друже Аџо, друже Радовићу, ово је наша заједничка велика победа!“, па улази у дотичну просторију да обави нужду!

Да ли је глумац, који се прихватио улоге лабавопетљастог полуписмењака, свестан у каквом је подухвату учествовао? Учи ли се писменост ради олакшавања физиолошких потреба? Хоће ли XXI век све претворити у један циновски клозет са безбројним вратима и хоће ли то бити „наша заједничка велика победа“? Да ли је глумац, потписујући уговор, престао да буде — уметник, пошто уметник размишља и одмерава на својем људском „кантару“ конструктивност или деструктивност идеја чији је тумач? Није ли, радећи у програму „Елементарног образовања одраслих“, изгубио из вида елементарно достојанство — без којег нема ни чојства ни уметности?

Наше самоуправно друштво не додељује титуле заслужних, народних и истакнутих уметника републичког и савезног значаја, титуле које имају извесну доказно-заштитну вредност и лепо изгледају на репертоарима, визиткартама и надгробним споменицима. Наш уметник има само једну неотуђиву титулу: дело које створи. Вредношћу дела мери се и однос публике према уметнику. А уметник који не поштује себе и свој рад — стварно нема право да тражи било чије поштовање.

Берислав Косиер

Човек који је небо поклонио људима

Пет стотина година од рођења великог пољског и светског научника Николе Коперника

ЈЕДАН ОД НАЈСМИРЕНИЈИХ људи био је творац једне од највећих револуција у историји науке, револуције чији плодови сазревају још и данас. Најзначајнија астрономска открића следећа три века — XVII, XVIII и XIX била су неизбежна и природна последица великог открића Николе Коперника, а без његових открића и открића његових каснијих следбеника не би могло бити ни данашњих космичких летова. Међутим, ограничавање истакнуте улоге овога великана у историји људске мисли само на астрономију било би погрешно упрошћавање. Његово откриће представљало је и један од најозбиљнијих удараца целокупном средњовековном феудалном поретку и његовој идеологији. Чега год се дотакао и што год је урадио Коперник је свему давао снажан печат своје индивидуалности и у не једној ствари је био или први или најбољи у своје време. Његово интересовање обухватало је поред астрономије и политику, филологију, право, поезију, лепе уметности, економију, географију, медицину, математику и геометрију. Био је прави човек ренесансе, знао је вредност класичне културе и људског живота и умео је да живи. Уосталом и његово генијално откриће, теорија хелиоцентричног система означавала је одузимање неба од теолога и астролога и његово поклањање људима.

Никола Коперник је рођен 19. фебруара 1473. године у 16 часова и 48 минута у Торуњу. Тачан датум и час његовог рођења сачувао се захваљујући астролошком хороскопу који је рађен према свим овим елементима. Увређене звезде прорекле су великом хуманисти да ће бити „истакнути филозоф и математичар, али хипокрита, јеретик, велика варалица и лажни пророк". Наравно, увређене нису биле звезде него астролог коме је откриће великог Торуњанина било уништило и ауторитет и професију, а хороскоп је био састављен већ када је многима било јасно шта скромни фромборшки каноник представља и шта његово откриће значи.

О детињству и школовању овог трговачког сина знамо мало. Можемо га са нешто више поузданости пратити тек од његовог доласка на Краковски универзитет 1491. године. Како је Никола још 1483. изгубио оца, бригу око њега и његовог школовања преузео је ујак Лукаш Ваченроде, од 1489. године Вармињски бискуп.

Иако су подаци о краковском четворогодишњем боравку сиромашни, може се са сигурношћу тврдити да се ту формирало Коперниково интересовање за астрономију и ударени темељи његовог будућег великог открића. Тадашњи предавачи Краковске академије били су чувени пољски хуманиста, математичар и астроном Војћех из Брудзева и низ његових ученика и следбеника. Војћех из Брудзева није крио своје неслагање са Птоломејевом теоријом о кретању небеских тела, као ни са многим каснијим астрономима. У Кракову се Коперник упознао са учењем и теоријама Пуербаха и Региомонтана, са стидљивим и научно недоказаним учењем неоплатоничара о сунцу као средишту васионе, а ту је најзад сазнао и за слична мишљења старих питагорејаца, што га је навело да, први у Пољској, због тога почне учити и грчки језик и да покуша математички доказати исправност њихових теорија.

Године 1495. ујак Лукаш позвао је Николу и његовог брата Андрију у Фромборк, где их је поставио за канонике. Сваки од тадашњих шеснаест вармијских каноника добијао је мајур на селу, кућу у граду и учествовао у подели дохотка каптола. У обавезе су им спадали боравак при катедрали и вршење службе, што је већина тадашњих каноника без муке избегавала, поготово што неки од њих, као ни Никола Коперник, никада нису били ни рукоположени у виши духовни чин. За Коперника нема података ни да је икада одслужио мису. Једина обавеза које су се сви строго придржавали било је издржавање најмање два служинчета и три коња. Ипак Никола и његов брат нису испуњавали један услов: нису имали научне титуле и морали су је стећи. Већ половином 1496. године видимо их на путу у Болоњу. У Болоњи је Никола студирао оно што га је интересовало, а не оно што му је било речено. Много више су га интересовали класична филозофија и грчки језик, математика и астрономија него теологија и канонско право. Сведочи о томе, између осталог, и његов превод „Писама" Теофилакта из Симокате са грчког на латински језик. Но, иако му је време у Болоњи протицало и у младалачким животним радостима и иако није спадао у вредне студенте, његово знање је расло, а за астрономска посматрања налазио је увек времена. И доцније, скољен многим бригама и веома приземним пословима, у дане које је посвећивао људима ноћи су увек припадале звездама.

Када се у лето 1501. године заједно са братом нашао у Фромборку, није се могао похвалити великим резултатима својих студија, с докторатом се није вратио, а астрономија, у којој је иначе био проширио и продубио своје знање, није била наука којом би се баш могао похвалити човек који је требало да тече духовну каријеру. Ипак Фромборшки каптол је удовољио молби браће Коперник и дозволио им да још две године проведу у Италији. Андрија је отпутовао у Рим да студира право, а Никола у Падову на медицину. После две године студија стекао је лиценцијат, који му је давао право да се бави лекарском праксом, а непланирано, 31. маја 1503. положио је у Ферари потребне испите и најзад стекао толико жељену титулу доктора декрета. Са тим багажом, знањем грчког језика и новим резултатима у посматрању кретања небеских тела враћао се Никола у немирну Вармију, где га је ујак Лукаш, задржавши га уз себе као свог лекара и помоћника, одмах увео и у политику. Ондашња Вармија, као део тзв. Краљевске Пруске, иако се налазила под непосредном влашћу пољског краља, била је сачувала извесне форме аутономије. Бискуп Лукаш Ваченроде, иначе ватрени противник и борац против још увек снажног и самовољног крсташког реда, водио је веома мудру политику која је тежила тешњем повезивању Вармије с пољском круном. Ту његову политику наставиће и водиће до краја свога живота и његов сестрић Никола Коперник. У пољско-крсташком рату 1519—1521. Никола игра значајну улогу као бранилац и заступник пољских интереса; једно време је чак био душа и организатор одбране Олштина, па чак и ту, у дане пуне свакодневних брига, јурњаве, немира, када је требало организовати одбрану града и живети у сталном страху од могуће несреће, Коперник је написао многе странице свог револуционарног дела и у бесаним ноћима посматрао звезде.

Његова биографија, уосталом, показује, да и поред тога што су га највише интересовале звезде и небеска тела, није бежао ни од земаљских радости. Пред крај живота његов некадашњи пријатељ а сада духовни старешина, који је у пољској култури и књижевности остао као Јан Дантишек или Дантискус, захваљујући између осталог и сплеткама ситних људи, дошао је у сукоб са Коперником кога је у младости храбрио да до краја истраје у свом изучавању свемира. Већ у јесен живота Коперник се био заљубио у своју много млађу далеку рођаку Ану Шилинг која је дошла к њему у Фромборк и водила му домаћинство. Тридесетак година раније то не би представљало велики грех, поготово што су и папе и многи други црквени достојанственици имали љубавнице и ванбрачну децу али после 1538. године, када су већ многи знали шта је и ко је Коперник, и када су над Европом грмели Мартин Лутер и његови следбеници, католичка црква је почела обраћати више пажње на приватни живот својих чланова, поготово што се Вармија граничила са Пруском, која је тих година на челу са великим мајстором крсташког реда Албрехтом Хоенцолерном била прешла у протестантизам.

Прво Коперниково астрономско дело »Comentariolus« (није утврђено да ли је то оригиналан Коперников наслов) написано негде између 1507. и 1514. а издато у целини тек 1878. године, донело је, иако још без математичких доказа, у главним цртама основе његове револуционарне теорије. На жалост, делце је остало познато само неколицини изабраних пријатеља, храбрим умовима и ученим хуманистима који су били у стању да оцене новаторство и величину тог открића. Дело са којим ће Коперник тих година изаћи пред ширу јавност (1509) биће његов исправљени и дотерани рад из студентских дана у Италији, латински превод „Писама" Теофилакта из Симокате.

Све до ујакове смрти (1512) Коперник се врло често налазио уз њега као помоћник, сарадник и лични лекар, што значи да је врло често био у средишту велике политике и културних догађаја тога времена, да је имао могућности да упозна многе хуманисте и учене људе свога доба и да му тадашња духовна струјања нису била далека. А било је то време Ренесансе, Реформације и рађања савремене филозофије човека.

НИКОЛА КОПЕРНИК

Тек после ујакове смрти Никола ће се на дуже време скрасити у Фромборку делећи своје време између обавеза каноника и звезда. Интересантно је при том да је овај велики човек располагао само са три врло примитивна инструмента, она која су употребљавали још стародревни астрономи. То су били: квадрант, трикветрум и астролабијум или армиларна сфера. Коперник није знао чак ни за обичан доглед који је пронађен тек после његове смрти.

Да би доказао тачност своје теорије, велики хуманиста је морао извршити огроман број математичких операција, сам је морао обавити повећи број посматрања (око 60), а сем тога утврдити тачне датуме свих посматрања извршених пре њега. И до данас је остала тајна на који начин је он, не знајући на пример арапски језик, упознао и најважнија дела арапских астронома, од којих су нека била издата и постала доступна научницима тек после Коперникове смрти. И у изучавању историје астрономских открића Коперник је био први.

Тежак и незахвалан положај администратора заједничких добара Вармијског каптола одузимао је Копернику много времена; зато није необично што је он на маргини једне књиге с тугом написао: „Живот је кратак, а некорисни послови дозвољавају да се стекне само мало знања . . ."

Кад се говори или пише о Копернику углавном се помиње само његово епохално дело „De revolutionibus" и преврат који је он начинио у схватању света, међутим овај велики Пољак оставио нам је и једну латинску поему „Septem Sidera" („Седам звезда"), веома занимљиву, прву и најзначајнију у тој области расправу о новцу („Monetae cudendae ratio"), чак је морао да се бави и питањима цене хлеба, о чему је такође писао.

Коперник је већ био зашао у дубоку јесен живота, пријатеља је било све мање, теорија хелиоцентризма је већ била завршена и за њега као и за неколико његових најближих и најсветлијих пријатеља у томе није било никакве сумње, а велики хуманиста још се није одлучио да своје откриће саопшти свету. Међутим, маја 1539. године у Фромборк је стигао Георг Јоахим фон Лаухен (рођен 1514. год.) звани Rheticus — двадесетпетогодишњи професор Витенбершког универзитета и пријатељ Меланхтона и Лутера. Он је уз католичког каноника Коперника у Фромборку провео целе две године као његов ученик и помоћник и 1540. издао на латинском расправу у којој је објаснио нови систем. Била је то и припрема за потпуно издање Коперниковог животног дела. Међутим, прва реакција је одмах показала како ће га црква дочекати. Неки холандски протестантски емигрант Вилхелм Гнафеус, који је био нашао привремено уточиште у Елблонгу, написао је фарсу у којој је исмејавао Коперника и његову теорију. Можда је поред наговора пријатеља баш и то утицало да се фромборшки усамљеник најзад одлучи да целом свету каже своју истину. Када је 1541. године напустио Вармију, Ретик је са собом носио и рукопис „De revolutionibus", али у Витенбергу није наишао на разумевање па је дело предао нирнбершком штампару Јохану Петрејусу, а бригу око штампања препустио Андреју Осиандеру. У жељи да избегне могуће фалсификате католичке цркве, Коперник је тако доспео у руке протестантских фалсификатора, и када су, како легенда каже, први одштампани примерци књиге стигли у Фромборк, Коперник их није могао ни видети. Умро је истог дана, 24. маја 1543. године не долазећи већ дуже времена свести. Његов најближи пријатељ и повереник, бискуп Тидеман Гизе, оштро је протестовао али се све свршило на томе. Једини ученик Ретикус као да се био мало уплашио и није реаговао. Превару је доцније свету први открио највећи Коперников следбеник Јохан Кеплер.

Коперникова теорија, коју данас обично сви научимо још у школама, није у својим појединостима била без грешака и непрецизности, што је и разумљиво; он чак није открио ни целу истину о кретањима небеских тела; то ће тек доцније учинити Кеплер и други његови следбеници, али треба напоменути да их је баш њихов учитељ научио да исправљају туђе грешке. И Коперник је платио известан данак Птоломејевом учењу, мање је посматрања обавио него многи астрономи пре и после њега, али је све надмашио интелигенцијом и револуционарношћу мисли.

Наука се као целина обично развија тако што се једно искуство додаје другом, једно откриће допуњује следећим, један ауторитет подржава следећи. Коперник је, међутим, поступио као револуционар, срушио је све ауторитете, одбацио апсолутну вредност достигнућа људске мисли и, савладавши традицију, створио нову визију света. При том није негирао вредност ни умањивао резултате својих претходника и сачувао је поштовање и дивљење према великим мудрацима прошлости чије је теорије оборио.

У време када је он стварао своју нову визију свемира наука није обухватала целину света. Та привилегија је припадала цркви, а научници су се могли бавити само деловима. Коперник је одузео небо теолозима и претворио га у предмет научних испитивања. Зато се његово дело после неког времена (од 1616. године) нашло на папском индексу забрањених књига!

Велики Пољак био је веома сложена и интересантна личност, хуманиста који је дао огроман допринос стварању епохе ренесансе а истовремено једном ногом је стајао у средњем веку. Има у његовом целокупном опусу и елемената сколастике, у медицини је сав у средњем веку, његов латински језик, иако је следио цицеронски стил, још увек крије у себи не један сколастички термин, његово познавање античких писаца није било онакво каквим би се могли похвалити чак и многи његови савременици, да не говоримо о потоњим великим хуманистима, али зато његова теорија својом новином, смелошћу и револуционарношћу надмашује сва открића новијег времена. Коперник стоји први на оном путу који је водио од њега преко Кеплера и Њутна до Ајнштајна, односно до научних открића и тековина чији смо сведоци и савременици.

Стојан Суботин

ЏЕЈН ФОНДА У ГЛАВНОЈ ЖЕНСКОЈ УЛОЗИ „КЛУТ" АЛАНА ПЕКУЛЕ, ЗА КОЈУ ЈЕ ДОБИЛА „ОСКАРА"

Радослав Златановић

АЛИ КО ЋЕ МИ ПРИНЕТИ МАЛО ВОДЕ

али ко ће ми принети мало воде
ко ће ме наћи у овој колиби
када нисам ишао знакомим друмовима
нисам остављао брашно за собом ни зрневље
нити бацих кост псу своме не заварах га
нити рекох жени или сину где ме ова тавна шума води
нити рекох комшији: Сад ћу ја припази ми стоку моју
не знају ни војске где сам
ни на гласу светски шпијуни
бубе моје лепе које ме полако опкољавате
нити се јавих старим родитељима где сам наумио
грешни радослав недвижими са главом у прљавој слами
радуј се кад земљана су и погана уста твоја
а благо слово и семе твоје
али ако сам се променио у лицу своме, ако сам се устрашио
ако се нисам молио за биљке, животиње, људе, жене и децу
ако сам гостима сипао отровне траве у јело
ако сам ударио штапом по глави ноћу на забаченом путу
једног човека који се враћао са пијаце вукући купљена вола
ко ће ми принети мало воде
јер црни ђаво чини своје число
радује се радослав недвижими са главом у прљавој слами
бубе моје лепе које ме нечујно опкољавате

ДОХВАТИШЕ МЕ МНОГЕ ПТИЦЕ

дохватише ме многе птице
дохватише ме гладне
свег ме кљуновима разнесоше
као оштрим вилама
горе у врхове дрвећа у модра небеса
а ја им рекох отимајући се све време сам:
није ме срамота
могли су гледати синови моји и синови ваши

дохватише ме многе рибе
дохватише ме гладне
свег ме чељустима разнесоше
као оштрим ножевима
доле у морске травуљине у модре дубине
а ја им рекох отимајући се све време сам:
није ме срамота
могли су гледати синови моји и синови ваши

У наредном броју наш лист ће, поводом 500-годишњице Коперниковог рођења, објавити и есеј професора дра Ернеста Стипанића „Коперникова визија свемира и модерни поглед на свет"

ЈУБИЛЕЈИ

СРПСКИ ГОГОЉ

Уз стогодишњицу рођења Радоја М. Домановића

НАЈВЕЋИ БРОЈ српских књижевника друге половине XIX века био је друштвено заинтересован и политички ангажован. Нема готово ниједног писца који није у својим делима описивао друштвене и политичке појаве и писао политичко-сатирична дела. Што је још значајније и интересантније, сем малих изузетака, готово сви наши књижевници тога времена били су политички прогресивни и антирежимски настројени и опредељени. Неки више, неки мање; једни на почетку свог књижевног рада и у младости, други целог живота и свим својим делом. Међу њима, попут Цанкара у Словенији и Кочића у Босни, посебно место заузима Радоје Домановић.

Својим сатирама Домановић се јавио крајем XIX века, за време владавине последњег Обреновића, у доба које је било изванредно погодно за сатиру а веома тешко и неповољно за сатиричаре. То је било доба тзв. „владовштине" и владарске самовоље, „свадбених" министарстава и дворских скандала, доба асполутизма и апсолутне реакције, деспотизма и данги, доба слепих вођа и народних страд(ан)ија; једном речи, „мртво море" и „глухо доба" Нерончића Александра и нероткиње Драге. Иако Домановић није био династичан и сам изјављивао да лично жали судбину Александра Обреновића, страховлада овог извитопереног и ветропирастог владара и човека дала је крила и снагу (и материјал) Домановићевом сатиричном духу. Својим државним ударима (три удара за осам година), женидбом дворском дамом Драгом Машин (12 година старијом), стално мењајући своју спољну и узурпаторски намећући своју унутрашњу политику, час под утицајем оца, час под утицајем мајке, највише, пак, под утицајем жене, он је био, како каже Слободан Јовановић, „пајац од краља коме право место није у историји једног народа него у једној шаљивој приповеци".

Први Домановићеви књижевни радови биле су песме, али оне нису сачуване. Први његови прозни покушаји, иако је Домановић дете села, описивали су „градске" теме. Нису велике уметничке вредности. Нису много значајне ни његове приповетке из сеоског живота („пристојне, али ништа особито" — како тачно каже Скерлић). Хумористичне и сатиричне приповетке писао је и објављивао највише у периоду од 1898. до 1903. године.

У „Данги", првој објављеној сатири, Домановић је са свим својим најважнијим и најкарактеристичнијим особинама. Слободар и моралист, са идеалом херојске прошлости, а згранут над кукавичлуком својих савременика, он устаје против оних који на својим леђима (и с поносом) носе полицију и власт и против оних који на своја чела (тобож херојски) примају жигове срама. То је Домановићев поклич и револт против понижавања човека; то је гнушање и сарказам против ропског у човеку. Иако је то сан о некој чудној и далекој земљи (сном се он користи и у неким другим сатирама), лако се може запазити да је то Србија, Страдија, земља кметова и пандура, Клеарда и Леара. Готово све је у њој понизно и полтронско, неборбено и сервилно, нарочито омладина (прави хероји и истински људи су само старци). Горе, на врху, царује неваљалство и лудост, доле, у народу, неваљалство и подлост. Једном речи, „Данга" је, како каже Богдан Поповић, „сатира на један политички необично подал и искварен народ — тачније, на необично подле и искварене грађане једне престонице".

Највише успеха код публике је имала Домановићева сатира „Краљевић Марко по други пут међу Србима". Она је више хумористичка него сатирична приповетка. И поред тога што има оригиналан и интересантан мотив (и низ занимљивих места), она је у уметничком погледу слабија од „Данге". Приповетка „Краљевић Марко по други пут међу Србима" је сатира на лажни и фразерски патриотизам који је чврсто био повезан с бирократијом и капитализмом, као што је, у Ћипиковим „Пауцима", „тробојна избледјела застава" повезана с пауковом мрежом. И кад би се, покаткад, попут легендарног Краљевића Марка, појавила каква снага, какав немирни таласић, онда би и њега покрили жабокречином, и од њега направили пандура, верног слугу и чувара режима.

Домановић је у својим сатирама исмејао и насилнике и послушнике, и тиранију и слаботињу, и кукавичлук и каријеризам, и лажни патриотизам и истински бирократизам, али нигде, чини нам се, није дао тако верну и уметнички лепу слику, један „синопсис", „сценарио" о Србији с краја XIX и на почетку XX века као у „Страдији". „Страдија" је била име једне земље „чувене због свиња и будалаштина, каже Слободан Јовановић. У тој земљи параде, депутације, честитања низали су се непрестано. Министара је било тма; мењали су се сваки час, и опет ниједан није био на свом месту; министар просвете радио је цео дан гимнастику и волео да се туче; министар војни, побожан и плашљив, носио је о мачу бројанице. У спољашњој политици, на нападе дивљих суседа одговарало се патриотским зборовима; војска се није стављала у покрет, јер се морала чувати за унутрашње потребе и параде. У буџету су највећи кредити предвиђени за министарске плате и пензије и набавку ордена; остали издаци улазили су у редовни годишњи дефицит; да се влада не би кривила да не мисли на штедњу, постојао је нарочити кредит од неколико милиона за „увођење штедње". Скупштине је било, али да би народу олакшала посао око бирања посланика, полиција је узимала на себе да их она унапред одреди. Она је одређивала скупштинарима ко ће говорити у име већине, а ко у име опозиције, али у томе се наилазило на једну тешкоћу: нико није хтео говорити у име опозиције. Све што је власт хтела, то је могло и морало да буде. Законом се наређивало да усеви морају успевати и да их мора бити што више. Скупштинским решењем наређивало се да се једном човеку година рођења помакне за пет година уназад, и да се једна нероткиња огласи за мајку двоје деце (алузија на краљицу Драгу којој су године смањене у државном календару и која је службено оглашена за трудну, иако то није била). Али у тој земљи где је све било празна парада и ларма, и где се услед бесмислица и ћефова државне власти изгубило осећање стварнога и могућнога, у тој земљи друштвених лажи и политичких опсена, остала је једна ствар која је од времена на време нагонила људе да погледају истини у очи. То је била државна каса, која је зјапила празна и која се никаквом наредбом власти није могла начинити пуном. У „Страдији" се стога закључење зајма ценило као врхунац државништва, и нов зајам очекиван је од народа као долазак месије".

РАДОЈЕ ДОМАНОВИЋ

Како каже Скерлић, Домановићеве сатире биле су „читави политички догађаји". У свом времену оне су значиле заиста много и као књижевна појава, и као политичка оптужба, и као друштвена историја. Но, Домановићева сатира ништа није изгубила од свог значаја и када су се код нас политичке прилике из основа измениле. Полазећи од једног високо хуманог становишта, руковођен херојским моралом, са развијеним политичким чулом и прогресивним ставом иако није био социјалиста, Домановић је, како је то неко лепо рекао, једини по снази и оштрини био раван Светозару Марковићу. „Његово дело је потпуно у традицијама слободарских и демократских борби српског народа, које су истодобно и најбоље традиције српске књижевности" (Ђорђе Јовановић). Упрвао, он је био и остао наш најбољи сатиричар, „српски Гогољ", југословенски Карл Краус, како га је једном приликом назвао Крлежа.

Драгољуб Влатковић

ДОМАНОВИЋЕВИ СУСРЕТИ

ВЕЧЕ посвећено знаменитом књижевнику Радоју Домановићу, одржано 2. фебруара ове године, у просторијама Народне библиотеке „Вук Караџић" у Крагујевцу, означило је почетак једног значајног јубилеја — стогодишњице рођења нашег великана сатире. Уводно излагање о сатири, као књижевном роду уопште, и књижевном стваралаштву Радоја Домановића подмео је др Димитрије Вученов.

Заинтересоване културно-просветне институције предвиделе су током ове године низ културних манифестација, како би годишњица великог књижевника била што свечаније прослављена. У плану је да се одржи велики народни збор у селу Овсишту, родном месту Радоја Домановића, поред академије на Коларчевом народном универзитету биће организована и академија у Тополи.

У знак сећања на великог сатиричара биће извршена рестаурација зграде у којој је рођен. Предвиђено је и отварање библиотеке и музеја у Овсишту. Биће израђена скулптура књижевника, спомен-плакете, значке и фигурице. Према урађеној концепцији програма прославе предвиђене су још и ове манифестације: јубиларно издање целокупних дела књижевника Домановића, смотра југословенске сатире, литерарна такмичења, награде за књижевна достигнућа, дипломе, легати, поклони и друго. На овај начин свечана прослава добиће значење достојно реномеа прослављеног књижевника.

Драган Биорац

ЕСЕЈ О УМЕТНОСТИ

ЉУДИ ПОСЛЕ КАТАКЛИЗМЕ

НА СЛИКАМА ЉУБОДРАГА ЈАНКОВИЋА ЈАЛЕТА

НАША ПРОШЛОСТ је наша будућност — то би, најсажетије, била основна песничка порука свеукупног сликарског дела Љубодрага Јанковића Јалета. Кроз ту прошлост, која је у ствари, континуирано сазревање, човек је стигао до тренутка садашњег и хрли у бесконачни низ будућих. На том непрекидном путу он се од бића из мрачне џунгле и шипражја, из приземља прасвета, винуо до Месеца са непрестаном чежњом да оде још даље у бескрај. Од страхопоштоваоца природе, претворио се у њеног господара. Од онога који је зависио од ње, човек је довео себе у ситуацију да је брани од беспримерне смрти, коју јој је, сам собом и својом бахатом, незајажљиво рушилачком тежњом донео. Умре ли природа, умреће и човек. Умре ли човек, замреће и живот на планети Земљи.

Како побећи од те и такве жалосне смрти? То је питање које мучи многе светле умове савременог човечанства. Међу њима има и оних који су романтично занесени па чежњиво сањају о повратку у детињство човекове историје. Повратак природи и сопственој природности, животу који би био у љубавничком дослуху са шумама, пољима и брдима, са ваздухом и водом, — сматрају ти занесењаци — био би једини спас. Али то би било ново искушење за човека и враћање на почетак круга који је већ једном прошао; на онај почетак коме су данас окренуте лепе успомене. Јер, како каже Унамуно, „ми живимо од успомена и помоћу успомена, и наш духовни живот је у ствари само тежња наших успомена да бисмо и даље живели, да бисмо се надали, тежња наших прошлости да би се створила будућност".

Сликар-песник Љубодраг Јанковић Јале, више него икоји други из његове генерације, обрван је подмуклим чињеницама људске нетрајности. Попут многих других које мучи сутрашњица и човек у њој, и Јанковић-Јале пуном снагом духа и сликарског мајсторства одао се размишљању о човековој судбини, о човековој сутрашњој ноћи. Своју мисао о том скорашњем тренутку када ће наступити апсолутна ноћ, следио је од првих дана свог посвећивања слици, тачније, још од своје прве и највише лирске, а међу поштоваоцима његовог сликарства познате као зелене епохе. Попут уздржаних а занесених трагичара откривао нам је веома лепе ликове жена, дечака, људи. Њихове непомичне стиснуте усне будућих болника, њихове широм отворене али у ништа загледане очи бивших уживалаца живота, њихове истрошене мада некада неговане руке — све је то сада постало чаробна прошлост која се отима себи самој не би ли опет била оно што је тако успешно била некада. Дуги зелени прсти, анатомски прецизно исцртани и исликани, обично држе пред собом прегршти плодова и неког препознатљивог биља. Биља које је одвајкада било предуслов људске егзистенције и одржања живота. То су дарови мајке земље а плодови живота што су настали у сатрудништву човека и природе.

За те плодове биће Јалетово сликарство перманентно везано. Оно ће му бити стални симбол животности кроз цео његов сликарски опус, све до данашњих дана. Биће присутни и код утопљенице, чије ће набубрело тело окруживати ти невини и богати дарови природе. Пливаће око ње као последњи поздрав живота једној руини, која је исто тако била ведри плод давне љубави и на исти начин била обасипана љубављу рађајући плодове, будуће људе. Надаље, ти плодови ће се наћи поред сувоњавих, кврга̄вих и од изнемоглости извитоперених ногу старца и старица, сада већ на измаку дисања. Свима њима, ма где били стављени; у амбијент баште, за трпезом, међу рушевине, на шљунковитој обали, у сухој пустињи — свим тим људима биће заједничко једно: последњи дах живота, опроштај са овим светом коме су тако предано били посвећени.

Ови плодови ће се касније, са сазревањем Јанковићеве мисли о трагичности људске судбине, којој највише сам човек доприноси, — ти плодови ће се касније претворити у монструозно растиње, у озрачену постатомску флору. Више нећемо препознати којем роду припада који плод, с којег је дрвета убрано које воће. Болесно бујно, његова једрина крије у својим соковима затрованост. А човек ће у овом отровном амбијенту наличити тој природи коју је померио из равнотеже. Млохава тела, наборана леђа, поднадули стомаци, чворновати и кврга̄ви зглобови на рукама и ногама — описиваће један грозоморни стадиј самоуништења. Човек издише лагано. Историја му се осветила. Историја коју је тако подло осрамотио што је желео да је уздигне изнад своје сопствене природе и да, неумешан, створи неку другу, натприроду, природу изван човека.

Овај претпоследњи период Јалетовог сликарства биће подложан, унеколико, надреалистичкој инспирацији. Надреалистичкој утолико што ће се сликар користити појединим конструкцијама форме из великог имагинативног арсенала надреализма. Али то сликару-ерудити неће сметати да остане свој и неће га одвести у апстракцију којој су многи млади наседали, губећи се у лавиринтима и катакомбама бескрајних могућности апстрактне јаловости. У последњем тренутку, у свом последњем циклусу, који имам слободу да назовем плавим, Јанковић ће се нагло ослободити ове узгредне надреалистичке инспирације и сигурно својим досад најпунијим стваралачким замахом, створиће, и мисаоно и сликарски, нешто сасвим ново за њега а и за савремени тренутак нашег сликарства. То је ово што данас гледамо на његовој изложби у Културном центру Београда.

Не изневеравајући путеве сопствене ликовне идеје из ранијих својих периода, Јанковић Јале сада нам представља један сасвим други свет. Песнички и философски гледано, Јанковић напушта сликање само катаклизме. Више то нису они људи чија су тела обрасла свакојаким деформацијама. Нема ту више ни оног озраченог биља, ни оних неумерено нараслих неземаљских плодова. Амбијент Јалетових слика сада је, највише, обала пуна шљунка, уоквирена стенама које извиру из тог шљунка. Биља више нема; оно је замрло и нестало. Земља је постала посна и неродна.

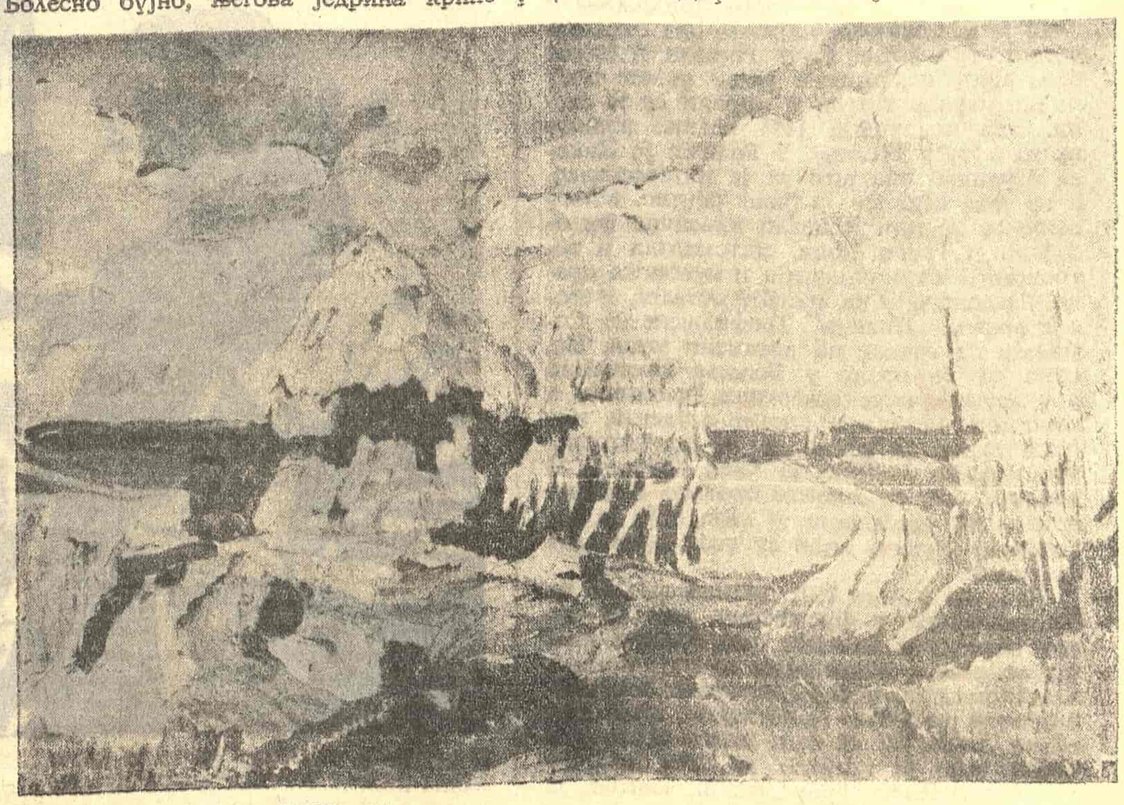
Шта то слика Јанковић Јале?

После стравичне катаклизме, после атомског самоуништења, човек се вратио себи самоме: ужива живот, увија се сунцем, дарује своје тело ваздухом. То је она песничка мисао о повратку природи. Из хаоса наше цивилизације, из њеног мравињака, ево нас опет на чистој обали мора где огољени и без лажног стида постајемо део те обале. Као оне стене што извиру из песка и шљунка, тако стоје и људска тела на тој обали. Сви су ту у гомили, испреплетаних удова, изукрштаних положаја, сабијени један уз другог, али свако за себе и свако у себи, препуштени даровима неба и земље: здравом сунцу и благородној води.

У том циклусу импресивно делује „Циганска плажа" са вероватно најзрелијим настиканим актом од свих које је Јанковић до сада створио. Масивна и снажна тела говоре о чежњи човека за неком праприродом човековом, за оном заправо, из које је вајкада потекао. Али, ако је то постигао, платио је грдно много. Земља је постала пустиња са пределима као са неког другог света а човекови облици груби, недотерани и слични стенама које су само ветар и невреме вајали. Ту више нема оне префињене физичке лепоте а лица ових људи нам одају још и нека бесловесна бића у којима је сваки дух замро. У земаљском рају сада живе медиокритети и пустињаци. Човек је избегао апсолутну смрт али се препустио апсолутној пустоши и ништавилу животарења.

Љубодраг Јанковић Јале, сликар-мислилац и сликар-песник, припада оном кругу уметника којима је трагично осећање живота покретач стваралачких импулса. Неки сматрају да он у својим сликама другује са литературом. Не бисмо рекли да је то недостатак. Напротив, својим последњим циклусом, чији се ембрион назире још 1963. у слици „На обали", Јале нам доказује да уме сигурно и надахнуто сликарски да мисли и говори. У томе нас највише уверавају његова последња мамутплатна „Коњаници" и „Јахачи". Композиционо веома чврст и сигуран, он доследно обогаћује своје ликовно искуство, долајући томе и суптилну пиктуралну умешност.

Божидар Тимотијевић



ФЕБА СОРЕТИЋ: МАЛО ГУВНО, 1969.

ОЖИВЉЕНА ПРОШЛОСТ

НЕОБЈАВЉЕНИ РУКОПИСИ ЈАШЕ ТОМИЋА

У РУКОПИСНОМ ФОНДУ Народне библиотеке у Београду чувају се два необјављена књижевна дела Јаше Томића (1856—1922), и то роман „Од црних понора до звезда“ и драма у стиху „Сеоба у Бојку“.

Уочи хапшења 1889. године Јаша Томић је завршио свој први роман „Од црних понора до звезда“, који је, у ствари, први део његове трилогије о животу у Војводини под Угарском. Седам година тамнице највероватније је први и основни разлог због кога роман није штампан. После робије Јаша Томић је написао и штампао два романа: „Назарене“ (1896) и „Трулеж“ (1898).

У роману „Од црних понора до звезда“ Јаша Томић је захватио живот у Војводини у другој половини деветнаестог века. Описујући животни пут Ивана Поповића, главне личности романа, од његових ђачких дана у карловачкој богословији до смрти, Томић је врло уверљиво дао трагедију војвођанских интелектуалаца који су упознали социјалистичке идеје и усвојили научне чињенице о општим и сталним кретањима и променама у природи. Занимљиво је да је Иван Поповић свештеник који се није „отпадио“ од вере него је остајући у редовима православне цркве радио на просвећивању најзабаченијег подручја у Војводини, уједно и објављујући књижевне и политичке текстове у периодичним гласилима. „Ја хоћу у мојој вери да радим на развитку њеном — каже Иван Поповић спремајући се, после завршене богословије да се посвети свештеничком позиву — јер се развија све па и вера. Једно и исто у разним вековима није исто. Свети оци су хришћанство смесили по својој вољи. Смесили су га према својој памети, према политичким и економским интересима свога доба. Па су то и такво хришћанство хтели да привежу за дирек за сва времена, да се оданде не макне. Наравно, преварили су се. Хришћанство се развијало упоредо са светом. Оно је водило рачуна и морало је водити рачуна о свакидањем свету и приликама“. Следећи овакву мисао, он подвлачи да је Растко Немањић „мирном савешћу“ мимо оне *једине* цркве створио самосталну српску цркву“ јер су „велики интереси српског народа захтевали да Грци и његов Цариград и њихови патријарси који су стајали на челу једине свете сабо~не и апостолске цркве не кроје српском народу капу у политичком, економском и културном погледу“.

Са извесним предзнањима, које је стекао у Бечу студирајући медицину, Иван Поповић се уписао на богословију у Сремским Карловцима. На своју даровитост убрзо је скренуо пажњу не само наставног особља него једном приликом и Светозара Милетића. Али, управо његове способности и погледи са јасним демократским, социјалистичким и хуманистичким ставовима одвели су га у пропаст. Лични интереси и обрачуни, страх да се не уздрмају темељи бирократске световне и црквене власти, подмукле интриге и смицалице одлучиле су његову судбину. Бачен у Пакао, у најзаосталије село у Банату, убрзо одвојен и од породице, помућеног разума умире несхваћен од примитивне средине у којој је живео и коју је хтео да поправи и просвети, али исувише добро схваћен од „чувара власти“.

Посебна вредност у роману јесу ликови ректора богословије Симеона, осветољубивог човека који гледа само личну корист, вршачког владике, спремног да из кукавичлука доноси одлуке противне личним убеђењима и да их прикрива „интересима“ цркве, затим каријеристе Влајка Поповића, марионете Феликса Поповића, охоле и обесне госпође Јулије, добродушне тетка Аглаје, несрећне Маре и Кукунде, и других.

Основну радњу романа „Од црних понора до звезда“ Јаша Томић, углавном, линеарно приповеда, користећи у два-три маха краће ретроспекције. Композиција романа чвршћа је него у „Назаренима“ и „Трулежу“, али није сасвим лишена развучености, нарочито у првом делу романа. Мада монотона, нарација је претежно природна и једноставна, али на махове оштећена пишчевим коментаром, његовим обраћањем читаоцу. Језик је углавном чист, мада са примесама новинарског израза.

Вредност романа није у портрету и психологији јунака (он њих даје овлашно, уопштеним потезима) него у основној теми и идеји израженој судбином главног јунака, у вешто вођеном дијалогу, у појединим опсервацијама као што су реалистички описи ђачког растанка и заосталих житеља у селу Пакао и у хумору којим је писац освежио своју нарацију.

У роману „Назарени“ Јаша Томић је описао војвођанско село „под притиском једног социјалног религиозног стања које га руши, расточава и уништава“, а у роману „Трулеж“ — у мрежи самозваног адвоката. Без трагичне судбине свештеника Ивана Поповића, без пишчеве тенденције у роману „Од црних понора до звезда“, слика војвођанског села под Угарском у књижевном делу Јаше Томића није потпуна.

Рукопис „Сеоба у Бојку“ сведочи о томе да се Јаша Томић огледао и у драми у стиху. Томићу није био циљ да напише историјску драму, иако се темом вратио у „постојбину српског племена“, у време „отприлике пре две хиљаде година, у средњој Азији“. Бојка у географском погледу није довољно одређена; она је, у ствари, метафора „обећане земље“. Ако се за фабулу може рећи да је производ Томићеве маште, за обичаје описане у драми се то не може. Опис жртвеника и многобоштва,

ЈАША ТОМИЋ

ликови и поступци појединих јунака говоре о несумњивим Томићевим проучавањима живота и обичаја старих словенских племена.

Племенски врач Вратуша, већ стар и изнемогао, покушава да одврати племе од сеобе. Служи се лукавством; призива „духове“, сеобу условљава жртвама за које унапред зна да се не могу поднети. Да би Мудрицу придобио за себе, открива му „тајну врачбине“. Не преза од клетви и претњи. Знајући за његово јунаштво и понос, врач тера у смрт вођу племена — Муњу. Вратушин лик писац је врло брижљиво градио; мотивисао је његове поступке и мишљења.

Муња је млад, снажан јунак, омиљен и племенит. Његов лик је писац градио са симпатијом. Улажући надљудски напор, са групом својих саплеменика, као претходница, открио је далеку земљу Бојку, питому и плодну. Он крши обећање по којима је удовица проклета; жени се Коренком, младом и лепом видарицом. Иако трезвен дух, подозрив на све што потиче од врача, хвата се у његову замку: даје реч пред племеном да ће се борити са медведом који „припада“ жртвенику, јер су тако „духови хтели“. Не одустаје од борбе ни када је прозрео врачево лукавство, чак ни онда када је од Мудрице сазнао да то није била и није могла бити „воља духова“. Муња убија медведа али при том и сам бива смртно рањен.

Пишчеве симпатије су и на страни Мудрице, радозналог младића који покушава да проникне у тајну живота и смрти. Није изненађен а ни збуњен када сазнаје из уста врача Вратуше да је њихова вера и „тајна врачбине“ само гола превара. Трагајући за истином, Мудрица прихвата живот онакав какав је, било да је леп или ружан. Мада је одређен за наследника Вратушиног, опомиње Муњу да није било „поруке духова“ и да не постоји моћ молитве.

Коренка је млада удовица, која није прихватила обичај племена да буде сахрањена са мужем. Лековитим биљем она лечи болеснике и рањенике, али им и отровом прекраћује муке. Отровала је врача када је сазнала његову кривицу за Муњину смрт. Научена да чита шаре на Муњином штапу — легенду пута, она се обавезује да ће, у случају Муњине смрти, предводити племе, али уједно и да ће се у том случају кад буду на домаку Бојке, отровати да би се придружила своме другом мужу, да не би опет остала „презрена“.

Основна идеја драме „Сеоба у Бојку“ јесте борба за опстанак, за одржање голог живота словенског племена. Отуда је писац могао да и у овом делу испољи свој антирелигиозни став и да унесе социјалну ноту:

Шта мислиш, враче? Кад смо гладни сви
тад се и олтар мора стегнути
— крај гладних људи, гладни духови.

или:

Давали кад се дете родило,
свако је даво кад се женио,
давало увек жртвом за душу,
давало кад смо били радосни,
давало кад смо били жалосни.

Језик Јаше Томића није увек чист ни граматички исправан. Драма је писана слободним стихом у десетерцу, и то не много вештом. Међутим, композиција драме добро је дата. Подељена у пет чинова, радња драме тече линеарно; писац строго чува сразмеру заплета и расплета, а ретроспекцију даје у исповестима главних јунака.

„Сеоба у Бојку“ занимљива је као покушај Јаше Томића да се огледа и у драми у стиху. Ово дело данас, у авангардном времену драме, не би могло привући пажњу позоришних посленика, па ни издавача, али за историчара књижевности није без интереса.

Рукописи романа „Од црних понора до звезда“ и драме „Сеоба у Бојку“ значајан су документ о литерарним преокупацијама Јаше Томића.

Александар Пејовић

ХУМОР И САТИРА

ШЕСТ ПАРОДИЈА

Велимир Лукић

КЛАДИОНИЦА ЉУБАВИ

ТРАС: Да нисте случајно прозрачна и поетична Анита Боктешита?

ВИОЛЕТА: Напротив, ја сам још поетичнија Виолета од Котлета, али реците ми: да ли у овој просторији настањеној благим мирисом чаја обитава још нешто или неко, поред мириса?

ТРАС: Неодољив сам кад дочекујем свачије питање противпитањем. Хоћете ли шољу чаја, чашицу вискија или отворен разговор?

ВИОЛЕТА: Хоћу оно прво са три коцке шећера, као и оно последње, и то незаслађено. Додајем, господине, да ви очигледно не познајете коње.

ТРАС: Познајем их из виђења и, донекле, у виду коњског бифтека. Али какве везе...

ВИОЛЕТА: Веза постоји, мада ни ја пре извесног времена нисам уочавала разлику између хипотеке, хипотенузе и хиподрома. Упркос томе, нашла сам се на хиподрому једног октобарског поподнева кад је лишће, додирнуто смрћу, тужно шуштало... Још тужније су зашуштале новчанице опраштајући се с мојом ташном. Биле су веома сетне, јер сам се кладила на једну рагу која се зове Рицинус Први, а која, како ми рекоше сутрадан, увек претиче корњаче, али не и коње.

ТРАС: И тако, ви сте остали без новаца — или, друкчије схваћено, новци су остали без вас.

ВИОЛЕТА: Крикнула сам: Рицинусе, идиоте, како смеш да се зовеш Први, кад стижеш последњи... Да си добио трку, водила бих те на чај, на лимунаду... Истог тренутка обрати ми се неки пискаво врскави и утолико чаробнији глас: „Ево лимунаде са сламком, обожавана госпођо, али то није сламка за коју се хвата дављеник, односно дављеница“. Погледала сам, преда мном је био двоножац страховито сличан четвороношцу Рицинусу Првоме. Једва ме је уверио да он није Рицинус него Рици и да малопре није трчао или, тачније, да није полако ходао тркачком стазом... И да трчи искључиво за мном, при чему развија брзину много већу од Рицинусове. Отад Рици и ја водимо љубав, али тако дискретно да то не запажају његова супруга и љубавнице. Оне и не слуте да се кладионица на тркалишту претворила за нас двоје у кладионицу љубави која траје већ двадесет седам дана, што значи да смо наплатили огромни љубавни добитак.

ТРАС: Обожавам такве приче, пошто и сам унеколико учествујем у деликатним љубавним авантурама. Али не као љубавник, него као принц који је толико веран својој принцези да се обрачунао са педесетак њених љубавника. То је најмање трећина њиховог укупног броја, ако су статистички подаци тачни.

ВИОЛЕТА: Будите љубазни, принче, упознајте ме с вашом обожаваном принцезом.

ТРАС: Ама какав принц! Ја, она и Драс, који игра сву педесеторицу принцезиних љубавника, чланови смо путујућег позоришта. Ми се само тренутно налазимо у овим просторијама настањеним мирисом чаја, а иначе путујемо аутостопом.

ВИОЛЕТА: Ох, ви заборављате да је ово тек почетак осамдесетих година деветнаестог века и да аутомобили, аутомобилски саобраћај и аутостопери, извините за израз, још не постоје.

ТРАС: Којешта! И то да ми каже једна особа која се клади на препотопску рагу! Ви се не разумете ни у рагостоп, а камоли у аутомобилизам и аутостоп. Да сте мушкарац, замолио бих колегиницу принцезу за дозволу да вас изазовем на двобој због одвратне хронолошке упадице у нашу конверзацију. Шта ви уопште изигравате уз шољу чаја, кад сам ја тај који изиграва!

Божидар Тимотијевић

ПОНОЋНА НОГА

Врата су муком ћутала заједно са
довратком
и неком белом руком што се не отима
нози.
Ту поноћну ногу са стопалом тамном, не
кратком,
у трену су виделе влати, а нису рекле:
помози!

Мрак се двоумио, тужен од голе смоле,
због тмина које кроз очи и уши се крећу:
још мрачнији постати, пустити да га
моле, —
или без молбе месеца узети кристалну
свећу.

Стајао је између тог мрака и разроког
зрака,
бивши прозор сахранив, један сведок
изнебуха
и чекао да га пита прозорова рака:
да ли је несвесно огрнуо ветар уместо
руха...

Алек Вукадиновић

ГОСТ И НЕЈАСНОЋА

Уснуо гост без нејасноће
Ништа не сеца и не штреца
Без крова у сну мумла меца
Јастуци хоће да преноће

Склања се јава гологлава
Авет од лампе тражи савет
Где може наћи ведру плавет
Да буде љубичасто плава

У кућу зуре гране храста
До прага стиже росе влага
У подсвести сказаљка блага
Сама се плаши свога раста

Буди се гост у нејасноћи
Сад госта жмарци подилазе
Он пије млеко с млечне стазе
Писаће дану сваке ноћи

На столу лежи лист месеца
Крај лампе чудне ко планета
Која са тугом одгонета
Шта госта сеца или штреца

Јован Христић

РЕЧ О ПРЕКОРАЧЕЊУ

И ово да ти поручим, Федре: истреси
прашину
Из светлог ћилима добродошлице. Нека
буде затим
Прекривен још већим ћилимом
наклоности,
Да табани врлих душа угодније ходају.

Умориш ли се, дохвати сиво крило
предаха. Дајем ти,
Драги Федре, рок од четири века у којем
Треба да изабереш било мудру
узвишеност,
Било узвишену мудрост, било нешто треће
Или чак триста девето. Али дубоко.

Питам се: да нећеш, мој Федре, у
расцветаном,
Блаженом ћутању са новодошавшим
душама
Прекорачити рок за избор? А то би морало
Трагично бити. Или трагикомично, је ли?
Ко зна?

Милован Данојлић

ПО ЧЕМУ СЕ ПОЗНАЈЕ ДАН

Дан се рађа чист, без модрица, огреботина и отисака нечијих прстију. Рађа се без икакве намере да баш у њему, у том дотле неупотребљаваном, неприређеном, неодложеном дану, сусетка, на пример, склопи други брак, а да помисли како има дана и за још један. Али исти брак и исти дан не могу се никад више поновити, као ни скала данашњег младожењиног кашљуцања.

Чим пређе из ничијег јутра у нечије јутро, дан се увек распита — шта, где и како треба да ради; он би хтео најпоузданији писмени одговор. Таквог одговора нема чак ни у најписмовитијим, најпошиљковитијим данима. Истина, понеко усмено одврати јутарњим зевањем или жвакањем пред полазак на посао, док часовници целог града, и ко зна још где, већ избијају његово закашњење.

Свеж дан се лако позна по томе што више није најсвежији онда кад ми, на свим спратовима и полуспратовима, завршимо са доручком, и кад искрсне једно успутно решиво питање: јесу ли данашње, тренутне виршле или кобасице такође непоновљиве? Јесу ли оне, ипак, дешавање у нашем живљењу, упркос њиховој давној прокњижености у свакидашњици стомака?

Једно је сигурно: Балзак би тражио од госпође Ханске и другу храну. Понекад ми се учини да иза 1700 страница Балзакових писама Ханској лебди и његов јутарњи оброк, нека паштета од фазана. Уопште, дан се рађа и због писања истинских писама нераскреченим перима, најбољим мастилом. И то на хартији која је свесна сопствене финоће и кадра да се одупре неистинском писању жељном поштанског сандучета.

У сваком случају, чим предјутарје најави дан, ваља му радосно пожелети: добар дан! Тако стичемо два дана у једном, и то је моћно чудо, јаче од пословице — „Свако чудо за три дана“.

Милутин Петровић

ПРЕКСУТРА У ПОРОДИЛИШТУ

Кад гледам
дубокоплитку Ципелу без
камашне
Мислим на
породилиште у које ће иста
Ципела бити већ
сутра превезена
Превешће њу
машиновође јахачи мотоциклисти
трбухозборци гуштери скакавци
Итакодаље итакобрже

Ципела са стидљиво увученим
пертлама има да се породи
прексутра чим сване и то
на ципелећем одељењу
без веза и без реза
Родиће
тројке четворке можда петорке чак
црне жућкасте модроплаве
свечиниће и всељубезне према
ножноме заносу у који су
хитнуте својом шкрипавом
судбом
Ципело Ципело
такав је твој неопходни случај Ципело

Пародирао Лав Захаров

Истоветне награде

Ових дана уручују се три значајне награде које се додељују песницима и песничким делима: Оскар Давичо је наградом „Бранко Миљковић“ добио признање за збирку „Прочитани језик“, Весна Парун је добитник награде „Алекса Шантић“ која јој је намењена за збирку „И пролазим животом“, а Љубомир Симовић је, збирком „Уочи трећих петлова“, постао носилац Змајеве награде за 1972. годину. Лауреати су, сасвим извесно, наши врло значајни песници који такве и сличне награде заслужују, тако да питање: да ли су награде дошле у праве руке (питање које се врло често с разлогом поставља)? — у овој прилици није основано, или бар није примарно. Неминовно потребно размишљање о нашим књижевним наградама, о томе коме се додељују, ко их додељује и за шта се додељују, размишљање које би, пре свега, на естетској и на равни једног друштвеног морала требало да се развија, започећемо једном, наоко, безначајношћу.

Три споменуте награде, које додељују различите институције (са, мање-више, различитим жиријима) из различитих градова и различитим поводима добили су, судећи по саопштењима у нашој штампи, песници за најбоље песничко дело објављено на српскохрватском језичком подручју у току 1972. године.... Могли бисмо, верујући таквим саопштењима, помислити да су три истоветно мотивисане награде и установљене зато да се песници не би међусобно завадили: у протеклој години имали смо, дакле, три најбоље песничке збирке објављене у корист литературе и на задовољство аудиторијума! Ако је тако, ако међу наградама нема разлике, зашто их, питамо се, нема и више: зар се не би могло наћи још најбољих збирки публикованих прошле године?

У понеким информацијама, међутим, има и нешто ширих квалификација награда о којима је реч (Змајева се, читамо понегде, додељује песнику поводом објављивања најновије — дакако, најбоље — збирке а за читав опус) или, пак, нешто ужих (као што је случај са наградом „Алекса Шантић“ која се додељује сваке друге године, али опет за најбољу збирку, како кажу неки извештачи). А тек оне забуну читалаца чине потпуном: ако награде, ипак, нису идентично мотивисане значи ли то да је, рецимо, књига награђена наградом „Бранко Миљковић“ боља од књига награђене Змајевом наградом, којом се награђује и читав песников опус, и да је збирка награђена наградом „Алекса Шантић“ боља и од једне и од друге јер је оцењена као најбоља у току две године? И то, нагласимо, ни су све могућне варијације!

Збрка је, како год гледали, очевидна.

Неопходно је, стога, пре било каквих озбиљнијих анализа смисла и функције књижевних награда учинити у том правцу прве кораке: награде диференцирати како не би већ и самим додељивањем постале девалвиране. (Б)

Посмртно признање Ивану Јефремову

Руски совјетски књижевник Иван Антонович Јефремов (1907—1972) неће видети прво издање својих сабраних дела. Тај истакнути представник савремене научно-фантастичне белетристике, писац чији су романи и приповетке обезбедили себи интересовање на подручју још већем од СССР, умро је у октобру, а неколико седмица касније московска издавачка кућа „Молодаја гвардија“ саопштила је да ће током 1973. и 1974. објавити Јефремовљева дела у пет томова. И то у тиражу од 200.000 примерака који сведочи да се читаоци, нарочито млади, радо обраћају књигама И. А. Јефремова. По свему судећи, оне се и данас стално траже, мада су претежним делом издаване више пута.

Многа признања доживео је писац-научник Јефремов, доктор биолошких наука, палеонтолог, учесник експедиција које су откривале трагове веома удаљених времена и остатке изумрлих животиња у Закавказју, Средњој Азији, Јакутији, на Далеком истоку, у пустињи Гобију итд. Заслужено је истицан Јрефремовљев допринос како развоју палеонтологије, тако и богаћењу научно-фантастичне прозе смелим, јарким спојевима непобитно утврђених чињеница са смислом за дочаравање давно прохујалих векова, али и будућности.

Као романескна слика будуће, стваралачке, највећим подухватима дорасле људске заједнице делује Јефремовљева књига „Маглине Андромеде“ (1957), која је донела Ивану Антоновичу славу у међународним размерама. Захваљујући преводима, најбољи роман Јефремова одомаћио се у тридесетак земаља, а добро је познат и код нас.

Аутор није сматрао роман „Маглине Андромеде“ завршеним; намеравао је да га настави. Чак при крају живота, под све окрутнијим теретом болести, Јефремов је маштао о продужењу знаменитог романа. Чини се да је та тежња ишчезла заједно с последњим пишчевим дахом...

Московски месечни часопис „Молодаја гвардија“ објавио је у наставцима последњи роман Јефремова — „Таис из Атине“. Један део романа појавио се још за ауторова живота, а публикацију завршних глава уредништво је пропратило некролошким написом о остварењима тог књижевника и научника.

Мада је издање Јефремовљевих сабраних дела свакако раније припремано, „петотомник“ ће добити посебно обележје управо зато што аутор више није међу живима. Низу признања упућиваних вишеструко талентованом, неуморном, увек духовно радозналом Јефремову додаће обимни томови његових сабраних дела видно постхумно признање.

Одређена научна стремљења и открића условила су смисао, захвате и атмосфере Јефремовљевих проза „Сусрет изнад Тускароре“, „Језеро горских духова“, „Гавранов шатор“, „На рубу Ојкумене“, „Звездани бродови“, Час бика“, „Оштрица бријача“ и многих других. Да није поседовао веома темељна знања са подручја палеонтологије, геологије, историје давно прохујалих епоха, Иван Антонович, вероватно, не би ни постао књижевник. Међутим, знања су дејствовала као стимулатори и, касније, верни пратиоци књижевничког дара, који се потврдио тек кад је Јефремов већ био запажени научник.

Његов пут ка научној делатности такође није био једноставан. Само тринаест година имао је Иван Јефремоз из села Вирице кад се Русијом распламтео грађански рат. Дечак је учествовао у њему као најмлађи припадник једног ауто-одреда Црвене армије. Следећа поглавља Јефремовљеве биографије казују да је он извесно време био возач, да је завршио морничку школу, да је пловио Тихим океаном и Каспијским морем... И да је још у раној младости прешао велика подручја, учествујући у палеонтолошким истраживањима — наравно, као аматер. Године 1935. завршио је Рударски факултет Лењинградског универзитета, а 1940. постао је доктор биолошких наука.

Књижевном стварању приступио је релативно касно, на средини четврте деценије свог живота. Сасвим разумљиво, определио се за онај жанр уметничке прозе којим се данас баве, поред многих других совјетских писаца, инвентивни романсијери Аркадиј и Борис Стругацки. Прву збирку својих књижевних текстова Јефремов је објавио 1944. године, охрабрен повољном оценом Алексеја Николајевича Толстоја (чији опус обухвата и фантастичне прозе, као што су „Аелита“ и „Хиперболид инжењера Гарина“). Књигом приповедака и прича „Бели рог“ (1945) Јефремов се коначно афирмисао као мајстор научно-фантастичног приповедања.

Гледано у целини, Јефремовљево дело убедљиво казује да књижевно стваралаштво и наука могу успешно, чак присно сарађивати, намењујући мноштву људи заједничке слутње, визије и поруке. (Л. З.)

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уређивачки одбор: др Петар Волк, Васко Ивановић, Миодраг Илић, др Драган М. Јеремић (главни и одговорни уредник) мр 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 Берћеку, 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: 60801-601-2089. Рукописи се не враћају. Штампа: „Глас“, Београд, Влајковићева 8.

ИСТАКНУТИ АМЕРИЧКИ РЕДИТЕЉ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ПОРЕКЛА ПИТЕР БОГДАНОВИЧ СА ПРОТАГОНИСТКИЊОМ СВОГ ФИЛМА „ШТО ТЕ ТАТА ПУШТА САМУ?“ БАРБРОМ СТРЕЈСЕНД

Библиографија књижевног наслеђа наших Муслимана

Више од шездесет страница у најновијем броју угледног и старог париског оријенталистичког часописа „Азијски дневник“ **(Journal Asiatique)** заузима рад „Османска литература југословенских Муслимана“, чији је аутор оријенталиста и историчар Александар Поповић. Реч је заправо о богато анотираној библиографији најразноврснијих прилога проучавању културне баштине наших Муслимана, којој претходи подужи увод у коме аутор износи свој став о проблему правилног одређивања природе и вредности стваралаштва које је предмет његовог интересовања.

Као што је познато, наши су Муслимани неговали уметност речи у више видова и на више језика. Пре свега, изражавали су се на три оријентална језика, арапском, персијском и турском, и том делу књижевног наслеђа Поповић сасвим оправдано као оријенталиста придаје највећи значај. Поред тога, он у кратким потезима слика особености литературе настале на српскохрватском језику, а писане за ту сврху посебно прилагођеним арапским писмом, тзв. „аљамиадо“ — књижевности, као и постепено преовладавање српскохрватског књижевног језика и латиничног алфабета.

Истичући недовољну проученост свих наведених области и тражећи разлоге за такво стање, Поповић свој прилог схвата као први корак ка утврђивању правог стања ствари са жељом да његов библиографски напор буде подстицај за покретање и усмеравање акција на ширем плану. Посебно је наглашена потреба целовитог и свестраног сагледавања културног наслеђа наших Муслимана и у склопу тога да се поклони већа пажња донекле занемареним стваралоцима са Косова и из Македоније.

Библиографија која следи за предговором обухвата више од три стотине јединица и многа додатна објашњења. Уз наслов сваког значајнијег дела Поповић даје свој сажет приказ и оцену, што је изузетно значајно, јер реч је често о данас готово недоступним радовима. Поред тога, он доследно указује на сву осталу општу литературу о појединим предметима. Поповићев рад као незаобилазан извор података, пример је, између осталог, добре међународне научне сарадње.

Књижевност наших Муслимана је ретко била предмет овако обимног, документованог и срећеног истраживачког рада који је, поред осталог, заснован на светским научним мерилима. Поповићев прилог заслужује пажњу наше културне јавности и одзив свих који се на овај или онај начин баве прошлошћу наших Муслимана. О појединим прилично оштрим и дискутабилним научним оценама и ставовима које аутор износи сигурно ће бити расправе у нашим научним и културним круговима, али се већ сада са поуздањем може тврдити да богатство обрађене грађе само по себи носи неоспорну вредност.

Дарко Танасковић

Мајстор звучне палете Никола Мартиноски

Недавно је, у седамдесет и трећој години, умро један од пионира модерног македонског сликарства — Никола Мартиноски. Он је један од оних наших сликара који су делили судбину стварања наше модерне уметности у југословенским размерама, негде од половине треће деценије стално присутан у најактуелнијим токовима нашег сликарства.

Свој уметнички развој, после школовања у Букурешту, наставио је у Паризу где је, између 1927. и 1929. инспиративно био везан за оне стилске особине париског сликарства које су, као своју врстан космополитски експресионизам, дефинисали својим делом Модиљани и Сутин. Он је од Модиљанија асимилирао онај јединствени поступак грађења форме помоћу елегантне линије, а од Сутина страсну оданост вредности сликарске материје. Све је то, разуме се, прерасло код Мартиноског у лични квалитет, оригиналан израз којим је овај мајстор уронио тематски у призоре македонске свакидашњице, сликајући портрете и своје чувене мајке, популарно назване македонским мадонама. Садржајно, Мартиноски се све више окреће социјалним мотивима, па се у периоду од 1930. до 1940. може говорити о њему као о сликару изразито социјалне оријентације. Слика скопске сиротињске четврти, циганске махале, јавне куће и кафане. Тада настају позната дела „Порок“, „Г-ђица Арети“, „На дну“, „На црвеном миндеру“, „Циганска слава“, „У кавани“.

Мартиноски је припадао оној врсти стваралаца који су своју ликовну проблематику и свој ликовни говор доживљавали као перманентну вредност стваралачке свести, осећајући да „жив сликар“ не може никада дефинитивно одредити и затворити свој инспиративни круг ни свој поступак. Та особина довела је Мартиноског, у његовом послератном поступку, до једног слободнијег, интензивнијег колористичког регистра, тако да му је боја постала скоро примарна вредност, ослобођена чврсте везаности за цртеж и функцију у домену социјалне условљености.

У последњим годинама живота он ће доћи до једне продуховљеније, лирске обраде материје, у знаку равнотеже линеарног и колористичког. (С. Б.)

Немачки превод нашег филозофског дела

Позната западнонемачка издавачка кућа Carl Hanser Verlag објавила је, под насловом „Пролетерски хуманизам“, књигу професора београдског Филозофског факултета дра Миладина Животића „Човек и вредности“ (1970). То је друга књига савремених југословенских филозофа коју ово издавачко предузеће објављује, док је раније штампало само књиге југословенских белетриста. Прва филозофска књига је била дело професора дра Светозара Стојановића „Између идеала и стварности“ (1969), које је у немачком преводу штампано под насловом „Критика социјализма и његова будућност“ 1970. године.

ФЕСТ КАО ИНФОРМАЦИЈА

Наставак са 1. стране

Сем насиља, по мом мишљењу, у „Куму“ струји једна друга, срцепарателска, сентиментална, меланхолична фуга која не само да распирује „мека срца“ већ и само насиље оправдава и чини могућним. Култ патријархалне породичне среће, „пристојног понашања“, породичне љубави и ауторитета старинског морала поштовања главе породице, нова је појединост за смјешу „успјелог“ филма. Насиље и сентимент — ево нове формуле. Већ је велики комерцијални успјех „Љубавне приче“ показао да неоромантична етикета привлачи гледаоце. Мајстори филмског бизниса су у „Куму“ ту етикету налијепили насиљу. Посао цвјета.

И Кубрик, иронично, тумачи покушај отклањања насиља из савременог и будућег друштва откривајући нову формулу: немогуће је одржати се у оваквом свијету без насиља. Насиље је систем самоодржања. Његов јунак ослобођен насиља постаје с лакоћом жртвом насиља. Круг се затвара. Унеколико, тиме се приближава рјешењу одгонетке које нам нуди и „Кум“, наравно без срцепарателског окуса.

Служећи се искључиво средствима трилера „Француска веза“ Вилијама Фридкина, тумачи наш „храбри нови свет“ на свој начин: на насиље треба одговарати насиљем. У насиљу су и жандари и лопови исти. Они први су само друштвено кориснији. Иначе, међу њима нема разлике.

Једна друга тенденција, на чијем су челу млади италијански редитељи, тумачи тај наш „храбри нови свет“ на начин који подразумијева извјесне социјалне претпоставке, претпоставке које су не само трезвеније већ и реалније. И „Радничка класа иде у рај“, и „Случај Матеи“, филмови су не само одређеног естетско-идејног проседеа већ ауторске амбиције да се у темама које су скрајнуте у кинематографији створи и непатворени окус социјалног живота савременог човјека. Ако је снажни филм „Кланица 5“ тај социјални увид покушао да оствари у прошлости, непосредној прошлости, онда су Петри и Рози то учинили са нашом непосредном садашњошћу.

Наравно, ниједан од ове врсте редитеља није успио да направи комерцијални филм. Није се, дакако намјерно, служио средствима комерцијалног филма.

И погледајмо, коначно, како су „храбри нови свет“ тумачили велики мајстори филмске умјетности Буњуел, Висконти и Расел.

Ниједан од ове тројице редитеља није ни покушао да се прилагођава комерцијалним критеријумима „храброг новог света“ примењујући такве критеријуме у свом филму. Буњуелова убитачна лакоћа, наравно привидна, као да је негација појавног успјеха у „храбром новом свету“, Висконтијева варијација на тему љепотасмрт као да је болна и рањава жудња за свијетом без насиља, а Раселова побуна против конвенција (и у „Дивљем месији“ и у „Демонима“) открива право лице насиља, његову нехуману агресивност. Неприхватање критеријума свијета насиља — то је позиција великих мајстора.

Укратко: ући у аксиолошке претпоставке „храброг новог свијета“ — или не ући — значи не само став умјетника, његову филозофску и друштвену позицију, већ и спремност да се упусти у кокетовање са могућним комерцијалним успјехом који диктира „нови храбри свет“.

Ако су и Андреј Тарковски са „Рубљовом“ и Питер Богдановић са „Посљедњом биоскопском представом“ духовно ближи великим мајсторима Буњуелу, Висконтију и Раселу, онда се питање успјеха једног филма на Фесту поставља нешто другачије но што се на први поглед чини.

Добра је страна Феста у томе што нам приказује, мање-више, све што је у свијету запажено, што је изазвало пажњу. Да ли је то довољно за амбициозан фестивал? Фест би морао бити строжи.

Схватамо ли мото фестивала овако: храбри нови филм — тада, на жалост, остајемо прикраћени за пуно фестивалско уживање. Осим неких примјера, о којима је говорено у овом тексту, остаје мало, сасвим мало. Храбри нови филм се изгубио, или се комерцијализовао, или се приближио вриједностима које његује филмска класика. Авангарда умире. Али за то је најмање крив Фест. Фест нам је, будимо му бар због тога захвални, омогућио да увидимо да су се ствари у свјетској кинематографији итекако измјениле: ризик је сведен на минимум. Или комерцијални успјех или успјех у приближавању класици.

А идући Фест?

Нека буде што реалнија слика кретања у свјетском филму. Нека буде добра, и непристрасна, информација.

Вук Крњевић