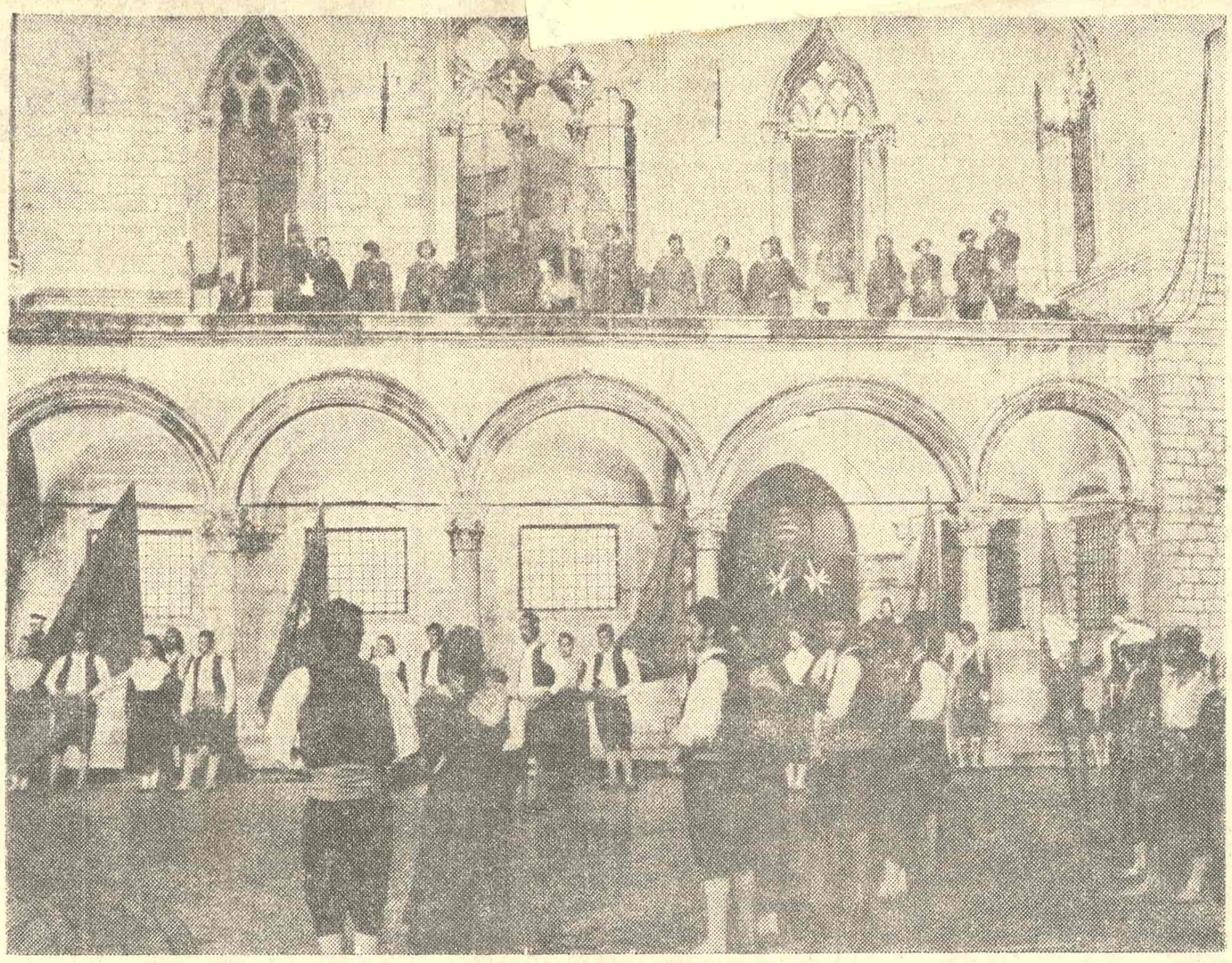
БЕОГРАД, 1. АВГУСТ 1973. ГОДИНА XXV БРОЈ 444—445 ЦЕНА 1,50 ДИНАР

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КН

20-1 UNIV "SV 11000 BUL



ОВОГОДИШЊЕ ДУБРОВАЧКЕ ЛЕТЊЕ ИГРЕ, ДВАДЕСЕТ ЧЕТВРТЕ ПО РЕДУ, РЕЗУЛТАТ СУ ПЕРМАНЕНТНОГ РАЗВОЈА ЈЕДНЕ СЦЕНСКЕ ИДЕЈЕ НЕГОВАНЕ ОД САМОГ ПОЧЕТКА: УТКАТИ У СПЕЦИФИЧНЕ УСЛОВЕ ДУБРОВАЧКОГ АМБИЈЕНТА ДЕЛА КОЈА ПО СВОЈОЈ СТРУКТУРИ ОДГОВАРАЈУ ЊЕГОВИМ ОТВОРЕНИМ СЦЕНСКИМ ПРОСТОРИМА. ТИ ПРОСТОРИ ДОНЕКЛЕ СПУТАВАЈУ КРЕАТИВНИ ДУХ ИГАРА, ЈЕР ПРИЛИЧНО УСЛОВЉАВАЈУ ИЗБОР РЕПЕРТОАРА И СТИЛ ИНТЕРПРЕТАЦИЈА. СТОГА СЕ ЧИНИ ДА БИ, ДА НИЈЕ ИСУВИШЕ ВЕЛИКОГ ПОШТОВАЊА ИСТОРИЈСКОГ И АРХИТЕКТОНСКОГ ОКВИРА ДУБРОВНИКА, НЕКА ДЕЛА РЕЧИТИЈЕ ПРОГОВОРИЛА ПОД ОВИМ ДРЕВНИМ ЗИДИНАМА. С ТИМ У ВЕЗИ, ПИТАЊЕ ОДНОСА ОДРЕБЕНОГ, УНАПРЕД СТВОРЕНОГ ПРОСТОРА И СЦЕНСКОГ ПРИКАЗИВАЊА ДРАМСКОГ И ОПЕРСКОГ РЕПЕРТОАРА ОСТАЈЕ ОТВОРЕНО И ОНО СЕ СВАКОМ НОВОМ ПРЕДСТАВОМ ИЗНОВА ПОСТАВЉА, ДОБИЈАЈУЋИ НОВЕ ПРИСТАЛИЦЕ И НОВЕ ПРОТИВНИКЕ. НА ОВОЈ, ВЕЋ ТРАДИЦИОНАЛНОЈ СМОТРИ СЦЕНСКИХ И МУЗИЧКИХ ДЕЛА, ОВЕ ГОДИНЕ УЧЕСТВУЈУ НАШИ ЕМИНЕНТНИ УМЕТНИЦИ И ПОЗОРИШНИ И МУЗИЧКИ АНСАМБЛИ ИЗ АРГЕНТИНЕ, АУСТРИЈЕ, ЧССР, ФРАНЦУСКЕ, ИТАЛИЈЕ, МЕКСИКА, РУМУНИЈЕ, САД, СССР, ВЕЛИКЕ БРИТАНИЈЕ И ВЕНЕЦУЕЛЕ, А БИЋЕ ДАТО СТО ДЕВЕТ РАЗНИХ ПРИРЕДАБА СА ОКО 2100 СУДЕОНИКА У ЊИМА! (СНИМАК СА ОТВАРАЊА ИГАРА)

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

РАДНИЦИ КАО ЧИТАОЦИ

Увод у јавне разговоре о библиотекама и књигама за раднике

У НЕМЕРЉИВО дугом животу књиге, сваке вредне књиге, читање, активно, страсно, зналачко читање чини њен стваралачки смисао потпуним и једино оправданим. У стварн, читање обнавља књигу, дајући јој све новија, богатија и разноврснија трајања. Без сталног и утицајног пресељавања у свест читалаца, књига — ма колико била значајна и вредна — не би имала свој уметнички, друштвени и хуманистички смисао.

Међутим, свуда нема могућности да се такав њен смисао и осигура. Услова, пре свега, нема код оних наших становника, свеједно којих занимања и свеједно којих година, који су неписмени или су узалудно писмени. Такви људи су ограничени на директне комуникације и само на своју средину. Свима њима остају недокучиве примамљиве и узбудљиве истине свих оних књига које су (у тренуцима инспирације, сабирању искустава или наслућивању открића) најдаровитије и најмудрије личности свих времена и свих народа света исписале за све људе и за сва доба.

Нечитање, као и недостатак непрекидног, сарадничког и ангажованог другованя с књигом, неписмени, а и сви они који су узалудно писмени, пошто не читају, уопште или смишљено не читају, не могу да замене никаквим другим посредовањима — ни живим контактима, ни приљежним причањима, а ни систематским праћењем радио и телевизијских програма. То треба и јасно и јавно рећи. И упозорити на непредвидљиво опасне последице мирења и — личности и средина, у којима оне живе, са неписменима и неписменошћу, што у данашњем времену и нашем друштву може слободно да се изједначи са недозвољивим духовним сиромаштвом.

Права, потпуна, савремена писменост јесте писменост личности која жели да буде и јесте активан чинилац самоуправљања, успешни учесник модерне производње и актуелне технологије и, на крају крајева, равноправни члан друштва и социјалистичког живота... Писменост је право, али и обавеза сваке личности нашег самоуправног друштва.

Писменост данас има широке, до јуче неслућено широке границе. Тако схваћена, она данас представља редовно, промишљено, функционално читање које није само заштита од пустих слободних сати и бежања од сиромашног и немотивисаног животарења. И као што писменост није основачко памћење слова, и као што, разуме се, ни читање није „убијање" времена, ни књига не би требало, и не би смела да буде, искључиво зборник поезије, роман, збирка прича или есејистички алманах. У пределима интересовања и у распонима потреба данашњег човека, особито човека овог, самоуправног и социјалистичког друштва, и доба у којем је култура ангажовано прихваћена, књига јесте — упоредо са белетристиком, а некад, разумљиво, и пре ње — и књига о васпитању деце, и књига о техничким новинама, и књига о космичким изненађењима, и књига о изградњи и уређењу станова, и књига о моторима и аутомобилима, и књига о одбрани од болести, и књига о суседним и најдаљим државама, и књига о научним предвиђањима, и књига о лову и риболову, и књига о моди и шминкању, и књига о поправљању машина, и књига о бетону и стаклу, али све више, и нарочито, и књига о смислу и могућима самоуправљања, и књига о радничким и ратничким традицијама, и књига о уставним и политичким ставовима, и књига о револуционарним и марксистичким садржинама, и књига о производњи и расподели и књига о социјалистичким могућностима и перспективама.

Данашњем човеку је књига најбољи и најправеднији сарадник и сапутник за сав живот. Онај ко се одриче њеног утицаја, свеједно да ли то чини намерно или случајно, лишава се могућности да буде потпуна, права, социјалистичка личност, којој савремени живот не може да буде и није тајна и која уз помоћ књиге врши избор најбољег животног пута.

Ова уводна разматрања била би недовољна и подобна ако се у оквиру ове данас посебно ак-

Наставак на 13. страни

Милош Јевтић

КЊИЖЕВНЕ ТЕМЕ

ИСТОРИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ПЕРИОДИКЕ

У Београду је 26. јуна 1973. године одржан скуп посвећен писању „Историје српске књижевне периодике" на којем је узео учешћа већи број научника и књижевних критичара из Београда, Загреба, Сарајева и Новог Сада. У овом броју „Књижевне новине" објављују изводе из уводног и завршног излагања дра Александра Петрова.

ИНТЕРЕСОВАЊЕ за часописе јавило се у Институту за књижевност и уметност већ приликом оснивања Одељења за југословенске књижевности, у оквиру првог пројекта у том Одељењу — библиографског приручника за историју југословенских књижевности. Рад на часописима и листовима нарочито се предано обављао током 1969. и 1970. године, када се припремала књига „Библиографија српске и хрватске књижевне периодике 20. века". Упоредо с тим, 1969. године одржан је у Београду, у Дому омладине, један циклус предавања посвећен књижевним часописима, под називом „Књижевни часописи као огледала књижевности", а истовремено, те исте године, у редакцији часописа „Књижевна историја" настала је помисао да се у том правцу учини корак даље и приступи писању историје српске књижевне периодике.

Подстицаји који су настали у редакцији били су мотивисани двојаким намерама. С једне стране, ми смо били сасвим сигурни да се не може писати нити се да замислити једна целовита историја српске књижевности а да се не приступи систематски и осмишљено испитивању књижевне периодике и периодике уопште, дакле док се не испита свеколико присуство књижевности у свим листовима и часописима, без обзира да ли су они превасходно и да ли су уопште књижевни часописи и листови. Јер судбина је књижевности не само малих народа да ће већина књижевних дела никад не појави у облику књига, да једини вид њиховог објављивања буде онај у књижевним часописима и листовима, у дневној штампи или у часописима који чак превасходно нису књижевни. Била је то намера да се приступи проучавању српске књижевне историје, од њених стварних темеља.

Али још један подстицај био је од не мањег значаја и од не мање важности. То је био онај теоријске и методолошке природе. Испитивање књижевних дела објављених у дневним листовима или књижевним часописима стављало је модерну мисао о књижевности пред неколико веома занимљивих нових питања, а повлачило је осветљавање низа постојећих и тражило одговоре на многе недоумице у вези с испитивањем књижевности.

Приступ књижевној периодици, дакле, актуализовао је широк низ кључних питања почев од онога о самој суштини науке о књижевности, па до питања шта је књижевно дело, шта је књижевна чињеница, како приступати и како испитивати књижевно дело. И то, у овом случају, не кад се оно посматра само по себи, већ кад је оно обрасло, да тако кажем, и то очигледно обрасло вантекстовним везама. Јер, једно је посматрати књижевно дело када се оно појављује, да тако кажем, само по себи, као посебна књига, када је оправдано посматрати га изван оквира, и веза из којих је поникло, а друго је проучавати свеску једног часописа у чијим се корицама, равноправно и истовремено, могу наћи Пиндарова ода, Шекспирова драма, Бодлеров сонет, запис из наше средњовековне књижевности, поезија Васка Попе, да и не говоримо о томе да су у једној таквој свесци присутни као део његове структуре, и рубрике као што су: политичка, економска, философска, упоредо са читавим низом критичких рубрика, као што су позоришна, ликовна, филмска, телевизијска итд.

То нас је, значи, упутило на односе које је модерна наука о књижевности у једном тренутку ставила у други план, с правом посвећујући највећу пажњу ономе што представља главни предмет њеног испитивања — књижевном делу. На том терену ми смо се суочили и с проблемима као што су: проблеми описивања часописа и типологије часописа (ако часопис није сума прилога, који би се могли испитивати независно од места објављивања, који су то елементи који имају улогу стварања целовите структуре); стилистичка, лексиколошка и семантичка испитивања (значење појединих кључних речи, који представљају носиоце ширих значења, у смислу: речи као идеологеме); испитивања такозване масовне књижевности, или „производње текстова", без којег је већ данас готово недопустиво писати историју књижевности; испитивање понашања, укуса и захтева публике, проблеми комуникације и јавног мнења; разноврсна социјално-психолошка испитивања у вези с проблемима комуникације и понашања одређених група које покрећу и одржавају часописе (часопис као вид деловања одређених група).

Наше интересовање према књижевној периодици на један нов начин је осветлило и на један нов начин актуализовало и питање упоредне књижевности, односно још једном је довело под сумњу ону теорију утицаја, која је била доминантна у позитивистичкој науци о књижевности. Јер тек читањем периодике, часописа, постаје очигледно да се тај цео проблем може видети из једне, да тако кажем, обрнуте перспективе. Јер нису, рецимо, француски писци ти који преводе своја дела на српскохрватски језик и штампају их у нашим часописима и листовима. Наши књижевници, наши песници и преводиоци су они који су потегли за страним делима, што значи да је чину превођења или чину „утицаја", да тако кажем, претходио чин избора, чин опредељења за одређена дела из страних књижевности, а тај чин морао је бити — и јесте — мотивисан целом оном књижевном ситуацијом властите књижевности. Кад већ једном бива

Наставак на 14. страни

Александар Петров

У ОВОМ БРОЈУ:

Др Александар Петров: О ИСТОРИЈИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ПЕРИОДИКЕ

Др Хуго Клајн: „ГОСПОДА ГЛЕМБАЈЕВИ" НЕКАД И САД

Ристо Трифковић: ПРИПОВЈЕДНОСТ БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКЕ ПРОЗЕ

Милиноје Марковић: ПОЕЗИЈА ОТА ШОЛЦА — поводом песникове шездесетогодишњице

ПОРТРЕТ БОЖИДАРА ТИМОТИЈЕВИЋА — есеј Чедомира Мирковића и нови стихови Божидара Тимотијевића

Раіко Петров Ного: ЕСЕЈ О ПРОЗИ МИЛИСАВА САВИЋА

ТРАГЕДИЈА „ВЛАДИМИР МАЈАКОВСКИ" — пише Лав Захаров

Др Милиноје Јовановић: СТО ГОДИНА ОД СМРТИ ФЈОДОРА ТЈУЧЕВА

ПОЕЗИЈА: Есад Мекули, Лаза Лазић, Тодор Тошић, Светозар Пилетић и Мирољуб Тодоровић

ПРОЗА: Јован Павловски

САВРЕМЕНА КЊИЖЕВНОСТ

Приповједност босанско-херцеговачке прозе

ПРИЈАТНА, узбудљива вијест да два сарајевска издавача „Свјетлост" и „Веселин Маслеша", имају у програмима неколико збирки новела савремених босанскохерцеговачких аутора (Ћамил Сијарић: „Дјевојка спава", Витомир Лукић: „Животиње, људи", Ненад Радановић: „Времена", Стеван Булајић: „Траг у ноћи", Мирко Марјановић: „Резултати сумње", Јован Лубардић: „Јупитре, ти се љутиш", Ранко Рисојевић: „Умјетност Марије Теофилове", те нова збирка новела писца ових забиљежака) понукала нас је ево да се поново осврнемо на феномен босанскохерцеговачке изворне и издашне приповједности. Наиме, циклички, смјењујући се, посљедњих година су наилазила раздобља кад је прича јењавала давши примат роману, па је чак изгледало да је роман коначно причу потиснуо супериорно однијевши превагу како бројем објављених дјела такође и квалитетом. Међутим, то је, као што свједочи и горња чињеница, био само привид. Приповједачка Босна лако се не предаје.

Приповједачка линија у босанскохерцеговачкој прози има своју узлазну линију од Кочића и Ћоровића, преко међуратне приповједачке плејаде, на чијем челу суверено стоји Андрић, до најмлађих приповједача који се тек стидљиво оглашују. Но речена приповједност није само формална, не исказује се само причом, формом приче. Она је далеко дубља, изворнија, корјенитија. Прича има своју историју, залеђе, своју генезу. Наиме, причљивост, усменост, еглен, души одушак, то је особина, црта менталитета народа Босне и Херцеговине. О слаткоћи те приче, о њеној сладости и крепкоћи, говорила је у своје вријеме врло надахнуто и Исидора Секулић. Из старине, из оних давних земана кад се није другачије могло испољити то што се осјећа него причом, разговором, сијелом, маштом, пјесмом, до нас је допрла и развила се та особина и особеност босанског човјека. Прича је била разгаљење, могућност и прилика да се човјек ријеши тјескобе, глувоће, оскудице живота, да живот, који је био тврд и нелијеп, причом прољепша, испуни, омекне, окрилати. Стога се, из те нужде, и родила прича као чар причања и предложак свеукупне усмене књижевности. Добри причаоци, козери, били су на гласу а изре-

Наставак на 2. страни

Ристо Трифковић

САВРЕМЕНА КЊИЖЕВНОСТ

ПРИПОВЈЕДНОСТ БОСАНСКО-ХЕРЦЕГОВАЧКЕ ПРОЗЕ

Наставак са 1. стране

ка, добро погођена ријеч на цијени, скупа. Угођај који је прича стварала био је људима насушан. Над животом би се часовито прољепотало, разведрило. Ријеч је причом крепила људски дух, људе повезивала, стварала осјећај узајамности, заједности.

Онда је то у људима остало. Расло. То је био читав обред. Лијепо, замамно, опојно причати. Поистилаху, натенане, без хиће и журбе. Епски. Али епски воштрено, језгрено, једро, не разливено и досадно. Пјевно. Понекад убојито, понекад заједљиво. Понекад лирски. Те богате и племените усмености има и у нагону босанских приповједача, свих доцнијих, модерних, умјетничких.

Умјетничка проза у Босни и Херцеговини почиње доста касно, у освит овог, нашег, двадесетог стољећа. Прилике јој нису ишле на руку. Историјске. Но кад се јавила, кад је букнула, кад се ватра зажегла, онда јој није лако било краја ни издерка. Прича је кренула. Није нимало чудно да је баш Босна дала нашој модерној прозној књижевности, овој српскохрватског језика, доиста пробране приповједаче: Кочића, Боровића, Самоковлију, Кикића, Шубића, Хуму, Јевтића, Марковића, Симића, Кушана, Диздаревића, Мурадбеговића итд. закључно са Бошњем, Куленовићем, Кошем, Сијарићем, који већ припадају старијој генерацији босанскохерцеговачких приповједача и романсијера, а Андрић, како смо већ рекли врхуни својим изузетним дјелом читав тај приповједачки блок.

Но босанска прича није, дабоме, стала и остала на овом, донекле већ прошлом нараштају, она је након ослобођења доживјела буран прираштај, обнову, дошли су нови надарени гласоноше босанске традиционалне приповједности који су покушали да учине помак и размак од насљеђа и да дају нешто своје. У каквом је стадијуму то ново, то што се уставља као ново, није права прилика да се доносе коначни судови, процес је у току, али је већ сада несумњиво да је, уза све повремене осеке и стагнације, и тај приновљени, изновљени приповједачки талас дао освједочене резултате преко којих се више не може прелазити глво ни олако. Но какви су и колики, то је тема за себе. Битно је да слијепо не слијеле и не имитирају своје велике претходнике, за шта је постојала реална опасност, но да иду својим путевима.

Но, вратимо се приповједности као битном конститутивном елементу босанскохерцеговачке прозе. Наиме, приповједност се преко усмености усадила и у умјетничку прозу, потраживши у њој своје најприродније мјесто. Наравно, она се при томе донекле модификовала, прилагодила, али није изгубила много од своје непосредности, упечатљивости, изворности. То што као само од себе креће с ријечју и што се онда гради у слику, у казивање с обртима, с ефектима, то је нашло свој простор и своју могућност у приповједачко-романсијерским дјелима истакнутих босанско-херцеговачких писаца. Није се изгубило, није се изатрло. Што је добро. Што је заправо једна од битних одлика те прозе.

Није случајно да је умјетничка проза пошла од приповијетке, једре, маштовите, елементарне, те кришке живота, са самог извора, од Кочића. Код Кочића не само да тече прича како тече у животу, како је народ прича, како је појединац кити, него и у причи увијек или бар најчешће постоји причалац као средишња личност. Некад је то писац, некад Симеун Бак у циклусу прича о овом јуначком делији и задрибалди, који уз ракијски котао измишља херојске пустоловине да би подгријао и ојуначио поуморне људске душе. Карактеристично је да свака прича почива на елементима које обилато користи Симеун Бак: на машти, преувеличавању, грађењу детаља али и осјећању цјелине, понекад на чистој лагарији. Чак се иде дотле да је посве неважно да ли је све истина. Онога који Симеуна опомиње на чињенице слушачи брзо ућуткују. Реалност и фикција се мијешају, губе, прожимају. Реалност тек с имагинацијом и фикцијом, с фантазијом постаје зачињена, сликовита, колоритна. Без ње, без маште, ништавна је, сувопарна и тегобна. С маштом као да окрилати.

Андрић је тој народској причалачкој машти и сугестији дао димензију артизма, осмишљености, дистанце. Но он ју је такође врло динамично, вјешто користио, на њој градио читав свој волуминозни приповједачко-романсијерски опус. Колика је упливност приповједности свједочи чак и на први поглед доступна чињеница да је Андрић и своје романе градио приповједачки, поступно. У ствари, уз романсијерске шавове, Андрићеви романи су мозаици, фреске приповједака. Узмите „На Дрини ћуприју“ и разглобите је, анализујте је с те стране. Она има свој хроничарски ток, чисто историјски, временски, и мост као спону, као копчу која повезује тај историјски времени проток. Међутим, унутар тог склопа постоји читав низ одјелитих, засебних прича, понекад анегдота, које имају властиту уоквиреност, заокруженост, малу цјелину. На примјер, портрет Боркана, читав парт који је посвећен овој изузетној личности. Па она прича о поносној дјевојци Фати која је скочила с моста у Дрину кад су је водили недрагом. Коцкар Милан Гласинчанин и његова судбина такође. Итд. Прича која се наставља на причу, судбина на судбину. Чак и у причама код Андрића има тих прича у причи, тих уломака. У причи „Мила и Прелац“ засебно стоји Борканова смрт као висок приповједачки издиг који готово нема везе са причом о неисказаној љубави Миле и Прелца. Има тога и у другим причама, те приповједачке двоструко сти. Но стоји чињеница да је приповједаштво основ на којем и Андрић постојано гради свој свијет босанске хронике и историје, босанске судбине и збиље.

Понекад је приповједност код извјесних босанскохерцеговачких писаца лиризована, понекад спутана некаквом животном тврдоћом, неразмахнутошћу. Чак и у Селимовићевом роману „Тврђава“, који спада у образац чисте лијепе књижевности, за разлику од романа „Дервиш и смрт“, који има и друге специфичности и намјене, може се лако разазнати та приповједност, коју чак писац, осјећајући то као потребу, именује насловима поглавља. Селимовић пише вјешто, компонује чврсто, али испод тога незамућено струји та приповједачка страст и снага. Она се издовољава и засићује у појединим приповједачким разломцима романа који сами по себи постају и јесу приповједачки упечатљиви.

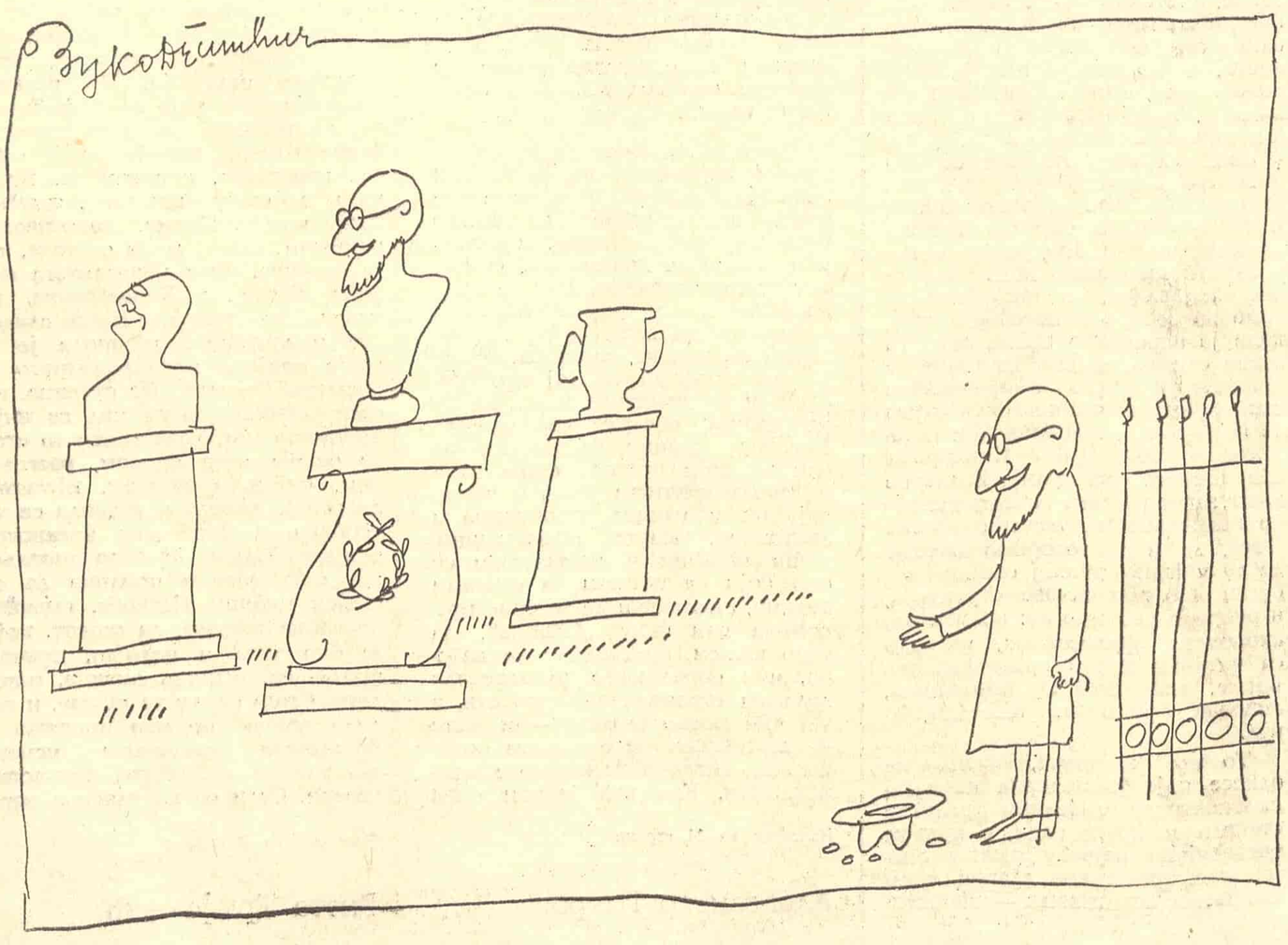
Те приповједачке умјешности, чак усмене, има и код Дервиша, Сушића у изобиљу. Сушић зна да приповједа и кад усмено казује и кад записује. Подједнако. Он прича са слашћу. Понекад у томе и претјера, оде у распричаност. Тог обредног приповједалачког има и у Сијарића и код бројних других старијих и новијих приповједача. На цијени је лијепорјеко обредно казивање. Питак, јешан стил. Свак жели да остави утисак не само оним што казује, садржајем, него и како, формом, стилом. И то најчешће многима и успјева! Чак се тога не отресају ни млађи приповједачи који своје причање иновирају, усклађују са захтјевима модерних и модернизованих техника казивања и исказивања.

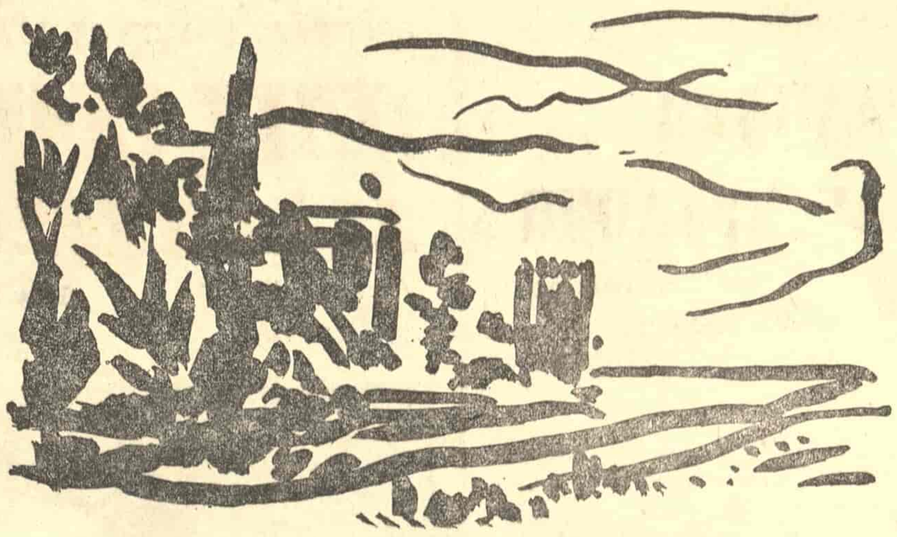
У сваком случају, приповједност, на којој лежи и почива босанскохерцеговачка проза, дошла из живота и животношћу се напаја и потврђује. Она се не исцрпљује у причању приче ради, у ефектном и празном сјају бљештаве орнаментале приче да вријеме прође. Оно има своју тежину, своју нутарњу намјеру. Да искаже свијет о коме говори. Да га искаже у свим његовим слојевитим и разуђеним, противрјечним својствима. Што нимало није једноставно. Говорити о тешком, мрачном, мучном, ниском, не улепшавати, о животу какав јесте, али говорити изворно, истинито, допадљиво, да ријеч легне у срце и у слух. Босанскохерцеговачка проза долази из дубине животних порива и мотива. Али на путу освјештавања, да би постала ријеч и утисак, она се преображава не губећи ништа од своје животне мукотрпности. Тај прелаз, тај спој није лаган. Рекло би се на површан поглед да лијепо причање тече о лијепим и узвишеним стварима. Напротив! Чак и о најмучнијим, али увијек с осјећањем да само причање не треба да је мучно и мутаво. Оно мора имати сјаја, склада. Не забарушивати истину, не прелазити преко недоумица, нелагода, дилема, исказивати их, указивати на социјалне и људске несклоне, раскораке, јазове, али при томе не губити осјећај за свијет који нас држи такве какви јесмо, за свијет који стоји на скупу детаља, али је сам највећи детаљ, који тешко да можемо догледати. Другим ријечима да се људска мучнина не мора исказивати и литерарном мучнином.

Жетва нових приповједачких збирки, које очекујемо да угледају свјетлост дана за јесењи Београдски сајам књига (ако буде новчаних могућности), актуелизоваће, надамо се, нека од овдје поменутих питања. Дати им за право или их донекле оповрћи.

Ристо Трифковић

У АЛЕЈИ ВЕЛИКАНА





У ОВОМ БРОЈУ ЦРТЕЖИ И ВИЊЕТЕ МИЛА ДИМИТРИЈЕВИЋА

ЛЕТОПИС

Шеф Франкфуртске школе – Макс Хоркхајмер

У седамдесет деветој години умро је у Нирнбергу шеф познате Франкфуртске социолошке и филозофске школе Макс Хоркхајмер. Син богатог фабриканта текстила, Хоркхајмер је стекао изванредно образовање и имао бриљантну научничку каријеру. Био је професор Франкфуртског универзитета од 1930. до 1933. године, када је емигрирао из Немачке због нациста, од 1934. до 1949. године живео је у Њујорку и био професор Колумбија универзитета, а од 1949. је поново постао професор Франкфуртског универзитета. Поред тога, био је и ректор Франкфуртског универзитета (1951 — 1953) и директор Института за друштвена истраживања у Франкфурту од његовог оснивања (1931) до 1933. и од 1949. до 1965. године.

Хоркхајмерова филозофија произлази из хегеловске дијалектике и Марксове критике политичке економије. Његово схватање филозофије као „критичке теорије друштва“ делили су и други припадници чувеног Франкфуртског круга социолога и филозофа (Теодор В. Адорно, Херберт Маркузе, Јиргенс Хабермас), који представљају једну од најслободоумнијих грађанских филозофских и социолошких оријентација. У средишту тако схваћене филозофије налази се социјална антропологија, њена главна категорија је ауторитет, а његова се интериоризација врши помоћу породице, цркве и других друштвених снага. Био је озбиљан критичар савременог грађанског друштва, указујући на многобројне појаве његове стагнације и регреса, који га воде ка тоталном управљању (за разлику од тоталитарног, ово се не служи терором). Критиковао је и масовну културу као замену за праву културу, коју својим члановима треба да пружа право друштво.

Када је пре четири године умро први истакнути члан Франкфуртског социолошког и филозофског круга Адорно, један писац некролога је применио ове Хајнеове речи: „Одавно су већ умрли а да то и не знају“. То се односило на кризу у коју је упао овај некада врло напредни круг филозофа и социолога. Неки критичари ове теорије, као, на пример, Ханс Хајнц Холц, сматрају да је „критичка теорија“ данас неспособна да се обнавља и да је, у ствари, пропала. Схватања која је Хоркхајмер изражавао последњих година дају за право оваквом мишљењу. Он је, наиме, умногоме одступио од своје „критичке теорије“ у корист једног метафизичког, па чак и теологизирајућег начина мишљења. Ценио је више Ничеа него Маркса, изједначавао нацизам са стаљинизмом, напустио идеју о битној промени друштвене стварности и заступао либералистичку тезу о слободној економској конкуренцији. Његови најновији ставови се, међутим, не разликују много од неких ставова које је, под утицајем Ничеовог индивидуализма и Шопенхауеровог песимизма, заступао у делима „Материјализам и метафизика“ (1933) и „Најновији напад на метафизику“ (1937).

Хоркхајмер је у „херојско доба“ Франкфуртског круга први програмски изложио „критичку теорију“, и то још почетком четврте деценије. То ће потврдити бројни његови чланци и студије од 1932. до 1941. године, које је 1968. године скупио и објавио под насловом „Критичка теорија“ (у два тома). Критичку филозофију друштва он је, пак, најпотпуније изложио у књизи „Критика инструменталног ума“ (1967). У овим књигама, као и у неким књигама његових истомишљеника из Франкфурта, студенти су у својој побуни против институционализма грађанског друштва 1968. године нашли своје основне тезе. Хоркхајмер тим тезама, на жалост, није остао веран. Иако је сматрао да се о било чему ван искуственог света не може ништа рећи, он је тврдио да у човеку постоји „чежња да овај сиви свет није оно што је једино истинито“ и на тај начин стварао могућност да се заснује религиозно веровање. Исто тако, он више није веровао у битну измену грађанског друштва, изражавајући страх да ће свака револуција довести до тоталитаризма.

МАКС ХОРКХАЈМЕР

Непознате приче Ернеста Хемингвеја

Удовица Ернеста Хемингвеја готово сваке године објављује понеко раније необјављено дело из заоставштине свог преминулог супруга. Најновије дело те врсте су нове, досад необјављене приче о Нику Адамсу. Туцету досадашњих прича она је додала осам нових прича, од којих најкраћа има само две стране, а најдужа („Последња добра земља“) — шездесет три стране. Већ је раније примећено да између младог Хемингвеја и његовог јунака Ника Адамса има много сличности. Неке од ранијих прича су ремек-дела, као „Индијански логор“, „Десет Индијанаца“, „Убице“. Новообјављене приче показују у већој мери и врлине и мане Хемингвеја као приповедача: изванредан дијалог и непотребан и сувишан патос. Стога је тешко сложити се с писцем предговора ове књиге Филипом Јанґом, иако је он одличан познавалац Хемингвејевог дела, да нове приче бацају „нову светлост на дело и личност“ писца. Оно што највише вреди у објављивању целог корпуса прича о Нику Адамсу није никаква „нова светлост“ него то што се новим причама тако употпуњују старе да сада имамо готово један роман о Нику Адамсу, а не само појединачне приповетке.

СВЕТЛОСТ ИЗ ЧОВЕКОВИХ ТМИНА

Поводом шездесетогодишњице Ота Шолца

1.

„Пјесник је, држим, прије свега човјек који много тога види, а зна оно што види, има, посједује у себи чудновату моћ, и порив, да забиљежи, да обликује, да напросто каже, саопћи осталим људима; такав човјек посједује моћ обликовања, влада закснима израза.“

Ото ШОЛЦ

СУДБИНА ПЕСНИКА одувек је била неизвесна: има песника који већ са првом својом песмом постану познати а са првом књигом уђу у историју књижевности; има таквих којима прва књига остане и једина; неки су стално присутни у животу поезије, готово сваке године објављују по једну књигу, а ипак се за њих не зна, нема их у антологијама, зборницима и школској лектири, не говори се о њима, не пише се о њиховој поезији, а добри су песници, чак су врло често бољи, дубљи и снажнији од многих за које се каже да су врх песништва, а понекад и песничка откровења. Таквих песника, који су у сенци и који чекају свој простор и своје време, није мало. Један од таквих је и песник Ото Шолц. Прва књига му је штампана још 1935. године и до сада је објавио тринаест књига песама. Истина, све оне немају подједнаку вредност, али је сасвим сигурно да у тих тринаест књига има толико поезије да се од ње може саставити једна песникова антологија, она књига за коју је песник живео и која се може наћи у врху наше поезије и за коју се може рећи да је откровење и као тема, и као језик, и као структура.

2.

„Ја бих рекао да је поштен онај пјесник, у моралном смислу ријечи, који супротставља себе свијету средствима која су његова. Ја очито нисам викач. Ја очито нисам човјек који ће се супротставити једнаком виком којом на њ атакира свијет. Ја имам стих који каже: „Бити такав, само то што јеси. . .“, дакле, ако не глумиш, ако не излазиш из властитих оквира, онда ћеш можда човјеку нешто рећи, помоћи му и испунити тако своју дубљу дужност.“

Ото ШОЛЦ

Поезија Ота Шолца је несвакидашња и као таква открива и у песничко мишљење уноси нове и необичне елементе. У суштини Шолцове поезије је меланхолија, изукрштана је горким боловима и тугама, као муње по њој севају и витлају сумње. То су елементи који су незаобилазни у приступу његовој поезији. Има у овој поезији реских и ретких слутњи онога што долази, има поларизација између онога што је било и онога што јесте. А све оно што је било и оно што јесте носи у себи обележја драматичности и по много чему је непоетско — и зато Ото Шолц, иако је песник, иако само поезијом мисли и говори свој свет, ипак, дубоко сумња да се поезијом може променити свет. „Нисам сигуран — каже Шолц — да је поезија таква снага која би могла мијењати свијет и човјека.“ Но, независно од свега тога овај је песник изузетно подстицао себе на размишљање о судбини света и човека како би, макар и с неверицом, указивао на противречности свега онога што се збива, на узроке и последице збивања. Схватио је овај песник да је мисија песника покретачка и у том смислу читаву своју поезију усмерио ка човеку, ка збивањима у њему, ка његовим опредељењима. Гледано са тог аспекта човек се у Шолцовој поезији види у сваком моменту, у свакој ситуацији: у тренутку кад брзо и оштро реагује и одлучује, у процесима дужих размишљања, али се види и у шоку, кад је парализан, кад је гурнут у потпуну изгубљеност, кад је разбијен у апатији и укочен у инертности. Тиме је ова поезија битно одредила и своју мисао и свој интегрални дијалектички смисао: човек јесте акција и јесте стално у акцији, али све његове акције нису увек успешне и нису све увек и искључиво креативне: има узлета, има продора у ново, али има и падова, тешких рушења и пораза.

Шолц је трагао за одразима историјских стања и ситуација у човеку, занимало га је како у појединачним ситуацијама реагује и који су то битни друштвени, психолошки и социјални моменти који судбински покрећу и оријентишу људске мисли и емоције. Тиме је овај песник у свом певању и мишљењу остварио систем трагања у човеку за човеком и нашао противречности које одређују човека али и оне које га дезоријентишу. Дакле, ова је поезија налазила човека у свим ситуацијама и одређењима, али је добрим својим делом инсистирала на тескоби која га ломи, трагала је за узроцима незадовољства човека и собом и временом у коме живи. Шолц инсистира на чињеницама да човек у својој историји никад није више био угрожаван него у овоме веку; над њим се врше велика насиља која он не може да издржи ни физички ни психички, толико је оптерећен да сам себи постаје терет, постаје немоћан и у себи и пред собом и пред другима.

У томе Шолц види разлоге за човекову изолацију, за издвајање из свега онога што на било који начин утиче на рушење људскога у човеку. Тај однос према човеку и времену у Шолцовој поезији добија дубљи смисао, јер она се јавља не само као констатација прошлог и постојећег, већ је и њихова дијалектичка промишљеност, људска реакција, било као побуна или одушевљење. Шолцова поезија је израз бриге и страха од неизвесности које вребају човека у будућем времену, јер човек је, по Шолцу, препун горких боли да би био индиферентан према будућем — и, кад човек не може сам да се растерети ломова у себи, онда је песник ту да му отвори видике, да га повуче из отуђења, да му отвори затворена врата, да сваком људском болу дâ енергију којом ће савладати сваку препреку до свог људског циља:

Ту сам, пријемљивији од оранице,
снажнији од трске, којој вјетар наудит не може,
још увијек урођен у сазвијежђа будућности,
урођен у густу смолу живота ненадокнадивог.
У тој ненавикнутој страни чудноватог рађања,
увијек нетко на смрт мисли гледајући
вјечно рађање,
гледајући сунца и недохватну руку ноћи
смијеши се, смијеши се над божанским свјетлом љубави.

(„Ту сам“)

Из тих и таквих мисли и осећања избија суштина Шолцовог песничког мишљења: „Бити ту, знати и рећи што је само теби дано“. Иако овај песник врло интензивно медитира о драматичности човекове егзистенције, он суштински није драматично одређен према њој, он је само свестан интензитета драматичности. Зна Шолц да су разарачке моћи човека велике и као сваки хуманиста дубоко је несрећан што је тако, што је човек бачен у хаос из кога се врло тешко извлачи или се уопште не може извући. И он као песник и као човек стоји пред тим хаосом и поставља питање: како и шта — и на то питање одговара суштином поезије: бранити се, истрајавати у одбрани. Тиме, верује овај песник, учествује у креативном мењању света и човека. И он, као Марко Ристић, у ту авантуру улази с уверењем да се у измењеном свету и сâм мења. „Ми свет мењамо, пише Марко Ристић, у његовој објективној стварности и мењамо га у својој субјективној визији, гледајући га својим измењеним погледом. И мењајући га у својој визији, ми га мењамо у своме изразу, а мењајући га у своме изразу, ми га даље мењамо у његовом изгледу.“

Радећи на таквој промени света и човека Шолц је веровао да преноси своје знање и искуство у оно што остварује, а што је било и јесте његов трајан сан; у исто време то је и потреба за обрачуном са свим демонским силама у времену и људима које трајно прете „да угасе овај невини пламен — како је писао Мирослав Крлежа — људских илузија“. У тим моментима кад су се суочиле тешка и опасна стварност са стварношћу коју песник носи у себи и нуди је као преображај, откривена је права стваралачка снага песника Шолца, објавила се његова изузетна моћ да изрази свој доживљај света и своју визију света, била она ратна или егзистенцијална у најширем смислу речи.

Само Шолцова песничка објава има једну изразиту специфичност — он је истовремено широко отворен према свету и свим његовим зрачењима, али је исто тако и изолован својим лирским омотачем од потреса, ломова и суноврата тога света. Битна је још једна специфичност овога песника: он воли тишине и оне су његова велика преокупација. Њих, чини се, највише налази у себи и, шире у човеку. Тишина му је повод за размишљање, антитеза буци и хаосу. У том односу ТИШИНА—ХАОС Шолц остварује креативну промену света у којој се и сам мења, у којој доживљује и људску срећу и људску трагику. Има се утисак да се у том смислу и као песник и као човек Шолц битно објавио у циклусу песама „Мртав пјесник“ из 1955. године, чија је етичка, дијалектичка и онтолошка инспирација била дело и животна судбина Ивана Горана Ковачића, пријатеља и друга Шолцовог.

Као песнички мотив Горан је послужио Шолцу из неколико разлога: пре свега, доживео је он Горана као симбол мењања света и човека, као несавладив отпор, као варницу која се у једном тренутку преобразила у вечни пламен, у наду, у веровање без кога се не може, без кога се свет у себи руши. У том смислу овај песник верује да се из Горанове смрти, из његове трагике нови живот рађа у сваком сусрету са његовом поезијом, са њеним дијалектичким смислом. Зато га Шолц гануто (а он каже да је ганућe покретачка снага његовог певања) зове и враћа у живот, не признаје његову смрт, јер без њега, без свеукупности његове свет би остао осиромашен и тужан:

ОТО ШОЛЦ

Врати га, земљо, као што си га и породила,
раствори дланове, даруј га ослијепелим данима,
они су жудни бијеле пјесме његове,
као галебови сињег мора, бескрајнога.
Без њега су дани рујно цвијеће без очију,
што склопљених руку моли сунце, да изађе,
заниј емјела пјесма, нијема њедра нујности,
мртва птица украј пута, којим нитко не пролази.
Тко ће икад послије њега раздрагати сунце,
љубавник тишине бити, знати шумске путове,
радост зелени пјевати и крикнути дивљим поносом:
ја сам пјевач, а сви слушајте пјесму коју пјевам?
Сасвим јасан стајао је под дрветом,
тамне ријечи смисла звониле му на уснама,
и сви су разумјели, што говори душа његова.
Бијеле птице сједиле му на рамену,
длан му бјеше исписан судбинама,
тихим ходом глазбу је проналазио,
он, свирач звјездани, са лутњом о појасу.
(„Мртав пјесник“)

3.

„Пјесник сам зато што то морам бити. . . Јер сам, напросто, тако саткан. Оно морање, оно „јер си доиста такав“. . . И мислим да је то онај дубљи позив.“

Ото ШОЛЦ

Једна од посебних карактеристика поезије Ота Шолца је њен аналитички однос према ономе што се збива у свету и времену; њега посебно интригирају разлози због којих је човек преживљавао кризе и због којих се непрекидно осећао као да је у клопци. Шолц такође аналитички истражује и евоцира време, анализира његоне немире и заблуде и на тај начин открива узроке криза у које човек стално упада и због тога непрекидно резигнира, осећа се прогнаником, сувишним. На том споју човек-време, психолошка, друштвена и естетска снага Шолцове поезије постаје веома значајна, јер у тим моментима Шолц бива широко хуманистички ангажован, остварује визију света коју носи у себи, а мир и хармонију супротставља расулу и дезинтеграцији. Кроз систем отпора Шолц се залаже за афирмацију хуманистичких идеала. То је природна улога песника који проницљиво осећа историјске прекретнице и који усмерава човека у њима.

Додуше, у Шолцовој визији човек у историјском контексту није увек и у свакој ситуацији ведар, понекад је, како песник каже, само зачуђени говор пред вратима тајне, или даљина на дохвату руке, иверје будућности. Зато се Шолц понекад, у тренуцима резигнације, пита: да ли је човек само зацакљено време у срцу човека или је модар трептај лишћа на ветру и закључује: човек је непрекидна стрепња, своја и времена, јер док траје у себи носи омчу преобразбе. Шолц је, очевидно, један од оних песника који дубоко размишља о судбини човека, његова се мисао лагано миче по тминама човековим, тражи људско у његовој тами, тражи пут до његовог времена и простора, тражи његову људску и историјску стварност. Због тога се може рећи да је Шолцова поезија изнутра виђени свет, али и непрекидна поларизација унутрашњег и спољашњег трајања. У сплету тих односа успео је да нађе своју сопствену мисао и уметничку позицију. Јесте, има у његовом певању и мишљењу трагова лектире, посебно Рилкеа и Тракла, које је преводио и препевавао, има Крлежиног и Горановог утицаја, али сви су ти утицаји стваралачки, органски уткани у свеукупност његовога песништва и не разбијају његову хармонију. Додуше, у Шолцовом песништву има и много баласта, квантитативно је преобимно, неке његове збирке су преоптерећене декларативношћу, понављањем мотива и структура, али тај део његове поезије није предмет нашег размишљања, он се сам по себи помера и из нашег видног поља а верујем и из самога бића Шолцове поезије.

То су само неки елементи који нас упозоравају да се шире отворимо према овој поезији и да је примимо као што се прима свака поезија која освежава једну литературу, а ова поезија у својим најбољим остварењима има таква својства: носи у себи богатство мисли, оригиналну поетику, особен начин изражавања, јединствену метафорику и симболику, ретке контемплације и специфичну визионарност. Ова је поезија, према томе, свет за себе и по себи, чист по вокацији јединствен као доживљај, богат као искуство, трајан као порука.

Миливоје Марковић

Есад Мекули

На празник Рома *

Преко седам милиона Рома живи данас у високо-цивилизованој Европи. Њих — често ниподаштавају па и прогоне. А Роми, упркос свему — трају. Често — отуђени и крај гробаља својих прадедова . . .

Држим те за Реч
па своје јаде записујем:
слово по слово —
како умем . . .

Друмови замичу . . . Ја стао
између — тамо где нађох уточиште
и тамо где сам стасао.

(О, и сад куд пролазимо
натоварени —
гомила меса,
грање ушива сенке
од земље до небеса —
да нас нико не види,
да се жив
не постиди!)

Ко ли то,
ко
и у име чега
нас . . .
тако
опако
тамом
заогрће
као
одећом?!

Ко —
то?

Није ли облак
градобитни
поплава и погрома —
домове што нам сравњује,
што живе сахрањује
у овај сумрак прогона?

Црне воде присиле хрупиле да нас неима.
Црне, прљаве воде . . . .

— Ој, јаој, зар црни гарави међу белима!
Куда нас само одводе?

Куда нас воде-одводе,
куда нас гоне-прогоне —
у бездомље
ко на гробље?

Ој, откуд нам тол'ка зла срећа . . .

— Жено драга, не плачи, не наричи!

Мотори брекћу — товар смећа . . .

— Децо, роде, чему то личи?

Јаој, ко ли ће надживети овај наш црни петак?
Зна ли нас ико оваке — прогнанике?
Има ли кога, О н о г а, да нас заштити?

А друм граби — све ближе,
све даље — од завичаја!

Зар нигде никога од земље до неба за нас ничије?
Куд ћемо овако кућит се без кућишта?
Шта ћемо гладни — устима?
Шта непокривени — телима?
Куд ћемо без огњишта?!

. . . А мајка, ево, дојенче пресвисло успављује —
поје му, нариче, прастару успаванку:

„Смири се, роде породе —
доћи ће добри коњи
са зеленим гривама,
однећете лудо далеко
где све је плаво-зелено,
где с неба капље мед,
печенице на грани расту,
где тече река млека . . .“

Друм граби све даље,
све ближе од завичаја —
низ увале . . .

Има ли краја?

(Априла, 1972)

*) На Првом светском конгресу Рома, одржаном у Лондону 1971. године — 8. април је проглашен општим празником свих Рома.

САВРЕМЕНИЦИ

Литерарно лукавство Милисава Савића

МУТНЕ И ТЕШКЕ послијератне године сведене на најелементарнију, готово животињску, борбу за голи живот виђене очима дјечака јесу тема прве књиге прича Милисава Савића („Бугарска барака", „Видици", Београд, 1969). То је већ био довољан повод за неспоразуме са земљацима, који се, ево, и овом приповједачу десио. По ко зна који пут писац је морао да понови да су ликови и догађаји у приповијеткама „измишљени", и да су сличности између пишчеве и праве Рашке само случајне!

Ова проза изгледа више као грађа за приче које тек треба написати. Али управо та привидна неамбициозност јесте варка — она постаје пишчев метод. Чини нам се да читамо цртице, литерарније репортаже, а када књигу дочитамо, осјећамо како је, сасвим непретенциозно, писац успио да нас упозна са читавим паланачким свијетом који има своје законе, своје митове и хероје.

Од омраженог Мирка Рекића до несрећне Фатиме („испод тесне сукње праћакала се, попут рибе, обла задњица" — то је Фатимин портрет), па до патетичног пјесника Рашке, Богдана Јунског, ређају се пред нама сварни ликови обичних људи и њихови још обичнији животи, плиме и осјеке једне паланке, некада славне, у немањићкој држави, а сада сиромашне и скучене. Умјесто достојанствених средњовјековних велмошких госпи појављују се гимназијалке и пјевачке, а умјесто витезова, трактористи и конобари. На ма како скученом простору живот се увијек разнолико испољава. Кад нигдје друго не може да одуши, кад га страх стегне са свију страна, клозетски зидови постају мјеста слободне писане ријечи. И цртане, свакако. „Права историја Рашке написана је у клозетима", патетично је узвикнуо једном приликом Богдан Јунски. Тамо бар нема цензуре. Кад никако нису могли дохакати фамозном Рекићу, чија је рука лако потезала пиштољ, паланчани су на клозетским зидовима почели бестидно сликати љепушкасту и честиту Рекићеву жену Цицу уз пригодан текст: „Шевио сам Цицу Рекић — муж јој има прцољак", итд., итд. Удбаш се морао преселити.

Савић се не труди да причу фабулира, он одбија да видљиво утиче на њену структуру, он не тјера чињенице да нешто симболично значе. Нама се стално чини да грађа није довољно језички испосредована да би постала литература. Али ту и јесте замка: као да се приче саме од себе причају, и као да је дјечаково око оно чисто и невино огледало у коме се живот само одсликава. Као што детаљно описује своју оловку из дјетињства, Графос М 2, тако исто безазлено и без узбуђења прича и о оном мучном догађају у приповијеци „Рупа" Табу-теме нема. Чак ни помисли да је нешто незгодно испричати. Лукав, инфантилан однос према свему, Савићу и омогућава да о мрачним и неугодним догађајима прича сасвим природно. Као да нам између редова стално шапуће: то је тако, сви ви то знате, зашто се онда чудите и зашто вас је страх? Ниједног тренутка, а то се стално осјећа, писац није застао и помислио какво би га зло могло снаћи због таквог става. Управо том безазленошћу, Савић је, вјерујем, разоружао и злонамјерне читаоце.

И у животу и у литератури Савић има изузетног смисла да сваку поетску „преозбиљност", екстазу и патетичност неумољиво и убитачно прозаизира. Он се томе, очигледно, дуго вјежбао, и то, прије свега, на сопственим узлетима духа, на својој поезији. И више од тога, читав његов роман „Љубави Андрије Курандића" (СКЗ, Београд, 1972), могли бисмо разматрати као узоран оглед пародијске моћи која разара, разлаже и разобличује сентиментални дневник власовског јуноше накнадним ироничним, али и носталгичним, читањем и освјешћавањем, у чијој изврнутој пројекцији свакодневно и банално постаје слојевито и дубоко. „У пародији некад има и зависти, пакости, заједљивости, цинизма, али их она увек, када је успела, превладава у једном јединим осмеху разумевања", пише један наш критичар. Тај „осмех разумевања" лебди на готово свим страницама овог романа: писац дневника и писац романа имају „потајни заједнички језик" који ствари о којима пише уводи у круг интимности у коме оне престају бити стилизација, и у коме изнова почињу људски да живе. У том дневнику наивног и простодушног сељанчета из Власова записани су, ма како невјешто и ма како „судбоносно", први отпори према свијету, прве побуне против његове дефинитивне уређености, накарадности и неправичности. Прва пристајања на окрутну абецеду тзв. живота, тај улазак (или пад) у живот, значила су и уклањање свега оног изворног и чистог што ваљда једино и краси душу дјетета. И ма колико, у накнадним коментарима, младићев дневник постајао смијешан, писац јасно зна да се то првотној безазлености изругује неко ко је пристао на свијет као на институцију, и да из таквог смијеха најчешће бије горчина пораженог.

Једним својим видљивијим и површнијим током овај роман као да је писан за шипарице и домаћице. Препун је уздисаја, носталгије, сентимента, разочарења, свих оних банализности које и сачињавају већи дио нашег живота. Дневници, споменари, албуми, прва љубавна писма, тек пробуђене мушке стрепње и младићке тлапње у којима се тако страсно постављају неболомна и философски крајње озбиљна питања свијета, од чијег хитног рјешења као да све зависи. У ствари, то је „ход по мукама" једног младића који „још није", и коме се тај обични а недостижни апсолут стално удаљава и измиче. У тој равни ова проза би могла измамити уздахе и тронути и онако мека и сажаљива срца читатељки сентименталних подлистака и интимних рубрика у нашој илустрованој штампи, оног великог броја тзв. малограђана који воле да виркају у душе несретних и напаћених.

Уосталом, та врста голицаве прозе, у којој своја љубавна искуства нуде толики анонимни донжуани, већ је постала своје врсни образац литературе која увелико (и тиражем и читалачком публиком) конкурише нашем роману. Не догађа ли се управо стога да у тим листовима све чешће сусрећемо и наше афирмисане писце који су се, изгледа, јаду досјетили. Савић је, иронично дакако, покушао прокоментарисати тај менталитет, покушао доскочити тој општој опсесији сексом, тој опсједнутости интимом, том нашем неуротичном и фрустрираном добу које, изван свих идеала, излаз покушава да нађе управо тамо. И више од тог, када бисмо овај роман читали, рецимо, у „Чику", он би нам се указао као неки вид неоромантизма на тему „јада љувених" за којима, како кажу психолози, вапи наш млади човјек.

Али, да је роман само то, он би, можда, остао занимљив једино као податак о нашем времену, занимљив податак, и ништа више. Или, бар ништа нарочито када је литература у питању. У Савићевом тексту, међутим, има неколико слојева, и управо по онима који су дискретнији, по онима који су у нијанси, он постаје увелико релевантан за књижевност.

Те дискретније слојеве аутор сугерише већ насловом свога романа: „Љубави Андрије Курандића". Очекујемо књигу препуну љубавних авантура, пикантних сексуалних сеанси, књигу сличну толиким другим са таквим насловима. Очекујемо то поготово када знамо да књигу са таквим насловом исписује писац „Бугарске баракe" који, без зазора, веристички робустно, зна да исприча и разголити и оно што се у пристојном свијету не разголићује. Ријечју, очекујемо нашу, балканску, србијанску, рашчанску варијанту папреног љубавног романа (ала „Љубавника леди Четерли", рецимо) који би умио да драшка наше потиснуте страсти, романа који бисмо листом читали, а онда на сва уста нападали и одбацивали, онако страсно ка-

МИЛИСАВ САВИЋ

ко одбацујемо и сами себи не признајемо мрачне пориве и гнусне снове. Поготово када се главна личност презива тако импозантно и нашки расно — Курандић („Аранда, баранда, здрав си Куранда!"). Али, јест. Умјесто свега тога, на 220 страна некакво власовско сељанче грца у разноразним комплексима, никако не стижући до оног до чега његови и ружнији и глупљи вршњаци тако лако стижу. Тиме заправо читава књига рачуна са ефектом тзв. проневјереног ишчекивања, читава се заснива на тзв. минус величинама, на ономе што прешућује, и што ми осјећамо као намјерно прешућено. Курандићеви Зечићи, његове Марије и Ирене, нису никакве страснице ни блуднице, никакве љубавним вјештинама виђене госпе, већ рашчанске и новопазарске гимназијалке, мале, честите и дирљиве провинцијалке, међу којима, изгледа, и тежи и трајнији постају јади несретног младића који, ето, „још није".

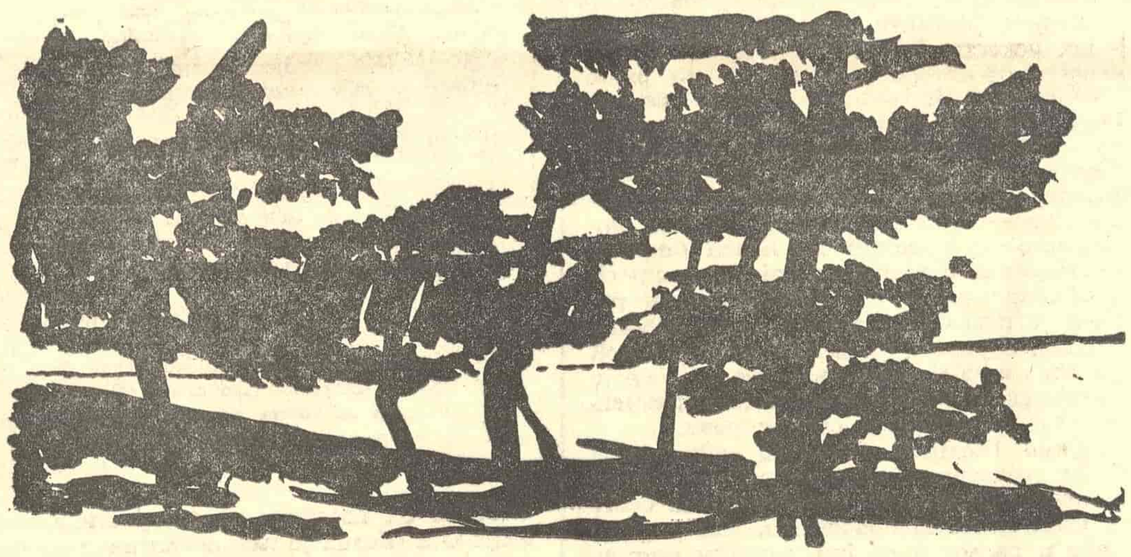
А сасвим ненаметљиво, и тобож узгред, уз описе несналажења свог јунака, Савић ствара и полемички артикулише читав један свијет савремене паланке који, управо у судару с једном безазленом душом, показује своја наличја и легитимну биједу.

Социјални, па ако хоћете и политички, ангажман овдје није декларативан — он је само природан декор у коме Савићев јунак увјерљивије пати. Савићево литерарно лукавство се и крије у том непретенциозном и, за друштвено лицемјерје, тобож незаинтересованом приступу. Наиме, све оно што је на емотивном, људском плану, стигло да се институционализује (од љубави до правде, од секса до лове) сиротом Андрији Курандићу измиче као химера до које он не умије да стигне, а коју искрено жели. У свом дирљивом напору да буде као други (да се облачи варошки, да пије као шофери и трактористи, да умјесто књишки говори аргоом беспосличара) све је то само она обрнута пројекција у којој свој простор налази Савићева иронија о наопако улешеном свијету на чијим вратима пише: Ви који улазите напустите наду! Велики снови „о женском", о неухватљивом и далеком завршавању, баш као и овај роман — „падом Византије" — трицкањем у прљавом аутобусу и међу Царичиним као тијесто млитавим сисама („разнели мангупи"!), у напуштеном и полумокром периферијском вагону. Ући у живот, то значи пристати на његов пакао, научити прастару лекцију — бити као други.

Савићев књижевни поступак је остао сличан ономе из „Бугарске баракe": он, наиме, зачуђује тиме што се не чуди. Драматичне, тешке, немогуће ствари (прича „Рупа") описати смирено, прецизно, логички хладно, као нормалне и одвајкада знане, а свакодневне, банално, обичне догађаје дигнути у небо, заогрнути мистеријом и велом тајне — ето, симплификовано и са нешто претјеривања, онога што бисмо могли назвати његовим стилом. Једино што умјесто хроничарске грубости и репортерског веризма, који су у „Бугарској бараци" били нешто наглашенији, у овом роману има више дискретне интелектуалне самосвијести.

Ако Савићев књижевни поступак посматрамо у контексту српске прозе коју је он затекао, онда тај поступак добија изразиту стилску маркираност у спиритуалној, поетизованој, и одвише цизелираној српској прози (бар једном њеном, тада претежном, току) животна супстанца је почела да чили. Празнина свијета је у тој литерарној мистификацији, као опште мјесто, постала одвише метафизичка, апстрактна тема. Требало ју је свући на земљу, учинити опипљивом, а то значи људски, егзистенцијално болном. У том смислу, ова на изглед питка, забавна и непретенциозна књига постаје, на један притајен, уздржан, а тиме још више увјерљив начин, и полемична и пародична. Моћ пародије у роману, а и иначе, одавно је што и моћ обнове. А шта све не пародира ова књига: од авантуристичког љубавног романа, преко стилизоване, библијски интониране, одвише одуховљене, псеудоинтелектуалне литературе, до сентименталних, споменарских, интимистичких поетизирања чија су наша савременија варијанта тзв. љубавна искуства. Све те елементе елаборирао је Савићев стил у својеврсну, органску полифонију, у којој, готово неосјетно, свакодневно и банално постаје слојевито и дубоко.

Рајко Петров Ного



ПОДСЕЋАЊА

Једно писмо Милоша Савковића

Поводом тридесетогодишњице херојске смрти познатог критичара

У РУКОПИСНОМ ФОНДУ Народне библиотеке СР Србије, у заоставштини књижевника и публицисте Анте Ковача чува се и једно значајно писмо Милоша Савковића, писано у Паризу 1935. године (Sign. R. 292/VI/1; лист писан са обе стране; формата 27x21 см; аутограф, латиница, мастило).

Најзначајнији рад Милоша Савковића (1899—1943), књижевног критичара, песника, приповедача и драмског писца (у Библиотеци се чува и рукопис неизведене и необјављене драме „Царевић Јоасаф"), јесте у области књижевне историје, посебно у упоредном проучавању генезе и основних карактеристика нашег реализма. Мада је у својим студијама износио и одвише смеле судове и оцене, пренаглашене и неодрживе, ипак је у њима дао и низ теза грађених на основама марксистичког приступа и третмана анализираног дела, личности и догађаја.

На француском језику Савковић је написао две студије. Прва је његова докторска дисертација (брањена на Сорбони): „L'influence du realisme français dans le roman serbo-croate, Paris, Librairie ancienne Honore Champion, 1935. Друга је: „La litterature yougoslave moderne". — Belgrade. Bureau central de Presse. 1936. Док је прва имала успеха, друга — није.

Студија „Утицаји француског реализма на српскохрватски роман", која је остала код нас необјављена, дала би и данашњем проучаваоцу наше књижевности низ корисних информација, мада би већи део изречених судова морао да се подвргне преиспитивању, провери и исправци. У сваком случају, у време када се на Западу појавила била је корисна за продор наше књижевне мисли у свет.

Писмо Милоша Савковића Анти Ковачу, сараднику и уреднику низа значајних часописа („Савременик", „Критика", „Југословенска ријеч", „Југословенска њива", „Даница", „Српске новине", и др.) управо говори о ауторовим покушајима и напорима да своју дисертацију штампа. Писмо је занимљиво и по информацијама о Савковићевој књизи, о односу ова два наша књижевника, као и о књижевним и друштвеним приликама у којима су деловали.

Др Александар Пејовић

*

Париз, 14. II 1935.

Драги господине,

не верујем да ме се нећете сетити, иако је доста времена прошло од нашег познанства (тако да кажем, иако се нисмо видели). Сетите се једнога од ваших београдских сарадника на „Југословенској ријечи". Ово понављам да бих вам казао да сам сада још даље отишао у своме интересу за Хрвате; наиме, упустио сам се одавно у специјалне студије њихове књижевности, разуме се паралелно са српском. Плод тога је једна обимна књига, која је као докторска дисертација примљена овде на Сорбони. Моја теза је студија о „Утицају француског реализма на српскохрватску књижевност у XIX веку", рађена на бази широке документације, од 1848 — 1900 (утицај Игоа, Балзака, Флобера, Додеа, Золе, Мопасана, Ж. Санд, Меримеа, Буржеа и многих још — на Јурковића, Немчића, Атанацковића, Ј. Игњатовића, Шеноу, Лазаревића, Кумичића, Ковачића, Драженовића, Балског итд. — ово набрајам, да видите колико сам широко захватио). Нарочити интерес, оно што и Французи овде истичу, јесте што сам широко изложио прво немачки утицај до 1870, па онда борбу немачког и француског утицаја о превласт код нас, и онда победу француског утицаја од 1880. године. То ће имати нарочитог значаја, нарочито сада, не само за нас него и за Французе и за Немце. Овде сам сазнао да већ постоји интересовање у политичким круговима (неким) за моју књигу. Међутим, од већег је значаја за нас ово: што ова књига, која излази на француском језику пред научни свет, и то у издању једног издавача (Champion) који има огроман публицитет, третира српскохрватску, југословенску књижевност као апсолутну целину, као једну литературу. Цео покрет реализма иде у једном фронту; а ја имам такве документе и аргументацију, да нико после тога не може рећи да су то две књижевности и две културе — већ једна, и то кроз цео XIX век. Моја књига, призната на Сорбони, биће документат о томе да смо ми били једна средина, једна целина и историјски, морално, културно, са истим идејама, потребама и борбама. Уз ово је прва књига која на француском језику тако широко третира нашу књижевност.

Ја мислим да ћете ме ви најбоље разумети јер и ви имате исте идеје. Вама се зато и обраћам да вас замолим за једну велику услугу. Књига је сада у штампи, износи преко 500 страна великог формата, са индикацијама свих докумената и библиографијом (како се овде захтева да се такви послови стручно раде) — са штампом ћу бити готов око 15. марта, и то штампање има да ме стане преко 40.000 динара. Сад можете мислити у каквој сам невољи. Али молим вас да учините ово, ако налазите да заслужујем. Ја сам се обратио министру просвете да ми се додели извесна помоћ из Задужбинског фонда, за моје дело, као за дело из наше историје културе и књижевности. Међутим, јављају ми да ће то тешко ићи. Зашто? Ја знам да су пре неку годину људи добијали по 10.000 — 15.000 за такве ствари, иако се њихове књиге нису тицале наше историје. Да ли је могуће да за овакву једну ствар нема новаца, а за много што шта има! То остављам вама да размислите — ви се тим стварима и професионално бавите. Али вас молим да одете до министра просвете и да му објасните значај и вредност моје књиге — то ћете ви моћи најбоље. Или на неки начин створите неку могућност да ми се однекуда да помоћ — и нека та помоћ буде знатнија. Иначе ћу ћу принуђен да обуставим штампање. А штета је за нас. Очекујући ваше писмо и вашу помоћ, ја вас поздрављам најсрдачније

Ваш
Милош Савковић

Моја адреса: M. S.
5, rue des Carmes — Paris, 5e (France)

ПОРТРЕТ

ВЕЛИКИ СПАВАЧ МЕЂУ АЖДАЈАМА

Песничке доследности и метаморфозе Божидара Тимотијевића

У НАШИМ СЕ РАЗГОВОРИМА о поезији и о песницима доста произвољно оперише појмом стваралачког континуитета и појмом постојаности у песничким опредељењима. Доследност у одређеном осећању света и постојаност у песничкој техници и тематским преокупацијама код једних се писаца узима као позитивна одредница и као аргумент за афирмативан суд, док се о другим песницима високе оцене често изричу из потпуно супротних разлога, због учесталих и темељитих песничких промена и трансформација. Зато је, при настојању да се кажу нека најбитнија запажања о песничком опусу Божидара Тимотијевића, да се, што је несумњиво најважније, обухвате оне одлике које овога писца чине препознатљивим међу осталим нашим савременим писцима, потребно елиминисати априористичност вредносног значења привржености одређеном стваралачком концепту. Желимо да у овом случају квалитет континуитета буде, пре свега, елеменат који упућује на занимљив правац разматрања, анализа и поређења.

Потребно је зазирати од још једне опасности која прати многе покушаје скицирања књижевних портрета оних наших савремених стваралаца који још нису постали ни школски, ни од шире публике прихваћени, ни детаљно проучени писци. Та опасност долази од околности да се књижевни континуитети и такозване најопштије одлике код нас понекад пренаглашавају и да се насилно извлаче, да се о њима обично суди или по првој или по последњој објављеној књизи. Не би било тешко из послератне књижевности набројати знатан број писаца, песника посебно, који су круто, узгредно или погрешно класификовани као припадници неке стварно постојеће или измишљене књижевне струје, школе или групе, а да се таква разврставања касније упорно понављају и преносе млађим критичарима, упркос томе што су и пажљиве анализе и сами књижевни токови оповргли таква поједностављења. У нашој свести поједини песници егзистирају као припадници лирске или интелектуалне струје, као тумачи мита или приврженици естрадног песничког говора, а да, одлучимо ли се на пажљиво прочитавање неоптерећено предубеђењима, тешко можемо наћи праве разлике за некритичко прихватање неадекватних квалификатива. И о Божидару Тимотијевићу су, делимично, остале да трају неке већ давно изречене и непровераване опаске, као и сећања на време кад је он припадао групи београдских неосимболиста и кад је песнички, и на друге начине, друговао са, касније брзоплето измистификованим, Бранком Миљковићем. Тачније сагледавање профила његове поезије, као и у случају неких других стваралаца, отежавала је и непотпуност књижевно-историјских запажања о такозваној другој послератној песничкој генерацији, или резервној генерацији, како су је неки, ненамерно цинично, али са дозом подсвесне адекватности, назвали.

Но иако има, по рефлектовању у текућој књижевној критици, у књижевним синтезама и антологијским изборима, доста сличности са неким другим песницима, Тимотијевићева је слика у огледалу критике унеколико и особена. О њему је, наиме, изрицано доста судова, али претежно начелних, необавезујућих и тешко проверљивих, оних који важе за поезију уопште или макар за наше савремено песништво. Ако су неке од тих оцена и поједина запажања и били у неопходној мери адекватни за прву самосталну збирку песама „Велики спавач", 1958 (пре тога је Тимотијевић објавио скупину песама „Изгубљене године" у заједничкој збирци „Квартет" 1954, са још тројицом песника почетника), па ако су та првобитно изречена мишљења могла да задрже делимично важење и поводом наредних књига, „Слово љубве", 1960, „Сребрно брдо", 1960, „Дан се рађа", 1963, последње су две књиге („Вечерње", 1966. и „Аждајкиње", 1970) појединим модификацијама и јаснијим испољавањем неких и раније присутних особина захтевале прецизније и потпуније анализе. Песник је последњим књигама, уз остало, уверио — и променама које је претрпео и доследношћу неким елементима првобитних усмерења — да је мало подобан за груба уклапања у генерацијске и друге калупе. Слично, на пример, Стевану Раичковићу — чији прави профил критика такође још увек само назначује парцијалним опаскама везаним за ранију стваралачку фазу — довео је у сумњу и оне најуопштеније квалификативе о, рецимо, спонтаности, чистој лиричности, аутоматизму.

Још је у првим збиркама поезија Божидара Тимотијевића показивала велику и особену тематску и значењску сложеност. Та сложеност, будући да се није огледала искључиво у тематској разноврсности, није увек могла, због изразито субјективистичког песниковог опредељења, да се довољно разазнаје. Између песниковог субјекта и реалног света није успостављена једноставна и праволинијска релација; песник преноси виђења објективног света посредно, преламајући утиске, медитације и емоције кроз комплексан механизам унутрашњих преживљавања и аналотија. Окренут себи и намерно одбојан према свим конвенционалним животним стањима и уобичајеним механизмима примања утисака, песник не пропагира и не прихвата незадовољнички бунт: он бежи од спољашњег света да би га тумачио са погодне дистанце, да би му обрисе хватао кроз реаговања усамљеничке свести. Физички закони реалног света и психолошки закони слике тога света у човеку директно су супротстављени. Песник се приклања законима и логици овог другог света, који, иако комплекснији, омогућује активнију и смисаонију улогу људског субјекта. На једном месту у „Великом спавачу" налазимо и овакве песничке формулације: **„Под снагом сам се скупио у срце и заспао, а ти си отворио прозор, прозор у ветрове и у облаке"...**, — које могу да илуструју песников субјективистички став према свету и певању.

Преокупације љубављу, међуљудским односима и сусретима са пејзажима, затим сећања на младалачке опсесије, као и тренутне спознаје чудесних односа између речи и предмета — подређени су, у првим Тимотијевићевим књигама, општијим, целовитијим виђењима и настојању да се симболичка значења што мање подводе под рационални план песме и под једно доминантно значење. У том погледу, чини се, може помало да завара хронологија објављених књига. Најобимнија збирка „Дан се рађа" пре би припадала првој фази Тимотијевићеве поезије, дакле уз „Великог спавача", док би „Сребрно брдо", иако три године раније објављено, представљало границу између субјективистичког става и спонтаности у грађењу песме, на једној страни, и доста прецизнијег усмерења и објективнијег става према реалности и песничкој материји, на другој страни. У две последње збирке песник поступно напушта интровертни и скоро неутрални став пред бујицама живота и пред историјом, и почиње да тумачи неке крупније, чак и у оном актуелном смислу, теме и преокупације. Збирка „Сребрно брдо" представља кулминацију индивидуалистичког примања света и врхунац стилске виртуозности, после чега се сваки песник налази пред дилемом да настави са мање или више занимљивим варирањем већ казаног, или да крене у сасвим нове трагалачке песничке авантуре, у оно што бисмо могли назвати тематском и језичком специјалношћу. Најпре у неким циклусима збирке „Вечерње" („Војници", на пример) па затим у целој збирци „Аждајкиње" Тимотијевић је успоставио много прецизнију и објективистичкију, па и плодотворнију, позицију песничког субјекта, омогућујући на тај начин саопштавање, у нешто другачијем језичком медијуму, рационалнијих искустава о човеку и његовом трајању кроз историју. Захваћен још раније, благо додуше, валом, масовног интересовања за национални мит, он се брзо отргао од општих места, дајући својим песмама и уверљиву драматику и животније садржаје. Онај првобитни сетни спавач, за кога је складни свет песме био привлачнији од опорости правога живота, почео је отворено, дискурзивније али и даље песничким језиком, без позе и натегнуте патетике, да тумачи и свет побеснелих ала и природу дехуманизованог људског бића.

Горчина у осећању света, мада различито испољавана, одлика је свих Тимотијевићевих књига. У једној од најранијих песама каже се да је свет **„бос и горак бескрајно"**. Тај ће се доживљај и касније, упркос свим стилским и тематским променама и метаморфозама, задржавати као доминантан. И тамо где се у дискурзивнијем виду пева о осећању живота, где се пева о **„свету оних црних ствари"**, или о **„привиду црних светова"**, као и у песмама чије би теме подразумевале ведрије слике, песник сугерира осећање странствовања и одсуство жеље да се премости расцеп са светом; **свет** се посматра (**„видео сам те свете"**) као један од могућих завичаја у који се и не намерава отићи. Чак и у песмама о љубави и у песмама инспирисаним некаквим ренесансним сновиђењима, где би се дакле подразумевала оптимистичнија боја, сугерира се, понекад изгледа и мимо песникове намере, огољеност слика, руиниран декор, нека пустош што окриљује и оне ватреније емотивне узлете.

Посматрано кроз поједине збирке такво расположење има своје фазе. У почетку је блиско класичном песимизму, да би се касније, преко лирске елегичности трансформисало у изразит критички став. Тако онај чудни цинизам позиције песничког субјекта у „Аждајкињама" у ствари резултира из изграђеног и срачунатог

БОЖИДАР ТИМОТИЈЕВИЋ

концепта који треба да омогући да се неконвенционалним средствима наслика људско наличје, присутно и кроз осведочену историјску реалност и кроз сталну претњу савременом човеку. Песник се не задржава само на алегоричним сликама дехуманизованог света, који симболизује аждајама; он хвата неке односе у томе свету и логику таквог света, избегавајући при том сентименталност било наивног било лажног хуманизма. Надмоћ зла над људскошћу и у појединим историјским тренуцима и у извесним животним ситуацијама долази и отуд што се идеологија и филозофија зла позивају на неочекиване аналогије, и што ноншалантније проповедају циљеве. Надмоћ долази такође и од тешког и спорог препознавања зла, јер се оно обично не појављује у оним класичним обрасцима из бајке. Песник зато у „Аждајкињама" разобличује свет зла његовом контра-сликом, преиначавањем самог мита, и логиком психолошке надмоћи преузетом из самог тог света. Занимљиво је, међутим, да упркос вишеструкости значења скептичних и ироничних порука ових песама, или, тачније. баш због таквог доживљавања света зла и зла у обичном, нашем свакидашњем свету и у нама самима, ова збирка много више него остале зрачи немирењем и ведрином, оном правом хуманистичком снагом.

Најновија песничка збирка упућује и на прецизирање неких већ одавно изречених запажања о спонтаности настанка Тимотијевићевих песама, чему се делимично давао призвук аутоматизованости стваралачког поступка. Има извесних тачности у тим тврдњама. Али ове песме немају ничега од оног надреалистичког аутоматизма, јер се слике подређују ненаметљивој идеји или осећању, и повезују се деликатним асоцијативним следом и унутрашњом логиком, која понекад води више рачуна о потребама мелодије и ритма него о логици садржинских елемената. У првим је збиркама демонстрирана вештина слободног стиха који својим облицима покушава да прати најтананије и непредвидљиве унутрашње вибрације, или је, у песмама прозодичне фактуре, техником низања минијатурних слика назначавано једно тренутно душевно стање. У две последње збирке, међутим, све се више посеже за класичним мелодијским обрасцима у оквиру којих се, мноштвом модерних песничких елемената а нарочито изненадним и свежим сликама, граде жељена значења. Но има нешто заједничко у форми и у пореклу облика и једних и других песама. То је тежња ка што већем савршенству форме, што има и своју рационалну мотивацију и у самом основном концепту, у настојању да сложена елеганција стиха буде надокнада за огољени и песнику туђ свет, да песма, дакле, буде нека врста пронађене равнотеже.

По тој дотераности и музичкој избрушености песама Тимотијевић је доста особен у послератној српској поезији. Наше се песништво и у овом погледу, као и по много чему другом, одсечно поларизовало: на једној су страни представници лирске распеваности, а на другој различито оријентисани песници интелектуалних преокупација који често интелектуалну конструкцију и прецизност песничке слике и формулације сматрају важнијима од складности. Тимотијевић

Наставак на 6. страни

Чедомир Мирковић

Божидар Тимотијевић

Пет љубавних песама

ЈУДИТА

Сада киша пада, трули воће, мисао зебе.

Болест ће нека да се нађе за мојим столом
уместо тебе,
болест без порекла,
болест што ме хоће за свога брата,
за друга усред свога бола, усред ноћи.

Љубави сјајна,
где су ти име изгубили тако просто,
готово од злата,
где су ти чардак саградили
кад земље има у срцу моме увек доста
и неба лепог за сваку тебе
и твога госта.

Сад киша пада, воће трули, мисао зебе;
болест ће нека да се нађе за мојим столом
уместо тебе...

УШЛА СИ У МЕНЕ НА ТАЈНА ВРАТА

Зашто се радујем када те видим,
када доносиш своје лепо биће на заказано место,
зашто се грчи моја мисао која од љубави само живи,
од љубави која се стропоштава као љубичасти плашт
на сваки дан који живим,
на сваку ноћ коју бдем?

Ушла си у мене на тајна врата,
ушла си у једно скровито место које нико не зна,
ушла си незнано кад, незнано одкуд,
и не могу никако да се сетим онога трена
каоа си чаробни мир тога места
претворила у драго разбојиште.
Не могу да се сетим,
не могу да се сетим ничега што је било пре,
ничега тако благодетног и опојног
као што је додир твога ока,
ћутање твојих усана.

Када бих могао да вратим време унатраг,
повратио бих га на онај тренутак сазнања
о твом постојању
и поново бих желео да све то још једном живим
макар ме поново и још једном
стајало све то овог јединог живота...

СМРТОНОСАН ЈЕ ДАР ТВОГ ЖИВОТА

Смртоносан је дар твога живота
што је као облак иза кога се скрила светлост.
Опасан је дар који ми тајно доносиш
јер ја уздарја немам
осим црне љубави и своје несанице.
Једино то откуцава мојим телом
и опомиње га да је још мало живо,
можда.

НЕКИ СУЛУДИ ДАНИ

Да ли си приметила ту недавно
како су небом пролазили неки сулуди дини,
дани зулумћари и крадљивци,
дани паликуће и отимачи,
дани што су још пре свануће у нама омркли,
дани љубави?...

Да ли си приметила ту недавно
једну руку која се подигла да загрли
исто онако као што су пре хиљаду година
чинили неки срећни и заљубљени?
И — јеси ли приметила? —
како се зауставила у ваздуху
та сулуда и грешна рука,
како се зауставила у висини твога врата,
твојих рамена,
намах поставши сува и беживотна
као пресахла и одузета воћка
после раног и варљивог пролећа?...

КАДА СУНЦЕ БУДЕ ЗАШЛО

Једном, када сунце буде зашло заувек,
једном, када месец буде престао за навек,
једном, када годишња доба престану да нас походе,
можда тада,
можда ћу ти тада,
можда ћу ти тек тада,
можда једино тада и никад више
окренути леђа
и заборавити да си икада постојала,
и заборавити да сам икада постојао.

Можда једино тада
и — заувек.

САМОУПРАВНИ КОНЦЕПТ ПРАВА НА КУЛТУРУ

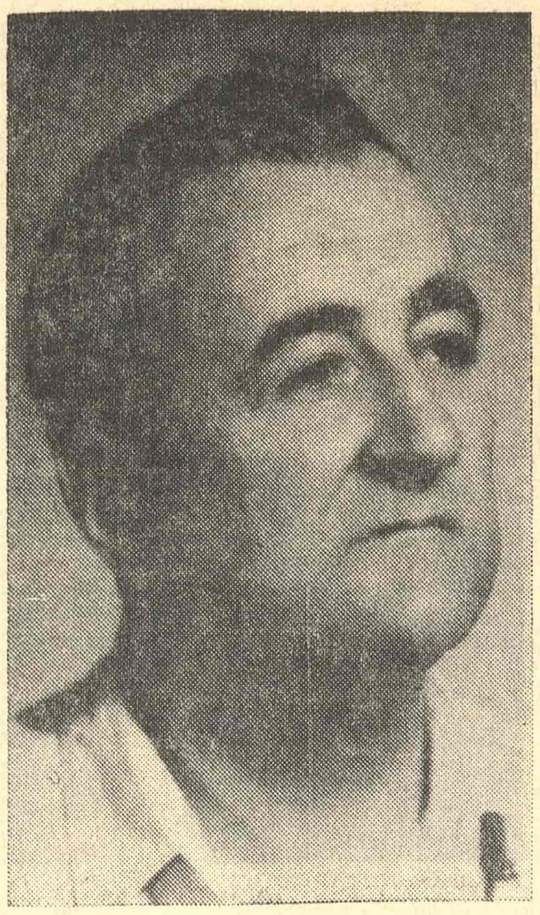
Стеван Мајсторовић: „ПРАВО НА КУЛТУРУ“, Културно-просветна заједница СР Србије, Београд, 1972.

НЕКИМ ЧИТАОЦИМА који су познавали Мајсторовићево деловање у култури чини ће се, пре листања и читања ове књиге да њен наслов не говори о праву на културу као новом елементу традиционалних грађанских права, већ да за свој наслов има један поклик, једну добру паролу, један позив на прикупљање свих снага и свих моћи и њихово усмеравање, без лутања и познатих заобилажења. Читање првог текста (једног од седам колико их је објављено у овој књизи) који носи исти наслов као и сама књига, поколебаће споменуте читаоце, а тек помно ишчитавање отклониће сумње и колебања доносећи сазнање да садржај књиге није опис права и добро нам познатог правног формализма, већ анализа наших напора, покушаја и промашаја у култури, у настојањима да се култура учини доступном, односно у настојању да њени потенцијални корисници то заиста и постану.

Књига Стевана Мајсторовића „Право на културу“, која излази у едицији „Култура и друштво“ Културно-просветне заједнице, представља избор текстова које је аутор објавио у периоду од 1965. до 1972. године. Књига има седам текстова: „Право на културу“, „Масовна култура и концепт демократске заједнице“, „Дидактизам и нове културне потребе“, „Промена на селу и културна акција“, „Један аспект реформе у култури“, „Телевизија — фактор демократизације у култури“ и „Уметници и јавно мњење“. Као и у већини књига које представљају избор текстова ни у овој није обезбеђена хомогеност садржаја. У овом случају, међутим, то се донекле надокнађује хомогеношћу идеја и стилском уједначеношћу текстова.

У уводном тексту аутор полази од резултата једног састанка Унеско-а, од пре неколико година, који је био посвећен културним правима човека и одговорности држава чланица у остваривању тих права. Истичући значај тог права и његову улогу у оцењивању степена демократског развоја појединих земаља, аутор наглашава да није реч о формално-правном проблему и декларативном приступу култури, већ да су битне компоненте проблема управо материјалне и политичке претпоставке реализације тог права: у том смислу се истиче да „право на културу, као најизразитији елемент и практични тест демократизма једне културне политике, има два ограничења: а) материјалне могућности једне средине и б) политички однос према култури и образовању“ (страна 10.). Одсуство материјалних средстава и дискриминаторски политички став према култури и образовању нису једини фактори који ограничавају остваривање права на културу; постоји и низ других фактора: угњетавање и негирање политичких слобода, културни неоколонијализам, тежња за културним асимиловањем, дух подражавања и робовања прошлости, монопол над средствима масовних комуникација и једносмерно коришћење информација, итд. Није у питању право на било какву културу, већ право на културу испуњену хуманистичким садржајем. Разликујући статични појам културе као „трошење“ и примање“ културе, као „ready made“ културу од динамичног појма културе, као стварања, као стваралачке способности, као права појединца да ствара културу и да се стално превазилази — аутор наглашава да „право на културу појединца подразумева не само право на доступност и коришћење културних вредности већ и право на креативност“ (страна 27). Право на културу је комплементарно низу политичких права. У нашим условима право на културу је једно од основних самоуправних права и проистиче из демократске суштине самоуправљања и социјалистичке оријентације друштва. Право на културу се везује за самоуправни концепт културе и отуда се оно налази у сукобу са бирократским концептом културе.

Текст о масовној култури би условно могао да се ближе одреди као критика критике масовне културе. Полазећи од тога да „духови који су стварно забринути, као и они који желе да буду примећени, узимају масовну културу за мету напада и на њој процењују снагу своје проницљивости, попут сеоских младића који на вашарима ударцима песнице по 'глави Турчина' оцењују способност својих мишица“, аутор наилази на тешкоће у одређивању појма масе: „О својим рођацима, пријатељима, суседима, колегама и познаницима не мислимо као о масама, м а с е с у у в е к д р у г и, они које не знамо“ (страна 40). Аутор на крају овог текста дилему не види у овој или оној култури, у „масовној“ или „врхунској“, већ у томе да ли ће потенцијали „индустрије културе“ бити искоришћени за стварање лажне свести и за манипулисање људима, или за њихово ослобађање и културно и друштвено активирање.



Критика дидактизма се заснива на чињеници да једна нова публика ступа на сцену (1960. године 70,63% од укупно запослених чинили су радници), та публика је неиспитана, она са собом носи „психолошки потенцијал који се може само наслућивати а који би, ако се усмери на културу, могао да културном животу да толико потребне нове социјалне импулсе“ (страна 56). У том смислу је нужна критика и нужно је превазилажење „старог дидактизма“ као недовољно адекватног појма „који би истовремено био синоним за конзервативан став, шаблонски начин мишљења, осиромашење појма културе, бирократски менталитет, преживеле методе, недемократско осећање — за све што се овим текстом желело да негира“. (страна 89).

Посебну важност даје овој књизи текст о променама на селу и културној акцији. Село се заборавља, оно се не познаје довољно, не посвећује му се довољно пажње, догађаји у њему се мере аршином од пре педесетак година, оно се заобилази када је у питању култура — но и поред свега тога могу се пронаћи и добри примери и добре акције. И добро је што је Мајсторовић на педесетак страница текста анализирао наше село и оно што се у њему у области културе дешава. Толико добро да смо спремни и да заборавимо понеку стереотипну оцену о селу која се, очевидно, омакла аутору.

Анализа односа културе и политике није вршена ни у једном посебном тексту, али се може тврдити да нема ниједног текста у овој књизи а да овај проблем мање или више није разматран. Може се рећи да је права штета што овај важан проблем није разматран целовито. Али и овако, оно што се могло прочитати о комплементарности политичких права и права на културу, о разлици између културне деполитизације и културне аполитизације, о неминовности да самоуправљач буде субјект и у самоуправљању и у култури, о одлучивању у култури као саставном делу културног ангажмана, о нужној спрези политичке и културне акције итд. — представља важан допринос разјашњавању неких основних питања културе.

Посебна важност анализе права на културу, масовне културе, старог дидактизма, културе на селу и односа између политике и културе, ову књигу чине корисном, а обиље примера и података као и једноставно и течно излагање ову књигу чине читљивом и привлачном.

Срећко Михаиловић

НОВА ВИТАЛНОСТ ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА

Божидар Милидраговић: „РАД ИЗВОРА“, „Нолит“, Београд, 1973.

У ТРЕЋЕМ ЦИКЛУСУ своје нове збирке, четврте по реду, Божидар Милидраговић има песму „Расправа о извору“. То није у овој књизи прва песма у чијем се наслову *извор* спомиње, а треба имати на уму да је и у књизи која је овој претходила („Стезање огњишта“, 1971) имао две песме са насловом „Извор“ и више њих које значењем наслова са *извором* могу да се доведу у везу. Прва половина ове песме — мада би је боље било читати целу — гласи:

Проговори уз неугажено предање
И нова мудрост сићи ће у поглавље
Јавиће се захтев
Да се избистри тамо где је лаж
замутила
Плодно да се предахне
Са правим уделом извор ће надгласати
Оне што пију
нагло
Док он ромори
Време да буде скраћено
Између открића и гутљаја воде
сагласно

Верујем да ће чак и читалац несклон и невичан семантички посредном поетском казивању моћи да закључи да је овде говор, дакако, о извору у буквалном значењу те

речи, али да је он и симбол који концентрише, надграђује и оснажује на једној вишој значењској равни *језик* и све оно о чему у вези с њим, као средством и медијумом поезије, размишљамо и расправљамо.

Хоћу овим да кажем како су Милидраговићеве песме у овој књизи — а то је карактеристика свег његовог новијег рада — „тешке“ и за масовну комуникацију одиста непогодне. У својој ранијој песничкој фази, док је био много елоквентнији, знатно подређенији ритмичким и метричким стегама, па и извесним доста експлоатисаним клишеима и моделима и неупоредиво мање свој — он је de facto био лакше читљив и прочитљив песник. Данас, када је очевидно прошао дуг процес сазревања, процес вишеструке кондензације и чишћења лексике, кад су привидно његове песме много једноставније, и кад, сва је прилика, врло јасно зна шта од поезије и са њом хоће — он је песник који тражи напор да бисмо се с његовим песмама саобразили, да би нам се оне отвориле. А ако нам се и отворе морамо бити сигурни да је тек тад пред нама нови напор да их прочитамо на више начина, да им нађемо одговарајуће место у систему идеја на којем ова књига почива, да им откријемо сврху и циљ у циклусу у коме су и у целинама ван циклуса. Јер, не заваравајмо се, ако нам се чак и учини да је понека песма једноставна, да је, штавише, песма написана на задату тему и, као таква, низ квалификација („поетских“ и „дубинских“, истина) о извесном предмету (а таквих је, веома лепих песама у овој књизи доста) то не значи да смо откривајући значење, или значења, те песме решили ребус чији је она део. Песма „Јелен“, на пример, најмаркантнија међу таквим песмама (написана, чак, „по Брему“), сасвим извесно не треба да каже читаоцу какав је све и шта је све јелен! Она је, рекао бих, практична реализација идеје о песми, о поезији, пример метода, да тако кажем, који се у претходној програмској песми („Записи о Орфеју“) наговештавао. И то, ако хоћемо да будемо прецизни, пример само једног метода, само технике можда, како би већ наредна песма на свој особени начин говорила о проблемима песничке имагинације. И тако, потребно је ухватити све конце првог циклуса и чврсто их држати да би се песнички програм и поетика Милидраговићева, учинили јаснијим и, укратко, преводивим на критички језик.

И треба одмах рећи, ако то читаоцу пође за руком — имао се рашта напрезати. Свакако ће доћи до закључка да овај песник зна шта ради (откриће му се и сложен разлог понављања истих или сличних наслова: реч је, дабоме, о схватању да се говори о битним неколиким темама, да те теме имају комплексно значење које се не може једном песмом и у једном циклусу исцрпсти и, највише, да песник о тим темама — рад и стваралаштво, ток, течење и пролажење, на пример — говори сагледавајући их као стање акције у трајању, а не у статичном положају) и да је то што он ради (па макар и било исувише ексклузивно, па макар он и сувише често кроз песме и циклусе провлачио проблем песничког стваралаштва, мада тај проблем може превазилазити своје уско жанровско значење и говорити о обнови језика од које много шира акција може да почне) вредно нашег напора... Божидар Милидраговић се заиста претворио у песника о коме морамо веома озбиљно водити рачуна и чију песничку оријентацију морамо врло озбиљно узимати у обзир кад говоримо о модерним, млађим нашим песницима.

Говорило се, наиме, у нашој критици поезије у последње време о глобалној подели млађих српских песника на оне који пишу поезију функционалног концепта песничког језика, чија је примарна намена комуникација, и на оне који пишу поезију структуралног концепта песничког језика, чија је примарна намена експресија. Ако таква подела постоји она се, нешто шире и једноставније у исти мах, може тумачити и као подела на песнике који, при свој суми нових идеја и метода које је поезији донео XX век, ипак задржавају некакву унутрашњу, доста чврсту и логичну (помало традиционалну, свакако) конструкцију идеја у песми — и на оне који се (сходно западноевропским модерним поетикама) подвргавају режиму „затворених песничких слика“, или, како се то данас обичава тумачити, који верују да „поезија (од Малармеа потекла идеја) треба да буде двоструко окренута према језику“, прво, да би се у њему додирнула са стварним, са постојећим и, друго, да би, пошто се у језику оствари, настојала сам тај језик остварити и вратити се „у празнину“, у „одсуство ствари“... Те идеје је у нашу модерну поезију почео уносити Бранко Миљковић, Борислав Радовић их је, на свој модификовани начин, практично настојао реализовати — а Божидар Милидраговић их сада, додајући им и одузимајући понешто, врло успешно примењује. Уз још нека, мање маркантна, та три песничка имена могу да чине, какву-такву, другу постојећу оријентацију у данашњој српској поезији. Сваког од њих, а сваки се одликује веома амбициозним, сложеним радом на прочишћавању идеја и језика (друга двојица особито) напором да свој програм и свој метод усаврше — а већ и то је, само по себи, међу млађим српским песницима реткост вредна пажње — треба, њиховој поезији примерним методом и критеријумом, анализирати и вредновати.

А књига Божидара Милидраговића „Рад извора“ је вредна пажње и зато што, осим сазревања самог песника, осим његовог све помнијег рада на одређеном кругу тема (које не морају бити особито нове) и идеја — показује његову свест да је песник

дужан кад језик постане склеротичан инфузијом свеже крви у његове вене да му обезбеди нову виталност. Својим приступом тим темама, својом интервенцијом у језику, својим песничким методом песник Божидар Милидраговић чини управо то.

Богдан А. Поповић

ВЕЛИКИ СПАВАЧ МЕЂУ АЖДАЈАМА

Наставак са 5. стране

је по томе остао негде на средини, никако не пристајући на упрошћавање мелодијских форми. Његове прве збирке садрже песме које личе на необуздане али складно сложене везове, чији се рубови настављају у некакве ваздушасте облике неухватљивих а променљивих значења. Касније се интелектуална дисциплина повећавала; песме су жртвовале нешто од раније непредвидљивости, али су добиле у мисаоној подлози, сугестивности и целовитости. Но треба истаћи да је доста специфичан однос између мелодиозности и степена интелектуалности ових песама. О Тимотијевићу се још увек говори као о песнику кога води искључиво инспирација, и код кога су тренутна усијања доминантнија него прецизна значењска усмерења. Не би се такво убеђење могло примити као потпуно тачно. Пажљива анализа показује једну врло битну особину, уочљиву пренапрегнутост песме сликама, згуснутост и функционалну међузависност, без обзира што улога појединачних слика у целини песме има, у ранијим књигама, чешће ритмичко него интелектуално значење. У последњим збиркама тај однос изменио: оне првобитне необузданости је све мање, а њено место заузимају пробраност и чвршћа међусобна логичка повезаност слика, језичких склопова и метафора.

Тимотијевић је остао доследан распричаности, барокној разуђености стихова и пробраности свих језичких елемената. Његова је генеза и у том погледу специфична и треба је, више него остале одлике, тумачити и књижевно-историјски, узимајући у обзир његово двадесетогодишње присуство у динамичним токовима наше поезије. Тимотијевић је ушао у поезију кренувши од језика сложених, средином педесетих година популарних метафоричних стихова, да би касније, не напуштајући првобитне естетизирајуће претензије, освежавао, осавремењивао и изграђивао свој песнички језик. Из тројаких је извора узимао свеже језичке сокове: уносио је истовремено и лексику колоквијалног језика, и арому језика из наше књижевне традиције, и елементе народног стваралаштва. Креативно коришћење искуства и језика народног стваралаштва добило је посебну димензију у „Аждајкињама“, где су неке готове и већ коришћене песничке форме, успаванке на пример, примиле специфичну и врло оригиналну функцију довођења неких савремених преокупација до гротеске.

Ако би требало дати што директнији одговор на назначено питање о доследности и метаморфозама Тимотијевићеве поезије, онда би тај одговор био — нако личи на избегавање правог одговора и недвосмисленог суда — да се Тимотијевић, кроз сопствено песничко искуство постепено и уочљиво мењао, не изневеравајући основна обележја аутентичности показана већ на почетку песничког пута. А то је скоро редовно добар знак. У нашој трагалачкој послератној поезији изложеној многоструким утицајима и снажним искушењима, мало је шта толико поуздано вредно, плодотворно и ново да би га требало олако, и по цену изневеравања сопствених наклоности, преузимати и прихватати. А сувише је мало времена за проверавање и недовољно временске дистанце за поуздано оцењивање да би се нечега требало некритички одрицати. Ни догматична тврдокорност, ни шарлатанска помодност нису својства правог поклоника поезије. Тимотијевић им је са успехом одолевао током двадесетогодишњег непрекидног присуства у поезији. Није потребно ни видовитости ни ризика па да се тврди да ће му у периоду који долази, и са књигама које ће тек написати, бити обезбеђена још изразитија аутентичност песничког гласа.

Чедомир Мирковић

ПЕСНИЧКА ОДБРАНА ИДЕНТИТЕТА

Рајко Петров Ного: „ЗВЕРИЊАК“, „Свјетлост“, Сарајево, 1972.

СВАКА НОВОНАПИСАНА Ногова пјесма на мене дјелује као проналажење свјежег доказног материјала у бескрајном парничењу између овог „брђанина“ и свијета. Можда би Рајко Ного, да је којим случајем остао обрађивати земљу међу својим већ опјеваним Борјанима, лијеп комад живота прочекао у ходницима општинских и „округлих“ судова. У Ноговом случају — јер је збиља, уза сву своју младост, овај пјесник већ стигао да постане „случај“ наше поезије, око којег се везу контроверзе — у Ноговом случају, кажем, писање пјесама је низ кривудавих и тврдоглавих покушаја којима се жели изборити привилегија да се остане РАЈКО НОГО и ни драм више или мање од тога!

Вјерујем да овим нисам исказао нарочито мудро аналитичко откриће, и знам да није бог зна колико привлачна теза како из једне толико просте побуде као што је одбрана идентитета настаје збиљско пјесништво као најсложенија, или барем једна од најсложенијих активности духа и као пламено тотализовање људске унутрашњости. Али, чим исту тврдњу смјестимо на когнитивну раван, ствари ће нешто другачије изгледати. Захтијевајући од себе да увијек буде себи раван и да остане оно што би Французи назвали chez soi, као и ражешћујући се при том на покушаје спољњег свијета да га у овоме спријечи, Рајко Петров Ного изгледа жели парадигматично дјеловати на ствари — натјерати животне датости да такође остану „код куће“ и да се посраме своје одлуталости од свога исконског идентитета. Овдје као да је на помолу принцип имитативне магије: сачувати себи себе не значи ли истовремено и дати „шлагворт“ свему око себе да се понаша у складу са својом унутарњом истином, разбудити у стварима порив ка враћању у архајску поклопљеност са собом? Ето заправо начина да се свијет отпочне срећивати на основи неког сигурнијег селективног начела, чиме ће бити осигурани макар елементарни путокази пјесниковим имагинативним подухватима.

Ного, отуд, у својим стиховима више жели да одбрани и очува него да преиспитује и провјерава модел људскости за који се залаже. Ово би, дакако, могло подразумијевати одређену дозу нарцизма у пјесниковој личности, али нарцизам као пјеснички став не спада само у психологију него и у социологију, јер кад изгубимо повјерење у свијет, остаје једини кутак свемира на који се још увијек можемо ослонити — наше властито ја. Умјесто, дакле, да описује залазак сунца, Ного се латио описивања своје личности. У његовим пјесмама је лирско ја мање-више одређено или макар се налази у процесу увијек поновних, и допунских, дефинисања. Овдје је упослен субјективитет који властиту супстанцу неуморно, и споља и изнутра, дескрибира и тиме себе ствара. Као да понекад Ного постаје оно што је у својим пјесмама, и као да се његове метафоре накнадно обистињавају.

Веома је карактеристично за ову поезију да у њој мишићни, соматски аспект пјесничког ја игра исто толико значајну и судбинску улогу колико и пјесникове мисли, слутње, емоције. Пут се показала као достојанствена пјесничка тема, богат извор лирских слика. У својим стиховима пјесник искрсава као рохава, килава, сипљива, бубуљичава, здепаста, кривонога индивидуа са „краљевски празном“ главом. Стиче се дојам да пјесник ужива у поружњавању свог „јадног људског меса“. Да ли је то можда страх од урока, скривање иза кринке ружноће, као што је отприлике и Ногов даждевњак, бодлеровски конципирана метафора пјесника, намјерно ружан створ? Или је можда пјесник на трагу слутње да би његово лице могло бити синегдоха за лице човјечанства уопште и лице свијета којим је окружен? Није ли можда поредак ствари исто толико сипљив колико и пјесникове бронхије? А синтагма „краљевски празна“ глава није само иронична гримаса пјесникова на сопствени рачун. Нити је треба схватити једино као мало језичко откриће у којем се, парадоксалном спрегом краљевске раскоши и менталне пустоши, негативно назначава позитивним, одсуство се изражава у терминима присутности. Него „краљевски празна“ глава пјесникова подразумијева и историјски контекст, лукаво нас упућује на вајкадашњу, архетипску, легендарну, легитимну глупост моћника који кроје судбину човјекову.

У Ноговој поезији непрекидно траје маштарија о онтичком згушњавању субјективитета. Пјесник би хтио еволуирати у шчеснут, кврга, дивљ, неразорив облик постојања, претворити се у неку врсту чвора што одолијева налетима рендета којим нас живот, као какав столар, неуморно глача, дотјерује, стилизира и цивилизира. Јер пјесник каткад ослушкује поразне шумове „тихог рашчињања“ изнутра, осјећајући рад унутарњих диверзаната који покушавају просврдлати отворе у зиду пјесникове напраситости, пасјалучности и ароганције. Једном ријечју, пјесник ће констатовати у једној пјесми како му „очњаци кржљају“, а ова метафоричка тврдња, узгред речено, има и егзактну подлогу: код људске врсте зуби се заиста налазе у процесу свеопште дегенерације, јер нам наша антижвакалачка цивилизација нуди, поред осталог, и благодет минималне упослености наших зуба. Овоме пјеснику, изгледа, дословно пуцају бубне опне ако се обрете у тишини која за стире простор између њега и ближњих му: у једној песми ће, на изглед из чистог ћефа, „звизнути шамар... првоме ко наиђе“, али ово није каприциозна стилизација „безразложног чина“ колико артикулисање дубоке потребе да у понору недјелања и незбивања зачује рески прасак људског чина.

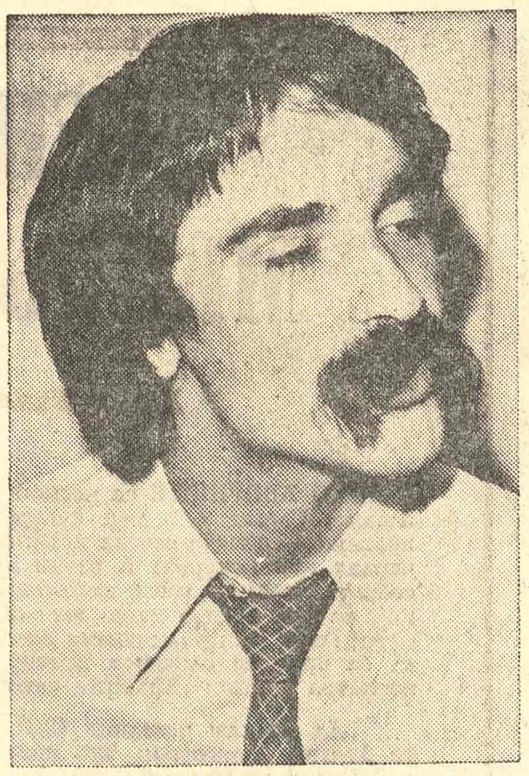
Али, док је пјесничко ја прилично одређено у овој поезији, дотле његов тенски партнер са друге стране мреже не посједује јаснијег профила и као да свакотренутно мијења агрегатно стање. То непријатељско присуство надиндивидуалних сила живота, које пјесника жеље „префарбати“, једаред је именовано као смрт, други пут као „лектира“; час га пјесник окрсти као „влагу“, а час је то просто град са својим тананим отровима. Ногов противник ће понекад лукаво узети и нешто привлачнији вид: појавиће се у облику „три винограда берачица“, што сада захтијева не имагинативно него физичко ангажовање, и овај барбарин, снагатор, копилан — како пјесник воли себе титулирати — успјеће, дабоме, само у пјесми, да тај буљук женскадије „прегази за цигло подне“.

А у другачијем духовном настројењу Ногов ће противник постати магла. Можда је магла један од кључних симбола оног дијела Ногове поезије који је у критици именован „протестним“, „бунтовним“, „социјалним“ пјесништвом. Магла нам из душе и из ствари око нас исисава свеколику чврстину, тежину и одређеност — категорије које имају и моралну вриједност — магла стилизује и дотјерује све, одузима „ружи ружу“, претварајући материју у властити кич и пародију! И уопште, за овог пјесника канда не постоји ништа што не би било кадро зачас да преврне наопако ћурак своје доброћудности и покаже своје преуобличавајуће, скврнилачке и обезвредитељске аспирације спрам пјесникове личности. У ствари, Ного да би био пјесник мора прије свега вјеровати да је свијет крцат његовим љутим противницима, јер кад бисмо га одједном лишили оних што га споре, збило би се катастрофално и вриједносно и значењско испражњење ствари, јер сваки чин свијести за овог пјесника има смисла једино ако изазива са друге стране барикаде олују антипатије, зловоље и неодобравања!

Жеља да се остане у самоидентитету претпоставља, прије свега, прећутно вјеровање у иманентне вриједности „сопства“, а затим и слутњу расткопетровићевских „немерљивих сила“ што тирански обрубљују зреник индивидуалне егзистенције и које чекају први тренутак неопрезности па да нам измијене унутрашњи „лични опис“. Иако пјесму „Ласица“ не сматрам, због њезине једнозначне структуре, нарочито успјелом пјесмом, мислим да представља важан покушај и скицу излагања елементарних премиса емотивне космогоније овог пјесника. Ту је дефанзива добила парадоксалан вид агресије, максимални опрез у односу на свијет сулудо се преобразио у крволочност. страх је еволуирао у свирепост. Кад смо већ дотакли тему односа између свијета и пјесника, поменимо и пјесму „Жутокљунац“. Жутокљунац једва што се испилио а већ има нешто против васионе, тек што је прогледао а већ ћути да нешто није у реду са свијетом, који га упркос свему везује за себе „хиљадом спона“. Чим је стресао љупину са крила, Ногов жутокљунац орно заподијева кавгу са свиме:

скврчи се, засикта, накостреши

баш као да има неке „старе“ непречишћене рачуне са стварима.



РАЈКО ПЕТРОВ НОГО

Свијет се, дакле, не може ни прихватити ни одбацити, или, тачније казано: можемо га одбацити једино по цијену самоубијства, односно, можемо га сасвим прихватити само по цијену духовног самоубијства. Пјесник је клатно које шетуцка између афирмације и негације, између химне и псовке, слављења и режања, а на плану тематике, пјесник се креће између Даждевњака и атентатора Гаврила Принципа. Као пинг-понг лоптица, пјесничка свијест скаче из бестијалног у социјално, из повијести у скаску, из политичког у зоолошко, не успијевајући, или можда не желећи, да нађе било гдје смирења. Судбина људска и судбина „мрачнога скота“ често овдје бивају конвертибилне, а осим тога, звијери имају предност барем у једном: одређеније у намјерама, непоткупљиве у дјелању, не познајући вербалне димне завјесе, звијери слиједе „свети закон стоке“, разговијетан, прецизан и непромјенљив као записи са Мојсијевих таблица. Зато смрт међу звијерима може дјеловати као ствар „лепа и витка“, зато се и крв просипа безазлено, не из разлога што би пјесник хтио идеализовати звијери, него стога што оне раде просто оно што се од њих и очекивало: крволочне су из принципа.

Марко Вешовић

ЖИВОТ КАО ДИСАЊЕ И ПЕВАЊЕ

Иван Цековић „ПОЗНА ЗОРА“, „Обод“, Цетиње, 1972.

СУКОБ СНА и јаве одувек заокупља песнике; готово би се рекло да их он више кињи но што их надахњује. Није чудо, дакле, што он опседа и аутора „Позне зоре“, који тај сукоб доживљава као раскид зрелога човека са властитим детињством. Људима је овај исконски конфликт дат као готова чињеница; песницима, међутим, он је задат као проблем који они решавају овако или онако. Самосвојнији и снажнији ствараоци у стању су да савладају поменути конфликт, док му слабији песмотворци подлежу предајући се сањарењу, отуђеном од јаве. Цековић је покушао да га савлада на прилично смео начин. Наиме, он се одважио да мужевну борбеност и детињску љубав изједначи у — Љењину: „Тако је по Иљичу челу планете — и по Волоби на дечјем игралишту“. Ова лирска једначина симболизује тежњу да се затвори зев између стварности и вредности. Пошто је исти „хијатус“ описао стихом: „Велика су сунца која не постоје“, песник сугерише његово затварање, дочаравајући „ратишта претворена у игралишта и лунапаркове“.

Оваква сугестија зрачи из песниковог говора који се подаје игри звука, а да при том не губи свој смисао. Цековићеву реч осмишљава известан будилачки сан, способан да човека прене из мртве успаваности, управо из свакидашњег конформизма коме песник противставља темељиту трансформацију устаљеног реда: „Пут се по твоме ходу равна“. У суштини, ту трансформацију налагао би сам људски живот што га у Цековићевој визији репрезентује дисање (као супротност издисању, то јест умирању). Дисање је једна тривијална појава, но Цековић успева да га поетизује баш тиме што га издваја из тривијалног контекста.

За њега, дакле, исто је певати и дисати. Ни једно ни друго не пристаје на сопствени крај. Штавише, звук песме чуо би се не само до човековог последњег даха, већ и после њега: „Пјевање се ово ни тад не свршава — ни кад се дубоко усни испод трава“. Певање је јаче од спавања, па и од смрти. Другим речима, оно је буђење, јер је песникове снове прожела нека спонтана мисаоност која им осветљава пут у јаву и реализацију.

Означавајући ауторово ослобађање од песничког ирационализма педесетих година, та мисаоност изгледа као нов еволуциони момент у Цековићевом стваралаштву. Отуда, овим певањем о „позној зори“, Цековић наговештава зору свог зрелог песништва.

Радојица Таутовић

Лаза Лазић

Песме о поврћу

ВО У КУПУСУ

Интервју с једним волом у купусу:
— Воле, свака част вашем укусу,
ви себи, истина, дозвољавате да
неконтролисано пасете,
али шта вам би да се на време не спасете?

— Па знате, купус ме мами. То нам је
у нацији,
тако је то од давнина,
во не одолева тој вокацији,
најзад, у купусу има витамина.

— Знам, али шта сад? Нисте ни сити,
а пребијени.
Није ли живот само варка?
— Кајем се, можда, на свој воловски
начин, признајем,
и немам ништа против подварка...

— А други пут? Хоћете ли опет у штету?
да ли су ове батине за вас поука?
— Не знам. Заправо, не бих вам могао
рећи,
јер, купус је купус —
то је уједно и моја порука.

РЕН

Извините, молим,
станите за трен,
да нисте, случајно,
ви господин рен?

О не, не, никако.
Немам ни времена,
журим... Уосталом,
ја сам жена рена.

Ви сте, значи, реница,
нашег рена женица?
— А ко сте ви, молим?
— Пардон, ја сам ренде,
звано још и треница...

Сузе, сузе, сузе,
обришите сузе
ви млаки, ви јаки,
ви здрави ко дрен,
јер овде се струже
љути корен
рен.

Опростите, знате,
због нежнога носа
нећемо се ваљда
сви одрећи соса.

О не, не никако,
ни једнога трена
кобасица кувана
не може без рена.

Краљица Викторија
и Џон, кувар њен,
учи нас историја,
волели су рен.

Хенри осми, зна се,
славни суверен,
јео је ко дете
хреновке и рен.

Али

Шта ме се то тиче,
прошлост то је сен,
сузе, сузе, сузе,
обришите сузе
ви млаки, ви јаки,
ви здрави ко дрен,
јер овде се струже
љути корен
рен.

СМРТ ЈЕДНЕ ЦВЕКЛЕ

Звона су звонила мукло,
срце је немирно тукло.
Уморно док се вукло
јутро је маглу обукло.

Звона су звонила. Цвекла
која је славу стекла
упркос свог порекла —
судбини није утекла.

Звона су звонила. Стикла
из ливаде је никла,
и брава, сва од никла,
и пумпа од бицикла...

Звона су звонила. Цвекла
уз чинију је клекла,
ни речи није рекла.
Црвена крв је потекла.

О ЦЕЛЕРУ

Иронија се игра са целером,
даје му разне задатке —
у многим чорбама и салатама
он игра улоге слатке.
Circulus vitiosus,
experimentum pericolosus.

Шта ћемо. Људи воле сложене ствари,
не желе да једу само лукца и хлепца:
са целером хоће смишљено и зачињено
да обрађују своје језике и непца.
Corpus delicti, flos camomilae,
iudicium dificile.

Целер секу на кришке, стружу га,
трпају на њега уље и со, киселе га и баре,
приређују га на начин француски
и кинески,
пробају рецепте веома старе.
Ars longa, vita brevis,
ocasio celeris!

Мирољуб Тодоровић

Хтео би да се кожира

МАСНЕ МАНДАРЕ

има марта
масне мандаре

маторци
матило мажу
због марте
мортус намоловани
измуфљузирани
монтирају
мутне мице
мачку да мисире

милкани
измаришу маторце
мазно их измесе
метну пред мудогриза
у мишоловку муришу
због мунђарења

НЕ ЗНАШ ОДАКЛЕ ДА ГА ПАЛИШ

таличан лаф нема шта
зихер има масну филијалу
рига лову ко швајцарска банка
све сами црвендаћи
ништа на барјак
док сам га пасао
ухвати ме чамалица

по ћупи му се види
да је цвећар
мондиш перје
у мерци бомба ђерга
на улару жут чукарац
паприкаш из париза
црна чантра
гуљарке тек олизане
такулин му отеко у бунару
гаже ко блата
не знаш одакле да га палиш

ПРЕМИЈЕРНИ ПИЦАН

пеницилин си пајдаш
масе те пешко
премијерни пицан
печурка и пијожа

да нам не побудали
подгурни га
припали пљугу
подвуци му се
пропењиши
на ћуприју приведи

прећи ћемо га
претркељисати
по пљуци пљунути
погладити
подићи пулу
и попалити
да попизди

ХТЕО БИ ДА СЕ КОЖИРА

ваљам како волиш
шест дивљака дневно
пеницилин за гецоване
смртник за чокалије

само што се напеналим
код балканца
а папир налети
ко наручен
увучем га на таван
почнем да готивим
шатро правим се шалин
испуцавам фазоне
локвар на пропутовању
треба ми гажа за чорбу
шворц сам и друге лире
шапирам му се
исфолираном сошком
баронишем као на паради
тако јафина брже прође

богољубу се упале прозори
ждрака и опипава
пропитује и кења
мало је укаргоњен
ал засрбела га канта
хтео би да се кожира
у тикви већ прави
фижбајн амбалажу

онда игру докусурим
направим се невешт
кобајаги пођем
абиб врисне док зинеш
ошамућен ко грлица
истресе из барке ловинђер
и ја ухватим маглу

(Из књиге „Гејак гланца гуљарке“)

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

ЊЕНО МИШЉЕЊЕ

Јован Павловски

ВЕЛИКО ДВОРИШТЕ са чесмом у средини и две оронуле плевње. Слева: кош пун кукуруза. Насупрот дворишним вратима — обична сеоска кућа: штала у приземљу, велики чардак пун кукуруза и венци паприке, мали прозори на собама. Иследник улази задовољан што је стигао пре кише која се вуче некако споро, некако тешко са Церипашине ка Сувој Гори. Из штале излази високи мушкарац. Може лако да се примети сличност између њега и убијеног. Човек посматра упитно: „Тражите некога?“

„Да. Ја сам иследник СУП. Хтео сам да разговарам са Достом Алексоском, ако нисам погрешио кућу, разуме се.“ Човек га посматра неодлучно: „Она није најбоље са живцима. Хоће ли испитивање дуго трајати?“

„Неће то бити испитивање како се замишља. Ја бих у ствари да мало пријатељски проћаскам с њом. Желео бих да чујем њено мишљење о Милку Ботковском.“

Човек и не трепнувши: „Она не жели да много говори о њему. И, уопште, ми не желимо да се често сећамо прошлости. Па ипак сачекајте за тренутак, одмах ћемо поћи горе“. Човек оставља виле у штали, излази и полази дрвеним степеницама. У омањој, ниској собици скоро је полутама. Једна жена од око четрдесет пет година, сува и потамнела у лицу, храни попаром с млеком малог дечака. Други дечак од око седам година игра се у кревету неким дрвеним коцкама. Жена престаје да храни дете.

Човек: „Мајко, ово је човек из града, иследник. Хоће да говори с тобом.“ Жена устаје, пружа збуњено руку и ћути. Човек додаје иследнику малу хоклицу: „Седите!“ Иследник је помало збуњен. Тешко му је некако да почне разговор:

„Вероватно знате“, каже, „да је ваш ранији муж, Милко, јуче убијен.“

Доста сасвим мирно клима главом. Човек подиже дечака и ставља га у кревет. Шапуће нешто деци и они плашљиво посматрају придошлицу. Човек: „Ако вам сметам, могу и да изиђем.“ Иследник: „Останите. Бићете ми потребни. Бићете ми потребни око истраге о убиству.“

Човек журно: „Али ми немамо ништа с тим.“

ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ МАРКОВИЋА

„Знам. Међутим, ја бих желео да откријем како то да жена убије мужа, када се зна да га је волела и, када се може рећи, да су добро живели. Ја, једноставно, тражим праве разлоге.“

Тишина. Млади човек посматра мајку, она пиљи у своје руке. Очигледно је да јој није пријатан овај разговор. Човек први прекида ћутање: „Шта бисте желели да вам кажемо?“

„Желео бих да од вас чујем какав је човек био Милко.“

Поново иста тишина, испуњена непријатношћу и нечим што мирише на љутњу, на свађу.

Иследник жури да објасни: „Мислим, да кажете своје мишљење о њему, о његовом односу према вама, о томе какав је био његов други брак и тако нешто.“

„Ја сам му син“, каже млади човек. „Зовем се Стојан Ботковски, на жалост, јер је моја мајка инсистирала да задржим његово презиме.“

Иследник: „Имали сте и сестру?“

„Да, она је удата ту, у селу, али сада живе у Тетову. Зет ми ради у 'Електрометалу', па им је боље да тамо станују.“

„Је ли вас Милко посећивао понекад, јесте ли се виђали с њим?“

Стојан: „Када смо били мали, скоро да и нисмо постојали за њега. Сву бригу о нама водили су мајка, деда, док је био жив, и ујак. До своје смрти, до пре неколико година, о нама се бринуо и деда Вецо, његов отац. Он није могао да преболи растанак свог сина са нама. За њега је моја мајка остала једина његова снаха, а ми његови унуци. Последњих година Милко је почео да шаље гласове да жели да разговара са мном и са сестром. Чак се распитивао да ли бих волео да се преселим код њега са женом и децом. Ветар и магла.“

Неочекивано Доста пружа руку и хвата га за рукав. Мики не може да објасни: је ли то знак захвалности или молба да престане са таквим тоном И први пут од када је дошао чује њу да говори:

„Отац ти је, ипак!“

„Не осећам ништа према њему, ама баш ништа. Чујем јутрос: умро је, кажу, а не осећам заиста ништа. Као да је умро туђин, сасвим непознати човек.“ Одмах затим, после малог размишљања: „А нисам га ни познавао. Имао сам десетак година кад нас је напустио. Од тада је прошло скоро двадесет година. Довољно дуго да се заборави и рођени отац.“

Иследник жени: „А ви, бисте ли отишли на сахрану?“

Она: „Видите, ја бих отишла. Ипак ми је био муж. Али Стојан сматра да не треба и ја ћу га послушати.“

Дрхте јој руке. Да би то сакрила гужва грубо изткани прекривач. Црвен, са неколико капи млека, које почињу да се суше.

„Док сте били заједно, је ли Милко био добар муж?“

Жена слеже раменима: „Као сваки муж Било је тада друго време. Непрестано на послу. Није се бавио много по кући, јер нисмо имали земље, па није морао да чешће остаје. Стално је био на неким састанцима, конференцијама, у некаквим акцијама. Такво је било време.“

„Љутите се на његову другу жену?“

Посматра га изненађено: „Због чега?“

Мики: „Не знам. Чини ми се да се никада не гледа лепо на ону која долази касније.“

Жена као да размишља: „Чини ми се да сам је у почетку мрзела, имала је много предности у односу на мене. Касније, што је више време одмицало, постајала сам равнодушнија. Да ми бог опрости, постајала сам задовољнија. Било ми је довољно што је увидео да је погрешио. Мени је то било заиста довољно.“

„Довољно, за шта?“

„Па, довољно за оне непроспаване ноћи, за проливене сузе, за неиспуњену жељу да ми се врати, за бригу о деци и њиховој будућности, за све.“

„Интересовао се за децу?“

„Како када. Није се интересовао док није осетио да стари. Док није увидео да је остао без деце, да не може да има децу, да је остао без партије, па и без власти. Касније је осетио, највероватније, да је сам. Покушао је да се окрене Стојану и Македонки, али су га они одбацили. Било је то погрешно. Ја сам им увек говорила да им је он отац. Али то није много помагало.“ Сину: „Донеси ракију за госта, Стојане!“

Иследник их моли да не доносе, не пије, каже, а и онако, мора да крене. Стојан излази да донесе пиће и нешто за мезе: „Прекјуче смо заклали лепу крмачу. Имамо свежих чварака“. Мањи дечак је већ заспао. Напољу почиње да сипи, ситно, без икаквих изгледа да скоро престане.

„Тешко живите?“ Иследник кружи погледом по соби: велики гвоздени кревет, сто, четири хоклице, и две фотографије брачних парова. Жена окреће главу у страну. Говори као и мало пре. Тако тихо да се једва чује:

„Не живи се на селу бог зна како. Не иду ко зна како сеоски радови. Осим тога Стојан и Ваца су сами. Ваца ми је снаха. Не могу све њих двоје.“ И све некако нервозно игра прстима.

Иследник, пре него што је стигао Стојан: „Је л' био добар Милко, док сте били заједно, мислим да ли вас је поштовао?“

Жена га посматра. Дубоке тамне очи. Чини му се да види два дугачка ходника. Она се двоуми, као да хоће нешто да каже, као да се колеба, па, ипак:

„Било је тешко с њим. Оставио ме је младу са двогодишњим Стојаном и отишао у партизане. Ни гласа, ни хабера месецима, а балисти свакодневно лупају на врата и прете. Живела сам од вести до вести, сва испуњена бригама. Плакала сам ноћима, и молила се богу да га сачува и врати А када се вратио, више није био онај Милко. Туђ некако, измењен. По цео дан конференције и жене. Био је леп, па су му се оне саме подметале. Рекао би: 'Вечерас имам састанак у граду', а ја сам знала: одлази са неком, јер није било могућно да се увек одржавају ти састанци. Знала сам то, али ћутала. Хвала богу да се ипак вратио жив и здрав, мислила сам. Родила се Македонка, а он све по старом: конференције, жене, општина. Кућа је пала на мене, подизање деце такође. Молила сам се богу да то мучење једном престане, што пре, али када је једног поподнева дошао уморан и љут и рекао да би било најбоље да се растанемо, учинило ми се да ће ми срце препући. Једноставно, изгубила сам се, и пала у постељу. А он, само је покупио своје ствари и отишао. У град је отишао.“

Ћута. Уморна је од сећања или од причања, свеједно. Као да хоће да се ослони на руб кревета, а онда се предомишља. Онако мршава и висока у некој старој изношеној хаљини од јефтиног материјала, учинила му се као лео неке приче о несрећи, па је осетио потребу да устане, да престане са покушајима да оживи прошлост. Било би то непристојно: да устане и оде, јер Стојан само што је отишао да донесе нешто за пиће. А хтео је да сазна још много штошта. Жена мора да настави, то је тако очигледно, она мора да се сасвим испразни.

Она, још тише, још неодлучније: „Грех је и срамота да се каже, али истина је: када сам јутрос чула да је умро, прво што сам помислила било је: да ли ће Стојан отићи на сахрану? Открила сам како прижељкујем да он каже: не, како ме то осећање испуњава задовољством и уплашила сам се. Био је то грех, знала сам то, али сладак неки грех нешто попут освете. Ја сам осећала како се светим, као да рашчишћавам неке старе рачуне и била сам тако задовољна. А никада нисам деци говорила ништа против њега. Била је то само моја несрећа и нисам хтела да у њу уплићем и њих. Бар колико се могло...“

Одједном почиње да рида. Са дубоким уздасима, као да се дави, као да на моменте губи лах, болно. Мањи дечак је посматра зачуђено. Иследник такође. Несрећан је што не зна шта да каже у овом моменту, а очигледно је да ипак мора нешто да каже. Тешко му је, у ствари, да нађе најприкладнију реч Све што му пада на ум, као: такав је живот, или: таква је срећа звучи глупо и смешно. Једино што може да учини то је да је дотакне руком по прстима, који су се заковали око рама кревета и да прошапуће: „Од тога вам неће бити лакше“ Тада улази Стојан са ракијом и тањиром чварака и нежним речима је убеђује да Милко не заслужује да се због њега плаче Онда је подиже без напора и ставља у кревет, док она рида са прекидима и док сакрива главу, као да се стиди, као да јој пада непријатно све ово што се дешава с њом.

Стојан иследнику: „Живот јој је упропастио и загорчао. Ништа боље није ни заслужио“.

Превео са македонског Ристо Василевски

(Одломак из романа „То Радновце у које падам дубоко“)

„Господа Глембајеви“ некад и сад

КАД ЈЕ, 1929, београдско Народно позориште први пут приказало драму тридесетшестогодишњег Мирослава Крлеже, у режији Бранка Гавеле, с Рашом Плаовићем, Драгутином Гошићем и Белом Крлежом у главним улогама, био је то заиста значајан догађај у позоришном животу Београда. Мени је од те представе остала у сећању пре свега узбудљива атмосфера, слична оном што се осећа у ваздуху пред олују. Као да и сад још видим Драгог Гошића како ослушкује потмулу грмљавину, како, гласом у којем је стрепња помешана с претњом, говори: „Es donnert. Ја сам осјећао да се нешто спрема“, како то напето ишчекивање неке катастрофе испуњава позорницу и гледалиште док се, на крају првог чина, завеса полагано спушта.

Траје у мени и треперави пламен свећа при којем, у другом чину, Леоне „пакира“, пламен који као да одражава невидљиво подрхтавање у Леонеу и његовом оцу пред њихов неизбежни судар. И незаборавни климакс на крају трећег чина после Леонеовог махнитог насртаја на мајеху, с избезумљеном Ангеликом (Даром Милошевић) и престрављеним камердинером, узведри, безбрижни цвркут птица.

И у садашњој обнови је на махове грмело и праскало, било је и сукоба међу ликовима; али је недостајала права олуја, не она дочарана звучним и светлосним ефектима, него она „бура у души“, онај високи напон у електричном пољу, не само између Леонеа и Глембаја, који су „као позитив и негатив већ годинама“, него и између Леонеа и Шарлоте. Недостајало је то до те мере да се поводом те обнове критичар „Политике“, Мухарем Первић, пита „зашто на нашим сценама тако често дела једног страсника и дубоко ангажованог писца делују тако охлађено, испражњено, без ‚набоја‘ и академски“.

То питање логично наводи на друго: чиме се та два приказа једног истог текста, онај пре четрдесет и четири године и овај сад, толико разликују и зашто толико различито делују: онај као збивање препуно „набоја“, овај — испражњено? Да се морају разликовати јасно је: за те четири и по деценије времена су се променила — од бивше краљевине СХС, под диктатуром Александра Карађорђевића, постала је федерација народних република које изграђују самоуправни социјализам — па су се с њима морали променити и људи, како глумци (садашња, не мање одабрана, екипа првака — Мира Ступица, Љуба Тадић, Петар Банићевић, с редитељем Миленком Маричићем — не личи на ондашњу) тако и гледаоци: за оне је прво извођење таквог комада већ само по себи морало бити празнични доживљај; за ове, навикнуте да бирају између представа у пет београдских позоришта и телевизије, ни космонаути у небеској лабораторији више не представљају сензацију. Најзад, и редитељева, не само разумљива него и сасвим оправдана, тежња да представи дâ један оригиналан, лични, свој печат морала је допринети изменама у обнови. Да ли су те измене, место громовите и страсне, створиле представу измождену?

Зашто обнова делује испражњено

На први поглед те се измене чине незнатне, па и безначајне. Углавном се своде на то да су немачке речи и обрти у тексту преведени на хрватски; да је изостављено, на почетку представе, опраштање и одлажење угледних гостију после гала-вечере; и да је преиначен крај, тако да Леоне, место са шкарама, полети за Шарлотом с упаљеним свећњаком и место да камердинер саопшти да су „госпон доктор заклали баруницу“, она сама уђе и — сруши се.

Шта је тим изменама добијено, а шта изгубљено? Преводом немачких израза глумцима је олакшано учење и изговарање тих делова текста, а гледаоцима који не знају немачки њихово праћење. Добитак није велик, јер се све што је у дијалогу битно може и без тога разумети; а брисањем за тадашње аграмерско „високо друштво“ тако карактеристичне немштине изгубило се једно важно обележје глембајевског господства, то да се Глембајеви и у говору разликују од обичних, простих људи своје околине, који се иначе, будући истог порекла, служе истим језиком.

Другом изменом, изостављањем свечане вечере (поводом јубилеја банке Глембај), оне ревије вечерњих тоалета и гала-униформи и оне „живе, банално и гласне конверзације“ која, уз звуке Штраусовог валцера, треба да буде, по аутору, уводни акорд читаве драмске композиције[1]), изостављањем те демонстрације раскоши и друштвеног положаја, смањени су трошкови представе за неколико ликова и костима. Али тиме је изостало и непосредно истицање централне теме: глембајевштине. Онакве каквом се она приказује, кријући своје сурово лице под лепом маском.

Демаскирање те глембајевштине стављено је у задатак Леонеу, и то већ у току породичног вођења о прегаженој старици и о жени која је скочила кроз прозор. Али у овој представи је и Леоне, све док се гласно не насмеје предлогу оберлајтнанта Балочанског, практично одсутан: он седи у издвојеном одељку позорнице окренут публици леђима. Тако је гледаоцима, којима на почетку представе није показана глембајевска маска, у првом делу породичног вођења, које испуњава највећи део првог чина, поред глембајевске маске ускраћено да виде и реаговање (немо, мимичко) онога који ту маску треба да скида, иако Крлежа у својој дидаскалији изричито вели да Леоне за то време „пуши своју лулу и види се да помно слуша“. Зато није чудо што представа већ ту делује „испражњено“.

На крају разоткривању глембајевштине, које је срж збивања у читавом комаду, доприноси, несвесно и ненамерно, и Леонеова мајеха. Она, додуше, није глембајица, као што то није била ни његова мајка, по рођењу, али је то по својој ћуди и нарави. Питао сам се каквом се добитку могао надати редитељ (или креатор лика Шарлоте?) од своје треће, најкрупније измене: да Шарлота, пошто ју је, иза кулиса, Леоне ударио свећњаком, уђе и падне (мртва вероватно). Као једини могући одговор мени се наметала намера да се тим мизансценом, који понавља пад Игњата Глембаја на крају другог чина, подвуче велика сродност међу старим Глембајем и његовом другом женом, којој је, мада с њим није у крвном сродству, глембајевштина прешла у крв (о још једном разлогу за ту измену биће говора касније). Оно што је изгубљено, не само овом, него свим иновацијама у тој обнови, може се сажети у једну реч: изгубљена је драма. Драма Шарлотина, Леонова, Игњата Глембаја.

Главни ликови без своје драме

Изгубљена је, најпре, драма Игњата Глембаја, јер он није само „дешператер пред стечајем“, каквим га Леоне види у трећем чину. Леонеов отац је и онај бивши „тврди, огромни Глембај“, који је, све до обрачуна са сином, веровао, који је успео уверити себе да је у животу, крваво али потпуно легално радећи и ризикујући, постигао све што је желео и што се могло постићи: од некадашњег међумурског парвенија постао је шеф угледне фирме „Glembay limited“, господин који своју конверзацију уме да гарнира немачким флоскулама и француским цитатима, човек чија је лична, обитељска, пословна част остала неокаљана, који је освојио и који живи у солидном, конзервативном грађанском браку са дамом младом и културном, дамом која га је научила да живи и да буде срећан. Томе човеку рођени син открива непобитну истину да га се „већ годинама стиди“, да је и сам спавао с његовом супругом и да је он за њу (која је за њега „вриједила више него седамдесет и седам хиљада других жена“) био само будаласт матори рогоња. Тим Леонеовим, шеснаест година припреманим, оцеубилачким противударцем је драма Игњата Глембаја доведена до катастрофе. Али Љуба Тадић се толико уступчавао да покаже и величину и слом те виталне снаге Игњатове, тако да су гледаоци морали дати за право др Алтману и његовом закључку да је Игњатов крај „сасвим нормална и логична“ последица високостепене артериосклерозе — и ништа више.

Још већу празнину оставља за собом одсутност драме Шарлотине. У тумачењу и оцени тога лика мишљења се најоштрије разилазе. Док већина коментатора и интерпретатора нагиње суду Милана Богдановића да је убиство баронице Кастели „психолошки природно и морално оправдано“, дотле се Милосав Мирковић у интересантном чланку („Мира брани баруницу“, у „Политици експресу“ од 28. 6. 1973) противи критичарима који су Мири Ступници замерили да је одвише бранила своју Кастелицу. По њему, у представи сасвим оправдано „цела скала угрожене социјално сензибилне жене доминира трећим чином“. Јер, баронница Кастели Мире Ступице „није баронница Глембај из оптике и искуства неурастеничног глембајевског ‚принца‘ Леонеа, него усамљено, тигарски затечене жене која глембајевску менажерију и цео свет гледа властитим очима!“

Мислим да је тврђење о природности и оправданости убиства баронице Кастели неодрживо, а да је настојање Мире Ступице да Шарлотин однос према Глембајима и свету види очима Шарлотиним, а не Леонеовим, потпуно оправдано. Леоне није непристрасан, њему је потребно да што већи део кривице, коју осећа према покојном оцу, па и према покојној мајци, пребаци на мајеху. Не може бити ни природно ни „морално оправдано“ да се заколе жена што је пристала (по други пут) да се уда за једног старијег богаташа, што је умела навести његовог 22-годишњег сина да пристане на „мондшајнсонату“ с њом и што псује и проклиње глембајевску дружину хуља и варалица кад сазна да је новац којим су је платили кривотворен. Природно је, напротив, ако се женско чељаде које се, као Шарлота, са дванаест година нашло на улици, гладно и подерано и без крова, пред којим су, од његове петнаесте године, клечали мушкарци, од камердинера до бискупа и генерала — природно је ако се створење с таквим искуством и таквом примамљивошћу, кад има да бира између живота у беди и у богатству определи за ово друго. Схвативши и прихвативши глембајевска „правила игре“, Шарлота је, са својим склоностима и способностима, својом не само еротичком интелигенцијом, одлучила да, као што су Глембајеви од међумурских скоројевића постали господа, исто тако легално а без скрупула, од блуднице у штунденхотелу постане дама.

У таквом лику има се шта бранити, и Мира Ступица заслужује само похвалу што је то уочила и тога се подухватила. Њој се не може замерити ни да је Шарлоту одвише бранила; спорен је само начин и усмереност те одбране. Мирина Шарлота има, све до последње сцене, држање, манире, изражавање даме беспрекорног грађанског морала. Таква је чак и кад Леонеу пребацује што ју је назвао блудницом, и кад му говори о свом „органском недостатку“: да не може, и неће, да одолева „тјелесном у себи“. Ако се то „тјелесно“ изузме, онда је Мирина Шарлота узор супруге која живи у једном савршено часном и честитом, солидном конзервативном грађанском браку. Док аутор истиче да Шарлота читајући песму самоубице Пуцека искрено плаче „од емоције естетске“, дотле јој Леоне одриче сваки људски квалитет; а она вели да њу боли што је управо он „најстрашније понижава“. Међутим, за Миру Ступицу се не би могло рећи да јој је стало до „људских квалитета“, да се за њих бори, због њих осећа увређена и понижена. А да је, место грађанских врлина, којих Шарлота и нема, Мира узела у одбрану, макар само за тренутак, остатак њених људских квалитета, уверен сам да би и вехементност нељудског реаговања преварене „особе из штунденхотела“ била уверљивија, узбудљивија, дубља.

Особито погодну, у представи пропуштену прилику да Шарлота покаже и шта је сачувала од својих људских квалитета и шта је примила и развила од глембајевске упорности у постизању свог скривеног себичног циља — пружа сцена у којој се она труди да Леона троне и поново освоји а он да се одупре и њој и „тамним нагонима“ које она у њему буди. Али и у тој сцени као да је Мири било важније да увери, и Леонеа и себе, у своју исправност, моралну и материјалну. Сувише грађански пристојна да би могла деловати као заводница, некако децентна и обзирна, стишана и обуздана, она је и ту сцену обескрвила а лик осиромашила.

Да је пак хтела да, хватајући Леонеа у своју мрежу, поред даме каква је Шарлота постала, оживи и људскост некадашње сиротице гладне живота, и загриженост жене свесне својих преимућстава да се пробије, и тврду решеност да не испусти што је стекла — пре него што ће, у последњој сцени, дати маха особи из штунденхотела која, пошто су јој покрали њен „тешко зарађени новац“, њену „крваву муку“, више нема шта да изгуби па се не устручава да се „свуче до гола“ и да свом срцу препуном горчине олакша исказујући како о тој „глембајевској менажерији“ осећа и мисли — да је Мира то хтела (а ко би све то могао боље него велики уметник Мира Ступица), и лик и обе сцене били би вишеструко обогаћени.

Идеализација Леонеа и апологија његовог злочина

Био би обогаћен и лик Леонеов, а тиме и читава представа. Јер Шарлота, за коју Леоне каже свом оцу: „Ја мислим да је та жена твој фатум“, док за себе тврди да му је „савршено индиферентна“, у ствари је много више фатум самога Леонеа. Његова драма је у томе што је њему, Глембају, глембајевштина органски неподношљива, што се он мора борити против ње, у себи и око себе, а подлеже глембајевским искушењима. Он годинама није долазио у родитељску кућу, у чијој се нездравој атмосфери крви и убистава, интриге и хистерије, њему одмах јавља мигрена. А чим је, на очев позив, допутовао, одмах је, као какав иследник, узео да прикупља податке о глембајевским поступцима свог оца и своје мајехе: о томе да се банка Глембај бави несолидним пословима, смећем и мртвацима, да је баронница Кастели — Глембај једну старицу прегазила а једну жену натерала на самоубиство, о њеним многобројним љубавницима, међу којима је такође један самоубица... Леоне не може да остане пасиван посматрач и „гост на пропутовању“, он осећа некакву своју властиту „параноидну“ одговорност за све што се ту догађа. Он не може ни оцу да не каже све што зна и о самоубиствима своје мајке и сестре и о поступцима његове друге жене, не може и неће да ћути управо зато што му је то тако противно и неиздржљиво, што тога хоће да се ослободи, и себе и свет око себе. У трећем чину он за Ангеликом, једином особом у тој „крвавој крчми“, осећа потребу као за човеком, он страсно жуди да „све то спере са себе“, да „нађе свој raison d' être“.

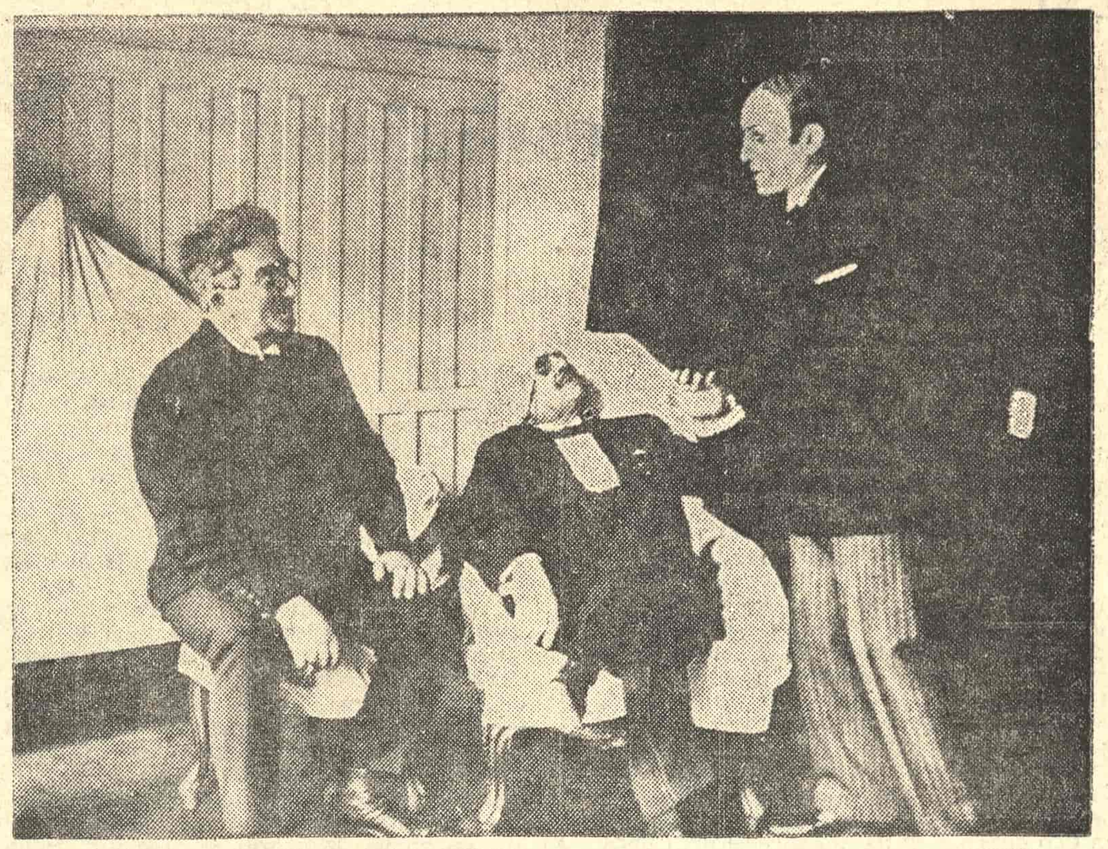
Тај Леонеов позитивни, активно борбени однос према „скроз негативном“ глембајевском менталитету учинио је да су први коментатори и критичари, па и креатори Леонеа, прегнули да лик идеализују а завршетак драме претворе у апологију оног дивљачког убиства. Тако Милан Богдановић већ 1929. вели да „Леоне убија баронницу Кастели, раздражен и огорчен невероватно прљавим и себичним њеним мотивима, њеном ужасно простачком и неваљалом природом...“, да глембајевска лоза, у злочину настала, у злочину завршује, али да „овај последњи глембајевски злочин, по чудноме парадоксу, као да је у некаквом озарењу извршен“, да он, „психолошки природан и морално оправдан“, не само што „годи нашем најобичнијем осећању правдољубивости него има и свој ореол у мотиву који га непосредно детерминише“. Тај мотив треба да је Шарлотино вређање Леонеа и Ангелике, па и мртвог Глембаја. За Милана Богдановића „то је тренутак апсолутне одвратности“, а „убиство које следује морално је одахнуће један зрак“[2]).

Наставак на 10. страни

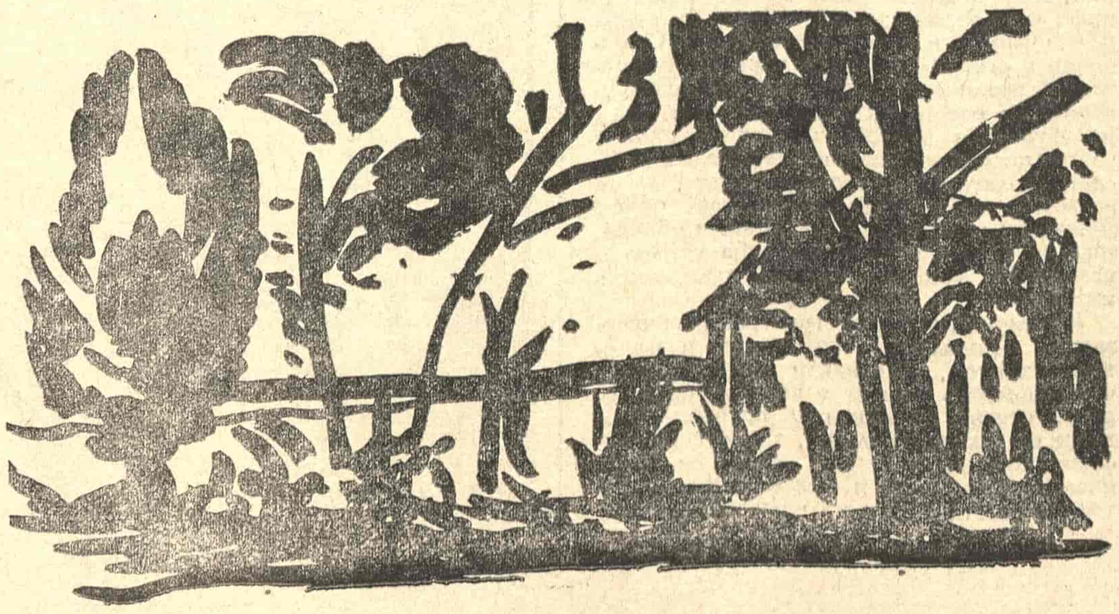
Хуго Клајн

1) Бранко Гавела је, по Јози Пуљизевићу, „упорно тврдио да је почетак „Глембајевих“ у ствари уморни завршетак једне бесконачно дуге и исцрпљујуће, можда и баналне конверзације“, а не она Леонеова прва реченица: ‚Мутно је то све у нама...‘ (Ј. Пуљизевић у часопису „Одјек“, 1 — 15. јула 1973).

2) Милан Богдановић, „Критике“, Нови Сад, 1972, стране 220, 222 и 223.



СЦЕНА ИЗ ПРВОГ ИЗВОЂЕЊА „ГОСПОДЕ ГЛЕМБАЈЕВИХ“ У БЕОГРАДУ, 11. МАЈА 1929; НА СЛИЦИ СЛЕВА НАДЕСНО: ВОЈИСЛАВ ТУРИНСКИ (др АЛТМАН), МИЛОРАД ГАВРИЛОВИЋ (ФАБРИЦИЈ ГЛЕМБАЈ), АЛЕКСАНДАР ЗЛАТКОВИЋ (др ПУБА ФАБРИЦИЈ ГЛЕМБАЈ)



„Господа Глембајеви“ некад и сад

Наставак са 9. стране

Како различитим аршинима мери Милан Богдановић види се по томе што грехом Шарлотиним, а оправдањем Леонеовим, сматра и то што она вређа мртвог Глембаја. Фуриозна, избезумљена Шарлота је заиста свог покојног мужа назвала бедном, криминалном хуљом и свињом; али мало пре тога је и много прибранији Леоне рекао да је његов отац био „грозна грабежљива животиња“! А Шарлоту је назвао „обичном, анонимном курвом“ — и она је њему опростила. И Ангелика би њој без сумње опростила увреде нанесене у таквом стању. Вероватно је и сам редитељ, као и Мира Ступица, закључио да се Леонеов суд и поступак према Шарлоти не могу морално оправдати, па је то можда био онај други разлог што је крај представе онако измењен.

Противно њима, Леоне Петра Банићевића као да је веровао да се све оно „ужасно нагонско“ у Леонеу може рационално мотивисати и објаснити и као да је све што Леоне чини у крајњој линији природно и разумно, логично. За њега као да је и млатнути свећњаком по глави једну особу из штунденхотела била одговарајућа казна и за то што је покушала да га и други пут заведе, и што је годинама крала његовог оца (иако је овај то већ „узео натраг“) и што сад у овој кући неће да ћути и да се влада пристојно (иако она већ бежи од Леонеа и напушта собу). У ствари, кажњавање преступнице је само фасада иза које се крије нешто што је, као и читав Леонеов однос према Шарлоти, много сложеније и тајанственије. И зато није ирелевантан ни предмет којим ће се Леоне послужити, није свеједно да ли ће то бити свећњак којим ће јој разбити главу или шкаре којима ће је заклати. Оне исте шкаре којима је резала стењак упаљених воштаница и којима је, у сцени завођења, држећи их непрекидно у руци, туцкала о сто.

Значај и „значење“ тих шкара (једног дугуљастог предмета који може да продре у тело) као објекта једне „симболске радње“ покушао сам да објасним у једној ранијој студији[3]). Овде је довољно нагласити да је завршна сцена природни наставак оне коју смо назвали сценом завођења и да је убиство Шарлоте кажњавање особе из штунденхотела због вређања оца и снахе и самоодбрана Леонеова од опасне заводнице само у свом површнијем и тањем слоју, а у свом дубљем и обимнијем несвесно задовољавање оног „глембајевског императива“, оног анималног и криминалног, оног прљавог и безданог у Леонеу, заправо један делимични, несвесни глембајевски Lustmord. Глембајевски, јер Глембајеви нису само убојице и варалице, него још и развратници, „свиње“, како их назива Шарлота.

Све то би требало редитељи и глумци, гледаоци и читаоци, да осете без објашњавања, без психолошких анализа и без психоанализе. Али за оне који то не осећају, познавање покушаја дубинскопсихолошког расветљавања онога што је у самом Леонеу мутно и „несхватљиво“, оног глембајевског императива у њему, може само да буде од користи. Поготову што је досад, као „доминантно у Крлежиној духовној структури“ исувише истицано његово „дубоко нагонско, као потреба и нужност органски условљено ослањање на силу разума“, на ratio[4]), а сасвим потцењено његово, не мање задивљујуће, осећање и разумевање за ирационално, разуму само посредно доступно.

Функција измене у организму драме

Тиме се нимало не пориче оно што је у уводу речено о неизбежном разликовању данашње представе од некадашње, као и будуће од данашње. И пре 20 година већ је Милан Богдановић, пишући о „'Господи Глембајевима' данас“[5]), дошао до „непобитног закључка“ да је та драма 22 године раније „у кретањима наших друштвено прогресивних снага вршила и своју друштвено-политичку функцију“, али да је она „данас природно престала“, чиме је „до више очигледности избила (...) животна истинитост слике, дубока убедљивост људског садржаја у њој“. Данас, кад су и од тог извођења прошле нове две деценије, сматрам потребним поновно истицање чињенице (Милан Богдановић је и то учинио већ тада) да су драме као „Господа Глембајеви“ књижевни организми са својом одређеном законитошћу. Знамо да се и у људском организму понекад морају, и могу, заменити чак и витални органи, али не пре него што је тачно утврђена њихова функција и обезбеђено да замена ту функцију и даље врши.

Вратимо се трећем глембајевском поступку противника глембајевштине Леонеа, убиству Шарлоте. Први је била „мондшајнсоната“, којом је оскврнуо успомену покојне маме, други оцеубиство. У Леонеовом подлегању глембајевским нагонима постоји извесна градација: најпре се огрешио о покојницу, затим је дотукао човека полуживог, „страшило биједно за птице“, „једну фикцију“, напослетку је убио Шарлоту, живу живцату. Јер она, производ, подстрекач и корисник глембајевштине, све то је и постала зато што је хтела да живи. Животом „тјелесним“, анималним, глембајевским, али да живи. И то што нису могли да разоре ни беда ни разврат „свиња“ глембајевских, уништио је Леоне. Али док Шарлота лежи заклана у својој крви, док Леоне тоне у мрак лудила, дотле, после „далеких јутарњих звона“ која су се чула већ у претходној сцени, „дан расте“ и птице цврчкају. После ноћног кошмара, панике и мртвила, буди се нов живот. Живот победоносан, радостан, заносан, неуништив. То је — насупрот оном површно сјајном, у ствари баналном и збрканом, хаотичном, мутном и тамном почетном — светли и хармонични завршни акорд читаве те драмске композиције. Може ли измењени крај обнове да преузме функцију такве завршнице?

Приликом првих извођења, прогресивни слојеви, како међу посетиоцима тако и међу критичарима позоришним, потражили су у тој јасној слици „скроз негативне“ глембајевштине лице с којим би се могли идентификовати. Нашли су га, разуме се, у Леонеу, али знатно идеализованом и херојизованом. Тог „романтичног“ Леонеа, који је био пре непатворени Данијели него „стопроцентни Глембај“ и који је полагао право на то да Глембајима буде и судија и џелат, сменио је, одмах по ослобођењу и то у тумачењу истога глумца Раше Плаовића, један Леоне са више и глембајевске крви и „глембајевског императива“. А то је тражило још израженије нечовештво у Леонеовог оца и мајке како се њих троје, у свом односу према глембајевштини, не би сувише изједначило. Сад, кад је аутору 80 а делу 45 година, као да је дошао час да се и Глембајеви и глембајевштина гледају својим очима, не Леонеовим (о чему сведочи и Кастелица Мире Ступице); да се не превиде ни, дефектна и деформисана, одљуђена али ипак постојећа, људскост Шарлоте и Игњата, ни свирепа анималност у Леонеовом истребљивању не само Глембаја него и поглембајених, ни чињеница да његов последњи злочин није морално одахнуће, није зрак с ореолом, него мрак и двоструки пораз, како за Леонеову „суперморну интелигенцију“ тако и за Ангеликину кршћанску љубав према ближњем и себи.

Пошто је, по Милану Богдановићу[6]), некадашња (прогресивна) друштвено-политичка функција „Господе Глембајевих“ револуционарним поништењем старих друштвених стања „природно престала“, постала је очигледнија „животна истинитост слике“ и „дубока убедљивост њиховог људског садржаја“. Значи ли то да данас то дело више нема друштвено-политичке функције, или да је она сасвим друкчија? И да је она отежавала испољавање његове истинитости, животне и људске? Зар истинитост није битна одлика и храна насушна сваког стварно прогресивног кретања?

Да ли је Крлежа, пишући ту драму, мислио на њену друштвено-политичку функцију, ја не знам. Али знам да аутор „Хрватске књижевне лажи“ није могао написати нешто што не би носило печат дубоке истинитости, књижевне и драмске, животне и људске. И ту истинитост и животност дело има и данас као и пре наше револуције. Ако је нестало глембајевштине, ако је она, како каже Маријан Матковић[7]), „ у краљевском југословенском Загребу царовала до 1945“, да ли је тиме умањен њен значај за послератно време, да ли оно што је о њој речено више нема важности за живот данашњег човека?

Глембајевштина је једна фаза у борби између анималног и хуманог у човеку, борби која траје, и данас и овде, с несмањеном жестином. Мало је дела, и у светској литератури, која о тој борби говоре тако проницљиво, с тако дубоким разумевањем и тако неумољивом истинитошћу као „Господа Глембајеви“. Изразити ту животну истинитост језиком сцене основна је обавеза и сваке будуће обнове. У томе је и њена друштвено-политичка функција.

Хуго Клајн

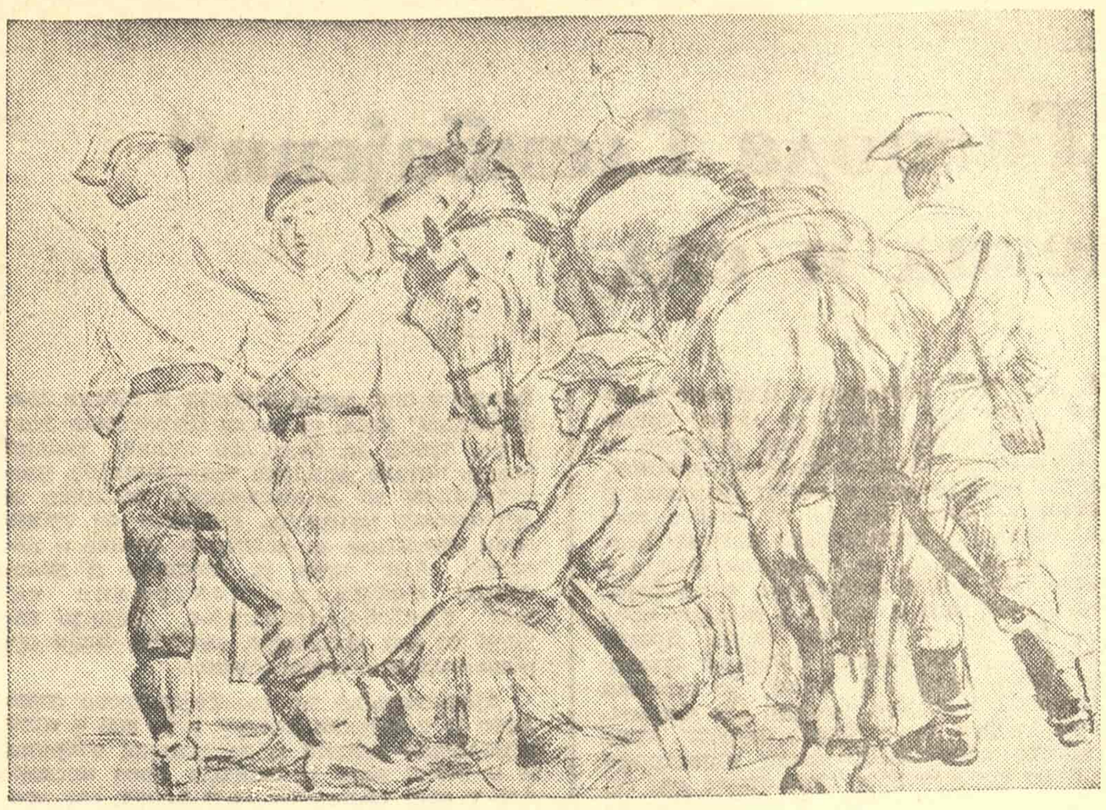
3) Хуго Клајн „'Господа Глембајеви' у светлу дубинске психологије“, у часопису „Форум“, 1968, 1.

4) М. Богдановић, „Размишљања о Мирославу Крлежи“, 1953.

5) М. Богдановић, „Критике“, Нови Сад, стр. 224.

6) М. Богдановић, Господа Глембајеви данас, 1952.

7) Маријан Матковић, Маргиналије уз Крлежино драмско стварање, 1949.



ПАВЛЕ ВАСИЋ: ЦРТЕЖ ИЗ ЦИКЛУСА „ИЗ БЕЛЕЖНИЦЕ ЈЕДНОГ РАТНОГ ЗАРОБЉЕНИКА“

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

НА КРАЈУ СЕЗОНЕ

Павле Васић: Из бележнице једног ратног заробљеника, Галерија Дома ЈНА у Београду

КРАЈЕМ ЈУНА и у првој половини јула излагани су у Галерији Дома ЈНА у Београду цртежи, акварели и темпере професора, историчара уметности, критичара и сликара Павла Васића. Тематски и временски ови цртежи везани су за период и догађаје између 1941. и 1945, управо за оно тешко време искушења и страдања народа Европе, када је аутор и сам, као ратни заробљеник, прокрстарио Европу, под изузетно тешким и често опасним условима. Цртежи су, тако, сведочанство о доживљају једног времена и о самом времену, о људима и карактерима, али и један јасно дефинисан став сликара који не мирује и који се не мири. У мрачним баракама или форсираним присилним маршевима, са шкртим средствима и у оскудици материјала, у дилемама и неизвесности настајали су ови записи који и данас нису изгубили од своје свежине и непосредности. Иако су то често скице, брзе забелешке и импресије, или просто сликарска вежбања по диктату унутарње потребе, многи од ових радова носе печат озбиљног ликовног проблема, призвук довршености и дефинитивног исказивања осећања једне свести која је својом суштином окренута другим и другачијим хоризонтима.

У већини радова има праве психолошке опсервације, оштрог запажања просторних односа, смисла за хумор, осећања за покрет и брзину, али и пригушене туге, неке чудне замишљености и усамљености, повучености у свој свет, као што се може видети на оном изванредном аутопортрету из маја 1944.

Сликар Павле Васић је ученик Јована Бијелића и ми се сећамо његових слика, портрета и актова претежно, који су на свим изложбама били запажени као дела даровитог и надахнутог сликара. Због тога је заиста штета што се Васић, због критичарске и истраживачке историчарско-уметничке активности, одрекао сликања. Или бар излагања. Јер, тешко је поверовати да се неко ко се од ране младости спремао за сликара и то касније потврдио, може одрећи те насушне потребе да се бојом и линијом дефинише однос према свету и доживљај света.

Слободан Стојиловић: Бакрорез, Галерија Графичког колектива

СТОЈИЛОВИЋА бисмо могли сврстати у оквире млађег београдског сликарства које тежи повратку предмета у слици, као да је ликовни елемент сам по себи недовољан за потпуну дефиницију сликарске мисли. У простор слике или цртежа уводи се све чешће „нова“ димензија ликовног: аксиолошко значење предмета, често људске фигуре, које се доводи у посебне релације и према средини и према другим елементима ликовног. Чини се да је тај двоструки повратак предмету у ствари последица засићености и неповерења у чисто декоративне, апстрактне вредности с једне стране, и тежње да се уђе у дубље слојеве ликовног знака и говора, с друге стране.

Заустављен пред проблемом својеврсне онтолошке условљености средства и технике, бакрореза, старим колико је стара и ова дивна и претешка техника, Стојиловић у ствари истражује управо ону унутарњу вредност линије коју су тако суперморно осећали стари мајстори: дати јој функцију носиоца и тумача „главне улоге“ цртежа. Линија исказује сама себе, своју податност и своју оштрину, тајну израстања из празне белине, свој облик знака али и значење у дефиницији облика, тако да је она код Стојиловића управо и условљена том двоструком предиспозицијом.

Инспирисан старим гравурама универзалних значења, њиховим духом и њиховом техником, овај млади графичар, тако често намерно невешт у конструкцији облика, осетио је суштину проблема: домоћи се једног и јединог, али суперморно функционалног средства којим ће дефинисати своју мисао и сложена стања сликарске свести. Због тога изложба, вероватно не случајно, носи назив у једнини — бакрорез а не бакрорези.

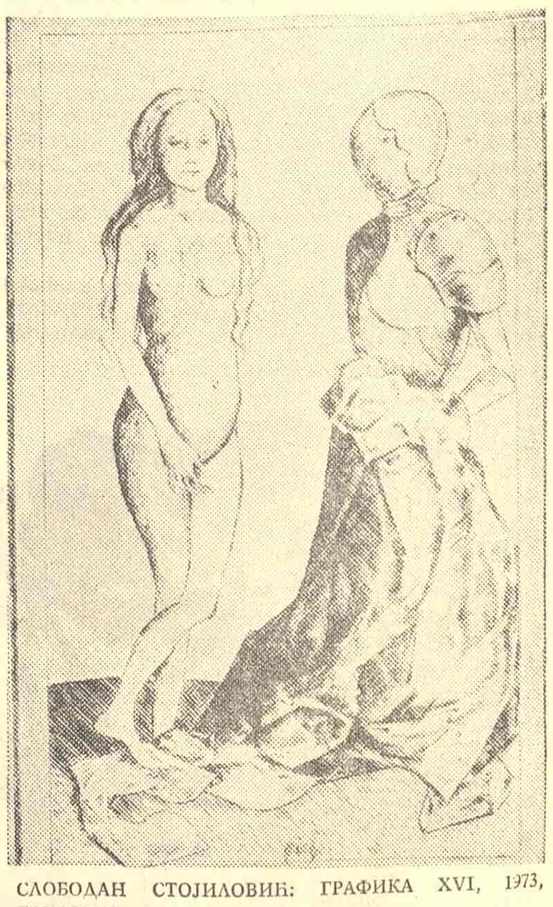
Перспективе I

ЈУГОСЛОВЕНСКА галерија репродукција уметничких дела која је већ годинама позната као најдоследнији и најсистематичнији пропагатор ликовне уметности на једном широком подручју, од сеоских средина до градова у унутрашњости, однедавно се уврстила у ред ретких покретача нових идеја на плану афирмације стварних вредности у нашем савременом сликарству. Поред напора да смишљеним изложбама највреднијих дела послератног српског сликарства ствара и створи праве љубитеље уметности као потенцијалне колекционаре.

Галерија је недавно у том погледу отишла и корак даље: приредила је изложбу најмлађих, још неафирмисаних београдских сликара, који су још на постдипломским студијама. С обзиром на тенденцију да се у Галерији приказују само праве вредности, то је потез прилично смео и одговоран.

Избор аутора и радова поверен је двојици познатих сликара — Драгошу Калајићу и Радомиру Рељићу, који су и текстовима образложили идеју, став и концепцију. Избором је обухваћено девет аутора (Слободанка Матић, Мирјана Мојсић, Љубица Мркаљ, Јосип Алебић, Титко Ђаће, Салим Обралић, Владимир Пајевић, Кемал Рамујкић, Слободан Стојиловић), рођених између 1945. и 1948, тако да су сви генерацијски чврсто везани. Међутим, то не чини битност њихове везе: сви они имају заједнички, сличан или идентичан однос према сликарству, сви су они окренути једном новом третману старих вредности дела, заокупљени лепотом сликања и лепотом слике, инспирисани стварношћу која је и историја и сан, временом неким непролазним који је стварни простор њихове чежње за савршенством, нежношћу и миром. Ти имагинарни предели са усамљеним фигурама и метафизички конципираним објектима теже некој тихој унутарњој хармонији. Због тога звуче мало преоштро речи Драгоша Калајића: „Ова нова генерација радикално одбацује један стари свет дегенерације. Такође, она устаје храбро против званичне критике која у свом субверзивном деловању, и на овом тлу, форсира или „наивне“ уметнике или декласиране идиоте, извлачећи из такве шпекулације и материјалне добити попут оних гангстера што унакажују децу да би просила“. Преоштро због тога што романтизам у овом случају није програм, као ни раније, већ осећање.

Срето Бошњак



СЛОБОДАН СТОЈИЛОВИЋ: ГРАФИКА XVI, 1973, БАКРОРЕЗ

ТРИ ПЕСМЕ А. Г. МАТОША

или лепота сна који се наставља

Поводом 100-годишњице пишчевог рођења

1.

У ПЕСМИ „Утјеха косе“ Матош говори о самообманама човека на почетку 20. века. У човеку-песнику сан и обмана толико су јаки да се претварају у истину о нашем животу. А страх од смрти претвара се у своју супротност — у лепоту смрти. Матош, песник импресиониста, уткива у своје стихове нијансе утисака, сан се изједначује са јавом, а свет око њега добија онакав изглед какав му даје песникова емоција. У сневању он налази задовољство које не би желео никад да изгуби. Чак и смрт не би смела да му однесе сан поезије, па га и коса умрле драге теши: у смрти се најбоље снева.

И после смрти Матош би желео да живи својом поезијом. Он сматра да време не може да однесе прави песнички сан, и не може да се помири са ма каквим видом постојања без песничке речи. Њему се чини да га и коса његове умрле девојке теши јер му говори да песничко дело траје и после смрти. Лепота и љубав, по мишљењу песника, морају да буду бесмртни како би свему дали смисао.

Матош је елегичан али и мисаони песник. На мртвој глави његове драге лепрша коса исто као и кад је била жива. Она нас опомиње на нешто што стоји као мост између живота и смрти, између сна и јаве — и смрт и живот као да су једна тајанствена варка, и то лепршава као коса вољене жене. Матош трага за животом сна, за идеалом својих тежњи, за савршенством, а умрла драга као да му говори да се само смрћу човек може откупити, да ће само прометејством и одрицањем доћи до свог жељеног циља, јер живот и смрт имају своју супротност — негацију негације.

Поента разрешења и завршетка свих патњи и стрепњи јесте сан смрти: „Мируј! У смрти се снева!“

2.

У песми „Јесење вече“ Матош говори о нијансама боја у природи и помоћу њих открива и дах, и мирис, и студен, и слутњу, и покрете умирања, и пркос, и трајање. Јесење вече је приказано и као тренутак и као вечност. У њему је човек са својим треперењима, битисањима, немирима, боловима, живљењима и умирањима. Природа и човек се прожимају, али постоје и одвојени: јер „оловне и тешке снове спивају области“, „монотоне сјене реком пливају“, „магле скривају кућице и торањ“, „сунце у ранама мре и мотри“, „горди јаблан лисјем сухијем шапуће“... Природа је човек и човек је природа, а та идентификација пружа уметнику велике могућности у изражавању, шири круг његовог мисаоног и емоционалног продубљивања света и живота, омогућава хватање нијанси у временском и просторном трајању, појединачно се утапа у тренутне и вечне токове, у тишину и смрт, као што се тама вечери утапа у једно неизмерно море.

Јесење вече, слика умирања у природи, садржи у себи симболику смрти. Смрт, тугу и таму у природи песник повезује са животом људи. И кућице и торањ скривају магле. Додире оног што је непокретно, или што стоји високо према небу и откуцава време, живот и смрт, песник везује са маглом која је неухватљива и својом бојом све изједначава и поравњава, разливајући се у један огроман океан. Магли, њеном мору, песник супротставља сунце које у ранама мре и мотри „како мрке бивају врбе, црнећи се црним вранама“. Сунце — симбол светлости и живота — савладано је јесењим црним бојама — бојама смрти. Оно је рањено и мре као човек. Није могло да се супротстави снази бола и смрти, токовима жалости, очаја, пролазности — а те токове симболишу оловне и тешке боје и сенке. Да би појачао бол, да би га довео до врхунца, до очаја, последњег крика, песник није хтео одједном да сахрани сунце, и све што оно симболише, већ га је оставио у ранама, у мукама, да мре и мотри како мрке бивају оне исте врбе којима је оно дало живот и зеленило, које је оно окитило, и још их кити јатом црних врана, зацрњујући живот и све оно што сунце и зеленило значе. Опипљивом, али и апстрактном симболиком природе — песник је рекао оно што је дубоко осећао, што га је тиштало, доводило до очајања, до крика бола. Тугу и бол песник не би могао тако пластично изразити да њима насупрот не стоје сунце и срећа. Светлост он истиче констрастима таме, а лепоту живота нестајањима и умирањима.

Очај и бол су мрачни, не само тамом обојени, већ и прожети хладноћом. Туга и смрт доносе хладноћу — „све је мрачно и хладно“ — каже песник. Али, у првом сутону, у првим тренуцима бола, назиру се трагови живота: „у првом сутону тек се слуте цесте, док не утону у даљине слијепе људских немира“. И поред тога што смрт и тишина прете, немири живота постоје јер човек мора да се бори, он не може сам да стоји ван времена и простора, он тражи своје место у свемиру. Али, најзначајније је то да се човек-песник није помирио са смрћу, да он „шапће о животу“. Тој истини Матош је дао један шири, општељудски значај. Свој живот — постојање јединке — ставио је у жижу друштва и природе као целине, посматрао их је у општим друштвеним и природним токовима, и димензијама, дао им и индивидуалну и космичку ширину. Тренутак, и нијансу боје и мисли, и емоције, повезао је у времену и простору, и по садржини и облику, и довео их на ивицу судара општег и појединачног, бришући разлике између тренутка и вечности, јединке и целе природе. У том брисању, судару и сажимању — сачувао је ипак и тренутак, и вечност, и целину природе, и јединку у њој.

Али, у хладној и тужној јесењој вечери, у њеном безизлазу, очају и тами, у тим симболима смрти и пролазности, ипак постоји неко и нешто *што шапће о животу*. Постоји и „горди јаблан“, не умире оно што јаблан симболично означава, *оно што се бори за живот*. Ова борба за живот још више се уздиже у својој лепоти, добија још величанственије значење, и пуни смисао, само у *судару са смрћу и пролазношћу*.

Горди јаблан у песми је човек који стреми висинама, који је пркосан и поносан. И док у јесење вече све пада, и лишће, и јата птица, и сунце, и док све тоне у тами, јаблан као да се диже према небу. Иако не може да живи пуним животом, он пркоси и „шапуће о животу“. Кад не може да шапуће о животу зеленим лишћем и цветом, он то чини „лисјем сухим“, кад не може да шапуће о животу светлошћу, он то чини „мраком глухијем“ — као да је самац усред свемира .

Горди јаблан је човек-песник који не може да се помири са смрћу нити са животом у којем је „све мрачно и хладно“.

Матош је покретом и мировањем, светлошћу и тамом, бојом сенки и бледила, ухватљивог и неухватљивог, слућеног и неслућеног, доволећи их у суларе и додире, у дијалектичко јелинство супротности, рекао истину о човеку и животу свог времена.

3.

И, најзад, у песми „Мађухица“ Матош је метафорично-симболично представио људе. Мађухица је цвет „дан и ноћ“ и његовим значењем песник је изнео своје схватање *лепоте*, света око нас и у нама и живота уопште. Цела песма је прожета мисаоношћу и емоционалношћу. Цвет мађухица воли тишину, сањари у меком и нежном починку који је у исто време и сан и јава. Она је у суштини увек будна иако се смењују дан и ноћ, свтлост и мрак. *Она је лирска егзалтација лепоте као нечег свеобухватног.* Лепота све прожима, заноси и усклађује, мађухица је привлачна, она је и смрт и живот, црна је као ноћ, златна као дан — „усред јаве процветао сан“. У њеној загонетној лепоти „кроз баршун дрхти једне душе тајна“.

АНТУН ГУСТАВ МАТОШ

Лепота мађухице уједињује човека са природом, целим светом. Она није ограничена ни временом, ни простором, ни светлошћу, ни тамом, ни смрћу, ни животом — подсећа и на мрак, и на светлост, и на смрт, и на живот. Она је песма о хуманизацији живота. Живописна је, пуна контраста, достојанствена, нема одређеног мириса. Декоративним бојама песник жели да прикаже и урбанистички свет и свет слободне природе.

Мађухица је специфично уметничко дело у којем су темељ импресионистички утисци. Опредмећен је у њој и синтетизиран поглед на свет, сједињени су у њој и сликарство, и музика, и архитектура, и поезија. Матош као песник износи нијансе својих утисака и доживљаја, даје предност импресији, поплави боја без одређених граница, а контуре и преливи садрже у себи елементе других уметности које су везане за поезију. У овој песми све је сан, па ипак, све је и стварност. Боје мађухице су и помешане и раздвојене, ређају се једна до друге као на сликама мајстора — импресиониста. Звучни тон ове песме је на средини, по емоцијама није ни *дур* ни *мол*, неутралан је као и цвет без мириса. Из мађухице навиру прозрачна и флуидна осећања и визије. Песник тако остварује изразитост, уткива у лирску песму драмске елементе и открива нам драму свога живота.

Кроз стихове ове песме истовремено струје два тона — тужан и радостан, две боје — жарка и тамна. У песми је остварена хармонија, паралелизам и контраст додира више тонова и боја исто као што се у музици постиже двотоналност. Матош жели да оствари и *дугу боја у поезији и то, очигледно, успева.*

Миљко Станић

Тодор Тошић

БРЕТАЊА

Атлантик је змај и див јаросни
што ветрове хладне и таласе гигантске
бљује
и гранатама туче многотонским

Бретања, обала стена црних,
грудима гранитним ударце дочекује.
До ње само ледени ветрови океана!
До ње само таласи високи до неба!

До ње:
да би за леђима њеним
сунчана поља рађала,
шуме се зеленеле,
деца се играла и стасала,
Француска цветала.
До ње, до ње само.

Атлантик, пријатељу, постоји неумољиво.
Неко мора бити Бретања.

ТОЧАК

Путовао човек, аутомобилом. Градове видео многе, земље, мора, планине. На булеварима сусретао лепе погледе жена. У кафанама уживао у музици, вину.

Човек није био срећан.

Рекли му: У далекој плавој планини, у пећини, живи старац, седина седа. Косе дуге, браде дуге као и живот његов.Очију дубоких као и мисли његове. Под пећином пут је кроз стене просекла цивилизација. Стићи ћеш аутом под саму пећину. Питај га.

Стигао је човек. Пред пећином је на сунцу седео старац.

Питао је човек: Много сам путовао. Видео многе земље и лепоте. Зашто нисам срећан?

Рекао је старац: Погледај онај точак. На твоме аутомобилу прешао је многе даљине, многе лепоте видео као и ти. Али — увек се око своје осовине окретао.

Увек унутра загледан.

О ПСИМА

Нека се о псима не кажу речи ружне.

Вучјак из Сибира, дога из Лондона,
афрички хрт, пудлица из Кантона,
немачки овчар и канадски сетер

у парку и на ливади крај пута
ограде градске прескачу и сеоски плетер.
Играју се срећно расе: бела, црна, жута.

Скок, трк и кевтање из срећних груди.
И ретко се када зли покажу зуби.
И нико никад никога не уби.

Нека речи ружне не кажу о псима људи.

Светозар Пилетић

Вјетру на крилу

Ко воду пије он је и мути,
А воде нема без таласа,
Уђи у мене, уђи са звијездом,
И пут ми покажи до трава.

У срцу још су све ми љубави
Иакс снијег ме завијава,
Пољупци мру ми у свитању,
Донеси муње без кајања.

Ти си ми вјетар којег нема,
А твоје сузно њежно тијело,
Сваку ноћ са мном у сан иде.
Ко ласта кад се врати снено.

МОЈ ТИХИ ВИР

Иде онај ко корача,
Ко двојника свог надјача,
Ко је јачи од свог плача,
Иде онај ко корача.

Из плода се клица рађа,
Сан је збиљи шајка-лађа,
Ноћ је дану сестра млађа,
Из плода се клица рађа.

Земља здјела злата пуна,
Небом златна плове руна,
Нико није без свог чуна,
Земља здјела злата пуна.

РУБ

Ко ће да ме данас љуби,
Ко ће ватру да упали,
Кад ме снијег свог завије,
Ко ће да ме заборави?

Моје чело још припада
Само твојим пољупцима
Мјесец мрити болно лице
Дај ми вјетар прегрштима.

Још сам дјечак онај исти
Младо сунце још ме мами
Сањам твоје небо плаво
Док ми туга срце трави.

СЛЕДЕЋИ БРОЈ
„КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“
ИЗЛАЗИ
1. СЕПТЕМБРА

Стихови са три континента

Мађарска

Ами Кароњи

ВЛАЖНО И СУВО

Млак мек влажан здрав хладан
шаш сребро месец брдо зора небо
трава мирис сутон звезда ноћ
небо корен вода зелено глатко плаво

прах ватра ветар оштро суво небо
камен змија камен месец копље нож
туга свећа снег миса камен туткало ноћ
камен оптужба камен змија прах ватра
ветар

Ђерђ Шомљо

ПРИЧА О ВЕШТАЧКОМ ЦВЕЋУ

Потпуно је исто, као право цвеће.
Само што не проговара.
Исто су тако лепе, као праве руже.
Само су још лепше.
И савршеније.
Све могуће варијанте. И до сваке најбоља.
Од потпуно затвореног пупољка до сасвим расцветалих цветова.

Полузатворене и сасвим отворене руже.
Цео спектар од тамножутог до скоробелог.
И данас су потпуно исте, као јуче.
И сутра ће бити исте, као данас.
Не знају за време.
А ни време њих не познаје.
О, стара жељо: записати све комплексне зависности
цветања и венења једне руже — док ме исмевају!
Немогуће је живети заједно с једном ружом, која
никада не увене.

Јожеф Торнаи

ГАВРАНОВИ

Отпутуј, пријатељу,
у земљу гавранова,
ти живи, међу челичне шлемове
набијене на лобање.
На крсту од шашарике
виси војнички капут од храстовог лишћа,
прекорачи уз пут притајени
костур у црној униформи,
можеш да се извучеш
испод пластова косе, рудника вештачких удова,
са дна мора дечјих колица и наочара
до најцрњих димњака:
у собу ће ти ноћу
улетети гавранови
који су на људско месо навикли.

Шандор Чори

ГРАНИЦЕ ГЛАСОВА

Зазвече
ведра
у дну улубљених дворишта,
зашуште поломљена ребра сламе,
псећи ланац узбуђује,
а детињство ми се уз грмљавину котрља.
Као да камен каса преко моста / дрвеног:
гласови испод моје коже,
у слепој улици тела.
Жубори
дрвеће
као вода,
и твоје тело, као вода.
Буди ме
будилник мора,
где се налазим.
Теглим се и устукнем,
рука ми ломи зрак,
даје гласове,
гласови из једног дрвета, као да се рађа шума,
као да је точак,
куцање
на праговима од катрана,
шта долази?
гласови иза наших леђа,
далеки ратови као челичне ролетне,
прозори које отвара ветар,
гласови после једног дугог дана,
одрањавање твог прекривача,
гласови: скоро већ музика,
сирене моје главе.

Михаљ Ладањи

ШКОЛСКИ ЗАДАТАК О ХУМАНИЗМУ

У улици, у којој живим,
људи исто тако воле да живе,
нестрпљиво очекују нове вечери,
када уз криглу пива
о сексу круже приче —

У улици, у којој живим, људи
желе да живе у сигурности,
због тога узбуђено праге вести
да ли ће увек бити пива, и
да ли ће и сутра
о сексу колати приче —

А ја помно пратим:
да ли добијају своје пиво и вести,
јер не бих желео да људи,
у улици у којој живим,
свој век проживе
бесцељно, као животиње.

(Избор и превод Јожефа Варге)

Турска

АНГАЖОВАНА ПОЕЗИЈА НАЗИМА ХИКМЕТА РАНА

Четвртог јуна ове године навршило се десет година од дана када је у Москви, у политичком изгнанству, умро велики пјесник и хуманист Назим Хикмет Ран. Рођен 1902. у Турској, постао је грађанин и пјесник Свијета, чијој сретнијој будућности је посветио читав свој живот.

Хикмет је готово трећину свога живота провео у тамницама Турске. У тој сумрачној атмосфери тамница рађала се његова поезија, пуна чежње за слободом и љубави према човјечанству. Хикмета узбуђује све што пријети човјеку и његовој слободи; он је свугдје присутан, непоткупљиви свједок времена у којем живи, његова је поезија ангажирана поезија у најбољем смислу те ријечи.

Када је 26. марта 1954. године извршена у предјелу Маршалских отока експлозија дотад најјаче Х-бомбе, која је изазвала снажан облак радиоактивнога дима који се спустио на јапанске рибаре, у бури просвједа, која се на ту вијест подигла у свјетској јавности, чуо се снажно глас пјесника Назима Хикмета... Пјесма „На XX конгрес је дошао друг Љењин", настала је у данима велике прекретнице у СССР-у, која је, до пуног изражаја дошла на XX конгресу совјетске партије, те представља спонтану реакцију пјесника на овај велики хисторијски догађај.

Никола Марчетић

НЕКА НЕ ПРИЈЕТИ СМРТ ОД ОБЛАКА

Само нас мајке чине људима,
ко добро сунце што бди над нама.
Зар није и вас мајка родила?
Чувајте живот мајки, господо,
Нек им не пријети смрт од облака!

Гле дјечак неки трчи травњаком,
за њим лепрша папирнати змај.
Зар нисте и ви тако трчали?
Чувајте живот дјеце, господо,
Нек им не пријети смрт од облака!

Кога то тражи поглед невјесте
у зрцалу док чешља бујне косе?
Нису ли тако чезнули за вама?
Чувајте, господо, животе невјеста,
Нек им не пријети смрт од облака!

Стар човјек дријема схрван од живота
у густој сјенци многих година.
Поштујте спокој ових година, —
та и ви сте већ стари, господо.
Нека не пријети смрт од облака!

ЈАПАНСКИ РИБАР

Живио рибар одважан и млад,
облак на мору уби рибара.
Његов ми другар каза причу ову.

...Био је сутон. Ужегосмо луч, —
уловисмо рибу — тко окуси — умре.
Не умре одмах — његово ће тијело
трунути живо док не иструне.
И тко нас додирне — умре,
тко дирне наше жуљевите руке
испране сољу морских валова,
тко нас додирне — умре.
Не умре одмах — његово ће тијело
трунути живо док не иструне.
Тко нас додирне — умре.

Чежњо далека, заборави мене!
Наш чамац плута морем као лијес...
Тко на њег ступи — умре.
Облак је пао на нас...

Далека чежњо, заборави мене!
Не пружај руке — носим заразу —
тко ме додирне — труне...
Не пружај руке — послије моје смрти
родит ћеш сина жива иструла....
Чежњо далека, заборави мене!

НАЗИМ ХИКМЕТ РАН

Наш чамац плута морем као лијес,
и ноше мртву алгу.

НА XX КОНГРЕС ДОШАО ЈЕ ДРУГ ЛЕЊИН

На XX конгрес дошао је друг Љењин,
осмјехнуо се застав на вратима,
а затим прошао салом и сјео подно трибине
положивши на кољена нотес;
није ни опазио свога попрсја.

Бити с њиме под истим кровом, браћо,
с олакшањем стисак
умне љењинске руке!...

На XX конгрес дошао је друг Љењин.
Над земљом, на предпрољетном небу
окупљаху се радосна надања,
ко густи бијели облаци.

(Превео Никола Марчетић)

МОЈ ПОГРЕБ

Одакле ће изнијети сандук мој, да ли с дворишта родног?
И како ћете ме само спустити с трећега спрата?
Јер сандук неће у лифт стати, па не би било ни згодно,
а тијесног је стубишта наша зграда.

А можда ће голубови бити, и сунце до груди, облачак власат,
а можда сниједг, с дјечјим повицима сројен,
а можда киша, и наоколо мокри, испрани асфалт,
и канте за смеће код капије ће да стоје.

Може се десити да ми на чело падне капљица кише —
вода је, веле, на добро,
и било или не било оркестра, дјеца ће притрчати ближе,
дјеца умрле воле, поћи ће за мојим одром.

Испратиће ме наш добри балкон са рубљем из цијеђа,
прозор наш кухињски за мном ће одозго да пòглѐда.
У том сам дворишту био срећан. Доме мој, буди срећан!
Сусједи моји, желим вам много љета!

Април 1963.

(Превео Радован Зоговић)

БЕЛЕШКЕ О МАЂАРСКИМ ПЕСНИЦИМА

АМИ КАРОЉИ (Károlyi Ami) Ова песникиња, иначе супруга познатог песника Шандора Вереша, поред песама објављује и преводе. Објавила је више самосталних збирки као што су, на пример, „Прикујте звезде за земљу" и „Месец — богиња".

БЕРЂ ШОМЉО (Somlyó György). Песник, критичар и књижевни преводилац. Рођен је 1920. године. Носилац књижевне награде „Јожеф Атила". Јавио се као песник крајем 30-тих година збирком „Против добра". Објавио је низ самосталних збирки као што су, на пример, „Шума мира" (1952), „Исповест о миру" (1953), „Јаблани на обали" (1955), „Талисман" (1955), „Оно што помаже да се живи" (1960) и др. Избор његових песама под насловом „Изнад језера, под небом" објављен је 1962. године.

ЈОЖЕФ ТОРНАИ (Tornai József). Рођен 1927. године, песник и преводилац, који у прво време ради у металском комбинату „Чепел" као металоструг, а доцније као чиновник. Прву песму објавио је 1955. године. Говори гласом модерног песника који истражује решења проблема нашег времена. Објавио је низ самосталних збирки, међу којима су важније: „Рајска птица", „Земља до неба", „Златна врата", „Име фетиша" и др.

ШАНДОР ЧОРИ (Csoóri Sandor). Песник рођен 1930. године. Носилац књижевне награде „Јожеф Атила". Постао је познат мађарској јавности захваљујући својој лирици надахнутој народном поезијом. Његова важнија дела су: „Узлеће птица", „Бавољи лептир", „Бекство од самоће", „Кубански дневник", „Моје друго рођење" и др. Поред песама пише и есеје. Посвећује значајну пажњу општедруштвеним процесима и развоју масовне културе.

МИХАЉ ЛАДАЊИ (Ladányi Mihály). Песник, припадник млађе песничке генерације, рођен 1935. године. Студирао је у Будимпешти на Филолошком факултету и још као студент истицао се својим друштвено ангажованим песмама. Прву књигу песама објавио је 1957. године, а отад је објавио више самосталних збирки. Сарађује у дневним и књижевним листовима, као и часописима.

Мексико

Октавио Паз

С ТОБОМ

Налети од тиркиза
Неухватљиви парови птица
Жестине

Свет пламти
Дрво

Ври од гавранова
Гори не опекавши се
Смирена

Међу високим сунцокретима
Јеси

Предах светлости
Дан

Је велика јасна реч
Трепереље самогласника
Твоје груди

Зре на моје очи
Моја мисао

Лаганија је од ветра
Трезвен сам

Видим свој живот и смрт своју
Свет је истинит
Видим
Настањујем једну провидност

САДАШЊОСТ

На светлуцању камена
Сланог окомитог
Скамењено плаво насиље
Непрестано падање
Завесе
(Позади
Сунце се са морем хрве)
Под од цигала
Задихани удисај
Прозор сто лежај
Сада се плаветнило пружа шири
Придржава
Ружичаст јастук Девојку
Црвену одору још топлу
Очи
Полузатворене не због чекања
Због похођења
Боса је
Грубо сребро обујмљује
Освежава
Мишицу нагу
На одважним грудима поиграва јој сунчев нож
На стомаку
Неминовно узвишење
Линија црних мрава
Трептај
Једног тела душе боје
Опрљеног меда
Црног меда.
Уз светлуцање булке
Црне булке
Отвараш
Очи
Сунце си жедно

САГЛАСАН

Карлосу Фуентесу

Одозго вода
Одоздо шума
Ветар на путевима

Смиреност бунара
Ведро је црно Вода чврста

Вода силази до дрвећа
Небо се пење до усана

(Превео Радоје Татић)

*

За мексиканског песника и есејисту Октавија Паза (1914) поезија није бежање од живота, већ начин да се живљење умногостручи кроз идентификацију са светом који га окружује. Прву збирку „Шумски месец" објавио је већ 1933. године. Нагло је сазрео за време грађанског рата у Шпанији збирком „Неће проћи" (1936). Следе збирке „Под твојом јасном сенком", „Човеков корен", „Између камена и цвета", „Сунчев камен" и многе друге. Писао је под извесним утицајем страних песника (Т. С. Елиот, Сен Џон Перс, надреалисти), али је за њега карактеристично да је користио типично мексиканске митове и веровања. По вредности и значају за хиспаноамеричку књижевност упоређују га са Борхесом и називају га песничким Борхесом. До 1968. године био је амбасадор Мексика у многим земљама, а тада се повукао из дипломатске службе због неслагања са својом владом поводом крвавих демонстрација за време XIX Олимпијаде у Мексику. Једна од најновијих збирки Октавија Паза је „Источни обронак", из које су превелене песме које доносимо.

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

Радници као читаоци

Наставак са 1. стране

туелне, а и истински трајне теме, теме о радницима-читаоцима и читању радника, не би посебно и подробно говорило, указало и упозорило на положај и обавезе библиотека, и јавних, и матичних, али и свих осталих, особито оних које се, као самосталне или у саставу већ постојећих институција, налазе и раде у радним организацијама, односно у организацијама удруженог рада материјалне производње.

Библиотеке су, заиста, одавно престале да буду брижљива сабиралишта књига, са одабраним читаоцима и са искључивом бригом за оне који желе, могу или имају навика да сврате до њихових, не баш увек привлачно уређених простора. Библиотеке су, готово све и готово свуда, прихватиле сазнање да само мобилним и увек изнова потврђиваним и примљеним акцијама могу да буду саставни и утицајни део својих средина и да тек, отворене и ефикасно ангажоване, имају шансу, дуго чекану и потребну, да — и саме се непрекидно развијајући — доприносе, стварно доприносе укупном развоју човека, сваког човека и друштва, нашег самоуправног друштва у целини.

И баш зато библиотеке јесу потреба свих и свуда. Оне су средишта, чија су присуства нужна у свим срединама у којима човек ради и живи. Библиотеке све чине да то све више и јесу, и то је њихова владајућа оријентација. Међутим, библиотеке су то заиста тек онда ако се њихове књиге читају, развијајући у читаоцу уметничке, друштвене, стручне, научне, политичке, самоуправне, марксистичке и револуционарне просторе сазнања и знања, све оне просторе који су данас живот и без којих не би било оваквог, социјалистичког, нашег доба.

Шире, вишестраније и ефикасније обнављање читалачких колона тек предстоји. И то је — у истој мери — и могућност и одговорност свих. У времену остваривања и у култури класне суштине Писма Извршног бироа Председништва Савеза комуниста Југославије, ставова Председника Тита, принципа нових устава Југославије и Србије, као и Платформе за Десети конгрес СКЈ, долази раздобље, иначе предуго запостављано и запостављено, кад радник и радничка класа постају, и јесу, основно полазиште и главно упориште свих друштвених, самим тим и културних акција, па и свих акција које омогућују да радници постану и остану читаоци који ће — својим интересовањима и потребама — променити, и тако побољшати и унапредити, и положај и углед књиге, и проширити делатности библиотека и ојачати њихову одговорност, а њихову праксу обогатити новим садржајима рада.

Разуме се, библиотека није, не може и не сме бити једини простор књиге. Поред ње, радник треба да је са књигом, са читаном и прочитаном књигом, и у својој радној и, нарочито, у породичној средини. Међутим, библиотека је најодговорнији простор књиге, која раднику, сваком и садашњем и будућем читаоцу, мора да омогући активну и зналачку комуникацију са књигом, која ће читање претворити у истовредно осећање и потребе и задовољства.

Припремљеност за књиге и читање — а то је, познато је, сложен и веома осетљив, чак изразито стручан посао — тражи да се библиотеке (никако саме и никада без стварне сарадње са свима другима, који су и заинтересовани и одговорни), отргну од осећања да је довољно, понекад због погодног извештајног звука, а чешће због остваривања већих, и заиста никад довољних материјалних могућности, и да је све, уосталом, куповати књиге и имати у списковима чланова завидне, такмичарски чак запажене бројке. Библиотеке се морају старати да сваки члан буде и читалац, и да се свака књига чита, стално да се чита, тако да никад не буде претесно везана за место на полици. Библиотекар је тај који треба раднику — разговором или саветом — да открива књиге тајне и узбудљиве и реалне вредности и да му помера, указивањем на функционалну повезаност књига и са животом и са ралом, читалачке амбиције и захтеве.

Могућности су, сасвим је, међутим, извесно, различите у свакој средини, али свуда вишесмерне и стварне. Не исцрпљују се ни разговорима библиотекара са читаоцем, а ни доласком читаоца у библиотеку. Раднику читаоцу, и оном старом, а особито новом читаоцу, и сваком другом, треба омогућити сусрет (не баш сасвим редак — да би се заборавио и да ништа не би значио) са ауторима прочитаних књига или оних које тек треба прочитати, затим сценско и свако друго артистичко виђење појединих књига, па предавања која би се — и темом и начином казивања — темељила на књизи и читању... Такође, књигу треба представљати и у оним средствима информисања која су дневно са радником. Дакле, о књигама, одређеним, треба радник да може да прочита у фабричком листу, да чује на разгласној станици, да, исто тако, свестране информације може да нађе у општинском листу и локалној радио-станици, али и у свим другим приликама.

Треба, још једном, упозорити да би за књигу и читање било штетно свако даље расправљање о смислу и потребама библиотека у радним организацијама. Уместо тих неразумних и неразумљивих препирки (а има их, а било их је јуче још више), треба се одговорније заложити — да у сваком простору рада и живота радника треба да је књига. У њима треба да се налази свака она вредна књига која је раднику и потребна и корисна, књига која ће, читањем, и значити и зрачити... Разуме се, конкретна организациона решења — самостална библиотека у радној организацији, истурено одељење месне библиотеке или колективно чланство у њој, односно и сви други видови — зависиће од сваке средине, али и, највише, од самих радника, од њихових потреба, навика, могућности. Уосталом, амандмански организоване библиотеке, које ће свој рад удруживати са радом носилаца материјалне производње, мораће, стварно, више да се старају о партнеру у удруженом раду него о својим институционално, традиционално организационим разлозима.

Будући да се у стварању читалачких навика код радника подразумева одговорно учешће библиотека, треба упозорити да и издавачка делатност у овом важном и друштвеном и културном послу није без обавеза. Не би се смело, и данас, чекати. Не би требало да издавачка предузећа искључиво прате акције и настојања других, библиотека, друштвених организација и самих радника. Издавачка делатност и сама треба да оствари своје обавезе и да предузме оне акције које треба да омогуће да радници више читају. Ово није — ради неспоразума вреди истаћи, посебно — залагање за такозвану књигу за радника... Том упрошћавању, мислим, не би смео нико, најмање данас, да нуди, свеједно да ли практицистичке или квазитеоријске аргументе. У нашем самоуправном друштву, друштву радничке класе и друштву које социјалистички рад схвата као своју главну суштину, све је — ако је вредно, ако је прогресивно и ако је хуманистичко — намењено раднику и за раднике. То, такође важи за књиге.

Уосталом, и књижевно стваралаштво — и у сазнању да је свака књига за сваког радника — вероватно ће, убрзо, ако већ није, бити пред стварним, истинским питањем: како сведочити, уметнички, о овом времену препуних тема, изузетне динамике и незапамћеног развитка. Неће бити потребно много да се нађе одговор, онај одговор који ће, избегавши замке утилитаризма и догматизма, и уметности, међутим, одстранити и авангардистичке, апстрактне и традиционалистичке теме, које нису у овом времену и нису за ово време, нити ће бити за било које будуће време, које ће, важно је истаћи, и онда бити време рада и радничке класе, дакле време социјализма.

Радници читаоци, имајући на уму перспективе друштва и културе данас, у социјализму, могу да омогуће ново доба књиге и нове могућности библиотека. И друге друштвене снаге, пре свих књижевници и остали ствараоци, као и издавачи, имају одговорне обавезе. Исте одговорности, разуме се, изражене у границама надлежности и својих особености, имају у подстицању овог, слободно се може тврдити, најинспиративнијег и најсудбоноснијег преображаја књиге и читања — Савез комуниста, Савез синдиката, Социјалистички савез, Савез омладине, као и културно-просветне заједнице и заједнице културе, удружења књижевника, библиотекара, издавача, преводилаца, новинара, просветних радника... Сви они. сарађујући равноправно и истосмерно, могу постићи очекиване промене, потребне књизи, неопходне раднику и важне за друштво. У тој сарадњи, највећи удео, ипак, припада радним организацијама и самим радницима. Било би сувишно, и без слуха за суштину данашњих односа, упозоравати на овакву оријентацију, која је и оријентација, трајна и једина оријентација нашег самоуправног социјализма.

Милош Јевтић

ОЖИВЉЕНА КЛАСИКА

ГОВОР „ДУШЕ ЖИВЕ“ КАО ПЕСНИЧКИ ИДЕАЛ

Поводом стогодишњице смрти Фјодора Тјутчева

ФЈОДОР ТЈУТЧЕВ

РУСКИ СИМБОЛИСТИ су учинили све што је било у њиховој моћи да Тјутчева изведу из круга изабраних поштовалаца (пре свега, Л. Толстоја, Достојевског, Тургењева, Фета, Некрасова) и обзнане га широј читалачкој публици. Владимир Соловјов га је још 1895. године у чланку „Поезија Ф. И. Тјутчева“ назвао визионаром демонског принципа у природи и тајночатцем космичких дубина живота, надредивши га у том погледу чак и Гетеу; његове закључке су прихватили В. Иванов, Брјусов, Чулков и други, прогласивши Тјутчева за „првог руског симболисту“. Блок је такође имао високо мишљење о овом песнику; познато је, на пример, шта је за њега у периоду 1912—1914. године значила Тјутчевљева песма „Два гласа“ и с каквим се интензитетом бавио изучавањем нејасних места овог наслеђа, о чему најбоље сведочи његова идеја из 1920. године да приреди издање Тјутчевљевих песама и напише есеј о песнику. Међутим, управо је рани Блок завештао једну недоумицу око Тјутчева, којој у критичкој литератури није посвећено довољно пажње. Реч је о његовој концепцији Тјутчева-претходника руског симболизма у верзији Соловјовљеве идеје „Вечне Женствености“, израженој у „Скици за чланак о руској поезији“ (1901 — 1902) и, посредно, у тексту „Стваралаштво Вјачеслава Иванова“ (1905).

Уколико се и дотичу овог проблема, везаног за Тјутчевљеву стваралачку филозофију, новији истраживачи се обично заустављају на песми „Silentium!“ (1830) и, како би избегли закључак о Тјутчевљевој припадности „чистој поезији“, налазе њено продужење у другим песниковим темама (на пример, у теми „Фонтане“, како чини Л. Озеров), напуштајући, у ствари, простор за прави разговор о предмету. Овај процес размишљања, наравно, није у дослуху са симболистичким тумачењем (напротив, он образлаже песниково кретање ка „реализму“), али је у нечем другом близак Блоковом схватању проблема: у обе интерпретације песма „Silentium!“ се оцењује као Тјутчевљева последња реч у испитивању проблема комуникације песме и света. „Silentium!“, међутим, није таква песма или, бар, није песма са само таквим звучањем и важењем.

У оквиру проблематике стваралачке филозофије у Тјутчева сразмерно једноставно, у класичном романтичарском духу, дефинисане су само две основне теме — песника-изабраника Музе и сврхе поезије као делатности; при том, формулације обе теме потичу из првог периода песниковог стварања и остају неизмењене у каснијим периодима. Прва тема је представљена у већем броју песама о „ноћном“, „божанском“ пореклу надахнућа и дометима поетских метаморфоза („Привиђење“, „Видео си га у кругу великог света“, „У људској гомили, у нескромној хуци дана“, „Из Шекспира“, „Скалдова харфа“, „Не веруј, не веруј песнику, дево“ и друго); о трајности овог погледа сведочи и познији текст „Н. И. Крољу“ (1863). Друга тема полази од интонације песме „Душа моја је Елизијум сени“ (у којој се, иначе, експлицитно објашњава одсуство контакта између „ноћног“ песника и „дневне“ актуелности живота светине) и завршава се беспоговорним мотивом, познатим једнако у раном тексту „Поводом Пушкинове оде Слободи“ (1820) и у старијој „Поезији“ (1850): песништво ваља да „смекшава, а не узнемирава срца“, песма долази с неба и „на побуњено море пролива балзам помирења“. Ово традиционално, романтичарско схватање имало је одјека и код познијих песника-Тјутчевљевих ученика, на пример код М. Волошина (у песми „Грађански рат“).

Међутим, трећа, најсложенија тема Тјутчевљеве стваралачке филозофије — тема карактера и граница песникових трагања — није могла бити одмах формулисана у овој поезији, наглашено антиномичној. Њен подстицај је у наведеној песми „Не веруј, не веруј песнику, дево“, у другој половини опозиције „Песник је свемоћан као стихија, Он не влада само у себи самоме“; то „не влада само у себи самоме“ треба схватити и као људску, и као песничку ситуацију, што говори о Тјутчевљевој свести о ограничењима поетске акције. Ова ограничења он посматра у више планова. Само у једном, првом, нуди их „Silentium!“ У знаменита три стиха-реторска питања и четвртом стиху-афоризму („Мисао исказана је лаж“) садржан је закон антиномије унутрашњег песниковог света и језика, који Тјутчев оснажује вишеструким императивним „ћути“ (при чему је последње „ћути“ снаб девено ускличником, као и наслов песме) као последњом позицијом; ипак, сама садржина афористичког стиха и околност да се у песми не помиње именица „песник“ допуштају закључак да није у питању и последња песникова позиција, тачније — да је позиција ћутања ужа од песникове последње позиције.

Повод за ову песму није утврђен, али је зато познат повод за тематски сродну песму „Из Микеланђела“ (1855). Тјутчев је имао у виду драму кримског рата (ужа, људска позиција!) када је други пут упутио позив на ћутање: антиномија се у овом случају односила на величину успуле Ноћи великог Микеланђела и нискост „злочиначког“ и „срамног“ века, у коме је утешније „не живети“, „не осећати“, „спавати“, „бити камен“, најзад. Свестан да је посреди неопходност ограничења песничке акције, Тјутчев се ипак није до краја приклонио ћутању, „патњи самотништва“ као стању којим се искупљује „понос Песника“, како мисли Блок у „Стваралаштву Вјачеслава Иванова“; он је само регистровао неизбежност комуникације и покушај да се она заштити од баналности деформације. Полазећи од своје верзије Тјутчевљеве песничко-филозофске судбине, Блок у тексту из 1901 — 1902. године предност „пророштва“ и откривања „бездана очајања, самоубиства и узвишеног усхићења“ даје Фету као родоначелнику иле-је „Вечне Женствености“; насупрот Тјутчеву, који се није одлучио на одсудни корак потпуног самоослобођења, задржавши за себе „топао кутак националности или романтичарски спокојног и прилично ниског лебдења“, другим речима — изабравши могућност „ћутања“, Фет се, по Блоку, упустио у „тајну“ — у срећу без мере и назива која је синоним за песниково стварање немогућног. За самог Блока то „стварање немогућног“ је најпре био сан о оваплоћењу принципа „Вечне Женствености“ као принципа свејединства, који је касније, преко песама типа „О, хтео бих да живим лудо“ („Неостварено — остварити!“), прерастао у идеју „Одмазде“ као принципа песниковог живота уопште, „живота без почетка и краја“. Он је, према томе, хтео да укаже како Тјутчев није прави претходник симболизма његове, Блокове формације управо зато што је, прихвативши апологију ћутања, одустао од „светковине генија“ (пут Фета) односно „светковине слободе“ (пут Блока).

Наше је мишљење, пак, да је Тјутчев имао на памети овај задатак, да је о тешкоћама његовог испуњења водио рачуна и да је у том погледу био суочен с важном еволуцијом. Између осталог, није могао бити задовољан антиномичношћу свога виђења, која је потицала и из личне пројекције, и из објективног статуса спољнога света. Први случај је уверљиво забележен у циклусу успомена на Денисејеву (најпримерније у „Пријатељу моме Ј. П. Полонском“ и „Има и у моме патничком мртвилу“) други у песми „кримске“ инспирације „Сада ти није до песама“; у оба примера песма је и без позива на ћутање суштински остајала без ефекта. Стога је карактеристично да се у познијој Тјутчевљевој поетској сцени чешће срећу песме-посвете „хармоничним песницима“ — Жуковском („Успомени В. А. Жуковског“, 1852) и Карамзину („О јубилеју Н. М. Карамзина“, 1866), „чистом“ и „целовитом“ духу што је „хармонично живео“ и „хармонично певао“ (Жуковски) и „добром, чистом генију“ што је „умео све да споји у нераскидиви, потпуни склад“ (Карамзин); тек у овом периоду наћи ће се у том репрезентативном скупу и Пушкин („О јубилеју кнеза Петра Андрејевича Вјаземског“, 1861), чија се хармонична природа није откривала Тјутчеву у ранијој песми „Двадесет деветог јануара 1837“. Но ако је у дисхармоничности личног бића налазио један од пресуднијих разлога за ограничење своје песме, Тјутчев је ипак знао каква треба да буде песма без ограничења.

О томе као о „последњој речи“ његове стваралачке филозофије сведочи песма из 1869. године „Ј. Ф. Абази“, посвећена чувеној певачици Јулији Абази, Гуноовој и Листовој пријатељици и једном од оснивача Руског музичког друштва. Ову песму, коју истраживачи готово системски заобилазе, чине пет строфа. Објекти прве две строфе су „оруђа хармоније“ и њихова „безгранична власт над душом“, њихов „мрачни, али матерњи“ језик, њихово стање сужањства у јауку и немиру, који би хтели „на слободу“, у „гласно исказивање“; овом сликом се може објаснити Тјутчевљева лична песничка ситуација у борби за хармонију и њен учинак по Блоковом обрасцу. Међутим, наредне три строфе руше ову схему. Њихови објекти су „потпуност ослобођења“, „крај и сужањству и борби“, „ослобођење душе“, што води поруци последње строфе: „На свемоћни зов Светлост се одваја од тмине, И ми не звуке — душу живу У њима вашу душу чујемо“. Порука васпоставља положај Творца који је створио свет и ослободио се притиска његове судбине, положај песника идентификованог са Творцем пошто је из њега проговорила „душа жива“.

Овај закључак би требало да сугерише пут којим се песникова душа може извести из „Елизијума сени“, само из неопходности заштите од „безосећајне светине“ проглашеног за узвишено уточиште. Ипак, он сврађа пажњу и на друге околности, пре свега на судбину песничке речи у границама саме историје песништва и његовог иманентног развоја; та судбина у развоју и с коначним циљем оглашава се најпре у врховима симболистичке стваралачке филозофије (упркос Блоковој недоумици), а потом и у свим оним парцијалним трагалачким елементима, који Тјутчевљеву поезију зближавају са опусом Пастернака, Мандељштама и Ахматове међу песницима Русије, и Рилкеа, у првом реду, међу песницима Европе

Миливоје Јовановић

КЊИЖЕВНЕ ТЕМЕ

ИСТОРИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ПЕРИОДИКЕ

Наставак са 1. стране

предедено, књижевно дело (то се лепо може пратити читањем књижевних часописа) почиње свој нови живот у овој књижевности.

Ако, значи, часопис представља једну синхроничну раван у којој је целокупна књижевна продукција присутна у једном тренутку времена, истовремено се, свакако, тиме актуализује и проблем књижевне историје, јер је часопис више него неко друго књижевно дело обележен тренутком у којем се појављује, у којем настаје.

Модерна наука о књижевности није још одговорила на сва та питања која сам поменуо и она је ту суочена стварно с низом искушења. Али су искушења била управо наш највећи подстицај кад смо приступали испитивању и појма часописа, и појма историје у овој светлости, и историје српске књижевности у, да тако кажем, новом кључу.

Наравно, наш посао нас је суочавао и с низом не мање важних проблема који су, на известан начин, и књижевни и нису књижевни, као што је питање националног одређивања. Већ сам наслов „Историја српске књижевне периодике" подразумева читав низ преиспитивања од тога шта је историја, шта је књижевно, шта је периодика, па до питања шта је српско у смислу књижевног атрибута или књижевног одређења...

Прошло је, као што видите, 18 месеци од тренутка кад је елаборат написан, кад је усвојен у пројекту „Историја српске књижевне периодике", кад је „ксероксиран" и у овом облику смештен у фиоке, крајем 1971. године. Наравно, тих 18 месеци прошло је у даљем раду на истраживањима којима смо се посветили, и чињеница да га данас износимо пред вас у овом облику у којем је настао пре 18 месеци говори не о томе да смо ми сигурни да је он у потпуности издржао пробу времена и да су одговори на питања прави и једини. То говори само о томе да ми мислимо да је он и данас одговарајући подстицај за наша размишљања, да и даље може служити, овакав какав јесте, као подстицај једном разговору који данас водимо и да су, на известан начин, у овом тренутку, нека питања и неки проблеми у њему садржани, данас актуализовани. Они су за нас још интересантнији зато што ми на тај елаборат гледамо с једним већим искуством, с више самокритике. Међутим, истовремено, чини нам се да неке тезе истакнуте у том предговору, нарочито оне о сусрету модерне науке о књижевности са марксизмом пружају данас праву могућност за шира размишљања, нарочито у таквој области као што је то област српске књижевне периодике...

Ми смо били свесни искушења и, као што сам рекао, искушења су нас привукла. Као што су, очигледно, и вас искушења привукла и ви сте се суочили са оним питањима која су и најосетљивија и најризичнија. Међутим, мени се чини да после овог разговора ипак на неке ствари можемо гледати с мање осећања ризика. Наиме, сигурно да нас мора руководити једно искуство и једно начело: да се у име једне амбиције коју сви овде сматрамо и значајном и неопходном треба упустити у подухват у који се упуштамо, да нас ризици, недоумице и недоречена питања, и питања на која је тешко наћи одговоре, не смеју ометати у покушају да историју српске књижевне периодике, у сарадњи са својим колегама, напишемо. Јер, ипак, како је овде реч о српској књижевној периодици, ми за отприлике 90 одсто случајева, кад је, рецимо, питање националног опредељења, можемо имати мање или више прецизне одговоре. Треба ли у име 10 одсто оних питања где се морамо суочити с тешкоћама одустати од читавог овог подухвата? И тих 10 одсто ризичних случајева, морам отворено рећи, изгледају ми сада нешто мање ризични, зато што би дух толеранције требало да буде основни дух овог пројекта..

Морамо полазити од тога да су часописи, више него књижевна дела, оне структуре где се укрштају не само различити системи у смислу: књижевност, сликарство, позориште, графика, о чему је овде било речи, и не само различити системи структуре у смислу: књижевност, философија, идеологија, друштво, итд., већ да су часописи места где се сусрећу националности, где се сусрећу народи и где заједно сарађују. И да то што они значе пример заједништва, пример сарадништва и пример заједничког посла — да нас то не сме спутавати и нагнати да од подухвата одустанемо, него да то што часописи јесу треба да нас креће да о њима пишемо.

Јер, зар бисмо заиста били више инспирисани да пишемо историју оне периодике која би се свесно и начелно одрицала сарадника из других националности? Зар бисмо, у име лакшег посла, могли — у мислима, у идејама, у сновима — пожелети да је „Данас" био само хрватски, или да је неки други часопис био само српски? Ако је заједништво био мото њиховог посла — да на неким пословима заједнички сарађују — може ли нас то онемогућити у нашем послу данас?

Сигурно је да на такве одговоре, на негативне одговоре, не можемо пристати. Поготово код оних часописа, о којима је овде било речи, као што су часописи књижевне левице, где је моменат класног истицан у први план. И ако их у једном тренутку укључујемо и у српску периодику и у хрватску периодику — а код неких ће бити нормално да се укључе и у оне историје књижевности које буду писане о књижевном стваралаштву на тлу Босне и Херцеговине, или историје која ће обрађивати аутентично муслиманско стваралаштво, па се враћати далеко у прошлост, — не због садашњег тренутка, већ зато што су они били муслимански и у оном тренутку кад су настајали и кад су стварани, не, дакле, само због тренутног опредељења последњих десет година — то није неко насилно наметање критеријума. Да ли због тога што су неки часописи истовремено и часописи црногорске културе, а јесу и саставни део, у појединим тренуцима, и српске књижевности, — да ли зато ми морамо одустати од овог посла, или правити неке насилне ампутације или нешто слично томе? Мени се чини да дух који чини суштину часописне политике, што је у основи часописа као структура, мора одредити и наш посао. И тај нас дух води управо ка овој толеранцији, ка овом разумевању и еластичности која је обојила и данашњу дискусију, а ја верујем да ће она бити присутна и у будућности.

Према томе, нема чврстих схема на оним ризичним границама, нема својатања и нема ничега што не би било инспирисано одговарајућим књижевним и разумним националним разлозима. Ситуација да два велика народа на овом тлу говоре једним језиком, са свим варијантама, не сме бити камен спотицања већ природни услов удруживања; то је наше богатство, а не нешто што нас раздваја. Мислим да тиме морамо бити руковођени, али да, истовремено, пишући једну такву историју, морамо јасно и недвосмислено онемогућити све злонамерне интерпретације. Не смемо ову Историју понудити као аргумент ниједној злонамерној страни, свеједно у име које боје, које заставе или којег знака она говорила, да се овом историјом користи у сврхе за које она није писана.

Дакле, морамо исказати недоумице и указати на проблеме, јасно рећи чиме смо руковођени и шта је наш циљ. Уколико у једном овако сажетом елаборату то све није могло бити исказано, мислим да је један од основних циљева ове дискусије у томе да речи које су се чуле овде уђу у манифестне делове наше Историје.

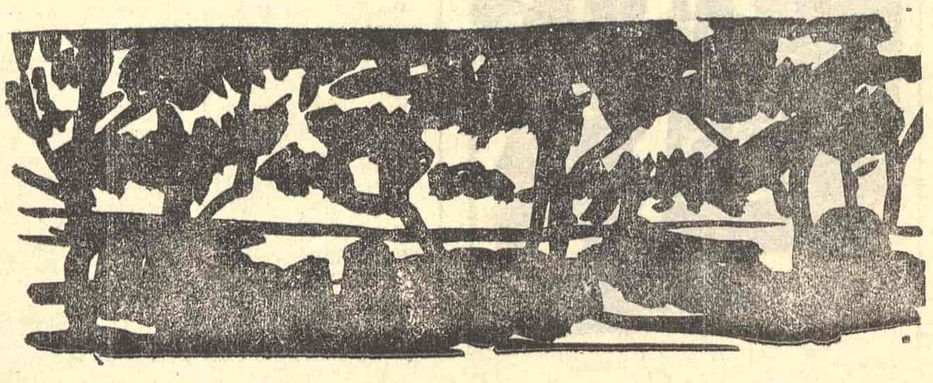
У том смислу ја се слажем с неким основним стварима до којих смо овде дошли — о томе како стоје ствари и кад је реч о „Босанској вили", и кад је реч о муслиманским часописима или о „Нади" — а да двострука перспектива, о којој је овде било говора, мора имати своје место и у нашој књижевној методологији. Јер ми смо у елаборату управо на томе инсистирали: да, уколико је посао историчара књижевности да васпостави критеријуме једног времена, да васпостави све оно што епоху одређује као такву, са целом њеном скалом вредности, ми не можемо заборавити нити се смемо ниједног тренутка одрећи сазнања да пишемо у овом

тренутку, и да смо „одређени" садашњом књижевном, културном и, у ширем смислу, друштвеном ситуацијом. Ми се не можемо одрицати перспективе од које, свеједно, не можемо побећи. Свако заклањање за неку прошлу ситуацију, за неки објективизам који васпоставља само прошле критеријуме и иза њих се крије — лажни је ненаучни објективизам. Према томе, то ће бити историја која ће васпостављати прошлост, али тој ће се прошлости приступати са позиција које обележавају овај књижевни тренутак, овај сензибилитет и ову друштвену ситуацију.

Још неколико речи о методу. Маколико били заступници и стварно се залагали за модеран приступ књижевности — дакле превасходно поклањали пажњу ономе што је књижевно, а не некњижевно, што је текст а не вантекстовно — ми у овом тренутку не морамо бежати — управо као заступници тих модерних принципа, које можемо оквалификовати како год хоћете: од стилистичких, формалистичких, до структуралистичких — од тих сусрета и испитивања која нам омогућују неки други приступи (социолошки, на пример). Материјал одређује приступ и поступак. И мислим да је пут целе модерне науке о књижевности — и у социјалистичким земљама и на Западу — управо то отварање. Погледајте само шта се догађа у Русији са том целом школом у Тартуу и са Лотманом: шта се догађа у часопису „Tel — quel" у Паризу, шта се догађа код неких америчких лево оријентисаних часописа, који су истовремено представници и носиоци структуралистичких или, ако хоћете, семиотичких испитивања у књижевности. У тим новим опредељењима и нашим „новим опредељењима" не постоји брана, сама по себи, према једном модерном социолошком приступу, већ су, у ствари, предуслов таквом приступу. Та брана је пореклнута у Русији, као што се сећате, у првој деценији после социјалистичке револуције, код формалистичког покрета. И као што су најлуцидији представници руске формалистичке школе и рекли, један од највећих дефицита марксизма у Совјетском Савезу је био управо тај, крајем двадесетих и тридесетих година, што је избегао сусрет са формализмом, док се формализам из тог сусрета суштински обогатио.

То су оне ствари које нас у овом тренутку подстичу, и ја прихватам сугестије у том смислу — о чему сам одмах и рекао — да то теоријско опредељење, тај теоријски подстицај, то теоријско искушење мора нас овде руководити да направимо једно дело које ће бити јединствено у свом приступу, а које неће бити под знаком ниједне догме, свеједно како се она звала.

Александар Петров



ЛЕТОПИС

НАЈЗНАЧАЈНИЈА ТЕМА САВРЕМЕНОСТИ – РАД

Поводом деведесет годишњице рођења истакнутог совјетског прозног писца Фјодора Глаткова

„ГЛАТКОВ ЈЕ у вишем степену поштен аутор. Оно што он пише, пише због тога што тако осећа, тако види. Он се не улагује, а то му није ни потребно. То што он пише, то је — део његовог срца".

Ово су речи аутора „Гвоздене бујице", Александра Серафимовича, млађег савременика Толстоја и Чехова, а старијег — Шолохова, Островског, самог Глаткова и многих других совјетских писаца, којима је био узор и са којима је свесрдно сарађивао. Записане су 24. јула 1943. године, на дан 60-годишњице рођења Фјодора Глаткова, за којим је већ био низ приповедака: „Према светлости" (1900), „После рада" (1901), „На робији" (циклус приповедака — 1904), „Три у једној земуници" (1905), „Пред вратима тамнице" (1911), „Отпадници" (1911), „Изданци" (1921), „Ватрени коњ" (1923); неколико есеја и публицистичких чланака; две редакције романа „Цемент" (1925. и 1930. године), роман „Енергија" (писан од 1928. до 1938. године, штампан у часопису „Нови свет").

Поновљене данас, 90 година по рођењу Глаткова, а везане за његово целокупно дело, ове речи потврђују драгоценост ока и пера човека, чије је виђење совјетске епохе достигло врхове совјетске литературе. У нашем осврту 1943. година је случајна; после ње следе још две редакције романа „Цемент" (1944. и 1950), аутобиографске приповетке „Клетва" (1944), „Приче о детињству" (1949), роман „Тешка година" (1954) и др. Већ 30-тих година Глатков је преведен на кинески језик, прихваћен од француских и америчких листова, а касније га преводе и у другим земљама. Ми се за сада не можемо похвалити чак ни преводом најпознатијег његовог романа „Цемент".

Често Глаткова називају Мајаковским у области прозе. Још се чешће истичу горковске традиције на којима је овај писац растао, што он са поносом потврђује. Горки је један од првих његових учитеља и критичара. После објављивања „Цемента" он је писао аутору о великом социјално-историјском значају књиге: „У њој је први пут снажно захваћена и јарко осветљена најзначајнија тема савремености — рад. До вас то нико није учинио". Б. Брајњина у књизи „Фјодор Глатков" каже: „„Цемент" је новаторски роман, јер је то прва велика књига у којој је разоткривена тема слободног рада у условима новог, совјетског друштва". И често се за Глаткова везује реч новатор, а за „Цемент" квалификација — новаторски роман. И — с правом. Али никако само у оквиру теме о којој је реч.

Јунак романа „Цемент", Гљеб Чумалов, враћа се из рата у свој градић. Од свег очекиваног мало шта затиче. У Даши не препознаје своју некадашњу жену, тиху домаћицу, брижну мајку. Она је вредни члан удружења жена-активиста, предани борац за изградњу социјализма. Гљеб поштује човека и борца у својој жени, али тај борац искључује сваки додир некадашње Даше, њено постојање. Узајамна љубав постоји, али жилама жене-борца тече понос због нових садржаја које је у себи открила и које претаче у друштвено „напред" — и она жели некакав нов језик чак и у љубави. Од њиховог брака до краја остају само рушевине на којима ће Гљеб тешко моћи било шта да изгради, и то он који је пред нашим очима, такође из рушевина, везујући уз себе срца и руке радника, подигао огромну фабрику.

Процес изградње фабрике, пожртвовани рад радника, свесних његове лепоте и способних да у њему уживају; рад-вера, рад-љубав и поверење међу људима; откривање нових метода рада; савлађивање крупних препрека, као што су отпор бирократа или напади белогардејаца — све то лежи у основи романа. Крај романа је почетак новог времена: слави се отварање фабрике, потекао је први цемент. Цемент — симболично: сам радник, радничка класа, њена непоколебљива воља, снага, која везује и очвршћује најбоље људе у борби за победу, за изградњу земље.

И није показан само процес изградње фабрике. Показан је процес изградње људи, процес формирања њиховог карактера, процес челичења људског у њима. Показано је да морална надградња свести није ни лакша, нити тражи мање времена од економског, социјално-класног преуређивања друштва. Показани су херој и немир мирног периода. У томе је ново код Глаткова, по томе се он издваја у групи савременика.

И још у једном: у процес те изградње, у тему рада он је уплео низ других. Поред разрушене породице, која тражи нове форме постојања, у роману наилазимо на горуће проблеме послератног периода: диференцирање слоја интелигенције у револуцији (за целокупно стваралаштво Глаткова ова је тема успутна, обично су главне личности његових дела револуционари из радничке средине, или пак сељачке), привлачење стручњака из редова буржоазије, усвајање нових техничких знања, нова економска политика, чистка, однос бирократи — радници, савлађивање ситно-буржоаског левичарства, рушење старог и уношење новог у свакидашњицу, судбина деце, борба са остацима белогардејских група...

Нормално је да оваква ширина тема није могла добити аналогну дубину: много је остало неречено. Можда је жеља да се бар део дорекне родила други роман — „Енергија" — са неким ликовима из „Цемента" и са новим, који се, углавном, на њих надовезују... Али, тај роман није завршен. Он је само потврдио изванредну способност аутора да, било оригиналним језиком у психолошки пуним дијалозима, било лирски топлим размишљањима, или понављањем карактеристичних мотива — симбола, обухвати широк тематски низ, упери прст, постави дијагнозу.

ФЈОДОР ГЛАТКОВ

Глаткову се може замерити недореченост, може се рећи да фрагменти његових текстова делују непродубљено, романтично, авантуристички. Ипак, ако свака епоха и њено књижевно стваралаштво треба да имају дом литературе који ће их представљати поколењима, онда је сигурно да је совјетска епоха за изградњу таквог дома од Глаткова добила цемент, ако не и добар део другог материјала, или бар путоказа ка његовом складишту.

Злата Коцић

Награда „Милан Ракић" Мирославу Максимовићу

У току одржавања годишње скупштине Удружења књижевника Србије, 8. јула 1973. године, предата је младом песнику Мирославу Максимовићу, за његову другу збирку песама „Мењачи" („Просвета", Београд, 1972), награда Удружења „Милан Ракић". Максимовић је, на тај начин, постао песник који има више награда него књига (његова прва збирка „Спавач под упијачем" награђена је 1971. „Бранковом" и још неким наградама). Максимовић заиста уноси нове тонове у српску поезију млађег песничког нараштаја: поштујући ритам, па макар и само унутрашњи и, неретко, чврсту метричку схему песме, а увек дисциплину језика и мисли он наглашено новим, претежно урбаним, мотивима прилази на један подједнако нов песнички начин. Мирећи академску дисциплину језика и форме са антидогматским схватањем функције поезије и сасвим неакадемским значењима — овај је млади песник, сва је прилика, с разлогом уочен и с разлогом награђиван.

Доброчинство

Ви
незвани незнани утучени скучени неуротични
бојажљиви несналажљиви трунтави блентави склеротични
невидљиви стидљиви мољци богомољци и ситне бубе
реуматични астматични млакоње шоње и дангубе
колебљиви поводљиви занемарени насамарени смућени
забачени одбачени ишчашени ровашени ошамућени

Ви
деградирани хендикепирани затуцани разбуцани сапети
нелечени згњечени прокажени згажени разапети
фелерични невични смрзлице незналице дрогирани
суновраћени замлаћени зврндови ћалови шлогирани
шећераши чираши обесправљени затрављени запарложени
неугледни бедни усамљени посрамљени на дну наталожени

Од вас
не тражим да ме бирате за фараона и далај ламу
за судију прошлости и бакљу која разгони таму
али ако за то хајете да јој мало трајете
да газите земљину кору и не паднете у невољу гору
дозволите да вас мој човекољубиви хоби
бар за борбу против наглог кварења оспособи

По родољубивој навици пристајем да солим памет вашу
и у то име дижем ову историјску чашу
Останите слични безлични ситни небитни посивели
и такви какви сте
живели

Миле Станковић

ЕТИЧКЕ ВЕЖБЕ

Наша деца

И поред толико мале деце, само ће од понеког детета израсти велики човек

ДАНАШЊИ ВЕЛИКИ људи, носиоци напретка и осведочених резултата, били су некадашња деца. Данашњи велики људи увек то наводе као доказ како су некадашња деца била боља.

И јесу у праву.

Данашња деца су, најблаже речено, несавремена и недорасла нашем развитку. Рађају се неписмена, невапитана и нејака. Вечно траже родитељску пажњу и негу, као да родитељи немају пречих друштвених задатака и обавеза. Бебе, рецимо, ништа не знају, а смеју се по цео дан, као луде. Или плачу потпуно немотивисано; а да их питате зашто плачу, наводно не знају да говоре, много мала! Нису мала него вешта!

Природно је онда што данашња еманципована савремена мајка неће да рађа нееманциповану, несавремену децу. Већ троје деце је само далека успомена на старо, нееманциповано време. Данашњим мајкама деца нису потребна да би се матерински исказале. Оне матерински осећај лакше изразе речима, апстрактно, теоретски. Оне се смеју гледајући Калимера уместо свог пиленцета. Кад се баш зажеле, љуљају комшијску децу, јер се деца, као све негативно, најпре могу наћи у комшилуку и на улици.

Друштво иде на руку еманципованим женама док нееманциповане жене, које једине постају мајке, кажњава колико може. Њихово дете је гост у сопственој кући. Дете се искључиво рађа случајно, у наступу непромишљености. Њему доручак неће припремати мајка, за ручак га, после игре и школе, неће дочекивати мајчин осмех. Оно узалуд сања о брату или сестри. Брат или сестра су несрећни случај за његове презапослене родитеље. Ако се случајно роде, мама и тата се вајкају што нису пазили! Што нису пазили! Они су дете добили непажњом, из глупости. Јер, онај који планира породицу и размишља, за дете се сигурно неће одлучити.

Родитеље је друштво научило да су деца велика опасност. Она ће наджовети своје родитеље, она ће бити коначни победници. А да не говоримо о њиховој деци, дечјој деци. Деца својим родитељима копају гроб, то су историјске чињенице. И шта се сад још ту нешто смешкају и мазе се, док су мала; старији су их на време прочитали.

Зато људи, читамо у новинама, продају децу за девизе. Наша деца су враголаста, квалитетна и скупа, тако да ми за добијене девизе можемо накуповати скупих играчака за сиромашну децу богатих родитеља. Та деца, коју продајемо, неће, срећом, ни знати одакле су, тако да нам не прети никаква опасност од њихове будуће освете. Значи, идеално: паре без икакве опасности! Поред свега, деца се продају културном свету, тако да од њих никад неће постати јаничари, као што се некад дешавало.

Свега 10% деце смештено је у дечјим установама. То је очити доказ да нисмо детињасто друштво. Ми чак имамо пуно поверење у рану зрелост наше деце, више него код одраслих. 90% деце препуштено је универзалном васпитању улице и самоваспитању. Само неотпорна и болесно осећајна деца подлежу траумама, тужно маштајући о романтичарским празноверицама као што су: мајка која се посветила својој деци, топло домаће огњиште, бакине приче, шетње са оцем или дедом... Таква деца завршавају по поправним домовима, што значи да се друштво побринуло и за ове мале незахвалнике, како би их научило суровостима живота и припремило за следећи степен казнионица.

Друштво је такође и политиком дечјих додатака хтело да допринесе ефикасној борби против деце. Живећи од дечјег додатка умрло би свако дете, јер не би увек на време стигло да се пробије до лекара у препуним чекаоницама, гладно и изнемогло. Међутим, ту све покваре болећиви родитељи, који своје дете некако прехране, одвајајући од „уста, гардеробе и провода".

— Моје дете све има! — тада обично кажу родитељи, поносни што их дете уопште не виђа дуже од 15 минута у 24 сата. — Нека види како се ми жртвујемо за њега, то делује васпитно.

Посебно је интересантна навала деце на школе и друге образовне установе. Деца би хтела све да изуче како би што ефикасније потиснула родитеље. Родитељи су се досетили па зато бар деци радника и сељака скупоћом отежавају школовање; за вајду је и толико.

Једино су корисна деца наших радника у иностранству. Она су сада странци у туђој земљи. За неку годину биће и за нас странци. Онда је даље све једноставно: као странци долазиће у посету нашој земљи и биће јој драги гости, туристи. Пошто наш циљ и јесте да живимо од туризма, тада ћемо коначно уредити живот и дочекати што смо заслужили.

Растко Закић

ПОСЕТА ИЗ КОСМОСА

У ЈЕДНОМ МАЛОМ месту, иначе центру комуне, где у обичне дане људи од досаде заспе у ходу, стиже неочекивана вест. Због разних објективних околности, баш у њихов општински атар атерираће први космички брод са становницима једне удаљене планете из Космоса.

Би основан Одбор за дочек у који се, под притиском од неколико паланачких атмосфера, угураше сви они који су за себе мислили да нешто вреде. Тај исти одбор, након плодне дискусије и сагледавања проблема, основа и неколико пододбора: пододбор за космичко пријатељство и међупланетарну интеграцију, пододбор за културне односе и размену стручњака међу интегрисаним световима и пододбор за евентуалну расподелу и парцелисање космичког простора.

Тако се међу предвиђенима на трибини за дочек нађоше не само они који су за себе мислили да нешто вреде, него и сви достојни, да их као прве становнике Земље виде уважени гости из Свемира.

Председник Одбора за дочек уз помоћ неколико верзираних сарадника узе да саставља свемирску добродошлицу...

— Драги гости из Свемира! Мени се једном у сто година указала част да... итд., итд. Нећу помињати појединачно све галаксије из којих сте пристигли... итд. итд... Важне су наше намере, објективна гледишта, итд. итд...

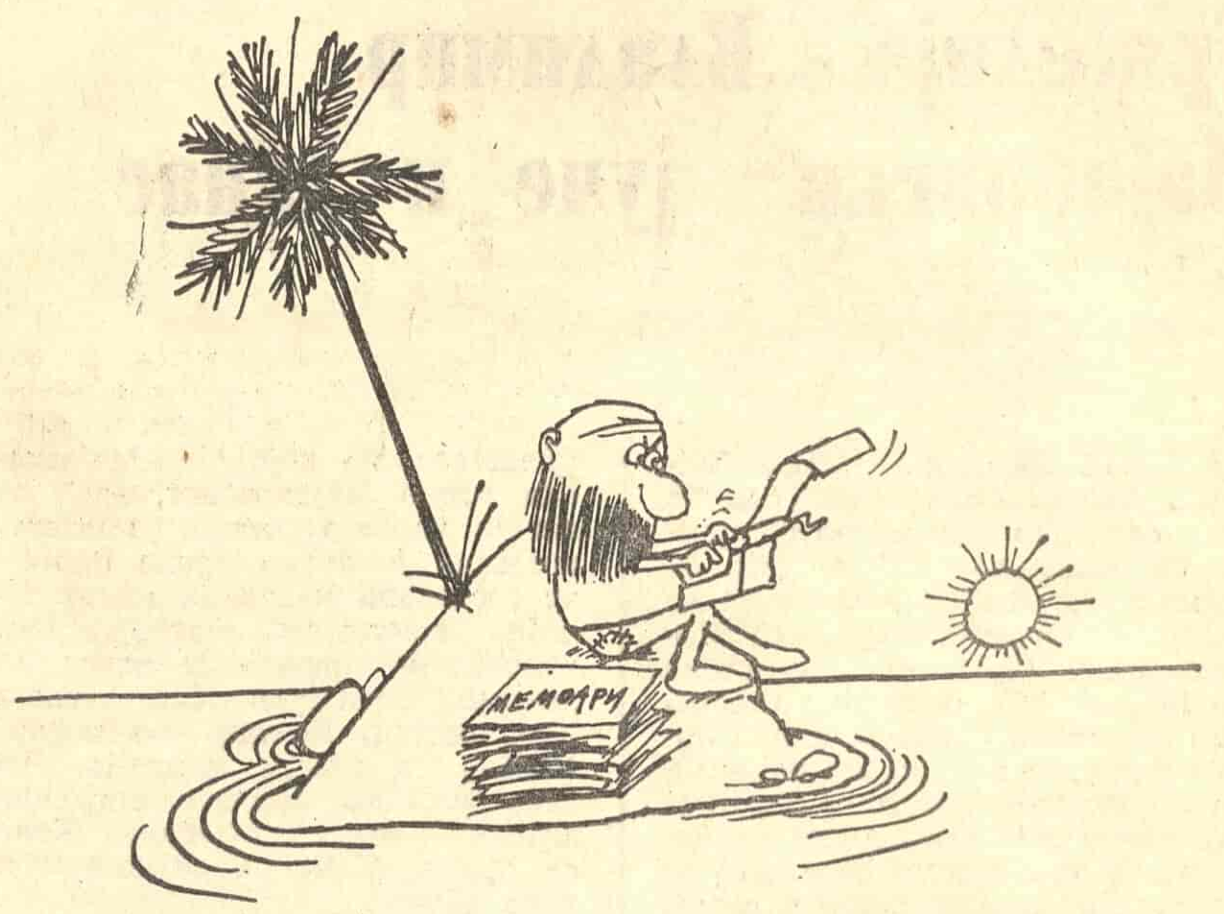
Осмогодишњој школи би наређено да „под хитно" оснује хор пионира, а из рафова приватне кафане „Код локалног добошара" да се ишчепркају ноте масовних песама, којима ће ватрогасци завршити музички део дочека. Цистерне које су чекале свој судњи час у отпаду са књиговодственом вредношћу од једног старог динара почеше да се гланцају и поправљају.

Директор комуналног узе да у иностраним проспектима пронађе најподобнију боју за кречење зидова централног центра и подцентралних улица. Мушкатлини, који су дотле у ноћним судовима красили многобројне прозоре и балконе, морали су под стручним надзором локалног пољопривредног стручњака бити подкресани и адаптирани у стилу „а ла космос", а затим пренети на трибину за дочек. Локални дописник са веома израженим књижевним амбицијама, иначе супер-стручњак за паковање и напаковавање локалних интрига, морао је пригодним написом у локалном листу овековечити велики тренутак и, узгред, смирити узнемирене духове око нерационалног трошења локалног буџета...

И тако у припремама паде ноћ уочи великог дана. А боље да се са тог малог места, где људи у обичне дане заспе у ходу, није никада ни дигла. Јер... И ти људи, људи из Космоса, из било које галаксије, у своје прве космичке бродове стављају — мајмуне.

Пера Срећковић

КАРИКАТУРА СЛОБОДАНА МИЛИЋА



Кловн Август и његови саветници

Наш градски циркус није имао неке нарочито веште артисте, спретне жонглере и смеле укротитеље и еквилибристе, али је зато у њему наступао чувени Август, најбољи кловн у земљи.

Поносили смо се што је овај велики уметник наш суграђанин. Сваки одлазак на представу на којој смо се смејали његовим необичним гримасама, неспретним покретима и безазленим шалама био је за нас празник.

Затим су неки посетиоци — из досаде и других, још недовољно проучених и објашњених разлога — почели да понирy у суштину кревељења кловна Августа.

— Због чега толико кривите уста на десну страну? — питали су га строго.

— Не знам — збуњено је одговорио Август. — Нисам о томе размишљао.

— Учините то што пре. Иначе би могло да се схвати помало незгодно.

Добио је затим писмо једног обожаватеља. „Одлични сте у сваком погледу, — писао је — ал' можете бит' јоште бољи. За то Вам мањка да мало врскате. Врскање би вашој сподоби прекрасно пристајало, а и придонијело би да се ваша умјетничка разина дигне на виши ниво".

— Због чега да врскам? — запањено је промуцао Август, гледајући кроз прозор у хладну јануарску ноћ из које није било одговора. После није заспао све до зоре тражећи смисао врскања.

— Неки богати посетилац циркуса замерио је кловну због незгодне гримасе којом почиње своју тачку. „Ја се, истина, не вређам, рекао је, мада је свакоме јасно да се ви то мени подсмевате. То ми је можда чак и драго. Невоља је, само, што ми жена не да мира. Гунђа. Вели, какав си то човек кад тако нешто допушташ! И зато вас молим да тачку измените!

— Али ја вас сад видим први пут у животу! — зачудио се Август. — Нисам ни слутио да имате такву гримасу!

— У реду, — рекао је богати гаван — али је, ипак, изоставите. Платићу добро!

— Ви сте горко варате ако мислите да ме можете купити! — поносито је прошапутао кловн. — Уметност није на продају, господине!

— Како хоћете, — хладнокрвно је закључио богаташ. — Бојим се да ћу ствар морати да препустим својим батинашима! Одлучите се, дакле!

Август је тако добио још једну тему за размишљање.

Затим га је посетио шеф полиције.

— Ваше кривљење усне на леву страну — прешао је одмах на ствар — веома је увредљиво за шефа једне стране, нама блиске државе. Ви својим лицем већ личите на њега, нарочито нос и јагодице, а кад почнете да кривите усну на леву страну — онда сте пљунути он!

— Ко то каже?

— Како: ко каже? Још нико, срећом, али би могао да помисли!

— Добро, кад се то деси, ви ми реците!

— Онда ће бити касно. Не бисмо желели да нам ваша неспретност поквари односе са моћним суседом! Забога, човече, јесте ли родољуб? Волите ли ви ову земљу?

— Наравно — јекнуо је ужаснуто кловн. — Не могу без ње!

— Онда знате шта вам ваља чинити — рече шеф полиције и оде, а Август остаде да мисли.

Идуће вечери, после представе, бану у његову гардеробу неки дебељко. Права крофна, а цери се.

— Дозволите да честитам — каже. — Тачка вам је изврсна, једино нос...

— Нос? — зачуди се кловн.

— Да, нос није прави!

— Како то мислите?

— Па, сасвим сам јасан! Нос не одговара! Глава, уста су његове... Одмах се препознају, али нос стрчи... Није његов.

— А откуд знате на кога сам мислио?

— Па, то се одмах види! Још само да сте и нос направили да личи на његов — све би било за чисту десетку! Зато вас управо и молим, размислите о носу! То је веома важно! Хвала вам унапред!

Крофна се онда поклони и отплови. Исто онако задовољно, исцерено и нечујно као што је и дошла.

А Август остане да премишља.

Данима је седео у кући. Није излазио, представе није давао.

Свима који су се распитивали за Августа, директор циркуса је говорио да кловн припрема нов, још невиђен програм.

Кад се после неколико седмица најзад појавио у арени, запањили смо се.

Август је подражавао ствари. Благо се подсмевао столицама, саркастично је изобличавао четкицу за зубе, налив-перо и кухињски прибор. Његовом сатиричном духу нису измакле ни вазе и чиније и остали предмети неопходни у свакодневном животу који нас окружује.

У недоумици смо посматрали шта се дешава, а онда смо се прибрали и почели да звиждимо и вичемо. После смо Аавгуста засули трулим парадајзом и јабукама и он је побегао много пре завршетка своје тачке.

— Којешта, — незадовољно смо говорили излазећи из циркуса — па, бар је данашње време толико богато свакавим заплетима и противречностима, а Август се окреће стварима! Место да снажно изобличи што је за изобличавање, да покрене друштво напред, у акцију — види шта је учинио!

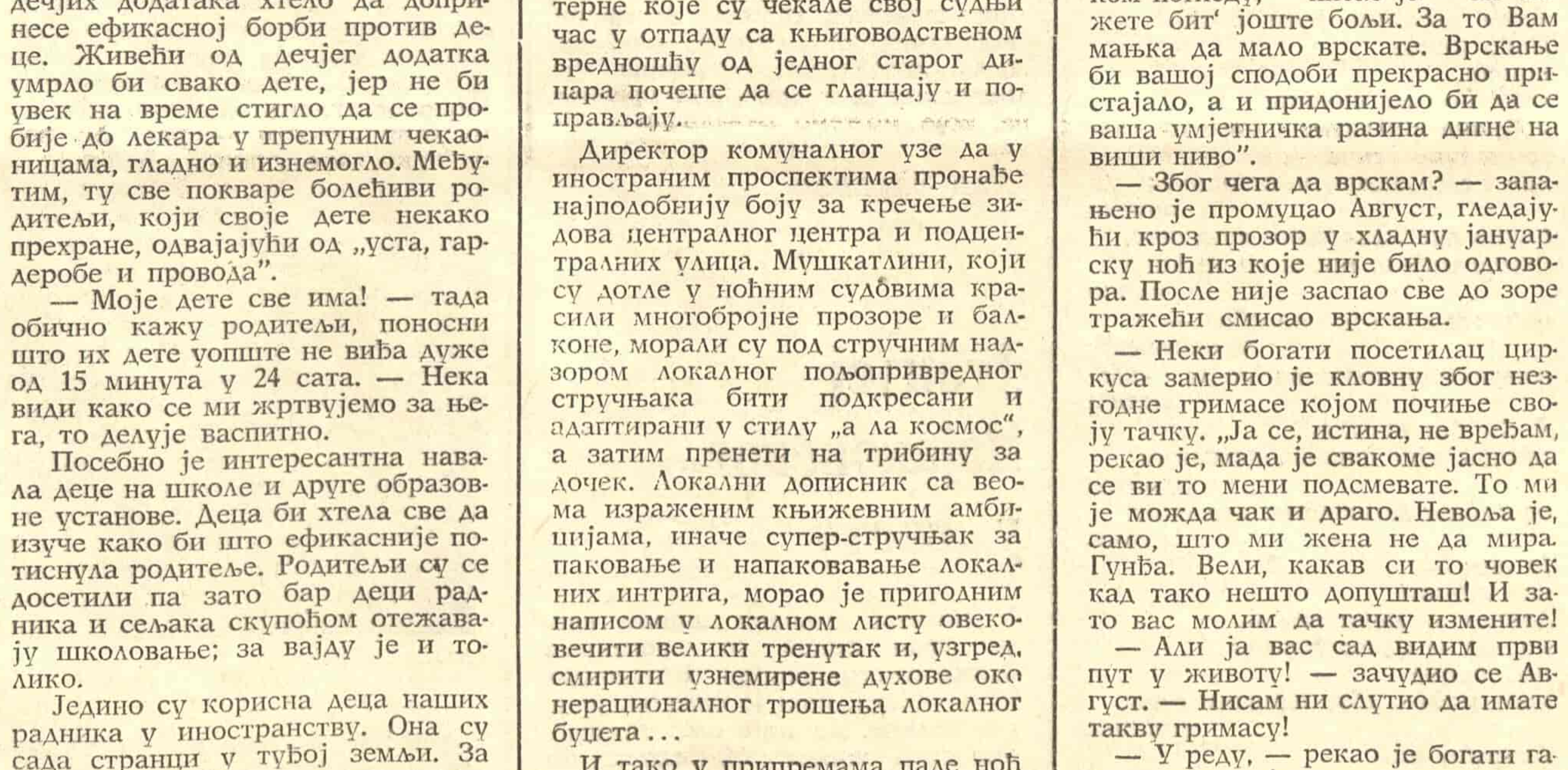
Следећи корак није тешко замислити. Због наших протеста и претњи да ћемо бојкотовати представе, Август је отпуштен из градског циркуса. На његово место дошао је други кловн.

Још прве вечери он је снажно запео да изобличава негативне појаве око себе и око свих нас, а већ сутрадан почели су да га обилазе разни саветници и критичари.

Вероватно можете да претпоставите какав ће бити и његов крај.

Војислав Станојчић

КАРИКАТУРА МИЛЕНКА КОСАНОВИЋА



ЛЕТОПИС

Трагедија „Владимир Мајаковски“ јуче и данас

Поводом 80-годишњице рођења великог песника

ДА НИЈЕ РЕВОЛВЕРСКИМ ХИЦЕМ одузео себи живот, да је тада савладао тугу кобно удружену са осећањем усамљености, да је наставио ход кроз деценије до садашњег времена, Владимир Владимирович Мајаковски навршио би 19. јула 1973. осамдесет година. Истина, ни најгипкија, најбогатија уобразиља није кадра замислити тог великог и надасве особеног стваралаца као осамдесетогодишњака. И то не само зато што се он растао са живљењем у својој тридесет седмој, завештавши савременицима и потоњим нараштајима слику једне силне младости у поезији револуције, а и у револуцији поезије. Много сложеније него што се то често тврди, дело Мајаковског, по могућству гледано у целини, тера од себе све тамне сенке старости и кличе новом, тек насталом, окренутом ка будућности.

Врхунска послеоктобарска остварења Владимира Владимировича виде се као широки токови што носе визију и поруку чија су битна обележја: борбена младост, замах, осуда дотрајалог света, дијалог са сутрашњицом, али и отпор празним, папирнатим називи-ведринама. Обасјан из дубина људског, творачког и откривачког смисла, поетски лик Мајаковског зацело има црте самосвојне, високо узнете трагичности. Нису ли њени корени у самом песниковом унутарњем „ја“, а донекле и у свему ономе што је сасвим млади Мајаковски, још пре Октобарске револуције, поручивао „граду и свету“, руском песништву и тадашњој Русији? Потврдни одговор ваља потражити у најзначајнијим предоктобарским песниковим текстовима, а то су поеме „Облак у панталонама“ и „Флаута — кичма“, песме „Е-во!“, „Чујте!“, „Рат је објављен“, „Ја и Наполеон“, циклус сатирич них „химни“, а исто тако — мала трагедија коју је Мајаковски назвао... својим именом. Заједно с поемама „Рат и свет“ и „Човек“, такође насталим пре Великог октобра, сва поменута дела као да су водила спор у име угроженог, обезвређеног човека. Он се осећао окрутно понижен, притиснут и спутан неправедним друштвеним односима, изигран и жртвован, а песник је тумачио његов бол, гнев и отпор. Управо тако Мајаковски је потврдио своју снажну људску и стваралачку индивидуалност још пре шест деценија, у времену настанка и извођења трагедије „Владимир Мајаковски“. Њен пролог, монолози и реплике посредно казују: још тада, на почетку, убрзо по објављивању првих песама „Ноћ“ и „Јутро“, двадесетогодишњи поета је носио у себи нешто много богатије и продуховљеније од пуке жеље да запрепасти малограђанина или сноба „ћошкастим“ реченицама, футуристичком бучношћу, сплетовима необичних метафора, сценским слетом јадника.

У малом месту Кунцеву, близу Москве, песник је почетком септембра привео крају рад на трагедији, коначно одбацивши ранију верзију наслова — „Устанак ствари“. Стицајем околности Мајаковски је дошао на помисао да као наслов стави своје име, али то се не може сматрати доказом мегаломаније. То је, у сваком случају, уверљива потврда ауторовог унутарњег поистовећења са сопственим прогоњеним, гневним јунаком, тј. са човеком уопште.

Нека су многи јунакови духовни обриси одвећ лелујави, расплинути у урбаном простору, обавијени „паучином улица“, каткад тешко сагледиви... Ипак, кроз стихове трагедије „Владимир Мајаковски“ избија понорни, устрептали, брижни хуманитет, што чини први сценски текст великог песника не само документом одређеног времена, него и знатно трајнијим делом. Смело и потресно, оно с правом улази у наше доба — у доба сасвим неслично данима творачког сазревања Владимира Владимировича. Различити су били видови његове афирмације, и широка је та скала — од притајене нежности до самосвојне, громовите патетике, од туге до моћне ироније и сарказма, од јарке изворности сагледавања ствари до трагичног поетског крика.

Безмало сви облици настајања феномена Мајаковски већ су видљиви у трагедији чијим је извођењем на сцени петроградског „Луна парка“, при крају 1913. године, обележен почетак важнијег, садржајно и уметнички богатијег дела песникове предоктобарске мисије. Сасвим разумљиво, та представа, на којој је Мајаковски играо Мајаковског, док су остале улоге тумачили аматери, изазвала је веома бучне протесте гледалаца навиклих на другачији, „пристојни“ театар. Тим гледаоцима пружен је повод да звижде, слушајући текст улога Мајаковског, Његове познанице, Старца са црним мачкама, Човека без главе, Човека са два пољупца, Жене са сузицом, Жене са сузом, Жене са сузетином и тако даље.

Био је то изазов бачен право у лице злом добу, а и онима што су га сматрали нормалним, чак пријатним и пожељним. Али је постојало нешто дубље, људски присутније и нужније од таквог изазова. Изводећи на позорницу жртве града, пећенике, јаднике и бунтовнике, двадесетогодишњи Мајаковски уобличио је на њему својствен начин негацију опаке друштвене стварности, пре свега руске. Ма колико да су гротескни, условни, чак апстрактни ликови тих несрећних људи и жена, јасно се осетило шта одбацује и жигоше млади аутор. Мање одређено је показано чему он тежи, али трагедију „Владимир Мајаковски“ свакако прожима етички и социјални смисао близак борбеном чину.

Покушаји усмерени ка закључку да је млади Мајаковски у суштини био „нефутуристички футурист“ често изгледају наивни, али је тачно и непобитно следеће: ниједан тадашњи саборац Владимира Владимировича није могао, нити је тежио да протка своје текстове таквим и толиким друштвеним преокупацијама. На пример, збирка стихова футуриста Алексеја Крученијха „Помада“, објављена 1913. године (тј. управо онда када је написана трагедија „Владимир Мајаковски“), нудила је читаоцима нова „заумна“ звучања, а сам аутор збирке сматрао их је нечим преображајним у стварности и уметности:

дир бул шчил
убешчур
скум
ви со бу
р л е з

За разлику од Крученијха и Крученијхових недокучивих звучања, Мајаковски је изишао пред руску поезију и Русе са својим открићима на путу новог песничког театра, са својим човечним негодовањем, са реском и крилатом речју. То су уочили још тада, пре шездесет година виспрени, неукалупљени духови, упркос оном заглушном звиждању на представама трагедије „Владимир Мајаковски“.

Лав Захаров

ВЛАДИМИР МАЈАКОВСКИ

Пролог трагедије

В. МАЈАКОВСКИ

Зар ви да схватите
зашто,
миран,
као олују ругања мрка,
носим сад у чинији душу
на гозбу идућих лета.
Попут сувишне сузе клизим
низ рутави образ трга
ја, —
може бити
последњи поета.
Јесте ли видели:
у алејама од опека
обесише досаду,
љуља се лице на пруге, —
а над шијама јурећих река
мостови
крше гвоздене руке дуге...
Небо плаче
звонко,
неће бол да спласне;
усташца облачићу
гримасице сенче —
као да је жени, уместо бебе
красне,
бацио бог накарадно кретенче.
Сунца дебели прсти са маљама
ријим
измиловаше вас као обад —
наметљивац;
пољупце сужањства ваша душа
памти.

А ја, без страха,
мрзећи сјај дневни, вековима
прићем;
са душом затегнутом као воду
живац,

ја сам —
цар лампи!
Дођите к' мени сви —
ко год је цепао ћутање
или урлао
кроз подне, због његових омча
сурових.

Открићу вам
речима
простим као мукање
ваше нове душе
што брује
попут дуга фењерових.
Такнем ли прстима главе,
израшће вама
усне
за пољупце огромне моћи
и језик
матерњи свуда, свима.
А ја ћу, душе бангаве,
ка своме престолу поћи,
где су рупе звезда на трошним
сводовима.

Пружићу се,
светао,
у руху леђних тишина,
меканом ложницом од гнојива
с њива...

И тихо,
љубећи колена шина,
врат ће ми точком обгрлити
локомотива.

1913.

(Превео Лав Захаров)

Јубилеј Мајаковског у свету

У многим земљама широм света врло видно се прославља осамдесетогодишњица Владимира Мајаковског, која је пала 19. јула ове године. Да није сâм прекратио свој живот, Мајаковски би сада био вршњак Крлеже и Црњанског. Тим поводом париска издавачка кућа „Серкл ди библиофил“ у серији „Ремек дела руске књижевности“ недавно је објавила књигу „Позориште Мајаковског“, у коју су ушли „Мистерија-буф“, „Стеница“ и „Туш“. Предговор за књигу написао је познати критичар Жилбер Сиго. У Немачкој Демократској Републици објављена је књига „Сећања на Мајаковског“ у издању лајпцишког издавачког предузећа Реклам. У овој књизи, поред репродукција песникових цртежа, његове „Мистерије-буф“ и стихова које му је посветила Марина Цветајева, сабрана су мишљења 43 његова савременика, који су га упознали у разним периодима његовог живота, а међу њима су и многи истакнути писци, као Луј Арагон, Владимир Познер, Јоханес Бехер итд. Из свих тих мишљења, од којих нису сва лаудативна, може се, као из комадића у мозаику, саставити један колико-толико веран портрет великог руског писца. На руском језику у Прагу објавио је чешки песник Јиржи Тауфер књигу „Мајаковски у Прагу“. Ову књигу он је написао за време свог боравка у Москви 1970. године, 1971. изашло је прво, а недавно и друго, ново, допуњено издање. Тауфер се већ више од тридесет година бави превођењем Мајаковског и у његовом преводу у Прагу излазе сабрана дела Мајаковског. Књига „Мајаковски у Прагу“ написана је на основу архивског материјала, сведочанстава очевидаца и штампе о не тако дугом боравку Мајаковског у чехословачкој престоници.

„Групни портрет с госпођом“ на енглеском

„Ремек-дело“, „универзално“, „дубоко“, „бриљантно“... све су то квалификативи и комплименти које је, појавивши се недавно на енглеском језику у Америци, од критике добило најновије дело Хајнриха Бела „Групни портрет с госпођом“. Реч је о књизи коју је Нобелов комитет издвојио као Белово „најсјајније смишљено дело“ кад га је 1972. године наградио због његовог „доприноса обнови немачке литературе“. Ова књига — каже, међутим, у једном од новијих бројева „Њујорк тајмс бук ривјуа“ његов уредник Ричард Лок — није у уметничком погледу равна преведеним делима Гинтера Граса и Уве Јонсона из Немачке, Јакова Линда и Петера Хендкеа из Аустрије и Макса Фриша из Швајцарске, писаца који су у последње време веома успешно пропагирали у Америци литературу немачког језика, али је она несумњиво крцата хуманим осећањима, обухвата збивања у немачком друштву током готово педесет последњих година и говори о готово шездесет ликова који окружују „госпођу“ из наслова романа.

А та госпођа је Лени Пфајфер, жена од четрдесет осам година која издаје собе страним радницима. Причајући причу о прошлом и садашњем животу ове жене, о њеним љубавима (којих је било свега четири) о њеном сину (који је у затвору због кривотворења чекова), о њеном положају у савременом друштву (она је савршено индиферентна према профиту и власништву), Бел поступа као репортер, као социолог, па и као детектив. Резултат спреге тих метода је једна појсовска еволуција града (Келна) и његових људи. Шарм Беловог романа лежи у акумулацији „светских детаља“, у мешавини општих и бизарних Трасирајући живот Лени Пфајфер кроз пола столећа немачке историје, Бел је написао роман који заправо слави једну општу хуманост, или, како је он назива,

ХАЈНРИХ БЕЛ

„природну људску невиност“ која остаје нетакнута ратом, тежином политичких збивања и социјалних неприлика. И што је врло занимљиво — каже Лок — Хајнрих Бел је писац који воли своје личности више него сâму уметност, али их он креира тако добро да га ми не можемо оцењивати исувише строго, ми једноставно читамо даље. У ствари, он осваја љубав читалаца својим недостацима: он тежи да сам себе надвлада ироничним односом према ономе што говори, али готово увек то чини у служби истине, а не таштине. Он заправо простире пред нас свој материјал, збивање са личностима и догађајима у њему, како би демонстрирао уверење да се живот наставља испод површине и лажи историје и упркос снази институција, идеологија и индивидуалних притисака. Његова херојна пролази кроз тај живот са нечим што подсећа на несамосвесну моралну лепоту Фокнерових Црнаца и Солжењицинових затвореника. Реч је, напослетку, о врлинама старомодног европског хуманизма, које у нама буде старомодна задовољства.

„Ослобођење“ са Сартром

Још у јуну 1968. године родила се жеља да се створи дневни лист који би, насупрот свима, говорио праву истину о свим догађајима. Мало-помало, пређен је пут од жеље до остварења и покренут је дневни лист „Ослобођење“. У Лоренској улици број 27, у XIX париском кварту, штампан на најмодернијим електронским машинама, почео је излазити 22. маја ове године. Првог дана продато је 25.000 примерака. Лист је излазио до краја јуна. Изашло је 42 броја и чини се да је лист стао на ноге, али се такође видело да је потребно, да би дуже време егзистирао, да се чвршће повеже са читаоцима. Пошто су одбацили идеју о рекламирању листа, његови покретачи су учинили нешто друго. Путовали су заједно са бициклистичким караваном у трци око Француске, која је један од најспектакуларнијих догађаја године. У свагом месту у које су долазили, окупљали су све заинтересоване, дискутовали са њима и стварали комитете „Ослобођења“, који ће им од 17. септембра, када ће изаћи први следећи број, пружити сваку врсту подршке. Жан-Пол Сартр, који је међу онима који чврсто стоје иза овог покушаја за стварање једног истински независног дневног листа упркос општепризнатој кризи штампе, због болести досад није могао да им пружи ништа више од савета. Од септембра ће бити друкчије: очекује се његова најактивнија помоћ.

Отворен музеј Марка Шагала

Након врло успешног боравка Марка Шагала у Совјетском Савезу, овај велики сликар је доживео нови тријумф: на дан његовог осамдесет шестог рођендана 7. јула отворен је музеј у коме се налазе само његова дела. Све је почело једним разочарањем. Педесетих година сликар је желео да декорише једну цркву у Вансу, недалеко од Нице. Хтео је да то учини помоћу седамнаест слика које је раније радио као илустрације библије на захтев чувеног мецене Волара. Али црква је била влажна, а општински оци нису показали много интересовања за њену рестаурацију. Разочаран, Шагал није хтео да прода слике и чекао је бољу прилику да их заједно презентира. Малро се пре седам година заузео да се то и оствари. Председник општине уНици Жак Медесен, уз помоћ министарства за културу, откупио је у дивном крају Нице — Симијеу, плац и изградио музеј, у који су недавно смештене Шагалове слике.

Шагал је, међутим, одбио да музеј носи његово име, сматрајући да, с обзиром на дела која ће се у њему налазити, треба да се зове „Национални музеј библијске поруке“, а тек у поднаслову да стоји његово име. Његова је жеља да се у овом музеју нађу слике религиозне садржине, без обзира на конфесионалну припадност сликара и ликовни третман. „Слике које сам насликао, каже при том Шагал, не представљају сан једног народа, већ целог човечанства“. Поред седамнаест слика, у музеју је изложено 240 гвашева и скица, 180 бакрореза и литографија, шест скулптура, три витража, једна таписерија и један мозаик. На једином, монументалном мозаику, у средишту је приказан пророк Илија, који, седећи на својим громовничким кочијама, има лик Шагаловог оца, ситног службеника у продавници риба у Витебску. Уопште, на његовим делима, иако су често рађена на библијске теме, има много детаља које је Шагал понео из своје родне Русије. Стога се може рећи да је његов музеј и музеј његове домовине, и то како је он у детињству и младости доживео. Врло често јављају се магарци, ти — како сликар каже — коњи сиромаха, рибе и живина, а изнад сиромашних кућа људи лете као у сну. Чини се да је Шагал библијске теме видео очима бројних руских сиромаха, као остварење њихових фантастичних снова, а не као догматски темељ на коме се заснива јуданистичка или хришћанска религија.

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уређивачки одбор: др Петар Волк, Васко Ивановић, Миодраг Илић, др Драган М. Јеремић (главни и одговорни уредник), мр Љубиша Јеремић, Вук Крњевић, Чедомир Мирковић, Богдан А. Поповић, Владимир В. Предић (секретар редакције), Владимир Стојшин, Бранимир Шћепановић. Техничко-уметничка опрема: Драгомир Дмитријевић.

Књижевни савет: др Дмитрије 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. 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.