БЕОГРАД, 1. СЕПТЕМБАР 1973. ГОДИНА XXV БРОЈ 446 ЦЕНА 1,50 ДИНАР

КЊИ[illegible]ОВИНЕ

[illegible] ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

2o-1 UNIVERZITETSK[illegible]
"SVETOZAR MARKO[illegible]
11ooo - BEOGRA[illegible]
BUL. REVOLUCIJE

КУЛТУРА И ДРУШТВО

НА ПРАГУ ЈЕСЕНИ

ПОВЛАЧЕЋИ се дуго пред „аргументима“ неприкосновености стваралачког чина, потискиван тобоже у име одбране слободе, Савез комуниста је преузео иницијативу да очува класно-револуционарну суштину своје историјске мисије, да је одбрани од либералистичко-малограђанске помаме, од идејних ексцеса и кокетерије лажне храбрости која би сумњиви духовни продукт да уновчи што гласнијом извиканошћу. Помодни „црни таласи“, који су каткад били елитистичко удаљавање од животне истине, квазнаристократски презир према свему што доноси обичан дан наш, а каткад нимало наивно опредељење против свега постојећег, избацили су на обалу политичке бродоломнике у ритама свакаквих намера.

У расправама последњих месеци очитовала се диференцијација у самом Савезу комуниста. Оцењено је да је самокритичко расуђивање комуниста-стваралаца пре свега, створило основне предуслове за даљи идејни обрачун, за отворену борбу мишљења, за усаглашавања, из којих треба да произиђу хуманистички циљеви и идеали модерне југословенске уметности. Прошли разговори открили су три врсте саговорника међу комунистима-стваралоцима: оне што су схватили озбиљност и достојанственост тренутка, и недвосмислено пристали уз одлучну акцију Савеза комуниста, затим оне што слаткоречивошћу али не и делом подржавају започете процесе, и најзад оне што чекају да други пређу преко моста, да би ступили на њ тек кад се увере да је довољно чврст.

Комунисти-књижевници и други прегаоци у уметности, морају бити начисто са собом и друштвом које има јасан систем моралних вредности. Морају, дакле бити опредељени. Тек основана саветовања комуниста-књижевника позоришних радника, филмских, ликовних и музичких стваралаца, јесу погодна организациона форма, не да би Савез комуниста постао диригент хора што пева у један глас, ни свемогући spiritus agens што управља душама, ни укротитељ објективне критичке жестине, већ утицајни чинилац, снага ослобађања и подстицања оних потенцијала који уместо безнађа, зла и непријатељства, сеју веру у човека, у лепоту и смисао постојања.

Из овако постављене функције Савеза комуниста, проистичу и многи, још необављени послови његових чланова, па и других добромислећих људи и прогресивних духова. На њима је да даље пораде на грађењу материјалних и друштвених услова за пуни замах стваралаштва, на самоуправној клими добре воље, да би ницала озбиљна, истински савремена и вредна остварења. Криза стваралаштва није криза идеологије, криза друштва које нема шта да понуди надама и егзистенцијама, већ криза једног дела уметности, оног што је у ћорсокаку и сопственој недоумици, што некад православном прошлошћу, некад диком дедова, а некад неоствареним сновима пробуржујске или бирократске чауре, хоће узалуд да се наметне свима у југословенској заједници данас и сутра, да будаласто ухвати птицу у лету, да посеје со, да вилама камари орахе! Као ретко када, нашем времену потребна су врсна, човеком и његовом судбином обузета дела, која ниуколико не прикривају неспоразуме и недаће, већ траже излазе и померају камен мудрости, ако не за педаљ, а оно за палац унапред.

Другим речима, уважена старице, Уметности, сићи са гребена туђих брига, окани се утихнулих звона, сулудих гладника и наопаких страственика, па погледај у лице ових смртних, поземљиходајућих истинољубаца који ти уосталом, одувек пружају своју испуцалу руку.

Миодраг Илић

СА ОВОГОДИШЊЕГ ПУЛСКОГ ФЕСТИВАЛА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ИГРАНОГ ФИЛМА — СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „СУТЈЕСКА“, КОЈИ ЈЕ ОДНЕО НАЈВИШЕ НАГРАДА ЗВАНИЧНОГ ЖИРИЈА

ПРОБЛЕМИ ТЕОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

О МЕТОДИМА КЊИЖЕВНИХ ИСТРАЖИВАЊА

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ већ више од пет деценија битно мења своју садржину, а у вези са тим се мењају и методи истраживања. Стога се сасвим поуздано може тврдити како се суштина науке о књижевности одређује испитивањем унутрашњих односа, самоиспитивањем и преиспитивањем сопствених садржаја, предмета истраживања и метода истраживања, са једне стране, и испитивањем односа према другим наукама, са друге стране. Промене које се на недугом путу од потпуног формирања до данас збивају различитог су интензитета. Ма како то изгледало као заблуда савременика, треба закључити да је последњих пет деценија време у коме се динамизам промена највише испољавао, на путу афирмације науке о књижевности или негације (када је у питању научност науке о књижевности) .

Статус ове науке зависио је једним делом од физичког проширивања онога што је експлицитно или имплицитно она обухватала, што се сматрало предметом њена истраживања, мада те границе никад нису биле дефинитивно утврђене, потом од асимилације сродних поступака или интеграције са сродним дисциплинама (психологије, социологије, математике), што је приступ књижевном делу, писцу и појави чинило сложенијим али је та симбиоза поступака често одводила од праве суштине њеног истраживања. Једним својим сегментом наука је тежила ка интеграцији са филозофијом те је данас већ распрострањена област коју бисмо назвали филозофија литературе, за коју бисмо без предомишљања рекли да је занимљивија са филозофског аспекта него из аспекта књижевноестетске анализе одређеног литерарног дела или појаве. Морала би се вршити веома минуциозна анализа тих двојних, интегрисаних поступака истраживања да се установе све предности или ограничења симбиотичног наступа филозофије и књижевности. То се подједнако односи и на друге врсте духовне делатности јер је проширивање обима науке о књижевности представљало истовремено отварање нових путева и стварање могућности за комплексније и интегралније проучавање нових слојева и нових значења књижевног дела и саодноса са оним што се доста непрецизно зове реалност, а паралелно са тим су добрим делом ти новоформирани методи проучавања књижевног дела и појава одвајали анализу књижевног дела од књижевног дела, те се убрзо након стварања новог критичког метода или рестаурирања старог убрзо указивала потреба за корекцијама, показивањем бројних ограничености метода. При томе сви нови критички методи као да имају исти полазни став: да се новим приступом или интерпретацијом књижевног дела дело ослободи уског и доктринарног тумачења, уз разумљиву страсну и пренаглашену сопствену улогу. Изгледа да је трајна судбина метода, који се интегрално не баве делом, да истовремено разарају и стварају одређен број заблуда у непрекидном међусобном смењивању. Циљ нових истраживања у науци о књижевности био би, уопштено говорећи, да се „смањи јаз између стварности и интерпретације стварности“.

Податак да у науци о књижевности постоје такозвани „вечни проблеми“ сведочи о несавршености примењиваних метода. Магија стваралачког дела лежи управо у томе што се ни једно дело и ни једна појава не могу дефинитивно открити, исцрпсти, решити, подвести под систем. Немоћ метода се на тим местима правда потребом новог креативног узлета и стварањем сопствене визије. Аподиктичних решења нема, као што нема ни потребе за њима. Ту се, дакле, не ради о Сизифовом послу аналитичара књижевног дела и појаве него о покушају да се из генерације у генерацију, бар делом, у непрекидној спирали унапређивања људске мисли, па и мисли у науци о књижевности, смањује простор нејасном и непрецизно формулисаном, да се, полазећи најпре од циља и система циљева, од терминолошке дистинкције, појасне многобројни проблеми ове гране уметности и духовне делатности уопште, колико је она књижевношћу обухваћена. Научност науке о књижевности се до дана данашњег одређује научношћу егзактних наука, а тај се знак једнакости мора пренети на једно шире схватање науке и односа појединих научних дисциплина, да се не бисмо непрекидно вртели у истом кругу.

С обзиром да је овакво мишљење блиско скепси и релативизацији научних достигнућа у књижевности, односно у делима немногобројног круга аутора који се теоријски баве проблемом моћи спознаје законитости књижевног стварања, споменули бисмо познату чињеницу да се уз сва ограничења и лутања научна мисао о књижевности креће видно напред, да се макар и за незнатне нијансе прецизније указује на сложеност значења књижевног дела и могућности разнородних интерпретација. То је посао који постаје утолико сложенији уколико је у њему више надахнутих посленика, поготову када се има у виду историјат сваке од крупних идеја које су деценијама стварале своје заговорнике или опоненте (једна од тих књига је и недавно објављена књига Светозара Петровића „ О природи критике“, у издању загребачког „Либера“, прошле године).

Успостављање метода испитивања књижевних дела и појава један је проблем, а сасвим други је проблем његове примене. Р. С. Крејн сматра да ни најбоља метода не може надокнадити недостатак сензибилности и знања аналитичара, што нам омогућава да одредимо данас најчешћи тип аналитичара, истраживача књижевности. То је тип који најчешће, поготову у књижевној критици, примењује интуитивно-емпиријску методу, труди се да примењује интегралан приступ, који је шири од метода, и користи се проналасцима свих метода, настојећи да не пренебрегне ниједно сазнање ако оно може да допринесе новој интерпретацији дела. Такав став омогућава коришћење позитивних достигнућа разнородних, често дивергентних метода, да би тим укрштајима, „раскрсницама проблема“, наука о књижевности добила ново пространство, отклонила досадашње ограничености у проучавању.

Науком о књижевности, сматрају многи проучаваоци (међу њима и Петровић), заслуживала би да се назове само теорија књи

Наставак на 2. страни

Радомир Ивановић

У ОВОМ БРОЈУ:

Милош Црњански: ДЕТИЊСТВО МИКЕЛАНЂЕЛА

ДУБРОВАЧКЕ ЛЕТЊЕ ИГРЕ — пишу др Рашко Јовановић, Владимир В. Предић и Шимун Јуришић

ЕУБЕНИО МОНТАЛЕ — ПЕСНИК У ТРАЖЕЊУ СИМБОЛИЧНОГ ЗНАЧЕЊА СТВАРИ — есеј о песнику написала и његове песме превела Југана Стојановић

СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ БРАНИСЛАВА ПЕТРОВИЋА — пише др Иван Шоп

Миливој Николајевић: СЛИКАР ИВАН РАДОВИЋ

Др Драган М. Јеремић: МЛАДОСТ ЈЕДНЕ КРИТИКЕ — Увод у разматрање о првим српским књижевним критичарима

ПОЕЗИЈА: Радомир Андрић, Ненад Радановић, Срба Игњатовић и Миломир Бојза

ПРОЗА: Радослав Војводић

ВИЊЕТЕ: Душан Ристић

ПРЕДЛОЗИ

НУКЛЕУС МУЗЕЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

КАДА БИ СЕ ПИСАЛА историја која би говорила о судбини најразноврснијих докумената, грађе, предмета од веће или мање историјске вредности, који су из објективних или субјективних разлога неповратно пропали, она би обухватала, сасвим сигурно, неколико замашних томова и била хроника која би могла да наведе на размишљања различите врсте. Требало је да прође доста времена да једна нација окренута цела будућности почне да води рачуна и о споменицима своје прошлости. Јер то неизмерно благо уништавали су и непријатељи који су долазили на наше тле и одлазили с њега и наш немар и небрига, и несташица материјалних средстава да се нешто заштити и индоленција да за тако нешто има времена, као што је то понекад пропадало уз трагичну свест о томе да те вредности одлазе у неповрат и зато што има значајнијих и пречих ствари о којима мора да се води рачуна. Било како било много штошта од заоставштине наших писаца пропало је заувек, почев од рукописа па до њихових личних предмета, докумената о њима од неизмерне вредности, сведочанстава њихових пријатеља и непријатеља, која могу да дају увид у епоху. И после више од стотину година небриге најразличитије врсте дошло се до свести да све то треба прикупљати и различите установе и музеји почели су то да откупљују, чувају, или бар стављају, у недостатку средстава да одмах откупе, под државну, или, касније, друштвену заштиту. Станоје Станојевић је, у својој историји српског народа, коју као што се зна није успео да заврши, испричао један део хронике о пропадању извора за нашу средњовековну историју. Као што су пропадали ти извори тако је пропадала грађа и из осталих времена. Тај процес пропадања, у главном је, дакле, завршен, али оно што је сачувано, сачувано је само утолико што постоји. Многи предмети и документи стоје по канцеларијама установа и музеја, по магацинима где се брижљиво чувају и чекају дане када ће бити приказани публици, али се не приказују, јер или нема довољно изложбеног простора, или су предмети везани за једну личност, што би нам омогућило извесне тематске изложбе, растурени код неколико јавних или приватних лица, тако да их је тешко, истовремено пронаћи и сакупити.

Све то говори о томе да би та грађа која се налази на различитим местима, требало да се сакупи на једном месту и да би било неопходно да се почне размишљати о томе, да се једнога дана оформи један музеј књижевности. Кућа Бранислава Нушића сачувана је онако како је

Наставак на 2. страни

Предраг Протић

Народна библиотека „Св. Марко“ БЕОГРАД

О МЕТОДИМА КЊИЖЕВНИХ ИСТРАЖИВАЊА

Наставак са 1. стране

жевности која је у стању да дâ извесне непроменљиве категорије за све проучаваоце књижевности, у компаративном проучавању, оно што се увек подразумева као истоветна категорија у свим епохама, цивилизацијама и националним наукама о књижевности (као пример је узет однос књижевних родова и версификација). Међутим, то је уже значење, јер у досадашњем обиму који је дат теорији књижевности налазе се сегменти који измичу егзактном утврђивању и који такође спадају у тзв. креативну активност. Када се већ говори о научности појединих дисциплина науке о књижевности било би нужно најпре одредити границе науке о књижевности, а потом и границе њених дисциплина, да се не би под појединим дисциплином подразумевали различити обими. Посебно је питање коме припадају интерферирана подручја теорије, критике и историје књижевности, тако да проблематика унутарњег диференцирања свакодневно постаје све сложенија и свакодневно намеће све већи број, за одгонетање све тежих питања. Томе доприноси и даљње рачвање унутар појединих дисциплина (наведимо као пример теорију књижевне критике) и читав низ других појава којима се, због специјалистичког приступа, све теже овладава.

Познато је, такође, да исти метод у било којој од дисциплина науке о књижевности не даје исте резултате. Резултати зависе од различитог контекста проучавања, као и од природе проучаваоца, о чему је веома мало говорено до сада (узмимо за пример однос природе критике и природе критичара). Поступак проверавања и самопроверавања се не завршава дефинитивно низом проналазака јер се тај поступак подједнако односи на било који од досадашњих књижевнокритичарских метода: филолошки, биографски, психолошки, социолошки, формално-естетски, имманентно-аналитички и други. И најпрецизније дефиниције показују своју скученост у односу на целокупно развијање и постављање проблематике. У том погледу могле би се често одвојити практичне намене проучавања од теоријских, водећи рачуна о увек осетљивој материји језика, да би се избегле нове нејасности. Природа критичара се у кључној методи природно јавља као најважнији чинилац, у комплементарној допушта могућност разнородних приступа, док у тоталној настоји да прикаже што обухватније феномен књижевног дела и појава везаних за њега. Тако смо установили да постоје поступци и методи у књижевној критици који је према садашњем инструментаријуму за утврђивање научности час приближавају а час удаљују од науке. То ће умногоме зависити и од односа према времену, од примене синхроније или дијахроније у проучавању, од историјске или аисторијске перспективе проучавања, потом од интерпретације којом би се сиромашиле вредности књижевног дела и појава тиме што би се истицале само поједине вредности на штету других, комплементарних. Тумачења, отуда, често имају нужну вишезначност и вишепојмљивост, те је схватљиво што понекад захтевају и додатна објашњења.

Другој дисциплини, историји књижевности, наметнут је читав низ задатака, у виду концентричних кругова, које она у различитим равнима и на различитим нивоима треба да решава. Упркос све већем броју неспоразума око концепта модерне историје књижевности, проширивање обима књижевне историје не треба сматрати губљењем димензија у проучавању књижевности, јер књижевна историја негује највише разнородних метода и приступа и највише остварује интеграцију са другим областима духовних делатности. У таквом контексту она нужно преузима на себе и неке функције интердисциплинарног проучавања књижевности те се тиме, по нашем мишљењу, може и објаснити један број неспоразума и опречних ставова, будући да их сама материја условљава.

На другој страни, књижевна историја све више укључује вредновање, паралелу: анализа-синтеза, као и суд времена. Стога је однос књижевне критике и књижевне историје различит од односа ове две дисциплине и теорије књижевности, о чему је писао Велек. Бавећи се теоријом књижевне критике, Петровић сматра да је теорија књижевности изнад критике и историје, мада расправа о хијерархији дисциплина науке о књижевности изгледа беспредметна ако нема на другој страни известан циљ (као што је, на пример, научност и сл.). Потребно је такође нагласити да постоји извесна тежња интегрисања метода, преузимања метода, и поред оне нужне дезинтеграције о којој смо раније говорили, све чешћег и све приметнијег интерферирања, што је сада доминантна карактеристика свих дисциплина науке о књижевности, скупно и појединачно. Та конвергенција и дивергенција у истој мах показује настојање да се у све динамичнијем развоју свих наука и технологије и наука о књижевности користи најновијим научним достигнућима, мада се мора рећи да се већ усвојени приступи и поступци у истраживању књижевних дела и појава доста споро мењају у књижевности. Наглих скокова скоро да и нема.

При томе треба избегавати једну од заблуда уских специјалиста, из било које од ових дисциплина науке о књижевности, који уобичајено дају приоритет области коју сами проучавају, из једноставног разлога што се у тој области најбоље сналазе и што своја знања и способности најбоље у њој примењују. Захваљујући неким од литерарних и ванлитерарних сукоба, данас науци о књижевности прети подвајање на креативне и некреативне сфере, при чему мислимо првенствено на сукоб академске и неакадемске науке о књижевности, на утврђивање хијерархије по којој приоритетно место има теорија, потом критика, док је, због грехова позитивизма, књижевна историја на последњем месту, итд. Исти редослед се даје и могућностима еволуције дисциплина науке о књижевности, што може довести до стварања аутоматизма. О томе сведоче неке од најновијих историја књижевности (словеначке и српске књижевности) које су извршиле корените измене у погледу асимиловања нових књижевнокритичких и књижевнотеоријских поступака и метода, и тиме створили и нов књижевноисторијски поступак и метод, али то није довољно запажено ни код књижевних историчара — традиционалиста који одбијају такав поступак, ни код теоретичара и критичара, јер је недовољно усвојен њихов метод. Несумњиво је, међутим, да се новим остварењима битно мења концепт књижевне историје, њени поступци и методи, али је, такође, несумњиво да се свест о тим променама јавља доцније но што би то било разумљиво у моменту наглог повећања моћи међусобне комуникације, чак и међу разнородним научним дисциплинама.

(Одломак)

Радомир Ивановић

НУКЛЕУС МУЗЕЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Наставак са 1. стране

изгледала у време када је Нушић умро и са његовом ћерком Музеј града Београда водио је преговоре око тога да се од те куће направи музеј. Постигнута је начелна сагласност, кућа је стављена под заштиту државе, али су искрсли неки практични проблеми чије је решавање у току. Једнога дана ће и кућа Вељка Петровића исто тако постати мали музеј, приступачан публици. И о њој води рачуна Музеј града Београда. У Народном музеју размишља се о томе да се формира одељење Надежде и Растка Петровића. Соба за рад Исидоре Секулић, заједно са њеном библиотеком, поверена је на чување Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић". Књижевна заоставштина Бранимира Ћосића, о којој је недавно изишла савесно и ваљано урађена књига Наде Андрић, преписка Буре Јакшића, писма Јанка Веселиновића и Стевана Сремца, припадају Музеју града Београда. Ту су и неки други експонати који, можда, за само проучавање књижевности немају неког изузетног значаја, али за љубитеље књижевности могу да имају изузетну драж као, на пример, табакера и муштикла Светолика Ранковића или мастионица Војислава Илића. Вероватно је да код породица српских писаца и осталих приватних лица има још сличних предмета. Ипак могу да се нађу фотографије српских писаца из познате Цвијановићеве колекције од пре првог светског рата, пригодне разгледнице, емитоване приликом Бранкове прославе, 1924, итд. Када би постојала једна установа која би то откупљивала или набављала готово је сасвим сигурно да би се поседници таквих предмета јавили и да би се пронашло много штошта занимљиво. Овако и оно чиме се располаже није доступно ни публици, па, донекле ни научним радницима.

Формирање једног музеја српске књижевности може се извести на два начина. Један је да се одмах, амбициозно и енергично формира Музеј српске књижевности, да се сви ти фондови обједине, ангажује одређен број стручњака и Музеј почне са радом. Други је, лакше изводљив да се од постојећих фондова створе одељења неког од београдских музеја и да му се повери брига. Музеј града Београда има несумњиво искуство са музејима — кућама као што су музеј Михаила Петровића — Аласа и Јована Цвијића. Партизанских штампарија и Четвртог јула, да поменемо само неке. Ти први музеји који би били обједињени могли би да представљају неку врсту нуклеуса, тог великог музеја књижевности који би касније настао током времена.

Иако је први пут свакако примамљивији, други начин је сасвим извесно много практичнији. Формирање једног специјалног музеја тражило би нову зграду, нова материјална средства, ангажовање нових стручњака и практично би представљало одлагање реализације целога пројекта на неодређено време. Принцип „уради шта се може, па онда ради даље" иако нема ону драж коју имају енергични потези, и у овом случају је много бољи. У садашњој етапи и развоју замишљеног Музеја српске књижевности, многи проблеми се не би постављали. Ако би ти музеји, рецимо били, засад, у оквиру Музеја града Београда или неког другог музеја, онда би се материјални издаци за њихово одржавање могли свести на најмању могућу меру. Постоје већ стручњаци који о томе воде бригу и они би, ослобођени евентуално неких других обавеза, могли да несметано раде и даље. Техничко особље било би исто и личних и материјалних издатака те врсте не би било више него што их има данас. Али то су, разуме се, све више техничке ствари о којима се може расправљати тек онда када се једна начелна одлука донесе. О њима говоримо у овом тренутку само због тога што би и то могао да буде један од могућних проблема о којем би се у евентуалном разговору о формирању једне овакве институције, вероватно, повела реч.

Оно што је битно јесте то да би било добро оформити један Музеј српске књижевности или за почетак, једно одељење, српске књижевности у оквиру неког од музеја. Из разлога које смо навели било би свакако најбоље да се тај посао повери Музеју града Београда. Његови стручњаци располажу несумњивим искуством у одржавању постојећих истурених одељења музеја, његови фондови располажу највећим делом материјала који је, иако неприступачан јавности, донекле обрађен тако да његова дефинитивна обрада не би изискивала много времена. То одељење могло би касније и да прерасте у један специјални музеј каквих је у свету доста. Да ли би у том случају све било груписано на једном месту или би била само обједињена, истурена, и евентуално нова одељења већ постојећег музеја, размишљало би се и расправљало о томе, када за то буде дошло време.

Једна идеја постоји. Постоје и елементарни услови да се она реализује. Постоји идеја о Музеју и постоји оно што у тај музеј треба да се смести. Остаје само да се она реализује.

Предраг Протић

ИВАН РАДОВИЋ

IN MEMORIAM

ИВАН РАДОВИЋ

Сасвим скоро, спарног августовског дана, једва чујно, отишао је Иван Радовић, сликар, професор некадашње Уметничке школе у Београду и дописни члан Српске академије наука и уметности.

Припадао је оној не нарочито бројној али значајној плејади сликара, која је утемељивач модерне југословенске уметности и која је за великом и смелом Надеждом Петровић, Миланом Миловановићем и Костом Милићевићем, наставила пуним кораком да крчи пут модерној сликарској мисли у нас, кроз две деценије између два рата, и да продужи, како ко, до наших дана. У тој плејади, било је личности различитих по приступу сликарству, по темпераменту, искрености, сензибилитету; различитих по дубини доживљаја, мисли и осећања, по личном наступу и као људи, и, неодвојиво, као уметника. Било их је са већим програмима и амбицијама од могућности; било је оних чији су кораци били тихи али им осећања нису затајила, него су, понекад, уродила правим плодом; а и таквих је било чији је наступ био бучан, продоран, бат врло гласан и гестови размахнути, али без истовремене пратње истинских осећања и правог сензибилитета; било је, разумљиво, и постојаних усамљеника чије поруке имају не малу вредност; а ређе, као и увек, и оних исконске снаге, чија је сликарска реч текла силовито, набујало, спонтано и незадрживо. Сасвим природно, као и данас, као и сутра, као и увек; и, срећом, јер то речито говори о различитим индивидуалностима и богатству личних уметничких израза и порука.

Иван Радовић, сликар — лиричар, својеврсног соја, час тиши, смиренији, час распеванији, заузимао је и заузима, једно од часних места у тој плејади српских и југословенских стваралаца, данас већ сасвим проређеној. То часно место, једно међу првима, које ће бити још рељефније и јасније одређено кад његово целокупно дело, сликарско и цртачко, буде још темељније осветљено, он сам, није освајао, јер није градио ни своју личност ни своје сликарство свесно мислећи на место које ће му припасти у нашој уметничкој хијерархији, ни на будућност. Оно му једноставно припада јер је обогатио наше сликарство лиризмом посебне ароме, његове, личне, и у њега спонтано, по истинској унутрашњој потреби, уложио урођени, драгоцени дар, своју непатворену љубав према животу који га је побуђивао, своју истанчану осетљивост и увек озарени оптимизам, и, заједно с тим, увек живу радозналост проналазачког духа. Та Радовићева радозналост и жив дух, свакако један од најживљих, стално су изазивали и ширили распон његових интересовања. И, није ни чудо, нити је случајно, што се окушао, мање више, у многим побудама и појавама које су распињале модерну уметност у свету и у нас; од кубизма, тренутно једног вида експресионизма, наивизма, опет својеврсног, његовог, јединственог у нас међу добро школованим сликарима, да би се станио у интимизму, који је, најзад преовладао, и, вероватно, највише одговарао његовој лирској природи.

Радовић је рођени колориста; и то колориста какав се ређе појављује и код ког је распон колористичких могућности широк и богат, јер је звук његове боје и њен јек раскошно изнијансиран. Он је осећао боју, радовао јој се, уживао у њој скоро као дете, и истовремено, познавао њену вредност, смисао и деловање. У то нас уверавају његове слике, од оних у којима је боја сведена, смирена, скоро шкрта, до оних у којима је распевана, али не и необузлана, него је та распеваност излив њему својственог лиризма, којим је прожето и натопљено цело његово сликарство. Истински, пунокрвни колориста, какав је Радовић, открива се баш у сликама до крајности сведеним у боји, на први и површан поглед чак оскудним, као што сиве слике, по општем утиску сиве, могу да буду колористички богатије, ако их је насликао аутентичан колориста, од оних на око разбукталих, а често само шарених. Радовић је, као такав, непатворени колориста, у суптилно сроченим сазвучјима, даровао нашем сликарству оне бројне војвођанске равнице и људе у њима, особене, његове, лирске, и кад су суздржаније у боји и кад су радосно засићене њом; равнице, које нам емитују и његове ране и касније у њој рађане асоцијације, визуелна и свеколика друга упијања, сачувана и обнављана, и, различите равнице од Шумановићевих, Коњовићевих, или било чијих. Даровао нам је интимистички присне и топле ентеријере, као и градске мотиве, на његов начин виђене и доживљене; а, обогатио је наше сликарство женским актовима, ретко код нас тако добро насликаним, у којима се случајно путеност и истовремено чедност.

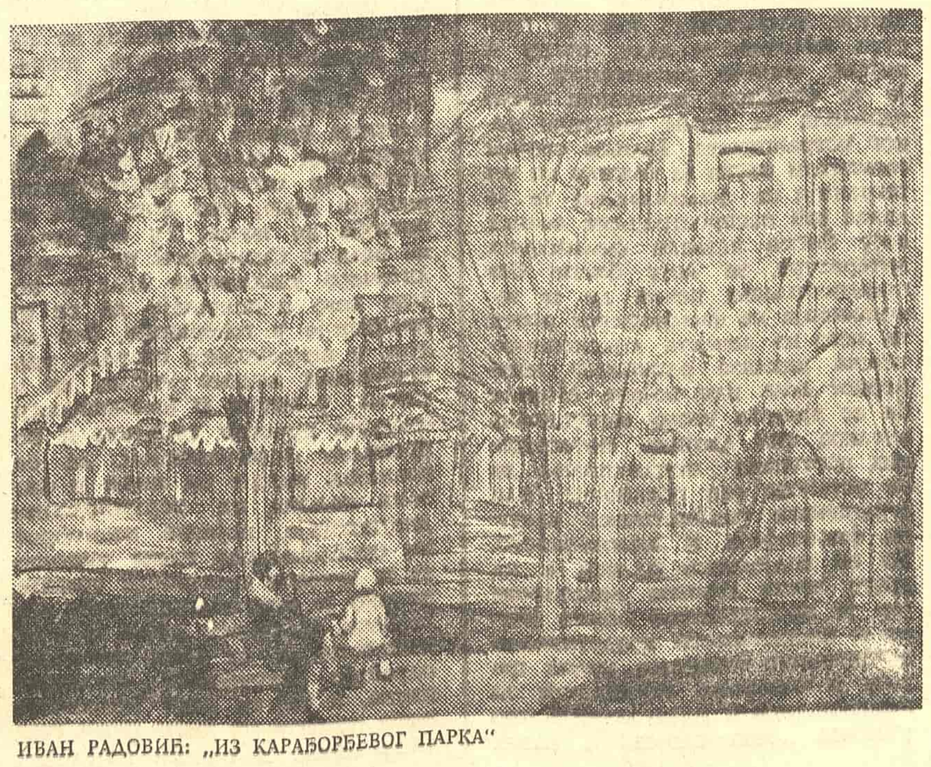
Пред врсним колористом, Радовићем, није устукнуо врсни цртач Радовић; и у његовом примеру уверљиво се потврђују мисли великог чаробњака боје, Анри Матиса, који је у једном од позних писама рекао: „Присуство колористе познаје се и у једноставном цртежу угљеном." Уверен сам да не претерујем кад тврдим да је ретко који од сликара његове генерације, па и каснијих, цртао не само толико него и тако, како је он то чинио, неуморно, сигурно и лако; час студиозно час сасвим слободно, али увек суверено и са уживањем, кроз читав опус; као сви прави стваралаци. Тај цртеж је увек и неизбежно цртеж сликара, а не сувог цртача, и сугерира боју иако је не намеће, било да је изведен угљеном, пером, оловком или четкицом; било да му је потез растресит или му је линија чиста, полатна, гипка, или треперава, весела. Свакако, онај ко буде припремао монографију о Радовићу каква би требало да се појави, морао би са пуном обавезом посебну пажњу да посвети и његовом озбиљном цртачком прилогу нашем сликарству.

Ни улога Радовића као педагога, професора на Академском одсеку некадашње Уметничке школе у Београду, није мала, јер су његове поуке биле вредне сликарима моје и претходне генерације. Мислим, да у име свих, смем да кажем да му остајемо захвални што је своју љубав према сликарству и боји, можда више спонтано но намерно, успевао да долије на нашу, тек потпаљену, и да је даље распламса у нама.

Иван Радовић, тако значајан уметник и вредан педагог, рођен у Вршцу, стасао у Сомбору, а одживео претежно у Београду, није имао срећу да свој иначе дуг век проживи пуним стваралачким начином. Очекивало би се да ће тај Панонац, сувоњаве, жилаве, маркантне појаве, и више налик на горштака или Нордијца, уз то некад врсни спортиста сачувати до краја прирођену бодрост и живост духа и утрошити га у стваралачком жару, али му је болест у дужем низу година ускратила ту радост. А баш, тих задњих пет шест година, доживео је заслужено признање у виду чврстих највиших признања, после великих ретроспектива у Галерији Матице српске у Новом Саду и Галерији Српске академије наука и уметности у Београду, као добитник „Политикине", Седмојулске и награде АВНОЈ-а.

Но, и овако, болешћу скраћено Радовићево уметничко дело није умањено и оно остаје сигурно и чврсто утемељено у нашу југословенску и српску уметност, као један од највреднијих улога искреног, аутентичног израза.

Миливој Николајевић



ИВАН РАДОВИЋ: „ИЗ КАРАЂОРЂЕВОГ ПАРКА"

Младост једне критике

Увод у разматрање о првим српским књижевним критичарима

КРАЈЕМ XIX ВЕКА Фердинан Бринетјер је писао да је француска критика три столећа била душа француске књижевности. Тако велики значај не може се придавати српској књижевној критици, али се не може ни негирати њен значај за развој српске књижевности. Није случајно што је оснивач новије српске књижевности Вук Караџић истовремено и оснивач књижевне критике. Док је Бринетјер тврдио како је свака револуција у француској књижевности или укусу од Ронсара имала као подстицај и водича критичку мисао[1], код нас се може рећи да је Вукова револуција у књижевности и укусу, бар донекле, условљена рађањем критике.

Кад се, пак, утврди да је тек Вук Караџић зачетник српске књижевне критике, може се стећи утисак да је она у великом закашњењу у односу на осталу европску критику. Међутим, кад се ствари детаљније размотре, види се да то закашњење није тако велико и да је српска критика брзо стекла карактеристике које одликују развијену критичку делатност. Иако се термин kritikos у смислу „оцењивач књижевности" јавља још при крају IV века старе ере у Александрији, критика као посебна књижевна делатност и врста књижевног изражавања јавља се релативно скоро. Не треба заборавити ни то да је у међувремену имала врло различита значења (код Раблеа чак и медицинско!) и да се тек у XIX веку усталио њен данашњи смисао. Албер Тибоде, који је у „Физиологији критике" указивао на три фактора који су довели до појаве критике као институције, тврдио је да је критичара било одавно, али да је критика настала тек у прошлом веку.[2] Српска књижевна критика, према томе није у закашњењу. Уосталом, књижевна критика, више него ма која друга књижевна врста, условљена је многим друштвеним и културним околностима и стога може да се појави као значајан фактор књижевног и духовног развоја тек на одређеном степену његове зрелости. Ако то не бисмо узели у обзир, морали бисмо да имамо „комплекс" закашњења не само ми него, на пример, и Американци, чији је први књижевни критичар Едгар Алан По своје критичке написе објавио чак после рецензија Вука Караџића и, као и он, није се бавио критиком као својим главним занимањем.

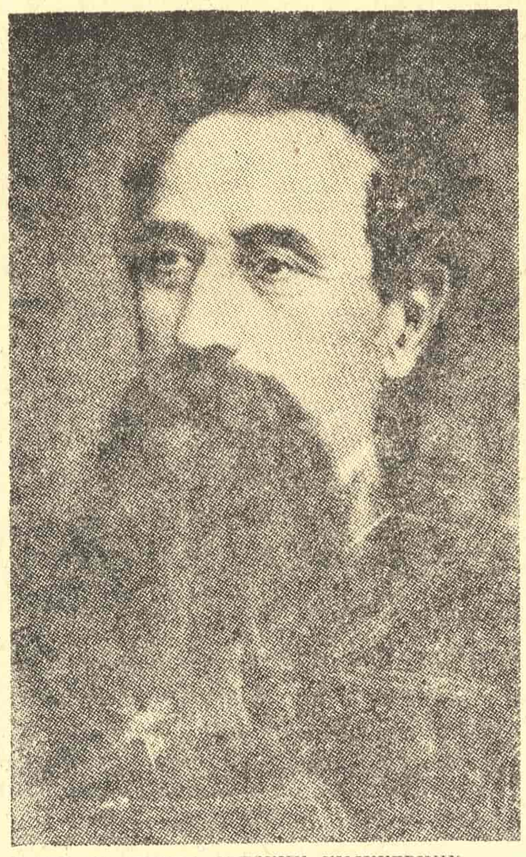
Било је, наравно, покушаја да се критички написи код нас открију и много пре Вука. Борђе Сп. Радојичић је као први критички текст означио портрет Стевана Првовенчаног који је Теодосије дао скраја XIII века у Савиној биографији, а у нешто новије радове ове врсте убрајао је написе о језику Григорија Хиландарца и Константина Филозофа у XV веку и, најзад, текст непознатог Сремца, у којем се почетком XVI века говори о деспоту Стевану Лазаревићу и његовом биографу Константину Филозофу.[3] Овај истраживачки резултат је свакако успех једног изванредног ерудите, али не и убедљив доказ да се код нас може говорити о књижевној критици већ у средњем веку. Нису много убедљивија ни истраживања која у критичку активност у XVIII веку убрајају разна ситна био-библиографска обавештења о појединим писцима, мада је још Јован Скерлић обавештења такве врсте у „Славеносерпском магазину" Захарије Орфелина назвао „првом појавом српске књижевне критике", а Павле Поповић их означио почетком „стручне критике", додајући томе белешку Доситеја Обрадовића о „Празницима" Јована Мушкатировића уз басну бр. 125, написану две деценије касније.[4] И у Енглеској је било много критичких написа пре Џона Драјдена, нарочито теоријске природе, али су тек с његовим критичким анализама Бен Џонсона и Шекспира постављени темељи праве енглеске књижевне критике и данас никоме не пада на памет да мења мишљење које је још Семјуел Џонсон изразио: да је Драјден „отац енглеске критике".[5]

С друге стране, било је покушаја да се као отац српске критике означи не само Вук Караџић, него и Јернеј Копитар, који му је у разним пословима, па и критичким, много помагао. Ватрослав Јагић и Љубомир Стојановић су сматрали да је Копитар нарочито у критици романа „Љубомир у Јелисијуму" Милована Видаковића, у Другој рецензији српској, помагао Вуку, посебно у оном делу који се односи на узорне писце на које би Видаковић требало да се угледа, а Миодраг Поповић је, на основу тога, закључио да Копитара заједно с Вуком треба сматрати оснивачем српске књижевне критике.[6] Не желећи да умањимо помоћ коју је словеначки писац и просветитељ указивао свом српском колеги, мислимо да оно што иде под Вуковим именом може да се сматра само његовим сопственим делом, као што је то обичај у пословима ове врсте; иначе би сваки редактор или пријатељ који чита рукопис једног писца и настоји да му помогне у коначној редакцији текста могао постати коаутор његовог дела.

Све до Вука Караџића српска књижевност је, иако је имала тако великог просветитеља као што је био Доситеј Обрадовић, само тепала језиком просвећенијих народа. И она би остала вечити „тепавац" да се Вук није тако одлучно супротставио том тепању, тражећи да проговори, макар и грубим, али својим језиком и из својих властитих потреба. Морало се стога поћи од основног: од језика. Неки, пак, замерају Вуку што је у својим критикама несувише говорио о језику и стога не признају његову прву рецензију, о роману „Усамљени јуноша" (1815), као прву српску књижевну критику, већ тек ону другу, о „Љубомиру у Јелисијуму" (1817)! Ови критичари, упркос свом педантизму, не воде рачуна о нечему што је много важније: о тадашњим културно-историјским условима, који су управо и захтевали такву критику какву је Вук писао.[7] Уосталом, зар данас тако цењени тип лингвистичке критике не улази у оквире књижевне критике? А да је Вук у то време прилазио књижевности с неке друге тачке био би то вештачки прилаз, који не би ишао од онога што је у том тренутку било најважније. Али он, наравно, није остао код тог прилаза и ишао је даље, указујући на многе друге елементе књижевног дела и предмете критичке анализе, које, заузет бројним другим, и пречим, пословима, није стигао да обави.

Вук је био савременик многих истакнутих страних критичара, а његове критике падају баш у доба кад су се појавили врло значајни критички написи у многим европским књижевностима. Његови савременици у Француској су госпођа де Стал, Вилмен и Шатобријан, у Енглеској Колриџ, Лем и Хазлит, у Италији Беркет, а у Швајцарској Сисмонди. Немачка критика и естетика, које су могле бити његов узор, стајале су у то време испред осталих: Колриџ је своје дело Biographia Literaria написао под утицајем Кантових естетичких схватања, а госпођа де Стал је учила од Августа Вилхелма Шлегела. Вук се, на жалост, није угледао на немачке теоретичаре: једва да је чуо за Августа Вилхелма Шлегела и понешто за Хердера.[8] Па ипак, иако са закашњењем у односу на Немце, он је деловао тако да се може рећи да су његове идеје потискивале и рушиле класицизам и припремале тријумф романтизма у српској књижевности.

Раније су се критичари између Вука и Светозара Марковића, углавном, сматрали људима који су се критиком бавили случајно, готово несвесно и без шире обавештености. Павле Поповић ће тврдити да ће се књижевна критика као књижевни род јавити много касније од појаве Вука и да готово пола столећа раздваја Вукову критику романа „Љубомир у Јелисијуму" од „почетка праве, регуларне критике наше".[9] Данас, међутим, све више преовлађује мишљење да је од Вука до Светозара Марковића било и доста критике и много критичара, али се у том мноштву ипак обично истиче мало појединачних имена. У историјском прегледу романтичарске књижевности Миодрага Поповића (који се поклапа с временским периодом од Вука до Светозара) као критичар, поред Вука и Јована Суботића (који се критиком баве тек као својом другом делатношћу) и Стојана Новаковића (који претежно спада у период након Светозара Марковића), истиче се само Јован Ристић.[10] Чини се, међутим, да се таквом сценом критике и критичара овог доба чини једна неправда, а из те неправде проистиче и сасвим друкчија слика о свести коју су наши списатељи имали о свом књижевном раду и књижевности уопште.



ЈЕДАН ОД ПРВИХ СРПСКИХ КЊИЖЕВНИХ КРИТИЧАРА — ЈОВАН СУБОТИЋ

Већ одавно је познато да је Вук мало знао теоријске науке, а посебно теорију књижевности и уметности. Јован Суботић у својој „Автобиографији" каже како је Вук целог живота остао „у страним језицима, у теорији уопште, и у наукама посебице сасвим чисто дете", додајући: „нарочито естетики није могао ни уз почетнике пристати".[11] Није му у том недостатку могао много помоћи ни учени Јернеј Копитар. Али Вук је, упркос томе, постигао много. Полазећи од великог знања о ономе о чему је писао и обдарен ретко бистрим умом, могао је чак да доноси закључке који су били нови у европској науци (о народном стваралаштву, на пример). Не треба, дакле, занемаривати ни значај и вредност индукције у науци. Његова критичка и естетичка схватања су израз сретне и спретне синтезе идеја изражених у тежњи за културним препородом и, с друге, идеја естетике и критике предромантизма (посебно Хердера), до којих је дошао посредним путем. То је био толико широк програм, да су се Вукови следбеници, чак и кад су се ослањали на нека страна естетичко-критичка схватања, могли, пре свега, ослонити на овај програм.

Највећа корист од Вукових критичких иницијатива јесте несумњиво та да је иза њега дошао талас критичара, од којих су готово сви били релативно добро обавештени о естетичким питањима. Показало се и на нашем тлу да критика не може ићи без естетичких ставова и, особито, без критеријума. Дуго се мислило, па и данас се мисли, да је тек Љубомир Недић инаугурисао естетску критику. Кад се, пак, размотре критичка гледишта Вукових следбеника види се да су се сви они мање или више ослањали на некаква естетичка схватања. Узмимо као пример једног од првих критичара након Вукових иницијатива: Константина Богдановића, који је критички писао о хумору дајући с класицистичких позиција предност „торжественом" изразу, тражио од поезије да има „снагу философическу" као своју битну компоненту и осуђивао политички утилитаризам у књижевном (песничком) стварању. У многим својим ставовима он се претежно ослањао на Волтера, кога цитира скривајући његово име, јер је у то време име француског писца и философа било проскрибовано у круговима наше, поглавито клерикалне интелигенције. Један други критичар, Јован Андрејевић, не без извесне везе са идејама Фридриха Теодора Фишера, које је (као и идеје Јулијуса Фраенштета, па и Шарла Левека) преводио, изборио је прву афирмацију драмама Буре Јакшића и Лазе Костића на конкурсима Матице српске и, на тај начин, омогућио победу не само романтичарској драми него и новом, другом таласу романтизма. Али, иако у већини случајева, естетичка схватања првих српских критичара нису ни оригинална ни стваралачки примењивана, а понекад чак ни слободно интерпретирана, она су ипак врло корисно послужила развоју српске књижевности и културе. Показао се и код нас тачан принцип, који је, између осталих, изразио и Бенедето Кроче: „Критика без одговарајуће Естетике није појмљива: једна се развија у другој и с другом".[12] Зато се без чуђења може закључити да је и српска књижевна критика већ на самим својим почецима била и естетичка. И да је излагање развоја естетичке мисли код Срба тесно повезано са излагањем критичке делатности.

Многи каснији критичари, по знању теорије књижевности и естетике умногоме су Вука превазилазили, али међу њима не бисмо могли наћи ниједну личност која би се по значају и утицају бар приближно могла мерити с њим. Вук није најзначајнија личност по теоријском знању или начелима која је заступао, него по томе што је дао битну оријентацију српској књижевности, што је иницирао низ проблема којима су се књижевни критичари деценијама бавили, стављајући у основе будуће, националне, истински стваралачке књижевности народно стваралаштво. Он је надахнуо не само многе књижевне критичаре и теоретичаре (Никола Томазео, Јован Ристић, Јован Суботић), него и људе који су се бавили и другим уметностима (Корнелије Станковић, Феликс Каниц), а стицајем околности његовом кругу припадају и први предавачи историје опште књижевности и естетике на Лицеју и Великој школи у Београду (Алекса Вукомановић, Ђура Даничић).

Већ је више пута истакнуто како је Вук рушитељ старе, класицистичке, просветитељске књижевности, засноване на страним узорима и усмерене ка образовању учене класе српског грађанства, и утемељитељ нове, романтичарске, књижевности народног препорода. Совјетски научник Н. И. Кравцов је, говорећи о Вуку поводом стогодишњице његове смрти, назвао тај нови правац прогресивним романтизмом.[13] У критици, уз Вука, овом правцу припадају Јован Суботић, Јован Ристић, Јован Андрејевић и Коста Руварац, мада су се они више ослањали на „учену", систематску естетику и примењивали је на књижевну и културну ситуацију него што су настојали да развију идеје једног специфично нашег романтизма са ослонцем на европски романтизам. Карактеристично је, међутим, да је у току читаве Вукове борбе, која је била дуга и тешка, овај правац коегзистирао с другим, претежно класицистичким књижевно-критичким правцем, ослоњеним на стару, класицистичку поетику, посебно Хорација. Присутан још пре Вука, код Доситејевих ученика, затим код Вукових противника (Јован Хаџић) и, најзад, код његових привремених присталица (Јован Стејић, Јован Стерија Поповић), он траје не само до превласти романтичарских идеја него чак и до појаве реализма.

Феномен коегзистенције класицизма и романтизма није, међутим, специфичност српске књижевно-критичке мисли. У својој „Историји италијанске књижевности" Франческо Де Санктис је указао на то како је појам романтизма, увезен из Немачке, унео у Италију много збрке, која ће бити превазиђена стварањем појма „модерна и национална књижевност", помоћу којег ће се најзад класицисти и романтичари међусобно сложити.[14] Нама се данас много више чине различитим гледишта вуковаца и невуковаца (и антивуковаца) него што су она у погледу на класицизам и романтизам стварно била различита. Класицистичка поетика је добрим делом црпла снагу из заосталости књижевности и, још више, књижевне публике, која је осећала потребу да се, пре свега, поучава и забавља. Зато ћемо хорацијевски принцип docere et delectare наћи јасно изражен чак још 1867. године у првом издању „Историје српске књижевности" Стојана Новаковића, где стоји написано да и усмена и писана књижевност, „према околностима својим, извршује једну службу, обоје учи и забавља."[15] А Новаковић је, не само био веран следбеник Вука и Даничића, него је чак стајао и под утицајем Светозара Марковића и добрим делом свога живота и рада спада у једну каснију епоху.[16]

Коегзистенција класицистичке и романтичарске критичко-естетичке мисли је уништена тек истовременим одбацивањем и једне и друге. Класицистичку естетику одлучно су осудили представници романтичарских естетичких идеја (критику класицистичке реторике и поетике дали су Алимпије Васиљевић и Милан Кујунџић), а у исти мах класицистичку и романти-

Наставак на 10. страни

Драган М. Јеремић

---

1) Ferdinand Brunetière: **L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature.** Introduction: L'Evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Paris, Librairie Hachette, 1898 (neuvième édition), p. 36.

2) Albert Thibaudet: **Physiologie de la critique,** Paris, Editions de la Nouvelle revue critique, 1931, p. 7.

3) Борђе Сп. Радојичић: **Развојни лук старе књижевности** (чланак: „Почеци књижевне критике код нас у средњем веку"), Нови Сад, издање Матице српске, стр. 210-212.

4) Јован Скерлић: **Српска књижевност у XVIII веку,** „Просвета", 1966, стр. 234; Павле Поповић: **Милован Видаковић,** Годишњица Николе Чупића, 1931 (XL), стр. 201.

5) George Watson: **The Literary critics,** Penguin Books, 1963, pp. 32-35.

6) Миодраг Поповић: **Једна песма и једна епоха** (чланак „Критика у доба Новина српских"), Београд, „Ново поколење", 1954, стр. 27-29.

7) Живојин Бошков: **Чланци из књижевности** (чланак: „Творац српске књижевне критике"), издање Матице српске, 1949, стр. 28-29.

8) Миодраг Поповић: **Историја српске књижевности — Романтизам,** I књига, Београд, „Нолит", 1968, стр. 137.

У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ И ЦРТЕЖИ ДУШАНА РИСТИЋА

9) Павле Поповић **op. cit.,** стр. 226.

10 „Започета радовима В. Караџића и Ј. Копитара, књижевна критика код Срба дала је у првој половини XIX века многе критичке написе о појединим књижевним делима, али је тек у Ј. Ристићу имала правог, расног књижевног критичара" (М. Поповић: **Историја српске књижевности — Романтизам,** II књига, 1972, стр. 228).

11) **Живот дра Јована Суботића (Автобиографија),** други део: Пролеће, Нови Сад, издање Матице српске, 1902, стр. 156.

12) Бенедето Кроче: **Књижевна критика као филозофија** (чланак: „Критика и књижевна хисторија"), Београд, „Култура", 1969. стр. 52.

13) Н. И. Кравцов: **Вук Караджич — критик и фолклорист,** Известия Академии наук СССР — серия литературы и языка, том XXIII, выпуск 6, Москва, Издательство „Наука", 1964, стр. 513.

14) Francesco De Sanctis: **Povijest talijanske književnosti,** Zagreb, izdanje Matice hrvatske, 1955, str. 540-641.

15) Стојан Новаковић: **Историја српске књижевности.** Преглед уређан за школску употребу. Београд, издање Државне штампарије, 1867, стр. 179.

16) „Представници двеју супротних идејних позиција у српском друштву XIX века, конзервативно-грађанске и револуционарно-демократске, социјалистичке, готово симболи два типа политичког понашања: компромисног, које доноси министарску столицу, и револуционарно-херојског, које води у прерану смрт — Новаковић и Марковић су као критичари доста блиски. Различити по идејно-класним опредељењима, они су сродни по позитивистичком, социолошком типу мишљења. (...) Иако класни и идејни противници, као утилитаристи, Новаковић и Марковић представљају један књижевни фронт" (Миодраг Поповић: **Историја српске књижевности — Романтизам,** III књига, Београд, „Нолит", 1972. стр. 456).

РИСТО ТОШОВИЋ

НОСТАЛГИЧНИ ЛИРИЗАМ

Ристо Тошовић: „ИЗ ВИЛИН ГАЈА“, „Слово љубве“, Београд, 1973.

МЕКИ, БОЛЕЋИВИ, носталгични лиризам доминира у најновијој збирци Ристе Тошовића. Његово певање одаје модерног романтичара заљубљеног у природу, снове, успомене, у свет детињства оживљен идиличним бојама. Фактура песме је модерна: слободни стихови смењују се брзо и задихано, док се метафоричне слике гомилају без логичке повезаности, по њима устрептале маште. Али исод те модерне фактуре није тешко препознати исконски бол и стрепњу који се јављају у песниковом срцу због судара његовог крхког песничког бића са стварношћу. Срце које трепери испуњено узбуђењима и сањарима тешко подноси додир са јавом. Јава доноси само разочарање, а срце је жељно романтичарских узлета у давно прохујало, непостојеће, сањано и тек наслућено. Песник је принуђен да живи усред реалности. Он жели да се из ње ишчупа, да побегне у сферу измаштаног, али ова борба се увек завршава неповољно по њега. Он и даље тавори у присуству предмета и бића која га рањавају својом грубошћу. С једне стране, постоји у Тошовићевој лирици свет саздан од чврстог материјала, који гуши сваки полет; с друге стране, постоји лирска чежња ка лепоти и интензивном доживљају среће. Судари су неизбежни, а исход увек исти: душа, за коју сваки нови сусрет са реалним значи само нову рану, нову патњу, покушава да се спасе; за тренутак у томе и успева, али тежина реалног је вуче надоле.

Поезија Ристе Тошовића је флуидна и етерична у својим најбољим тренуцима. Има у збирци изванредних слика људске патње, песама које зраче опорим трауматичним доживљајем реалности. У својим слабијим тренуцима који, на жалост, нису ретки, ова поезија је сентиментална и реторична. Тошовићев израз је у тим слабијим тренуцима конвенционалан, разнежен, болећив и блед. Али песник је у стању да се издигне изнад тог сентименталног вербализма и због тога је његова књига управо и занимљива. Циклус „Добро“ представља можда најуспелији део целе збирке. Он садржи песме у којима се бол изазван сударом сна и стварности некако стврднуо у мужеван, пркосан патнички став. Рањено срце ту не цвили, већ потмуло пати, опомиње и прети. Када је свет лишен умности, маштовитости и осећајности, онда ни песник не може да се спасе од пустоши која га окружава:

Узалуд нам је метафора
Кад је око нас
И слепо глуво.

Тако почиње песма „Душа“. Пукао је јаз између песника и околног света. Сазнање да „ни земља ни звезде не говоре језиком песме“ замрзава песникову вербалну моћ. У отуђеном свету и његова реч бива отуђена:

У узлове ружних речи
Песнику се завезао језик
Отвара уста
И у грчу хоће да каже
Али из њих само некакви
Пискави гласови излазе.

Ово осећање немоћи, унезверености и страха због пораза испуњава и остале песме циклуса „Добро“; са њим се сусрећемо и у неким другим циклусима, али не у тако чистом и изражајном виду као овде.

Напоменули смо да је лиризам Ристе Тошовића не ретко префињен. Слике натопљене њиме заиста су упечатљиве. Песник је опседнут мишљу да је реални свет захваћен процесом распадања и да само љубав чува људско биће од уништења. У песми „Рушевине“ овај доживљај осипања и љубави која се том осипању супротставља овако је исказан:

Изнад рушевина, разбацаних као
нарикаче, у доловима пуним мрака, зјапи
летња
измучена празнина.
У мислима нас вољени напуштају
и све у нама и око нас полако и нечујно
осипа.
Нечија рука, да ли твоја, затвара.
капке на прозорима и још једном све
одлаже.

Визија распадања и доживљај патње изазвани су додиром с градом. Само природа теши и доноси оздрављење, или макар илузију оздрављења. Успомене на детињство и на бајке које је песник слушао, представљају онај зачарани предео где он пребива далеко од градске цивилизације.

Не треба затварати очи пред слабостима Тошовићеве лирике, нимало малобројним: разнеженошћу и метафоричном расприченошћу. Али исто тако не смемо заборавити да у овој књизи има и песама згуснутих, садржајних, сугестивних, пуних аутентично изражене љубавне чежње, панике проузроковане сударом идеалног и реалног и подсмеха који се јавља између рушевина, на згариштима људске наде.

Павле Зорић

ГЛАС ЉУБАВИ НАД АХЕРОНОМ

Гојко Дапчевић: „ЈЕСУ ДА НИЈЕСУ“, Графички завод, Титоград, 1972.

ГОЈКО ДАПЧЕВИЋ јавља се као самосвојан лик међу бројним и даровитим песницима Црне Горе. У збирци „Јесу да нијесу“, та самосвојност одликује, нарочито, песникову мисаону и животну позицију коју дефинише поновљени стих: „Гњилом вјетру ја се не помичем с мјеста“ (песма „Свјетионик на пучини“). Оваква позиција представља опозицију богу и ђаволу: „Нема зла духа — бога нема оца нема“.

Но, ако нема ни врага ни бога, шта још остаје? Човек. Песник је то објавио следећим дистихом: „Нека то будуће дијете — буде Човјек“. Очевидно, Дапчевићев став значи потврду људског бића, при чему ова афирмација подразумева негацију небића или ништавила. Према томе, својим хуманим ставом, песник настоји да поништи ово ништавило које он осећа као дах властите смрти: „И ничу вјесници моје смрти скоре“ (песма „Преварен у сјају“). За Дапчевића, као и за неке друге савремене песнике, ништавило је доминантан предмет песничких преокупација; но, за разлику од тих песника, Дапчевић заузима негативан, милитантан став према том предмету, — и баш такав став чини најособенију црту његовог дела.

У сваком случају, ништавило је лајтмотив разматране збирке. Оно је овде симболизовано мноштвом јасних, али оригиналних и разноврсних слика као што су „црне росе“, „прашина безвремља“, „пепелиште“, „прашина времена“, „црна шума“ и „залеђено раздање“, а пре свега — можда — пустиња: „Ја сам у лијепом врту — откуд у мени пустиња?“ Уосталом, песник је на чело ове књиге ставио циклус под насловом „Откуда у мени пустиња“.

Он је ништење човечјег бића доживео не само као умирање већ и као усамљивање: „Ужасна осама — сулудим звонима — разграђује умну катедралу“. Отуда, „горку самоћу“ оглашава не само песма која носи такав наслов, него и цела збирка (ако не и Дапчевићева поезија у целини). Баш као тренутак десоцијализације, стање осаме може настати једино у функцији друштва. Стога, уколико је једнако човековом ништењу, исто стање обележавало би момент у којем „метафизичка“ категорија ништавила добија једну социјалну димензију. Песмом „Усправни људи“, песник је остварио најдубљи пробој у димензију друштвености и повести. По свему судећи, његови „усправни људи“ су револуционарни борци који су покушали, и успели, да униште друштвено-историјску силу уништавања.

ГОЈКО ДАПЧЕВИЋ

Дапчевићев став одређује се управо у означеној димензији, то ће рећи — у пољу социјалног и моралног чина. Дакле, ако се ништавило сматра „метафизичком“ категоријом, песников став према њему бива опредељен као извесна етичка позиција која претпоставља одговарајућу мисао о животу и смрти.

У песниковом духу, ова мисао преокреће уобичајен однос између постојања и небића. Као по правилу, људи постоје да би нестали, јер „живот виси о сунчаном концу“. Они „јесу да нијесу“. Насупрот томе, песник би хтео да мрак небића преобрати у сунчани сјај постојања: „Стамено, у звук златорјечја — кости претачу моју ноћ — у жижу сунца“. Песнику се чини да то чудесно преображање може извести љубав чија се снага крије у нежности: „Како нежност нежност нежност поново стећи“. Рекло би се да су песника особито разнежили завичајни предели и ликови, управо рибари из Врањине, којима је он посветио циклус „Сјенка ластавице“. Љубав га је оспособила да у завичају угледа и нађе тражену лепоту: „Љепота чами свијетом ненађена“. Његова љубав, међутим, личи на сунцокрет што се окреће према сунчаним зрацима ума. Док је не обасјају ти зраци, она спава у тами срца: „О срце, тамна пријестонице ноћи“. Људско срце је замрачено болом, то јест осећањем претећег ништавила. А када га озари, светлост мисли, у њему се буди љубав као снага која може надјачати патњу, самоћу и смрт.

У склопу Дапчевићеве песме, мисао контрастира осећању, посебно пак болу („И копам бол свој као руду жеженог злата“). Уколико је песниково стваралаштво успело да савлада овај контраст, он је преобличен у неку врсту мисаоне лирике која, својом интонацијом, често полсећа на камерну музику. Такво савлађивање је постигнуто у песниковој слици: у њој се проосећана медитација једини са продуховљеном емоцијом; другим речима, у њој се бол претапа у злато лирске мисли. Ова самосвојна слика је понекад насељена фантастичним животињским фигурама, рецимо „црним змијама“ или „сабластима глодара што закриљују видик времену“. Не ретко, таква фантастика бива сублимисана у праву поетску симболику која у датом случају изгледа неопходна и функционална.

Лутајући кроз тамни вилајет овакве симболике, „црни син“ пење се на Злу гору, да би с ње сишао на обале Ахерона. Но, чак и на жалу ове митске реке с које нема повратка, он не губи из вида удаљени светионик (циклус „Свјетионик на пучини“). Пошто је несникову симболику надахнуо изворни доживљај, она је оваплоћена у једној речи у којој звучи нота искрености и непосредности. Интонирана као „тамни глас“, као „тешки глас“, иста реч се отима „грком, тешком муку“, а да при том увек остаје на његовој граници. Говор о људском ништавилу одупире се ништењу песничког говора. Благодарећи том отпору, он се не расплињава у модернистичкој безобличности, али се не окамењује ни у традиционалним облицима, премда се местимице спушта до конвенционалне форме (тако, у два маха, песник употребљава тривијалну риму „сунцу — врхунцу“). Све у свему, Дапчевићев одуховљени и надахнути доживљај нашао је слободан израз у једном срећеном облику, између осталог — и у својеврсној циркуларној форми која настаје на тај начин што се последњи стих строфе изједначује са њеним првим стихом, због чега сама строфа делује као затворени круг.

У таквом облику, Дапчевићево певање оставља утисак да његов аутор није достигао пуну меру версификационе и садржинске савремености. Може бити да песник држи да за такву меру још није куцнуо прави час. По њему, наиме, неупутно је „ријеч праву у погрешно вријеме рећи“. Али, песничка реч треба да се чује баш у „погрешно“ време, пре но што се огласи одговарајућа реч осталих људи. Било како било у том погледу, сигурно је да Дапчевићеву поезију одликује нека битнија особеност и аутентичност.

Радојица Таутовић

ОБЈАШЊЕЊЕ СПОНТАНОГ СТВАРАЊА

Небојша Томашевић: „НАИВЦИ О СЕБИ“, „Ревија“, Београд, 1973.

ОД КАКО ЈЕ захваљујући Анрију Русоу добила равноправан третман, наивна уметност не престаје да шири круг своје производње и љубитеља уметности. По некој евиденцији, у Југославији данас живи и ради око 700 „наивних“, „примитивних“ или „самоуких“ и по њиховом броју заузимамо водеће место у свету. Две специјализоване музејске установе, Музеј у Загребу и Галерија у Светозареву, поред бројних локалних галерија, затим загребачки Тријенале примитивног стваралаштва, пропраћен одговарајућим симпозијумима и др. — указују да ова производња има друштвену, музејску и стручну подршку.

„Бука мотора, захукталост живота, бетон и гвожђе... појачавају нашу носталгију за животом блиским природи“ — тим речима се на омоту књиге „Наивци о себи“ објашњава домаћи квалитет и квантитет. Индустријски прогрес код нас је, нема сумње, евидентан, али још увек није у пропорцији са невероватном експанзијом наше „наиве“, особито у поређењу са срединама, где заиста доминира бетон и гвожђе. Рекао бих да ова уметност, у последње време, има „тржишну“ подлогу у земљи, а особито у иностранству.

О наивним уметницима пишу критичари, естетичари, литерате и историчари уметности, али шта „наивни“, „самоуки“ и „примитивни“ мисле о себи? Тог задатка прихватио се непретенциозно публициста Небојша Томашевић и у „спонтаном разговору, бележеном на магнетофонску траку, покушао да на низ сличних питања добије што разноврсније одговоре, односно разноврсне ополико колико и сами аутори... Књига садржи разне углове гледања на исте ствари: на само сликарство, побуде стварања, визију њиховог света...“ Тако, спонтаност ликовног израза прате не мање спонтана објашњења.

Овим особинама (изузев ценом) књига је упућена најширем броју читалаца, али, поред оригиналног приступа садржи једну поруку, највише онима који се баве проблематиком специфичног феномена „наивног“. Наивци нас у разговору уверавају да у њиховој свести, као и у делима, постоје исте категорије (фантастично, надреално, реалистичко, веристичко) само што се од инспирације до остварења долази директно. Међупростор или празнину испуњавају код академских сликара, тј. историјског сликарства, разне сликарске дефиниције — које се мењају. Код наивних процес транспоновања сведен је на минимум. Због тога, на пример, апстрактног у смислу нефигуративног, у примитивном стваралаштву не може бити, а наивни израз остаје вечито.

Аутор је обухватио у књизи осамдесет сликара и вајара из целе земље и налазимо да је извршио добру селекцију уметника као и избор репродукција њихових дела.

Није имао амбиција да улази у неке специфичне проблеме наивног израза (а и да их је имао, ко зна какав би био исход), нити је доносио своје закључке и пројекције. Као добар познавалац и љубитељ уметника и њихових дела знао је да варира питања, и да им врсту и карактер прилагоди личностима.

Нешто смета: начин на који је аутор водио разговоре, па и сам речник (рутина, контакти, преокупација), одударају од простодушног језика саговорника. Према њима, аутор се постављао не као сабеседник, већ као лице које узима „интервју“. Недостаје нека врста литерарне оплемењености, где би се мисли допуњавале и сливале, водио разговор, измењивале мисли. Нека погоднија форма морала се наћи. Сем тога, текстови су морали бити краћи.

Аутор књиге препустио је сваком уметнику да опише једно своје дело. То је лепа замисао. Некад је оно репродуковано, некад не. Кад није, то је недостатак.

Са књигом „Наивци о себи“ добили смо један оригинални пресек примитивног стваралаштва у нас и једну технички лепо опремљену књигу. Наивно сликарство, по природи наративно лако налази пут до мисли и срца, а речи које га прате откривају стваралачке побуде и мисли његових аутора.

Зоран Маркуш

ИЗ НОВИХ РУКОПИСА

ДЕТИЊСТВО МИКЕЛАНЂЕЛА

ВАЗАРИ, пишући о рођењу Рафаела, каже, да је отац Рафаела, — који заиста није био аристократ, — тражио да његово дете доји мати, а не дојкиња. Јер је знао, — каже Вазари, — да за дете није добро, да сиса туђе, а не мајчино млеко.

Чудно, да аристократ, отац Микеланђелов, Лодовико, то не зна. Професор каже да је дојкиња у кући била, у то време, код аристократа, редовна појава, уз мајку.

Ја кажем, да то не признајем, као сасвим тачно. Без обзира на то, мени се то, што Вазари каже, чини скоро као алузија. Било како било, остаје чудан факт, да је Микеланђело, кад се родио, дат, одмах, дојкињи, у предграђе Фиоренце, — Сетињано, — где је поштовани отац имао неко мало имање. За дојкињу је узета жена једног каменоресца, у том месту, која је била и кћи каменоресца. Пролетерка. Чак и да је то нормално, остаје чудан факт да нема помена, да је Микеланђело враћен матери, за њена живота. Био је 6 година, кад је она умрла, али не знамо, где је тада био? У кући очевој, или у месту Сетињано? Први документарни датум, у детињству Микеланђела, после те поменуте крштенице, година је 1488, кад је Микеланђело дат за шегрта у сликарску радионицу браће Гирландајо. Где је дотле био?

Вероватно у кући очевој, иако нема доказа о томе. Имамо податак да је отац покушавао, да га школује код неког уче, који се звао Урбино, — а то значи Фиоренцу.

Мени се чини чудно, да нема датума, ни о неком повратку детета у кућу, ни о том чудном решењу, да се дете да у кућу каменорезаца и остане тамо, а не знамо докле, и како. Тешко је протумачити, да једна млада жена, „честита и из аристократске породице", дозволи, да јој се дете узме, одмах после порођаја, и да га не види, можда, ни кад јој је час самртни куцнуо. Мати Микеланђелова, о којој ништа не знамо, сем њеног имена, умрла је, кад му је било 6 година. То још знамо. Он је био 13, кад је ушао у радионицу Гирландаја. Шта је, међутим, пре тога било, не знамо. Мени се, међутим, чини, да у стиховима Микеланђела има трага, и те како, таквом детињству. О томе још није све речено.

Домаћин каже да је Микеланђело, у старости, имао обичај да каже, да је са млеком своје дојкиње усисао и занат каменорезаца. Био је прешао 60 година, кад је забележено, да ни један дан не пропушта, а да не туца камен. Martellare, — каже се изричито.

Јако дирљиво. Само треба додати, и то, да је било поруге на рођење Микеланђела, због рођења на селу. Ако ме сећање не вара, Бачо Бандинели му се подсмева, да је, такав аристократ, рођен, у селендри. Nato in contado. Ја то истичем, јер се охолост Микеланђела у животу и раду, истицала, као последица његовог, тобоже аристократског, порекла, а мени се то чини, смешно. Биографи су сви забележили, да га је отац Лодовико тукао, кад је приметио, да му син неће да учи, него црта и хоће да буде сликар.

Професор каже да не види, у том, ништа чудно. Потпуно му се чини нормално, за оно време. Уметност се сматрала недостојна аристократа. Микеланђелов отац, то је сасвим сигурно, сматрао је себе за аристократу, с правом, или не, али сматрао.

Може бити, али не, кад је пара у питању. Биографи причају анегдоте о томе, да је био аристократ, и да се аристократом осећао, али постоји уговор његов, са радионицом браће Гирландајо, да ће му се за сина, — шегрта, мазало, — плаћати, од првог дана. А идуће године још више. То је сасвим изузетан случај у радионицама сликара, у Фиоренци, и обичајима тог времена, које знамо.

Професор се смеје, па каже, да су аристократи осетљиви на пару. А не можемо оно, што нам треба, прогласити за веродостојно у документу, а кад нам не треба, одбити да примимо. Микеланђело је био охол, а забележено је да је рекао, за скулптуру и уметност, да је могу радити само они, који су племићи.

Није сасвим тачно. А није ни то сигурно, да је рекао. Други кажу да је рекао. Да ли је баш рекао не знамо. Да ли скулптори, онда, по његовом мишљењу, могу бити само каваљери, графови, принчеви? Слабо вероватно, да је т о хтео да каже. Сви су скулптори и сликари ренесансе далеко од тога.

Домаћинова кћерка, на моје запрепашћење, упада нам у реч, па каже: осим кад им је порекло, ванбрачно. — Ја имам право. Леонардо да Винчи, на пример, имао је оца, аристократу, а родио је сина са служавком, која је била са села, на друму. Три пута се женио, али не са оном, која је Леонарда родила. Њу никад није узео у кућу. Борђоне, син младог племића, из фамилије Барбарели, никад није добио дозволу, да носи име очево, јер је био син сељанке. Она се чуди, и мени, и свом оцу, — каже, — да губимо време око човека, који је можда био велики скулптор, али, као човек, из фамилије, која не заслужује да о њој говоримо. Да преко тога, пређемо.

Домаћин се љути на то, и каже, да немамо права, да сумњамо у оно, што савремени биографи кажу, и, да ствари извртемо. Наука више не прима Микеланђелово порекло од императора. ни Матилде, графице тосканске, али да је породица Буонароти племенита, и знана, у Фиоренци, то је сасвим сигурно. Отац је био podestà у Касези и Киузи, а таква су места, у оно доба, давана само аристократији. То што је фамилија била сиромашна, не доказује противно. Аристократе се испомажу. Бандинели је направио, на рачун Микеланђела, невину шалу, кад је подсетио, да се родио у Козјеву. Caprese је било фиорентинско. Микеланђело каже да се у Фиоренци родио. Лорд остаје лорд, и кад се у Индији родио.

Да бих домаћина умирио, који је, не знам зашто, љут, кажем да то, што Микеланђело прећуткује Капрезе, и каже да се у Фиоренци родио, мени није ни мало ружно или чудно. Већ је Енглез, Волтер Пејтер, приметио, да Микеланђело то каже, дирнут, потресен, нежно, називајући гнездом, где се родио: Фиоренцу. Il nido ove naqu' io.

С правом, — каже професор, — Капрезе је фиорентинско, тако рећи предграђе, а отац Микеланђела био је podestà, тамо, само привремено. Дом Буонаротија био је у Фиоренци.

Слажем се. Микеланђело с правом каже, да се у Фиоренци родио. Андерсен је, сасвим озбиљно, рекао, да се у Риму родио. Микеланђело није никад у Козјеву живео, иако се тамо родио. Кад је Микеланђело, године 1548, у својој 73. години, затребао крштеницу, да би добио римско грађанство, крштеница доказује, да каже, да се у месту Капрезе родио. Није га се дакле стидео. При његовом рођењу, Капрезе је само физиолошки факт. Везан је, међутим, за Фиоренцу.

Ни тај његов уча није важан, — каже домаћинова кћерка. Урбино. Не знамо ко је, какав је, кад је Микеланђело почео да учи, и докле је учио? Не зна ортографију. Сам је, под старост, признао, да није ни латински учио.

Мени се чинило да је, са Гирландајове слике о рођењу Јована, на зиду цркве Санта Марија Новела, у Фиоренци, Микеланђело запамтио ону жену, која уноси воће код породиље.

Домаћин каже да се не сећа те фигуре; да преко тога пређемо.

Сећање на слике, које је сликао Ботo, Масачо, као факт сви примају. Проучавао их је и прецртавао, сасвим сигурно. Имам ли што да томе додам? — пита ме професор, подругљиво.

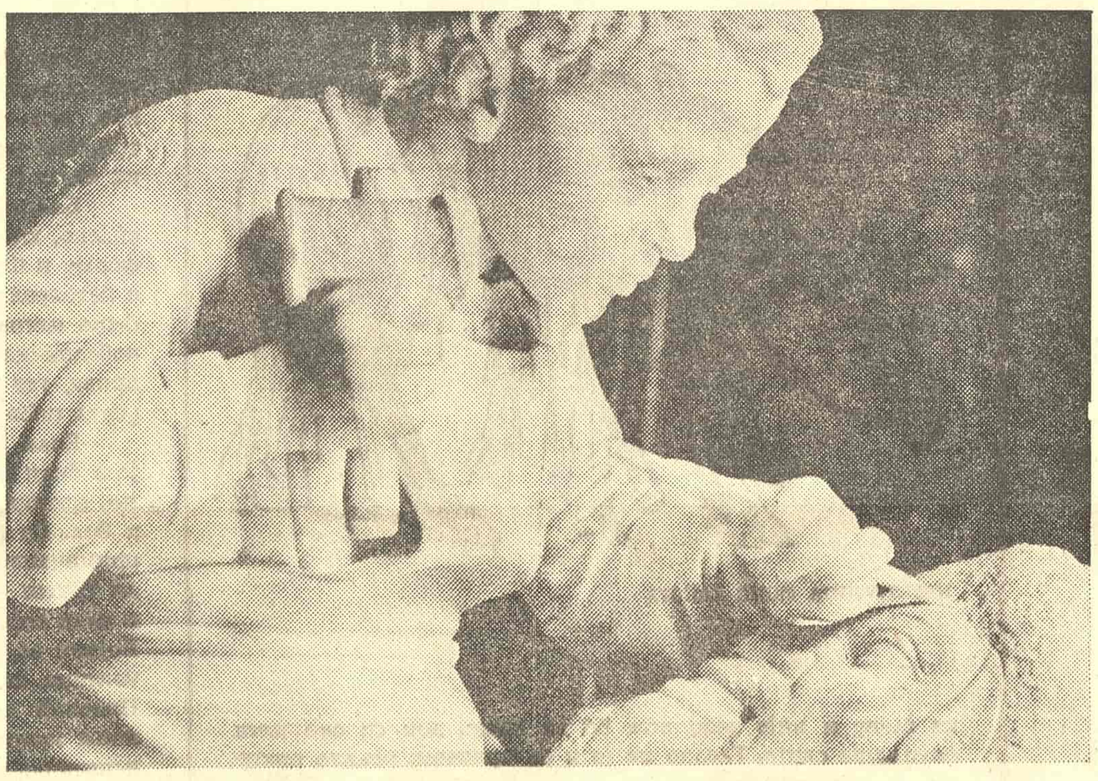
Имам. Мени се чини да треба приметити, разлику, којом, од почетка, црта Микеланђело. Монументално. Кад прецртава оно што је драматично, али ситније, на оном што је цртао Ботo. Мени се чини да се то јасно осећа и на разлици, која је, крај свих утицаја, видна, и на цртежу и сликама о истеривању из раја Адама и Еве. Цртање ми се чини, главно, у почетку Микеланђела, — рано зрело, несхватљиво, силно. То је оно, по мом мишљењу, што је за њега фатално. Претерује у том. Завршава у маниру.

Домаћин каже, да му се допада, што сам то приметио. Рафаел је много боље, лепше, нежније цртао. Микеланђело је увек претеривао. На крају, његово цртање је апсурдно. За његову фреску о Страшном Суду, у Сикстини, француски сликар, Делакроа, каже, да представља касапницу, месарницу.

Пикасо, каже, да је то једина слика коју вреди видети у Риму. Професор каже да је идиот, Пикасо.

Нисам хтео да кажем, да је Рафаел боље цртао, хтео сам само да кажем, да сам и ја приметио, разлику, између Ботa, Масача, и Микеланђела, али и то, да их је копирао. Плаветнило, као позадину, које Ботo употребљава свуд, на фрескама својим, које сам ишао да гледам у Падуви, Микеланђело је, радећи у Сикстини, посио у свом сећању, као и Адама и Еву, које је насликао Масачо.

Професор каже да је таваница у Сикстини била плава, са златним звездицама украшена, кад је Микеланђело своје фреске сликао. Да није то Ботo. Много је јачи утицај: Масачо.



ЗОКИЈЕВА СКУЛПТУРА (НАЛАЗИ СЕ У ФИРЕНТИНСКОЈ ПАЛАТИ ПИТИ), КОЈОМ СЕ ПРИКАЗУЈЕ МИКЕЛАНЂЕЛО У ЧЕТРНАЕСТОЈ ГОДИНИ КАКО КЛЕШЕ ГЛАВУ ЈЕДНОГ ФАУНА, КОЈА ЋЕ ОДУШЕВИТИ ЛОРЕНЦА ВЕЛИЧАНСТВЕНОГ

Слажем се, — кажем. Микеланђело је самоук. Сви су велики уметници самоуци. Међутим, данас се свет чуди, откуд да је чак и архитектуру, на крају, тако добро знао? Чак и кад се узме, да је само цртао архитектуру, — као што су сви тадашњи архитекти радили, — чудно је, да је знао, како се диже кубе, тако високо, и како се зида један мост, који је требало да везује предграђа у Константинопољу. Смешни су они, који мисле, да је Платона читао. Међутим, очигледно је, из његових стихова, да га је знао.

Све је рогобатно, — каже домаћинова кћерка, — јетко, — што је писао. Није знао ортографију.

Њен отац онда каже, да пређемо преко тога. Кондиви изричито помиње охолост Микеланђелову, чак и према папама. Иако ја не признајем да је то последица његовог аристократског порекла, морам признати да Микеланђело, због те охолости, нема успеха, у Риму. Рафаела је цео Рим волео. Микеланђела нико.

Не слажем се. Крај све те аристократске традиције у фамилији, коју је тобоже његов отац нарочито осећао, ја аристократске црте не налазим, нигде, у том оцу. Буонароти су, за мене, вунари, у Фиоренци. А кад им Микеланђело, доцније, шаље новаца, стално, упућује их и сâм у вуну. У трговину вуном. За туристе, у месту Сетињано, показују „прво дело Микеланђелово", у кући његовог оца, на зиду. То је један Тритон. За мене занимљив, јер је такав и на географским картама о полу и Поларном мору. Не верујем, међутим, да је то, заиста, рад Микеланђела, у детињству. Неоспорни, први, факт је тек тај уговор са радионицом браће Гирландајо. И о томе се многе анегдоте причају у биографијама. Не вреди понављати то. Ја мислим да је разлог пристанку очевом, да сина да у шегрте те радионице, просто то, што браћа нису била само сликари, него и златари, који су радили накит за госпоштину. А да је то била добра зарада, види се из животописа који је о себи писао Челини. То је, мислим, поштовани Лодовико, осетио.

Професор каже да је Микеланђело, у тој радионици, напунио само једну годину. Нема трага томе у његовом раду. Осим факта да је његово цртање, запажено.

Може бити. Мени се само чини, да је Микеланђело све, што је нашао у Сикстини, префарбао, збрисао, пре него што је почео своје фреске, па би то плаветнило могло бити, оно исто, које је Ботo, као небо употребљавао. Чини ми се и, да је свет заборавио, још једног, кога је шегрт у Фиоренци копирао, као школски задатак почетника. Мартин Шонгауер. То се не помиње у Италији, радо.

Професор каже да је то сасвим безначајно. Микеланђело је просто копирао један бакрорез тог Немца, безначајног Немца, о Искушењу светог Антонија. То је све. То није важно.

Ја бих готску драперију Мадоне довео са Шонгауером, у везу. Професор одбија и саму помисао на то. Уосталом, све то није важно. Важно је да Микеланђело, већ идуће године, напушта радионицу браће Гирландајо, и прелази у школу, у радионицу, коју у вртовима Лоренца Медичија има стари Бертолдо, рестауратор колекције античких скулптура, које је Лоренцо Величанствени, из Грчке, увозио. Први. У Италију.

Први је био Нерон, — кажем, — ма шта се иначе, о Нерону, мислило.

Којешта, — каже домаћин. — Прелаз Микеланђела, са 14 година, у академију скулптуре, коју је Лоренцо Медичи имао, у свом врту, — а тај стари помоћник Донатела, Бертолдо, водио, — треба да запамтим, као полазну тачку према величини Микеланђела, као најважнији датум, на путу Микеланђела. Уосталом, један доказ више, за аристократско порекло. Принц Фиоренце позива, на разговор, Микеланђеловог оца, и разговара са њим пријатељски, о његовом сину. Лоренцо Величанствени је узрок, да је Микеланђело постао оно, што је постао.

Иако ми је врло непријатно да домаћину противречим, стално, — пошто је далеко изнад мене у знању о Микеланђелу, — уопште о ренесанси, — а осим тога и гост сам у кући, — ја се ипак решавам да говорим отворено и без обзира, оно, што ми је на језику.

Његова професорска поза ми је досадна.

Хоћу да кажем, отворено, оно, што мислим о Микеланђелу.

Не слажем се, — кажем, — са њим, у оном, што каже о Лоренцу Медичи. Нити га сматрам за полазну тачку, у величину, Микеланђелову.

Домаћин ми јетко каже да кажем, зашто?

Прелаз из радионице браће Гирландајо, у академију Медичија, сматрам да се, вероватно, десио онако, како биографи, са анегдотама, причају. Другар Микеланђелов Граначи толико је напунио главу Микеланђелу, о тој другој радионици, код господара Фиоренце, да је Микеланђело, свакако, радо напустио браћу Гирландајо. Не знамо тачно како. Вазари, по свом обичају, направио је од те радионице на двору, читаву уметничку академију, а то је смешно. Вероватно је тачна и анегдота, о том, како је принц запазио дар Микеланђелов, кад је угледао неку маску Фауна, коју је дечак туцао. Састанак, међутим, са дечаковим оцем, чак и да примимо причу биографа, и анегдоте, не доказује аристократско порекло. Поштовани отац позван је, код принца тадашње Фиоренце, и биографи кажу, да му је Лоренцо предложио, да му узме сина, да га школује за скулптора, да му син буде чак и уз трпезу принчеву, — што је, за историчара, тешко да поверује, али није искључено. Лоренцо пита оца: има ли отац за све то неку жељу?

Према оном што Кондиви и Вазари кажу, отац Микеланђелов се указује, и снисходљив, и приглуп, и задовољан, само ако може да добије неку пару. Каже, о себи, да није вичан речи, или перу, и да би молио за место, које данас одговара царинику. У царинарницама Фиоренце. Величанствени му то даје, — подругљиво.

Домаћин каже да је Лоренцо, са старим Буонаротијем, разговарао пријатељски, као себи равним, скоро.

Медичи су, — кажем, — то се види из докумената, — знали, како треба да, са нижим од себе, разговарају. Т а к о се разговор, у Фиоренци, у то доба, водио према свим изворима које имамо написмено. Остаје факт да поштовани отац испада бедан.

Сасвим свеједно. Не слажемо се. Да наставимо остало. Уласком Микеланђела у кућу Медичи, отпочиње за Микеланђела једно доба ново. Томе има да захвали све, што је, у будућности, постао.

Ја мислим да би било крајње време, — кад је реч, о тој првој епохи у Микеланђеловом животу, — да унесемо мало у биографе, и њихове приче, — скепсе. Кроз столећа се ширила фама, како је Микеланђело седео уз софру Величанственога, уз философе и песнике на двору Медичи, уз Марсилија Фичина, првог преводиоца, на латински, дела Платона. Уз младог принца, који се звао Пико дела Мирандола, а који је веровао да потиче од византијских владара. Уз Полицијана, песника који је, кажу, Микаланђелу и прве идеје давао. Осим тога, уз принчевску фамилију. Пио је и јео са Величанственим. Учествовао у разговору. Слушао о Платону. Све је то слабо вероватно, уз историју. То су анегдоте.

То нису анегдоте, — каже домаћин, љутито.

Микеланђело је, на двору Медичија, упознао антички свет, античку скулптуру, а зажелео и научио, да обнови античку уметност. Да није било Медичија, не би ни Микеланђела било.

Иако примећујем да домаћин почиње да диже глас, ја не одступам од оног, што сам уверен, да је тачно.

Фреј, — кажем, — указује на немогућност, историјску, да Микеланђело, са 15 година, може пратити, и разумети, разговоре о Платону, и учествовати, уопште, у тим дебатама при принчевом столу. Најблаже речено, то је смешно и претерано. Знао је оно што му је предавао Урбино. Једина добит из те епохе, могла би бити, наклоност, једног Медичија, који је постао, доцније, папа, а са којим је у Фиоренци одрастао. Климент VII, кажу, да се тога сећао. И то је из друге руке речено. Факт је само један, да Медичи остају, целог века, послодавци Буонаротију. Какви, то је друго питање. Ја бих, у тој почетној епохи Микеланђела, место принца, истакао варош: Ф и о р е н ц у. Све што се о фамилији Медичи,у животу Микеланђела, прича, може бити лепо и красно, а каткад и страшно, али сматрати меценат, главним, у његовом раду, сасвим сигурно није тачно. Није чак ни у ренесанси тачно. Мецена не може бити, ни уз најбољу вољу, духовни отац уметника. Читава једна варош, заједница, може. То је Фиоренца.

Лоренцо Медичи је Микеланђела створио. Домаћин то понавља тврдоглаво. Без њега не би Микеланђела било.

Не бих хтео да му противречим, — кажем, — али морам рећи, кад ме пита, да ми се, као странцу у Италији, чини, и то, што се о раскоши, сили, богатству, династији Медичи, прича, претерано. Према томе би се чинило да је провинција Фиоренца, Фиоренца Лоренца, права Атина Перикла. Атина Фидије. Атина сва у мрамору. Атина Акрополиса.

Атина античка, идеал демократа, либерала, — узвикује домаћин одушевљено. Не ова данашња. Мизерија.

На жалост, — кажем, — ја, ни античку Атину, не замишљам, да је била таква. Учио сам Сократа, код професора Мајера, у Берлину, а Атину, као колонијалну силу, базирану на институцији ропства, — како и Ростовцев тврди.

Домаћин онда узвикује, да је чуо од своје кћерке, да сам ћак Немаца, а зна, и то, да смо успоставили односе, са СССР, па није чудо, да тако говорим.

Вара се, — кажем, — ако мисли, да моје мишљење зависи од Немаца. Ти робови Атине били су, уосталом, у великом броју, Илири. А у мојој земљи има, сасвим сигурно, једна дубока субстрата, илирска. Њихове жене биле су, у Атини, дојкиње у кућама. А њихови мужеви, гладни. „Гладан као Илир" — каже се у Атини. Само, каже се и то: „гађа као Илир". Крај свега тога, ја, о фамилији Медичи, не гово-

Наставак на 9. страни

Милош Црњански

Срба Игњатовић

Варвари на Понту

Адаму и Ангелу

I

Кад проговори пут Сасне се одежда
У нове крајеве крећемо Гонимо
Млада стада Руке испуштају
Што су држале Отворених рана

По пашњацима крваримо пелен и јагорчевину
Растапамо душу Силазимо у жита
Прогоне нас Јаче од тешких штапова
Од коњских копита Ударају непознате речи

Призивамо бога једног кога знамо
Нек васкрсне из хлеба, мириса земљане пећи
Младог га довикујемо у туђим брдима
Девојке би да га мију, милују, свлаче

Широк је страх свет и несхватљив
Најстарији умиру под његовим петама
Најмлађи додирну колена и клону
Долазе они да их каменују, кољу

Тако би бивало спорим годинама
Да их не дарујемо јасним ударцима
У пољу крај пута хумком масном
Врчевима пића, посмртном одеждом

II

Сијају благи градови Мрешкају се луке
Бљују уље и смирну Снажене четвртасте клинце
Дрвену грађу Тесану Товаре Ужади Секире
Углачане блокове мермера Стигао саркофаг
Стратегу Умрла је кћер: Мелпомена

Са мало лета заносна наследница
Коју још није ни пригрлио свет
Против природе пре родитеља
Растављена на сен запис и цвет

Грубе су истине које носимо Тако лепи
Трговци које ни копито повредило није
Низ брда и поља спуштамо се
Процветавамо од рана Као незнанци иза многих
Година усмрћени налетом залуталих стрела

Да не помогну ни нови жреци
Вештији од ових што лече наше
Бољке Метвицом и кукуреком
Угљевљем Млеком звериње дојке

Богови су се окупили да већају
Штап је пободен у воду Племена
И народи стрепе Сунчева сенка дуга,
Опружена Још ватра није проговорила
Још нису стигла божанства траве и степе

Са чудном покорношћу потапамо мртва руна
Водени дар искри се по њима, блажен
Чудом смо припитомљени Изгубљени за навек
У град ћемо сићи пре но се богови сложе

Већ под мишицама расте додир весла
Жена на стени окамењена је у свом трону
Ми који никада нећемо летети
Учимо наук пловидбе по мору

III

Два дуга реда весала машу
Руке воденог бога нигде се не виде
У зелени јед усађена је стела
Живеће ту, у земном наносу

И много времена у замаху весла
Прити сунчана пена, гори трон
У лице се смеје уклесана тајна
Отпорна под погледом, додиром

Весник смрти и зверолика глава
Полажу забрану на наш боравак овде
Али море које дозива Црне сирене
Гласове пружају од обале до обале

Певају гласовима какве нисмо чули
Онемели од дивљења Везани чвором
Заборава Одбројавамо живе Упознајемо
Мртве На жалу слушамо говор камења

Камена жена чека у камену
Да врати све отргнуто од света
Незнано починули, ослобођен гроба
Море и земља држе те у зглобу

Histria Constanca, Mangalia,
август 1972.

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

Време грожђа и велики живот

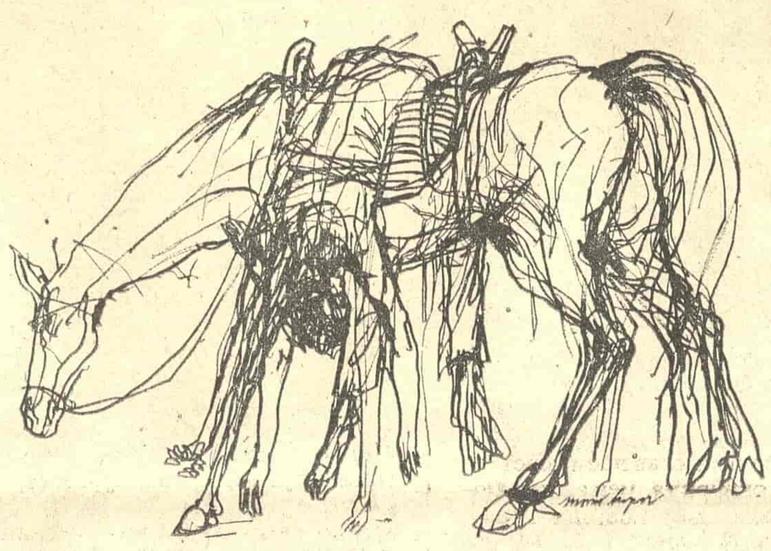
Радослав Војводић

ДРХТАЊЕ НЕКО, унутрашње, опет га је повукло ка прозору и у тамну ноћ, која је са свих страна била притисла. Команданти су били около столова, а две Циганке, разбарушене, раздрљане, обилазиле су једнога по једнога, и певале, милозвучно, па помало и пригушено, али и кикоћући се. Свирали су чувени Цигани из Бојника, познати широм целога југа Србије, јер су сви сабори били под командом њихове музичке банде, исто као и весеља, и свадбе богатијих људи из Лесковца, Лебана, Бојника, Житнога Потока и других места у Пустој Реци. Завијали су ноћас, као гладни пси негде, у зимској ноћи под планином. Мирково се дрхтање поново осети, помислио је, па онда зачу пуцње, изненада, али одједном много њих, у рафалима, па и бомбе су биле почеле да падају. Било је то близу.

Ускомеша се свита и поче цика Цигана. Мајор Јовић скочи на сто и потрже пиштољ, зверао је около, па су му закрвављене очи некако злурадо колутале и као да су се ширили, непрекидно. Почео је да виче: Мир, олошу, мајку вам циганску! Све ћу вас пококати, као псе. Мир, ђубрета! Ја овде командујем за музику. Сви да завежете језик, говеда... И мушки и женске брзо у малу собу, лево, ја ћу вас закључати. Немој неко да писне, иначе, кама ради. Ајде, шта сам реко, кидај...

На врата су упали брадати људи, па су команданту викали, уплашено, клатећи се: Изгибосмо! Напали су нас са свих страна! Блокирали су Косанчић! Нема нам спаса!

Командант се већ био подигао, био је шубару натакао



ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

на главу и није знао шта ће да каже, док се око њега окупљаше свита. Гледао их је и са мржњом, некако претећи, па је био почео да десном руком милује браду и да је чешља, што Мирку показа истину, више пута поновљену — како командант у тим тренуцима не размишља, једноставно не зна шта ће да учини, и уплашен је, и баш тада најлакше може да убије онога ко нешто тражи, ко моли, ко хоће да се спасе.

Пуцњава је била све страшнија и све ближа.

Мајор Јовић је угурао Цигане, који су нешто мољакали, љубили му руке и ноге, и циктали. Сада се појави пред командантом, салутира, па му рече: Ја идем у бој! Моја војска се храбро држи, и без мене, ја то знам! Као да је и он знао, да од команданта нема шта да очекује, па изјури у ноћ. Командант одмахну руком, па је опет врати да чешља дугу, црну браду, а владика који се тога часа појави, долазећи из неке друге одаје, мало рашчупан, мало тетурајући се, викаше: Сви на своја места! Сви пред своје војнике! Шта чекате, људи! Поклаће нас ноћас комунисти!

Командант, као да шапуће, рече: Зауставите их! Био је погледао у Мирка Надовића и био је туп тај знак у његовим очима: ни молба, ни наредба, ни ужас, ништа, ни бол. Само тупост, само нека немоћ, која се раслојава, као да се растаче, као да тоне ни у шта.

Владика је био сада посве обучен, помагали су му неки попови, и Мирко виде, опет, Андреја Рупцова, из цркве Светога Илије у Дубову, пријатеља куће Надовића, и било му је тужно одједном: увек се сећао када су Милутина крштавали, горе, на Брду, у великој кући Надовића, и када се шенлучило и кликтало из свих грла. Када су уводили у живот унука Јакова Надовића и био се скупио свет из Пусте Реке, да богату кућу Надовића увеличају, а свештеник је, свети Андреј Рупцов, некад давно побегао, 1918, преко Румуније, као кијевски семинарист, најбоље пријатеље и готово свој дом био нашао баш код Јакова Надовића, који му је помагао, који га је био и оженио и закућио. Владика је тражио да сви пођу у цркву, ту — иза дворишта кућа Јововића, и да ће им тамо бити лакше и безбедније. Командант је поново погледивао у Мирка, а он рече: Зауставићемо их, господине команданте! Идите ви у цркву!

Мирко је био у униформи мајора старе југословенске војске, малој излизаној, али коју је волео да носи, још док је био официр на граници.

Изађе а свуда је бљештало, па се испред куће видело све — као да је дан, изукрштан муњама. Црква је била отворена, лево од њега. У десно, била је, учини му се, права кланица.

Њиска коња била је ужасна, и био је закаснио, схвати, да пронађе свога коња, јер су били сви коњи — војводин белац, и осталих из његове пратње, покидали се, неко их је био изагнао из штала и јурцали су около, док се пуцало, и између њих се већ провлачили људи, као сабласти, пуцајући једни у друге.

Тада Мирко позна коња, прво њега, па тек онда сина, који се привијаше уз гривне Зеканове. Инстинктивно, задрхтавши, опипа свој пиштољ, па јекну, од некога бола, који га покоси. Био је видео — како Зекан посрће.

Трчао је тамо, и био је стигао када се развалила капија и сви коњи и људи, као бујица, навалише да изађу у ноћ и ни у шта. Био је клекао, болом погођен, јер је сада видео, да гомила коња и људи јури преко Зекана, који беше пао иза капије, узалуд покушавајући да се подигне. Био је у крви и Мирко позна сина, како покушава да се извуче испод рањеног коња. Псовали су људи, јаукали, пуцали.

Многи су успевали да се баце на помахнитале коње, који су унезверено само некуд хтели, што пре, дивље, да изађу у који било простор, у коју било могућност да трче, да јуре, да беже, да махнитају. Бујица га повуче, а гомила брадатих људи нађе се близу њега, нешто су му говорили, вукли га, молили, патећи, патећи, и он схвати — како траже да пође са њима, како су му и једнога коња нашли, и терали га, готово силом да узјаше и да бежи некуд, са њима, у таму и ни у шта. То су били његови војници, и тек онда када је почео да пуца около, и у њих, разбежаше се. Можда неко од њих, можда противник неки — са оне друге стране, комуниста, тек га зрно погоди у шаку, па навише, у мишицу, и он први пут посрну. Пуцало је свуда, жестоко, очајнички.

Лелекало се, па се изједначаваху мушки јауци, њиска коња и пуцњи.

Вукао се Мирко Надовић уз зид, па када се приближи виде да је Зекан мртав, и да се више не миче његова глава. Брисао је лице своје — и било је сада умазано крвљу, блатом и сузама. Пао је опет, било је клизаво около, док се не дохвати за реп Зеканов. Био је Милутин са друге стране, али и он мртав. Није покушавао више, као када га је отац први пут угледао, да се извуче испод свога коња, и да подигне руку и да пуца у некога, у циљ можда или ни у шта. Бацајући се преко Зекана, Мирко паде уз сина, који је још увек држао револвер у рукама, онај стари маузер што му га је отац био донео, још пред рат, са границе, када је Милутин у Прокупљу био завршио велику матуру и требало је да пођу у Београд, да спреме неки стан, јер ће у јесен унук Јакова Надовића поћи на студије права.

Била је Милутину сломљена десна нога, али га је био неко покосио рафалом, преко груди, и по грлу, беше свуда крв, лепљива, још топла, коју је отац сада размазивао, тражећи ране на сину, као да хоће да их заштити или да их сакрије или да их залечи.

Бљесак се сада примицаше, још јаче, некако сулудо и опасно, као да пожар долази. Мирко Надовић кидаше униформу и баци своје официрске еполете, па синовљеву капу, с петокраком звездом, стави на своју главу. Сада више не беше његових четника у близини, била је готово свуда — победничка војска, комунистичка, која се окупљаше око цркве, где се беше чуо неки хор, неко необично појање, усред ноћи, усред покоља, вриске, пуцњаве и лелека.

Била је ту страшна гомила мртвих, и неких који су још били живи, који су јечали. Гомила мртвих људи и коња, мртвих телеса, сада ничијих, сада туђих за наду, радост и бол. Са десне стране, отуда где је био пут ка Обилићу, примицаше се неки војник, на омањем коњу, у касу, као да тражи некога. Мирко се подиже на колена, прикри се, и када војник наиђе, опали у њега, и ухвати дизгине коњу. Војник се, млад неки момак, окићен реденицима као и сви четници, скљока у блато и на лешеве поред пута. Мирко се Надовић прекрсти, одгурну мртвога младића, па повуче коња напред. Коњ се предњим ногама подизаше увис, па њишташе, некако заплашено, подрхтавајући. Мирко га је смиривао, па га веза уз поломљену капију, док Милутина не донесе, и некако га пребаци преко коња. Лице Милутиново беше умазано крвљу и блатом, и гарежи неком, па га отац брисаше надлактицом своје исцепане официрске пелерине, па неком марамицом, која је већ била крвава. Беше онда чисто лице Милутиново, и сада је Мирко повео коња, путем ка северозападу, па у десно, ка селу Каре. У обневиделости, још када је остављао место несреће, тамо испред кућа Јововића, где је била кланица људска — били су дојурили неки момци, и командир испред њих и викали су: Јесте ли видели Милутина Надовића! Где сте га први пут видели? Где сте га последњи пут видели? Где сте оставили начелника штаба бригаде! Како сте га самог ноћас оставили? Тада је био поново почео да плаче, и више није ни покушавао да брише сузе, ништа му више није сметало. Био је само застао, када казаше, када повикаше у глас: Ево коња Милутиновога! Ту је негде и Милутин Надовић! Нема га међу мртвима. Нема га овде! Можда је са онима у цркви! Можда је другога коња нашао и појурио напред, да гони непријатеља!

Поново је Мирко пошао напред, и више није чуо шта о његовоме сину казују, него изгледаше као суманут, када га партизанска војска уз пут устављаше, па га питаху: ej друже! стани кога то носиш на коњу! Застајкивали су, пропуштали га напред, јер се није освртао, није их гледао, ништа није говорио. Био је прекрио Милутина неком пелерином, која беше умазана и крвљу, па иако се помаљаше хладна зора 16. децембра 1943. године, њему није било хладно, иако је био само у џемперу и кошуљи, а официрску је своју доламу био бацио још код Зекана, тамо на онога младога војника, којега је морао да убије, да му отме коња и да сина узме у своје руке и у своје срце, сада и заувек. Да му више нико не отима сина.

Када је био стигао на Главицу, међу винограде Надовића, скинуо је сина са коња, унео га као мало дете кад је био, унутра, у високу кулу усред винограда, где су толико пута, некада давно, пред рат а у време лета, и у време грожђа, заједно спавали, заједно сањали велики живот у који је Милутин Надовић тек био почео да улази.

Коњ је копао ногом поред куле, шмрктао и ржао, па га Мирко најури до Моравскога пута; више му није био потребан. Нико му више није био потребан. Успут, све до Главице, гомила је унезверених коња, умазаних крвљу и знојем и суснежицом, рањених и здравих и болесних, заплашених битком у Косанчићу, свуда некуд безглаво јурцала, само ни у шта, само никуд, само беспомоћно.

И ти коњи, као учесници битке, исто као и људи, били су се изгубили као да више нису имали куд. Али су коњи, и они са победничке стране и они који су битку изгубили, сада бежали заједно. Нико више није могао да им покаже пут.

ПОРТРЕТ

ОД ХУМОРА ДО ЕЛЕГИЈЕ

Скица за студију о поезији Бранислава Петровића

БРАНИСЛАВ ПЕТРОВИЋ припада малобројној групи популарних песника. Јавивши се заједно са читавом једном генерацијом која је, свесна своје индивидуалности, у српску поезију несумњиво унела дах новог, он је већ на самом почетку свог стваралачког пута остварио оригиналан тон и звук. Његов песнички глас, као и гласови још неких истакнутијих представника те генерације, јасно се разликовао од унисоног хора безимених сапутника и пратилаца. У својим тражењима, међутим, песник се није ограничио на једну одабрану стазу, већ је настојао да свој израз обогати, да се постепено ослободи неких елемената који су, ма како привлачно звучали, ипак представљали извесно ограничавање његовог поетског света, као и да оствари целовитије структуре у оквирима ширим од једне песме.

Освајање нових валера било је постепено; Петровић је и у најрадикалнијим преображајима свог песничког израза остајао бар делимично веран одликама карактеристичним већ за прву збирку „Моћ говора“ (1961), одступајући тек појединим песмама од своје лако препознатљиве, разигране, музички разноврсне и ефектне песничке фразе, тако да и та одступања, тамо где су чешћа, такође могу да послуже као показатељ кретања његове лирике. Збирка „Градилиште“ (1964) представљала је значајан корак у његовом песништву, и чини се да улога те књиге у новијој српској лирици још није довољно оцењена. После извесне паузе, својом трећом збирком мало необичног и дугог наслова — „О проклета да си Улицо Риге од Фере“ (1970) — Бранислав Петровић је наставио с тражењем, експериментима и мање или више успелим залажењем у нова подручја.

У раним Петровићевим песмама царује љубав и опијеност речима: песник моћ говора види управо у неограниченој могућности преображавања, било да то казује једноставним, привидно наивним паралелизмом „мальчик дечак гарсон“, било да се упушта у игру речима и звуком, као у „Елегији старог ратника“. Своју поетику у основним контурама он излаже у завршној песми своје прве збирке („Песма како се чита ова моја песма о лету“), где у оквиру безазлено формулисане теме поставља значајан и дубок проблем песничког стваралаштва — однос између поезије, односно речи, и света који га окружава. Песник се подтекстом ових естрадно звучних и младалачки разиграних стихова пита колика је моћ говора и где су јој границе; нимало случајно његова прва збирка почиње насловном песмом, задивљеним откровењем неухватљиве моћи говора, да би се завршила покушајем дефинисања песничког језика („јер слова су ти слике звукова од којих звони земља“) и формулисања поетике („ни једна песма није потпуна као земља“) у односу на постојећи свет.

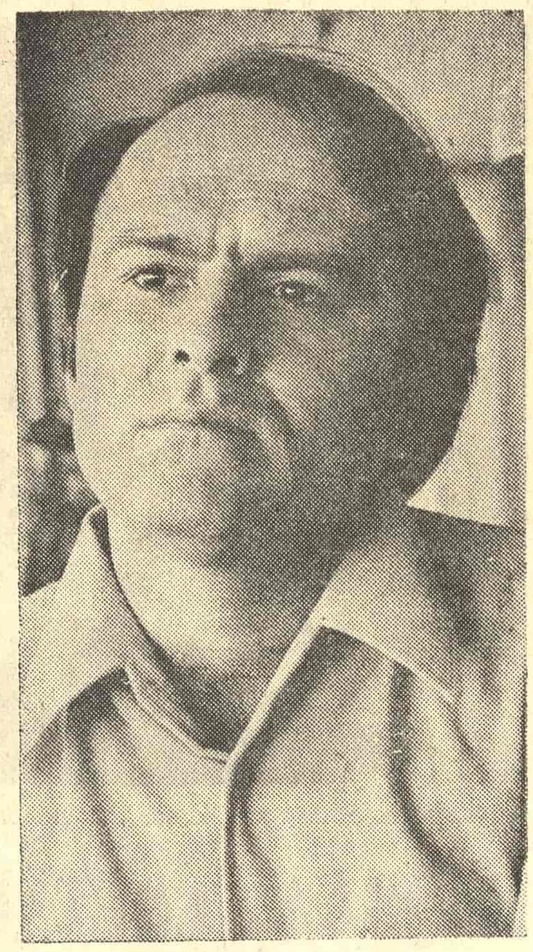
Оно што је Бранислав Петровић остварио већ у првој збирци јесте ослобађање песме од спољашњих оквира и стега: у његовој лирици речи живе свој живот готово независно од тематских одредница и мотива у класичном смислу. Петровићев поетски језик поседује своју иманентну семантику, мада се поетска тензија не заснива искључиво на испитивању језичких могућности. Аутор је засновао један песнички концепт, синтетичан у основи, у коме можемо видети известан наставак надреалистичке авантуре у области језика, као и покушај да се нађе нов естрадни звук који би боље одговарао савременом сензибилитету. Тај концепт је у суштини оригиналан и у српској поезији без непосредног претходника. Надреалистички израз овде је превазиђен (могли бисмо рећи и натпеван) могућношћу комуникације без које моћ говора, као таква, не би била потпуна, док је естрадни тон надмашен освајањем поетског хумора нове врсте, непознатог у послератној српској лирици. Те вредности у Петровићевој лирици захтевају одређен приступ његовим стиховима: насупрот уобичајеном проницању у структуру песме, какво најчешће почиње откривањем и дешифровањем спољашњих елемената, ове се песме откривају најпре својом суштином, да би се тек потом одгонетнуло значење и звучање појединих елемената. Песма као целина има несумњиво превласт над појединим детаљима, што од читаоца изискује и посебан слух за ту својеврсну дедукцију.

Песников однос према свету открива се упоредо са односом према поезији. Ова два односа не поистовећују се чак ни онда када се песма јавља као медијум између стваралаца и света коме је окренута и упућена. Песма је резултанта моћи говора и начин да се свет открије, тако да је њена функција у крајњем случају сазнајна. Али песник свет само открива, не покушавајући да објасни односе у њему; ако то местимично и покуша, лако се открива да је то само призвук, јер се иза стихова обично крије иронија према самом таквом покушају. Окренут неколиким проблемима (улога и моћ речи, онтологија песме, љубав као свеприсутан и универзалан феномен) песник постепено, у једној поетској игри највишег реда, долази до егзистенцијалне равни и разгиње до проблема постојања, трајања и пролажења. У својој првој збирци он се открићем тог проблема заустављa: љубав и дивљење према животу, могућност да се све посматра из најмање очекиваних углова, да се различите појаве посматрају с наличја, до немогућности измењене и извитоперене, водила је једном циљу — хуморној песничкој визији. Егзистенцијална ситуација претворена је у хуморну ситуацију, хумор је прихваћен као могући излаз. Јавља се у основним обрисима црни хумор, као једна од следећих етапа које ће у свом тражењу проћи песник. Љубав још увек тријумфује: људи љубавници јачи су од људи ратника, те се могућности поезије у првој Петровићевој збирци заснивају на моћима говора и љубави. Моћ говора значи у одређеној ситуацији моћ љубави, љубав у најширем мислу представља најсавршенији вид испољавања људскости. Песник посматра човека и природу у непрестаном кретању и менама, али кретање није за њега хераклитовско пролажење, већ отпор пролажењу, шанса да се неминовна пролазност надмудри и надигра. Стиховима укратко доминира тројство: љубав, кретање и говор (песма).

У својој другој збирци, „Градилиште“, Бранислав Петровић је остварио сложенија сазвучја. Елементарна снага речи, каква се јавља у „Моћи говора“ овде се уклапа у вишеслојан, разноврснији стваралачки поступак. У вези с тим и хумор у Петровићевој другој збирци добија нов квалитет и тоналитет. Првобитна разиграност прелази у игру са сложенијим и строжим правилима, а то је уједно значило да је песников лирски свет постајао стаменији и осмишљенији. Маштовитост прве збирке није при том изгубљена, већ је примила нову функцију, а могло би се рећи и да је још више обогаћена.

Трећа збирка, „О проклета да си Улицо Риге од Фере“, иако није представљала толико значајан корак напред колико друга, била је далеко веће изненађење и могла је, неким својим циклусима, и да збуни поклонике, „традиционалног“, познатог Бранислава Петровића. Песник је у овој књизи истовремено и дограђивао и негирао извесну слику о својој поезији. Није, разуме се, успео да се потпуно преобрази: добрим песницима то ретко успева, њихови преображаји су најчешће у спољашњем, у промени руха, док се суштина далеко теже и мање мења. Петровићевој трећој збирци недостаје кохерентност, тако да је тешко наћи заједничке нити између, рецимо, „Освајања Аустралије“ и „Два песника“, или пак између „Револверских шала“ и „Добровољног прилога за националну историју“. Песник испитује свој ранији став према свету и поезији, те у тим оквирима мења, или покушава да промени свој поетски израз. Али ранији став није замењен битно новим и целовитим ставом, већ трагањем за њим. Ако је за некадашњег Бранислава Петровића био карактеристичан један естрадни тон, поетски хумор, извесна разиграност и, местимично, склоност ка надреалистичким елементима, а све то прожето оптимистичким витализмом, сада се примећује окретање према песничкој традицији, тежња ка елегичном, ка извесној уздржљивој патетичности.

Патетика је у ранијим Петровићевим песмама имала само једну улогу: да буде неумољиво негирана, превазиђена, да буде привремено маска иза које ће се појавити права бујица стихова друкчијег, хуморног тоналитета, иза које ће избијати песников до сарказма опори отпор према дехуманизацији и пролазности. Патетика је била, једноставно, потребна да би се постигло изненађење и остварио парадокс, да би се употпунио један контраст без кога Петровићеве песничке шале не би имале свој пуни ефекат. Песме су тако постајале потпуније. Овде, међутим, Петровић усваја један неоромантичарски став помирљивости према патетичном. Иако није у свим песмама одступио од свог ранијег хуморног односа према свету и хумором протканог поетског говора, песник у неколико занимљивих и за своју најновију стваралачку етапу битних песама покушава да оствари лиризам новог квалитета. То је представљало одступање од ранијег пута, наговештавајући у даљем раду нове могућности и евентуалну синтезу. Засад се такви лирски тренуци приближавања традиционалном певању (а то, по неминовној логици, значи и традиционалном песничком мишљењу) још увек могу прихватити као изузеци, као наговештај могућности да се и тако нешто учини.



БРАНИСЛАВ ПЕТРОВИЋ

Несигурни, произвољно одабрани примери не могу ни потврдити ни порећи ову тврдњу: могу је само илустровати. Најпре познати, уху и слуху добро знани Бранислав Петровић:

Буди вишња кад процвета буди шума
после кише
и пужеви рогове кад пусте нежне
буди крчаг врућег млека па да дечја
замирише

соба
буди тица што долеће
из далеке земље
снежне
све буди пре
гроба.

(„Чистилиште“)

Ова разграната строфа остала је блиска ранијем Петровићевом песничком казивању у коме је у сваком погледу преовлађивао говор. Тај једноставан, говорењу близак песнички израз када се читаоцу чини да је све речено тако јер није могло бити изречено друкчије, када се стихови повезују једино невидљивим нитима који представљају малу тајну песничке радионице, био је и остао привилегија само значајних песника. На тај начин у нас пишу Милош Црњански или Десанка Максимовић. Бранислав Петровић је мелодију свог говорења презентирао већ у првој збирци, да би је доградио у другој, и да би јој остао веран у најуспелијим песмама треће збирке. Чак и када усваја одређену метричку схему песник јој даје изразито своју интонацију:

Пребише му и ноге и руке —
Душан лично пи његове крви —
сада Душан лежи поред Луке —
давно су их измирили црви.

(„Добровољни прилог за националну историју“)

Пародирајући историјску декоративност каква се, и у новије време, јављала у српској поезији, Петровић је вешто пародирао десетерац, остваривши једноставан, говорни ритам. Хумор с којим се односи према традицији добија у овој песми кроз музичку игру (пародирање епског, патетичног десетерца) још једну потврду.

У песми „Играо се ветар, разболелог Диса“ Петровић се највише удаљио од свог песничког концепта, па ти стихови могу послужити као илустрација његовог приближавања традиционалној лирици:

Играо се ветар „разболелог Диса“
играо се ветар у јесење вече
кад пред оним звук чује од мириса
сва наша знања постиђена клече,

и даље, односно на крају песме:

Играо се ветар у гранама кедра
играо се ветар у јесењој ноћи
жедан жедан жедан у твоја сам недра
закопао себе и све своје моћи.

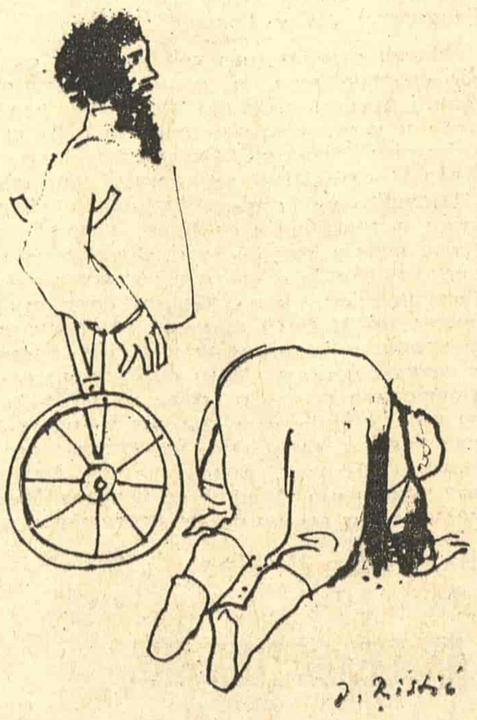
У овој песми видљива је друкчија функција песничког језика. Овде употребљен језик није више еманација „моћи говора“, већ технички испитан песнички језик којим се, с мање или више вештине, могу служити и савремени песници. Бранислав Петровић, превратник у области песничког језика, овог пута, пружајући руку традиционалном лиризму, постаје превратник у односу на своју ранију поезију.

Извесно изненађење у трећој збирци Бранислава Петровића изазивају и две елегије, необично успеле, али нимало карактеристичне за његову ранију лирику („Плач за мајчицу нашу драгу Алексију Лексу Симеуновић“ и „Смрт пријатеља“). И овде песник пружа руку традиционалној поетици и залази у нов тематски круг; у његовим ранијим стиховима феномен смрти јављао се у друкчијем контексту. Када се јавља елегија у његовим ранијим збиркама, то је у ствари анти-елегија (на пример „Елегија старог ратника“, где је наслов песме саставни чинилац Петровићевог хумора). Док у збирци „Моћ говора“ кретање тријумфује над смрћу: „Ко се врти не боји се смрти“ („Рингишпил“), у трећој тог песничког пркоса више нема. Покушавајући да оствари извесну мисаоност, једну филозофску димензију у традиционалном смислу, Бранислав Петровић је овладао изразом класичне елегије, оплемењивши је оригиналним призвуком, тако да у оквирима српске поезије његови елегијски интонирани стихови чине част тој књижевној врсти. Остаје ипак питање колико је таквим приближавањем традицији Петровићева лирика добила, а колико изгубила.

У развојном луку Петровићеве поезије видљива је једна битна промена: кретање карактеристично за његов рани период замењено је мировањем. Тај се контраст може видети и када се упореде песме иначе сродне по основном тону, као што су „Елегија старог ратника“ и „Добровољни прилог за националну историју“. На једној страни је узвитлани, плебејски бунт, а на другој слика себарске патње и судбине која тек у хуморном разрешењу добија моралну сатисфакцију.

Непрестано тражење спада у добре особине сваког стваралаца. Бранислав Петровић је у својим ранијим збиркама остварио један својеврстан лиризам од кога није морао одступати, па због тога, упркос извесним лутањима, његове новије покушаје треба прихватити с пажњом и интересовањем. Ако је поновно издавање једне збирке наговештај трајања, шанса да се неки песник из перспективе будућих поколења назове великим, Бранислав Петровић ту шансу има: недавно се у књижарским излозима поново појавио наслов „Моћ говора“, а и збирка „О проклета да си Улицо Риге од Фере“ доживела је у релативно кратком року два издања. Испитујући моћ говора песник је прешао пут од поетског хумора до елегичног лиризма, наговештавајући својим тражењем, може бити, нова изненађења.

Иван Шоп



Ненад Радановић

Пјесме у прози

СТАРА ЛАЂА

Велимиру Милошевићу

По боку путеви прошли. Године. Мијене. Кише неке тек овдје урезане. Што сјало је, рђа бива само. Што сјекло је подивљао вал, у камен голем каткад бије и јави се мукло ко труо грудни кош.

Однекуд су и овдје приспјеле црвоточе. ти земници ревни. У тишини, чујеш им зубе. И фина прашина пада.

Бдијући, ослушкујеш њежан лом ребра скривеног. И сувоће јек. И гледаш како трепти једро овјешено што ни на поред не подсјећа сада. Већ прочитати се не могу имена исписана са стране. Давно можда умрлих љубави.

И једро се руши. Срозава се, кида, и танак јарбол над њим стално крцка. Сјенка лађе краћа постаје.

На дну ће скончати и оно што му се страшно опирало.

МРТВАЈА

Никог — ни камен да баци. Свето би било мјесто гдје је стајао.

Дуго смо чекали вјетар. Воду ову кужну да љуљне. Да растиње затрепери. И јави се звјерчица из шипражја, ако је има након истребљења.

Цијело љето господареве слуге ловиле су овим крајем све што се гласа. Што прекида сан. И јаукне каткад пут мјесеца удаљеног.

А никог — ни камен да баци.

Зов за којим кренусмо, ископнио је давно. Но, у многима, у мит је, у неку древну скаску преображен. Шапћемо је дјеци претраживши шуме наоколо. Тад долази стравна ноћ:

О, кад би се чуло — кад би се чуло!

ПОПЛАВА

Вода је нарастала.

Ослушкивали смо је: не бучи, не орља, не јавља се. Никог не упозорава на опасност. Шири сањивост, осваја подмуклим уништавањем брежуљака. Њен поход дуго траје. Подносимо га без панике.

А умире се.

Прво дјеца, па старци.

Плутају утопљени тамо-амо, и ми то мотримо неко вријеме, а потом — заспимо. Будимо се у ноћ, тражимо хране, нађемо или не нађемо, а онда — заспимо. Крећемо се све ужим простором (мало ко већ и говори о води!), дурбинима привлачимо удаљено сунце, а затим, сморени — заспимо.

Свуд гласови о смртима, пратимо их, пратимо, и у неко доба — заспимо.

Многи се не пробуде.

Бдијемо над њима, побожно их предамо води (јер свуд је, и све је, вода!) и опет — заспимо.

И тако — живимо.

САДУБРОВАЧКИХ ЉЕТНИХ ИГАРА

СВЛАДАВАЊЕ СПЕЦИФИЧНЕ РЕЧЕНИЦЕ

Крлежин „Аретеј“ на Дубровачким љетним играма

У СВОЈЕМУ САСТАВКУ „Аретеј” („Зборник о Мирославу Крлежи”, Загреб, 1963) Бранко Хећимовић је навео врлине и недостатке посљедње Крлежине драме. Нагласио је да у „Аретеју” „акционе радње има заиста мало” и да је „смисао драме често у подтексту” и да је код извођења на позорницу највећи проблем „говорно свладавање Крлежине реченице која има свој посебни ритам, нерв и снагу”. Али, упркос томе, мало је која драмска представа Дубровачких љетних игара у посљедњих неколико година доживјела толико похвала колико изведба Крлежина „Аретеја”. Бит ће да је томе у првом реду придонијела режија Георгија Пара и глума Миша Мартиновића и Радета Марковића.

Макар за изведбу једног комада, у принципу, није најважнији простор на којему се он изводи, ипак се успјех Парове режије, хтјели ми то или не хтјели, темељи у првом реду на избору амбијента Помањкање „акционе радње“, о којој Хећимовић говори, редатељ је успјешно, веома успјешно, надомјестио покретљивошћу „позорнице” и опћинства. Наиме, пет слика „Аретеја” одиграва се на пет различитих мјеста у тврђави Бокар и гледатељ заједно с глумцима мијења просторе двокатне тврђаве с терасом из 16. стољећа. Клонећи се спектакла и спектакуларности, Паро је својој режији дао сценски шарм без којег добре представе бити не може. А у потрази за сценичним редатељ није никада претјерао; увјек је знао наћи мјеру која је очити знак одњегована укуса.

Подтекст „Аретеја” редатељ је могао дати на више начина, нпр. с помоћу сценографије, костима, глазбе и сл. Он се користио и набројеним средствима, али прије свега и изнад свега поштовао је ријеч, реченицу, идиом. Док је за загребачку праизведбу „Аретеја” (1959) Хећимовић казао да је „мањи дио ансамбла” „успио свладати Крлежину реченицу, преузети је и усвојити”, за дубровачку представу могло би се казати супротно.

Мише Мартиновић само је у првом сусрету с Кајом показивао становиту нервозу, није се одмах суживио с текстом. Што је представа даље одмицала, добивао је све више и више на сигурности. Те вечери он је интензивно живио и свој живот нарочито исказивао очима. Ни он ни Раде Марковић нису упали у замку, у коју их је, бар понекад, могла уловити раскошна Крлежина реченица. Раде Марковић није нашао у Моргенсу само интелектуалца који је надмоћан у сваком погледу, већ и човјека што је много препатио, и то се огледало у свему — у његову погледу, ходу, гесту.

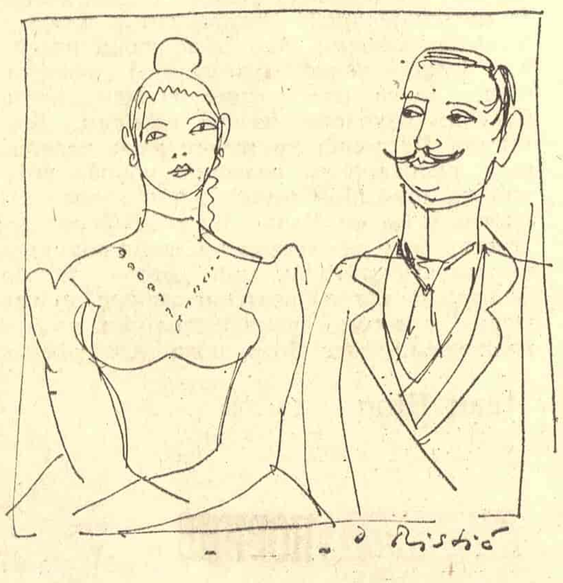
Улоге двојице апатрида траже широк говорни регистар, који је, на жалост, недостајао тумачима ових улога у дубровачкој представи. Буза Стојиљковић и Борђе Јелисић као да су знали само за двије боје гласа: изговарајући све само тврдо или меко.

С хумором, ненаметљивим и благим, оживјели су улоге првог и другог чувара гроба свете Анциле Дамир Мејовшек и Златко Мадунић. Тако су у озбиљан текст унијели хумор и као да су имали пред очима Шекспирово кокетирање с хумором у трагедијама. Слично је приступио захвалној улози чичерона Мато Ерговић и неке његове реченице дјеловале су као осмијех у мучним и напетим ситуацијама.

Четврта слика драме коју је Крлежа назвао фантазијом, у дубровачкој представи изгледа да је дана с највише успјеха Мизансценским рјешењима која су поштовала симетрију придружила се драматичност текста коју су појачавали и неки ванјски ефекти. Моргенс и Аретеј нашли су се у апотеци између „два зида”: између бојажљивог и уплашеног апотекара и полиције, а женска лица су служила као неки катализатори.

Има познатих фестивала у свијету који имају само једног „својег” писца. Дубровачке љетне игре, ако се већ нису приклониле једном писцу, можда би се у настојању да изграде своју јасну и карактеристичну физиономију, могле одлучити на извођење дјела Марина Држића, Иве Војновића и — Мирослава Крлеже. Изведба „Аретеја” заслужује да постане сталном представом Дубровачких љетних игара.

Шимун Јуришић



СЦЕНА ИЗ ПРЕДСТАВЕ КРЛЕЖИНОГ „КРИСТОФОРА КОЛУМБА“

НАЈЗАД, СВЕТЛОСТ У АВГУСТУ!

ДОК У ДУБРОВАЧКОЈ ријеци стоји усидрен, још недовршен, брод „Санта Марија”, морнари и робови са истоименог брода трче по Страдуну да би излизали фармерице и били што аутентичнији, по замисли редитеља Георгија Пара. Ти врли момци препознају се по томе што на левој ногавици имају извезено име свога брода (»Santa Marija« S/S). Али, пустимо их нек трче по Дубровнику. То је њихова ствар. И пустимо све оне који са великим нестрпљењем ишчекују дан када ће „Санта Марија” исповити из Порпореле (са свима онима који буду имали то велико задовољство да се укрцају на брод), направити круг око Локрума и вратити се у луку. За све то време, под, надајмо се, што олујнијим небом, ти срећници имаће прилику да виде и чују Крлежиног „Кристофора Колумба” на дотичном броду, чија изградња, говори се, кошта дебеле милионе. Погледајмо, у међувремену, шта се још догађало ових јулских дана на двадесет четвртим Дубровачким летњим играма.

Пропуштена шанса

Бертолт Брехт: „Живот Едуарда П, краља Енглеске“
Фестивалски драмски ансамбл
Редитељ: Георгиј Паро
Глумиште: тврђава Ловрјенац

„Едуард П”, једно од првих Брехтових драмских дела, које је врло слободна интерпретација истоимене драме Кристофера Марлоа, није нашло сретног тумача у режији Георгија Пара. Редитељ је, пре свега, пропустио шансу да све слабости и мане ове Брехтове драме из младих дана ублажи ненаметљивом и инвентивном режијом, и тако нам кошмарни свет Едуарда П учини људскијим и ближим. Напротив, он као да се из петних жила трудио да нам тај свет, грубом стилизацијом говора и кретњи, многобројним ефектима — атрактивним додуше, али без неопходне ударности и ритма, и непотребним осмишљавањем неких периферних детаља из Едуардовог живота, још више отуђи и учини неприступачнијим.

Оно што је битно, а то је судбина једног несрећног и слабог човека, који у изузетно тешким околностима постаје отпоран и јак — није дошло у први план. У првом плану, витла над сценом авет ратовања и насиља. Уједно, ова прича о људској усамљености није добила одговарајући сценски лик.

Неко туђе море

Иво Војновић: „Еквиноција“
Чланови: казалишта „Марин Држић“ — Дубровник
Редитељ: Ивица Кунчевић
Глумиште: казалиште „Марин Држић“

Замислите сцену пригушену тешким драперијама. А потом, додајте један чамац, један костур чамца, крст, фењер, радни сто, бурад, огњиште и још неке детаље, и добићете амбијент у коме се одвија радња Војновићевог „Еквиноција” — добићете слику приморске забити, слику оскудног живота људи обузетих страхом, мржњом, гугом, страшћу, чији опстанак зависи од ћуди мора, добићете слику једног света на издисају.

А уместо свега тога, било би довољно само више светлости, удар ветра, мирис мора, једна клупа и сто, окренути смирају дана. Међутим, притиснути баластом декора, и сами глумци, спутани при том још и патетичном глумом, били су на некој другој обали, окренути другом мору, у неком туђем смирају.

О чему је реч у драми?

Џин Риви: „Невероватна Јулија“
Чланови казалишта „Марин Држић“ — Дубровник
Редитељ: Владо Хабунек
Глумиште: казалиште „Марин Држић“

Јулијино несналажење међу црним шеширима?! Јулија са сопственим умрлим телом?! Ту је и цвеће, а ту су и две несрећнице које не знају ни шта ће са собом, а камоли са Јулијом?! Јулијин ход ка себи и ка својим отелотворењима Вероники и Свитхарт, и од њих и од себе — назад — конфузан је, неосмишљен, несхватљив, можда и непотребан?!

А Владо Хабунек, питаћете. Шта је он ту урадио? У ствари много: свесрдно се дао на посао да оваквој драми дâ неке папирнате (шеширнате) димензије. И, разуме се, глумци овакву представу нису могли да изнесу на својим плећима.

Три поноћна рецитала

Исповест Елоизе Абелару спада у оне дирљиве приче које само могу да изгубе свој смисао у сценској адаптацији. А ако се већ од једног тако тихог, ненаметљивог, дискретног текста прави монодрама, редитељ мора да води рачуна да њено сценско уобличавање не буде у раскораку са карактером самог текста. Наиме, све редитељеве интервенције морале су бити усмерене ка томе да све оно што текст садржи не пређе у патетику и пренаглашеност. А управо се то десило. Милка Подруг-Кокотовић, иначе даровита глумица, жртва је таквог редитељског поступка.

(Драматизација и режија: Томислав Радић; Хелоиза: Милка Подруг-Кокотовић; глумиште: Дворана Розарио).

„Лимити” неодољиво подсећају на ритмичке вежбе које изводе студенти прве године (одсек глуме) Академије за позориште, филм, радио и телевизију. Само поменути студенти то раде далеко маштовитије. Али, имају они (Експериментално гледалишче „Глеј”) једног доброг глумца — онај високи с брковима!

(Милан Јесих — Звоне Шедлбауер: „Лимити”; Експериментално гледалишче „Глеј” — Љубљана; редитељ: Звоне Шедлбауер; глумиште: Атриј палате Спонза).

Прво: Марко Фотез је направио добар избор из старог хрватског песништва.

Друго: рецитал ове поезије, на жалост, био је помало досадан. Очигледно да је Марко Фотез желео да нам старо хрватско песништво презентира као чисто камерно музицирање. Хтео је да поетску реч лиши сваког сценског посредства, да до нас допре оно најдрагоценије — само песникова порука. Али, у томе није био доследан. У једном тренутку, хармонија тог непосредног песничког света била је нарушена. Један од интерпретатора напустио је свој пулт, устрчао уз степенице Атрија Кнежевог двора, стао, ослонио се рукама о камену ограду степеништа, подигао главу пут неба — све то да би се „приближио” звезди Даници, о којој је, тог тренутка, било речи у песми. Изговоривши стихове звезди Даници, готово трком вратио се доле, за свој пулт. То је, уједно, био једини „звездани” тренутак Марка Фотеза у овом рециталу.

(Старо хрватско песништво: избор и режија: Марко Фотез; интерпретатори: Мариа Црнобори, Нева Булић, Зорко Рајчић и — чланови Бург-театра из Беча Ева Рик и Хајнц Крајдл; глумиште: Атриј Кнежева двора).

П. С. Зашто је рецитал био двојезичан? (Песме су превођене на немачки језик!)

Ништа без Држића

Марин Држић: „Плакир илити Грижула“
Фестивалски драмски ансамбл
Редитељ: Јошко Јуванчић
Глумиште: Парк Градац

Писац ових редова већ је био спаковао своје кофере, а онда је, противно свакој логици, одлучио да ипак завири мало и у августовски програм Игара. И наједном: „Плакир”. Светлост у августу!

Још само по амбијенту пасторала, „Плакир”, та горка Држићева фарса, тежа и трагичнија од било које Руцантеове визије света малог, обичног човека, проговорила је о свету у б о з и х у парку Градац онако како бисмо само могли пожелети. И били смо не сведоци већ учесници у једној игри која је пленила у сваком погледу. Били смо готово неразлучиви део патње и опоре радости оних за које Држић има највише топлине и разумевања, били смо, недвосмислено, на страни у б о з и х. Били смо око Држићевог хуманизма. А више се похвала једном редитељу и глумцима не може упутити.

Владимир В. Предић

АКЦЕНТ НА ДОМАЋЕМ РЕПЕРТОАРУ

ОВОГОДИШЊЕ, XXIV ДУБРОВАЧКЕ ЉЕТНЕ ИГРЕ донеле су даљу афирмацију и потврду исправности програмске политике започете прошле године, политике која се заснивала на чврстој оријентацији према домаћој класици, што истовремено значи према стваралаштву дубровачких писаца од Држића до Војновића, као и на идеји да се поједина дела Мирослава Крлеже што трајније укључе у репертоар Игара. То примарно интересовање за домаће драмско стваралаштво није из репертоара Игара искључило и дела светских класика, посебно Шекспира, али је, несумњиво, довело представе домаћих дела у жижу атрактивности. Наиме, за то није била потребна само смишљена репертоарска политика, већ и инвентивност при реализацији одабраних дела: прошле године „Аретеј” у тврђави Бокар, чије се извођење наставило и ове, сада пак обнова Држићевог „Плакира” и Крлежин „Кристифор Колумбо” на посебно адаптираном броду учинили су своје, тако да су управо представе домаћих дела постале фестивалска сензација, као што је то некад био „Хамлет” на Ловрјенцу. И више од тога: Крлежин „Кристифор Колумбо” на броду „Санта Марија” постао је предмет дискусија и свакодневних разговора, почев од оних добронамерних па до критизерских, који више воде рачуна о утрошеним средствима, а мање или готово никако о укупном уметничком ефекту! — Другим речима, ретко је када у нас једна театарска манифестација побудила толико интересовање и постала предмет општег интересовања, као што је то било овога лета са представом „Кристифора Колумба” у режији Георгија Пароа. И то је већ некакав успех: може се рећи да је управо извођењем „Кристифора Колумба” у Дубровнику дошло до оне, у данашњим приликама ретке, масовне заинтересованости за театар. И без обзира на мали број гледалаца који је брод могао примити, може се рећи како је овом театарском чину ипак присуствовао далеко већи број људи, јер је маса њих перманентно испраћала и дочекивала брод у луци, док је присуство глумаца-морнара у граду такође стварало посебну атмосферу. Не треба такође изгубити из вида како је ове године, први пут након дужег времена, драмски програм Игара имао убедљиво доминантнију позицију у односу на музички, па је онда могућно, макар и делимично, сагледати какве је све промене доживео наш најугледнији летњи фестивал.

„Кристифор Колумбо“ на броду или могућност симболистичко-експресионистичког театра

Била је заиста одлична идеја да се Крлежино дело из раног периода стварања, његова драмска легенда „Кристифор Колумбо” уврсти у програм Игара и изведе на броду који својим изгледом (не и величином, јер је оригинал био знатно мањи!) одговара оном аутентичном којим је славни Шпанац некад пловио. Таква замисао има у Дубровнику, граду са великом поморском традицијом, своје пуно оправдање. Али, она је истовремено била и потпуно функционална, јер је сценска реализација „Кристифора Колумба” на броду омогућила оживљавање овог дела на максимално убедљив начин.

Посматрајући извођење „Кристифора Колумба” на броду размишљали смо о могућностима симболистичко-експресионистичког театра данас; када се оваква дела нађу на класичним позорницама, онда најчешће долази до изражаја све оно што је у њима конструкција или пак све што она изискују од ефеката, али када се та дела изводе на отвореним позорницама, или пак на аутентичним местима у условима који и публику увлаче у театарску игру, онда готово да не може доћи до изражаја њихова декларативност, недостатак радње и местимична животна неубедљивост. Напротив, и најзамагљенији симболи постају тада ближи, а сам театарски чин и радња, експресионистички испресецани мозаички компонованим призорима, само добијају у својој сугестивности. Због тога је избор позорнице за „Колумба” био и пресудан за успех овог театарског подухвата. Редитељ Паро био је свестан тога, па је и настојао да могућности театарске пловидбе „Санта Марије” искористи до максимума, градећи представу у два смера: у смислу стварања комплетног спектакла, потпуне слике поморске пловидбе, која обухвата све оне многобројне призоре из морнарског живота, али и са видном тенденцијом увлачења публике у игру. Такав приступ, међутим, није увек најсрећније погодовао симболистичким елементима дела, тј. није доприносио бољем амалгамисању појединих чисто симболистичких призора и визија с експресионистички грађеним сценама побуне и незадовољства морнара и галиота Наиме, смисао Колумбовог лика, прометејски загледаног у будућност као и његових монолога, интонираних високо и фантазмагорично, често се губио у спектаклу бродског ритуала — да тако назовемо читав онај програм морнарских игара и сукоба, песама и пијаних усклика. До тога је дошло зато што је режија, чини нам се непотребно, изоловала Колумба од осталих протагониста, понекад чак и од адмирала. Све своје монологе Колумбо изговара са горњих палуба и мостова брода као са каквог узвишеног пиједестала, недостижан и неухватљив. Нема сумње да је тако режија наглашавала Колумба и његово симболичко значење, које недвосмислено

Наставак на 9. страни

Др Рашко В. Јовановић

Наставак са 8. стране

произлази из дела: Колумбо, наиме, симболише вечни човеков немир, све његове устрепталости и тежње ка новом и непознатом, све његове отпоре инерцији и враћању старом и познатом. Али, тај Крлежин дубоко хумани и увек актуални симбол постајао је при оваквом третману режије некако исувише натприродан, неухватљив и само загледан у недосегнуте висине, тако да је постојао исувише видан раскол између адмирала-визионара и осталих. Можда би непосредније учешће Колумбово у театарској игри, његово присуство и на доњој палуби дало читавом извођењу другачији печат и, посебно, можда би тад Колумбови монолози, истина са мање еха, били разумљивији и, ако хоћете, доступнији нашем уху?

И као што свака прометејска визија наилази на неразумевање савременика тако је и визионарство Колумбово морало бити осуђено: њега распињу на бродским јарболима. И овога пута, режија се, као што је то било 1955. г. у Београдском драмском позоришту, нашла пред решавањем проблема приказа самог завршетка. Доследан себи, Паро је инсистирао на супротностима визије и реалности: док у претходним сценама морнари и галиоти са неверицом и зебњом слушају или не слушају Колумбове визионарске покличе, дотле у завршној сцени, док распети Колумбо говори о својој вери у човека и будућност, гледаоци-путници почињу да купују туристичке сувенире и да се служе понуђеним им вином и рибом, опет не слушајући шта то Колумбо, загледан у будућност, говори...

Без обзира на изражене резерве, Паро је успео да режира једну атрактивну пловидбу, која чак и на „бонаци", каква је била приликом премијере, може обузети сву пажњу гледалаца и пренети их у свет Крлежине визије. И без обзира што је већ само путовање бродом, као и уосталом свако инсистирање на дочаравању неке историчности у овом случају узалудно, јер Крлежино дело бежи и измиче од сваке аутентичности и од сваке тежње ка историјском приказу догађаја, може се закључити како је Паро углавном одолео свим тешкоћама и замкама, мада се не може рећи да је и за Крлежину симболистичку визију, која говори о вечитим проблемима људске егзистенције, о сукобу мрака и светлости, назадњаштва и тежње ка прогресу, умео увек да изнађе адекватну сценску формулу.

Фестивалски драмски ансамбл, састављен од чланова загребачких казалишта, дубровачког Казалишта Марина Држића, студената загребачке Академије за филмску и казалишну умјетност, као и више музичара, манифестовао је за овакве прилике несвакидашњу хомогеност и уиграност. Божидар Бобан, тумачењем Колумба, изградио је своју досад најуспелију креацију на Играма: у његовом остварењу било је сањарске загледаности у будућност, али и потребне енергије и одлучности, те је, без обзира на местимично повишени тон, деловао веома убедљиво.

Обнова „Плакира"

Редитељ Јошко Јуванчић обновио је у парку „Градац" своју режију „Плакира" Марина Држића. Треба одмах истаћи како је ова обнова потпуно оправдана, јер је омогућила присуство једног од најбољих дела дубровачког комедиографа на овогодишњим Играма. У поновном сусрету са овим делом, Јуванчић је инсистирао на динамици сценских збивања, остваривши један темпо игре који апсолутно одговара синзибилитету савремених гледалаца. При том је он понекад жртвовао стилску чистоту израза, допустивши да у појединим сценама превладају ефекти и гегови комедије дел'арте. То се особито односи на поједине призоре када је Грижула у џаку, али и на сељачке сцене. Осим тога, била је видна тенденција редитељева да нагласи реалистичност овог Држићевог дела, па је то чинио и онда када није било основа: тако је виле приказао као стварна и врло ратоборна бића, а не као нежна створења аркадијског поднебља, док Плакир има изглед енергичног мушкарца. Иако неке од ових иновација имају своје логичко оправдање, ипак се сви поступци режије не могу прихватити, нарочито када је реч о вилама, будући да и њихови костими нису у представи били адекватни (док се у тексту непрестано говори о белим вилама, у представи имамо амазонски настројено и сунцем опаљено, у шарене костиме обучено „јато вила").

Марија Кон (Омакала) и Шпиро Губерина (Грижула) остварили су две изврсне креације. Тумачећи лик годишњице Омакале, Марија Кон је успела да живо и непосредно, без сувишних ефеката, утка овај посве реалистичан и, уопште, један од најдубровачкијих Држићевих ликова, у ову представу, док је Шпиро Губерина умео да у лику старца опчињеног вилама изнађе и нешто од општељудске забринутости и жалости због пролазности живота и да то изрази кроз дискретан осмех.

* * *

Употпуњен многобројним гостовањима и поноћним програмима (треба, поред осталих, навести гостовање Пиколо-театра из Милана са Голдонијевим „Слугом двају господара", које заслужује посебан осврт, затим програме „Атељеа 212" и Театра поезије из Београда), драмски програм Игара — ту имамо у виду и репризе „Аретеја" и „Сна ивањске ноћи" — доживео је еволуцију каква се у Дубровнику већ годинама није видела. Нема сумње да је то заслуга и драматурга Маријана Матковића, који је сву своју енергију усмерио на то да Игре, бар што се драме тиче, достојно обележе, следеће године, двадесетпетогодишњицу. Истовремено, то је и доказ више како театар, данас више него икад, изискује јасну репертоарску оријентацију, као и спремност за експерименте који увек и не морају бити крунисани апсолутним успехом.

Др Рашко В. Јовановић

ИЗ НОВИХ РУКОПИСА

ДЕТИЊСТВО МИКЕЛАНЂЕЛА

Наставак са 5. стране

рим на основу немачких књига. Него на основу баш њихових фресака, — фреске браће Гирландајо, у Фиоренци, у цркви Санта Марија Новела. Из године 1490. дакле две године у очи смрти Лоренца. На тим, дакле савременим, фрескама, виде се и Фичино и Полицијан ,и портрет Лоренца. То су лица и одела фиорентинска, вунара. Вунарских трговаца, богаташа. Философа и песника, у оделу грађана, а не принчева. Атина Аристофана. То не значи да Фиоренца није велика, у историји ренесансе; значи само, да је време, да у историји ренесанса буде друкчија, него до сада. Не значи ни то да Лоренцо лично није значајан, — треба само прећи преко претеривања. Ја не спорим Лоренца, као своје врсте Перикла, ни као искреног добротвора Буонаротија, спорим га као Перикла, онаквог какав је записан од улизица, чанколизаца. А таквог спорим и Перикла. Величанствени је умро, кад је Микеланђелу било 17 година, 1492. Верујем, — како биографи бележе, — да је Микеланђело, кад је Лоренцо умро, био ошамућен, данима.

А вратио се, оцу. Тек после га је опет узео, за себе, син Лоренца.

Домаћин каже да сматра, да је година 1492, смрт Лоренца, фаталан дан у историји Италијана.

Велики датум у историји света, заслугом једног другог Италијана. Колумба.

То је игра речима.

Кад се каже да је Микеланђело нешто сасвим ново, врхунац ренесансе, да нема никакве везе са прошлошћу, и то је игра речима. Кад се каже да је Лоренцо Величанствени отворио врата у чаробни свет античких скулптура, и то је игра речима.

Професор каже онда да он није мислио само на Лоренца, Сигисмондо Малатеста, Лионело д'Есте, Алфонс V, Федериго Монтефелтро, сви су они м е ц е н е ренесансних уметника. Италија је отворила врата у чаробни свет античких скулптура. Очигледно је да ја имам нешто против Медичија.

Ја се смејем на то, па кажем да имам. Један Медичи је био обавештајни шеф армије у Истри. Гледао сам га, на мосту над Ријечином, како допраћа једну нашу адмиралицу, до границе, до средине моста, и, како је мази, при растанку. А то је било чудно за наше сироте граничаре, који су имали да гледају тог елегантног официра.

Домаћин се онда смешка, па каже, да је тај Медичи, ако је тако, био војник, у служби своје отаџбине. А корисно је имати информације на границама. Уосталом, зна се симпатија коју Талијани имају према лепим женама сваког народа. Немам права да личне антипатије уносим у дебату о Микеланђелу и ренесансу. Лоренцо је био исто тако велики као Перикле у Атини.

Не допада ми се, ни тај Медичи, Лоренцо. Не допада ми се да се сакрио у цркву за време завере фамилије Паци, која му је убила брата. Допада ми се, међутим, његова чудесна, мртвачка, маска, лица. Допада ми се чак и његов портрет, који је рад Вазарија. Вазари је, иначе, дедак, у сликарству, крај свих његових фресака у Арецу, — које сад хвале, — али у том портрету Лоренца, велики је портретиста, барока. Лоренцо је, по мом мишљењу, велики као Перикле, само као демагог. И ја сам био уверен у величину Перикла, говорника, али ме је жена упозорила, на то, како говори о матерама и супругама, палих за Атину. Излечила ме је од дивљења великим државницима.

Домаћин се онда смеје и каже: ако су, да извиним, таква моја мерила у питању Атине и Перикла, онда да пређемо и преко Лоренца Медичија. Прво ће се потрудити да сазна, да извиним, од моје жене, њено мишљење о Лоренцу Величанственом, па ће тек после, каже кроз смех, и мене да пита.

Његова кћерка, међутим, брани право гласа жена. И кад је реч о Периклу.

Пошто ја, изгледа, не сматрам почетак Микеланђела код Лоренца, а не видим у Микеланђелу ни врхунац ренесансе, можда не признајем, ни као поету, Лоренца. Величанственога. А ипак је био он, који је испевао прву песму ренесансе. Да ли се зна у мојој земљи, та песма? Он, затим, као глумац, накривљеном главом, говори, гласно, италијански, стихове Лоренца, који су познати целој Италији.

А који кажу да је младост тако лепа, али и кратка, а да онај ко хоће да буде весео, треба да зна, да није сигурно, сутра. Quant e bella giovinezza che si fugge tuttavia, chi vuol esser lieto sia di doman non ce certezza.

Да ли се та песма код нас зна?

Мислим да се зна ваљда? По школама. Наши песници, који су, за време светског рата били у Италији, свакако су скренули пажњу на ту песму. Лепа је. Само, опет морам рећи нешто. Није нова. Да младост пролази и да сутра није никад сигурно, каже већ и Хорације. Carpe diem. То не умањује лепоту Лоренцових стихова. Чини ми се да је, кад је реч о стиховима, заиста, и Микеланђело имао, у себи, сећање на Лоренца. На неке Лоренцове стихове, којих се не сећам, али знам да говоре лепо о жубору једног потока.

Домаћинова кћерка ми упада у реч и наводи те стихове: Al dolce mormorar d' un fiumicello. Затим каже да треба да приметим колико је италијански језик, већ у четрнаестом веку (код нас је то петнаести) ванредан, мелодиозан, изражајан, а разумљив сваком, Италијану, и народу, и нижим класама, и данас...

У ЛИКУ НИКОДЕМА, У ГРУПИ ПОЗНАТОЈ КАО ДРУГА ПИЈЕТА (НАЛАЗИ СЕ У ФИРЕНТИНСКОЈ КАТЕДРАЛИ), МИКЕЛАНЂЕЛО ЈЕ ДАО СВОЈ АУТОПОРТРЕТ (ОКО 1550. ГОДИНЕ)

Кажем: приметио сам то, томе сам се, искрено, дивио.

Она онда каже да треба да приметим, како Лоренцо, лепо, каже, пролазност младости. Fugge, — каже, бежи. А додаје »tuttavia«. Та реч се, данас, употребљава, често, да се каже „ипак", али треба приметити да је састављена од речи, цела, и речи, пут. Кад странац то чита, па и Италијан, кад то чита, мора осетити да ће му младост протрчати поред њега, да је већ протрчала. Као пролеће оног сликара кога ми је нарочито препоручила, а који се зове Ботичели, то јест Филипепи.

Глас домаћинов, после тога, не знам зашто, постаје промукао, а сагиње главу.

Професор сматра да је смрт Лоренца, године 1492, била тежак удар за Италију, а тежак удар и за његовог посинка, Микеланђела.

Ја сматрам да је крајње време, да се престане говорити о Микеланђелу као „посинку" Лоренца, а што се тиче, те године, да се не заборави да је то година открића, једног другог, још већег Италијана, оног који је нашао Америку. Колумба.

Професор каже да велики догађаји у свету, за појединца, не могу бити важнији, од тешких догађаја, у његовом, приватном, животу. Таква је људска природа. Забележено је да се Микеланђело, после смрти Лоренца, вратио у очеву кућу, а да је, данима, био као узет, ван себе, занемео. Откуд да се сетим Колумба, место њега?

Његова кћерка, — кажем, са осмехом, домаћину, — толико ми понавља да Микеланђело не зна правопис, да је сав пун апострофа, кврга, да сам се и нехотице сетио рукописа Колумба, да сам се сетио Бенове, и рукописа Колумба који сам видео у Севиљи.

Домаћин ме онда пита знам ли Бенову?

Знам, кажем, волим је, као и Торино, који је сасвим различит. Чим се помене име Колумба, ја осећам морске таласе који се преко мене преливају, на плажи која се зове Албаро, где сам се купао. А затим настаје неки мирис пинија, који сам, после купања, удисао, у општинском врту предграђа, Нерви. Пун сам успомена из Бенове, Колумбове. За странца Италија се тако састоји из сећања.

Признајем дакле своја сећања, а не признајем да је Микеланђело у себи, и својој уметности, морао носити успомене на Лоренца Медичија, код кога је одрастао.

Није код њега одрастао. Код Фиоренце је одрастао. Ја не кажем да се Лоренца Величанственог није сећао, кажем само да се претерује у причи о том Микеланђелу који је, на двору Медичи, „одрастао". То је којешта. Лоренцо је свакако морао бити доживљај, који се памти из дечачких година, али један се човек увек мање памти, из родног града, него родно место. Варош.

Каткад се појединац, такав појединац као Лоренцо, памти, више. Колико је трајао у сећању Микеланђела, тај Лоренцо, па и његов песник, Полицијан, његов философ Фичино, његов доминиканац, Савонарола, његов млади принц, Пико? Фиоренца је морала трајати дуже. Колико је, уосталом, тај Лоренцо Величанствени, могао да збрише, у Микеланђелу, ружна лица осталих Медичија? Колико је пута, Микеланђело, са својих 13 и 15 лета, могао, заиста, присуствовати, при столу трпезе, дебати о Платону, коју је, кажу, то друштво око Лоренца, водило. Мени се то питање чини смешно. То су анегдоте, додате, постумозно. Тешко би било утврдити утицај Лоренца, принца, на једног дечка, кога је, тобоже, као усинио. Утицај целе Фиоренце, места детињства, родног места, није тешко утврдити. Не зна се шта остаје, дубље зарезано, у мозгу, да ли смрт једног човека, Лоренца, у детињству, — или приче о пловидби океаном, Колумба, ако је о том чуо. Фиоренца је шири круг, око узаног круга Лоренца Медичија, то је сигурно. Крајње је време брисати, још више, из низа анегдота које Кондиви и Вазари причају, — а много је брисано тога, већ у прошлом веку, — хвала богу. Ја не верујем ни да је Лоренцо дечка као „усинио" ни да је тај дечко седео уз принчеву трпезу, па чак ни то што причају да је, уз ту трпезу седео, редом, како је ко стигао, — а јело како је ко кад хтео. Макијавели да то прочита, грохотом би се, тим причама о принцу, смејао.

Професор онда наводи биографе који кажу да је, сам папа Леон X, који је био Медичи, рекао, да је са Микеланђелом одрастао.

Ја кажем: други кажу да је то рекао.

Мецене спомињу успомене детињства обично кад им нешто треба. Климент VII, кад му јаве да је Микеланђело сасушен, да пати од главобоља, и несанница, да не једе, да неће дуго, поручује „да ће та подмладити". Подмладићемо га, са 25 година, каже. (Lo feremo reiuvenare de 25 anni). Одмах додаје, и зашто, је забринут за Микеланђела. Хтео би каже да свршава његове поруџбине, да мисли, на његове ствари. (Io vorrei che e' pensassi alle cose mia). Ја се држим оног што је Микеланђело, о папи, рекао. Рекао је да је то његова Медуза. А зна се шта је и каква је Медуза. Коса јој је гнездо змија. А скамени кад погледа некога. То је мецена.

То је којешта. Микеланђело има да захвали, за све што је створио, папама. Домаћин додаје да, он, нимало није присталица Ватикана, али да је меценат папа творац ренесансе. То је факат.

Да пређемо, каже, преко тога. Не слажемо се у питању ренесансе; у питању утицаја Медичија, у питању утицаја античких скулптура на Микеланђела. Да пређемо на његова дела. На факта.

Које је прво?

Прво, за које кажу да ће бити прво, кад му је било 7 година, мени се чини бургија, за потребу туризма. То је онај цртеж Тритона, који се туристима показивао у месту Сетињано, тобоже цртеж р а н о з р е л о г детета. Ја волим Тритоне. И оног у Риму, и оног на старим мојим географским картама, поларног мора, које сам донео из завејаног Турина.

И Микеланђело ми се чини неки Тритон из океана.

Милош Црњански

Миломир Ђуза

Вече на Дрини

Река преврће облутке као старица
златне талире.
Кукуруз шушти. Девојке пресвлаче
мокре бикинце
и узрелим дојкама маме клинце
да вире.

Због смеха девојачког запад румен
облила од стида.
Зрикавци с ражаних поља песму почињу
за вида
и она се лагано шири.

Дан се, као прави мушкарац, с поразом
тешко мири
па се куполе лешничке цркве још помало
злате.
Ја седим у песку и мислим на те.

Ко ли сад по оној белој хаљини лови
шарене лептире,
ко ли из твојих модрих очију пије слатке
немире?
Ко ти ломи тек процвале груди,
ко у твом телу уснуле ђаволке буди?

Узјахаћу вранца пуританца
душо моја, доћи ћу до крклањца!

Авај, река преврће облутке као старица
златне талире.
Кукуруз шушти. Девојке пресвлаче мокре
бикинце
и узрелим дојкама маме клинце
да вире.

Одједном на поља с неке крушке
паде вече потрбушке.

Сунце се утопи у најдубљем виру
и све се преда апсолутном миру.

ФИЛМ

ПУЛСКА СМОТРА

Двадесети фестивал југословенског играног филма

КАДА ЈЕ НА ДВАДЕСЕТОМ, јубиларном, фестивалу југословенског играног филма у Пули коначно укинута и селекција филмова добили смо, дакако, смотру филмске производње у нас умјесто фестивала. На жалост, и та посљедица вишегодишње кризе нашег играног филма, та одлука о преласку фестивала у смотру, није резултат неког новог концепта Пуле већ је условљена квантитативним стањем у нашој кинематографији: на јубиларној Пули није било довољно филмова за фестивал па је једва сакупљен потребан број филмова за смотру.

Али, истини за вољу, да није било Пуле и смотре филмова, смотре свега што је у нас произведено у категорији играног дугометражног филма, ни сама криза не би била до те мјере видљива и уочљива. Криза кинематографије преточена је у кризу фестивала.

Јубиларна Пула указује, дакле, на чињеницу да је квантитет наше производње сведен на минимум — 13 филмова за годину дана. Велики број од тих филмова такође нема статус производа рађеног по стандардима организоване кинематографије. Један дио је потекао из телевизијских извора, други је финансиран непосредно из друштвених институција, а највећи број је настао из чистог ентузијазма аутора изван професионалних стандарда. Најмањи број филмова произвеле су наше филмске продуцентске куће.

Све се то, наравно, огледа у репертоарској физиономији наше продукције. Тај репертоар је без разновросности и без усмјерености. Од та два елемента која, по мом мишљењу, најбоље исказују шири друштвени интерес у филмској продукцији, ни један није задовољен. Напротив.

Најбоље ћемо то уочити ако овогодишњу продукцију погледамо са становишта жанрова. Изузетно је сужен репертоар жанровски гледано. Низ жанровских оријентација, давно освојених у нашој кинематографији, нестао је са екрана. Чак је и мелодрама, као чиста оријентација, нестала увлачећи се у друге поступке.

С друге стране, жанровски приступ одређеној тематици унутар жанра се тешко мијења. На примјер: „Сутјеска" понавља вишегодишње рјешење које је у нас инаугурисала „Козара".

На жалост, изузетно занимљиву могућност у жанровском приступу материји, коју је пронашао Предраг Голубовић у филму „Бомбаши", није аутор довољно досљедно и чисто остварио. Тако је и ово освјежење више назнака но довршено опредјељење.

Тематски узев, неовисно од жанра, савремени живот све мање интересује наш играни филм. А ако га и интересује онда је тај филмски увид у савремени живот или цакистички или пак мелодрамски интониран. Критички приступ нашем савременом животу, обиљу животних ситуација које свакодневно региструје наш друштвени живот, нестаје из нашег играног филма. Да ли се ради о зихераштву аутора или оних фактора који дају средства за пројекте ствар је свестраније анализе, али је несумњиво да је могућно уочити исхитреност разрјешавања конфликата у филмовима олаким опредјељењима која имају окус лакировке.

Теоријски гледано, тиме се заправо поново поставља питање чистоте жанрова. Брзометни прелазак из жанра у жанр унутар једног дјела говори, прије свега, о недовољној умјетничкој одговорности појединих стваралаца. Они, наиме, своје основно опредјељење одвећ лако прилагођавају ванестетичким мјерилима.

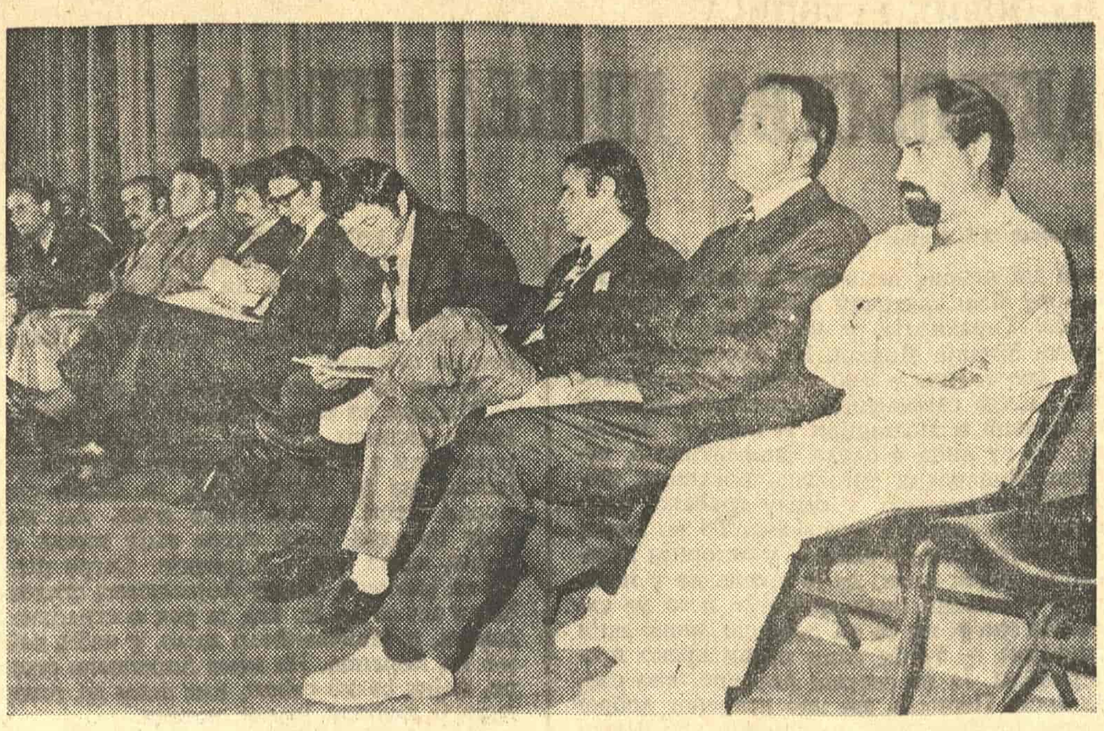
Другим ријечима речено, на овогодишњој смотри југословенског играног филма у Пули видјели смо низ недовољно његованих и недовољно промишљених дјела. Ако се недопустива аљкавост у избору и приступу филмском дјелу још и може тумачити недостатком средстава која се аутору стављају на располагање онда се недовољна промишљеност не може тумачити ничим до умјетничком неодговорношћу свих фактора који омогућују стварање једног филмског дјела. Половична рјешења, наиме, не одговарају никоме. Чак ни онима који из најбољих намјера нестручно усмјеравају филмско дјело изван сфере филмске умјетности. Аутори који пристају на таква помјерања потцјењују и наручиоце и публику и себе.

Истински умјетнички ангажман било је могућно пронаћи у малом броју дјела на овогодишњој смотри југословенског филма. Било га је у естетизантној лиричности филма „Цвијеће у јесен" Матјажа Клопчића, у фолклорно-веристичкој травестији Шекспира у филму „Представа Хамлета у селу Мрдуша доња" Крсте Папића и у херојско-мелодрамском рагном спектаклу „Сутјеска" Стипе Делића. Тај ангажман постигнут је код Клопчића рафинираном редитељском поступка, код Папића елементарношћу и примордијалношћу травестирања а код Делића искреном аматерском понесеношћу. На свој начин, свако од њих је заиста постигао сно за чим је тежио.

Ако томе додамо још Голиков занатски перфекционизам унутар једне површине фабуле из савременог живота и Радићев покушај мијешања живота и умјетности у одвећ компликованој и недорађеној форми, остаје констатација да се много тога на фестивалу који је претворен у смотру исказивало изван сфере умјетности и изван сфере кинематографије као индустријске продукције.

Надајмо се да тада Пула неће бити смотра него ће поново постати фестивал југословенског играног филма.

Вук Крњевић



СА ОВОГОДИШЊИХ, ДВАНАЕСТИХ „СТРУШКИХ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ" — ВЕЧЕ МАКЕДОНСКЕ ЉУБАВНЕ ПОЕЗИЈЕ. НА СЛИЦИ (С ДЕСНА НА ЛЕВО): МИХАИЛ РЕНЦОВ, СЛАВКО ЈАНЕВСКИ, МИЛЕ НЕДЕЛКОВСКИ, ЈОВАН ПАВЛОВСКИ, МАТЕИЈА МАТЕВСКИ, РИСТО ЈАЧЕВ, АНТЕ ПОПОВСКИ, ГОДОР ЧАЛОВСКИ И ПЕТАР БОШКОВСКИ

ЕСЕЈ

Младост једне критике

Наставак са 3. стране

чарску естетику одбацили су представници реалистичке естетике (Светозар Марковић је подвргао уништавајућој критици не само круте прописе класицизма него и романтичарске идеје Јована Андрејевића). Истина, то је био прави крај за класицистичке норме, док је романтизам још дуго егзистирао као владајући, ако не уопште књижевни, а оно барем поетски и драмски правац, па је и у критици имао свог чврстог заступника у Љубомиру Недићу.[17] Али, углавном, вуковска епоха је била прошла и дошло је време које је тражило нове, друкчије критеријуме.

Не толико од Вука колико од Даничића, па све до краја прошлог века (упркос теорији о друштвеној улози књижевности, коју је започео Светозар Марковић, а наставили су је његови бројни следбеници, чак и бивши романтичари), филолошка питања су избила у први ред чак и кад је било речи о књижевном и културном стваралаштву уопште. Борба за језик и правопис је дала печат готово свим културним пословима и многи су се радови у разним областима културе оцењивали у односу према тим питањима у овој борби. Једном започета као животно важна за српски народ, ова борба се није смирила ни онда када је победа вуковског, народњачког правца била потпуно извојевана. Појава „филологизма" је била условљена реперкусијама које је опредељење у области филологије имало у области националне политике, друштвених концепција и културних планова, и утолико је више добијала претежно негативан утицај у области уметности, уметничке критике и теорије зато што је у њима дуго спречавала дубљи и свестранији критичко-естетички приступ.

Говорећи о критичком раду Светислава Вуловића, Јаша Продановић је запазио да су филолози, после Вука, „били завојевали српску књижевност" и, набројивши њихова имена (Бура Даничић, Стојан Новаковић, Петар Борђевић, Јован Бошковић, Љубомир Стојановић, Борђе Борђевић) и њихове радове, закључио: „Та филолошка породица с малим изузецима гледала је на естете и књижевнике ако не 'мрко попријеко', а оно с потцењивањем".[18] Томе, међутим, треба додати и ово: родоначелник овог правца није био Вук него Бура Даничић, а Новаковић је касније под утицајем Ватрослава Јагића и Светозара Марковића превладао своје филолошке тенденције, као што показује друго издање његове „Историје српске књижевности" (1871), те стога и спада у каснију епоху. У сваком случају, филолошки однос према књижевности је штетио не само правилним критичким оценама (он је, на пример, довео до тога да се високо цени један Милан Ђ. Милићевић, којег је, касније, Љубомир Недић „спустио" на његов прави ниво, тврдећи да он „није прави писац, ни књижевник" него „више човек који с књигама ради"),[19] већ је и неповољно деловао на понако мали број људи који су били кадри да се озбиљно и успешно баве критиком. Остајући веран вуковском романтизму, али одлучно одбацујући филолошку девијацију вуковске струје, Недић је повратио углед естетичкој критици, који је она умногоме имала већ у доба Стерије и Хаџића, а тим више у доба Андрејевића и Руварца.

Бар у крупним цртама може се говорити о извесном континуитету у критичко-естетичкој мисли од Вука Караџића до Светозара Марковића. У том периоду било је више изразитих критичарских личности, које су, у датим културно-историјским оквирима и на основу извесних естетичких принципа, дале резултате који се не могу мимоићи ни занемарити. Али које су то личности и које међу њима имају истакнутије место? Поред Стејића, Стерије, Томазеа (који својим разматрањем народне поезије, а и неким другим критичким погледима, спада и у српску књижевну критику), К. Богдановића, Малетића, Суботића, Ристића, Андрејевића, Руварца и Даничића, у прве српске књижевне критичаре, могли би уз извесну резерву, да уђу и Хаџић и Острожински. А ако бисмо бирали најагилнијег, најприсутнијег и свом послу највернијег, па чак и од домаће климе најнезависнијег критичара, изабрали бисмо Борђа Малетића, иако га неки историчари књижевности данас не сматрају чак ни толико значајним да га помену бар међу мање значајним писцима (Миодраг Поповић), док га други, под утицајем свемоћног Скерлића, сматрају минорним критичарем чак и у односу према његовом опоненту Јовану Суботићу (Драгиша Живковић).

Углавном добро обавештен, Малетић се у својим судовима претежно ослањао на Лесинга (не само у погледима на књижевност него и на ликовну уметност) и Шилера, а познавао је и Хегела и Шелинга. Усред често необузданог одушевљења за све што је народно и национално, заступао је идеју о естетском вредновању народне поезије и мишљење да основа наше књижевности треба, пре свега, да буде угледање на најбоље стране узоре. Насупрот романтичарској идеализацији, подвлачио је одлучни значај реалистичности, истинитости и верности природи и животу, па чак и извесну друштвену функцију уметности, схваћену као истицање идеала који треба следити у циљу усавршавања и самоусавршавања. Он је, на пример, схватио да је Стерија бољи као комедиограф него као писац трагедија мада је то остало несхватљиво Јовану Ристићу, увидео слабости Буре Јакшића које је прилично некритички хвалио Јован Андрејевић и чак је брзо запазио таленат Косте Трифковића, видећи у њему јединог правог наследника Стеријиног комедиографског дара.

У основи веран класицизму, мада је умео да мења своје ставове и да прихвата нова естетичко-критичка схватања, Малетић није доживео ревалоризацију коју је у Француској, на пример, доживео Боало кад је престала романтичарска пристрасност у тумачењу и одбацивању класичарских ставова, јер га је и касније дискредитовао национализам Скерлића, чијим су ставовима и у овом случају остали верни многи историчари књижевности. Малетић је, у ствари, један од истакнутих представника оне не само критичко-естетичке него и духовне струје, која иде од Доситеја Обрадовића до Богдана Поповића и која је значајна по томе што је, указујући на трајне, класичне узоре, истицала потребу да се угледањем на те узоре српска књижевност и култура најпре и најбоље могу укључити у европску књижевност и културу. И иако одудара од већине критичара и од општег тона критике свога доба, а бар донекле баш и због тога, због своје самосталности, он је један од најзначајнијих критичара ове епохе.

Има, дакле, места и за извесне ревалоризације, које треба покренути заједно с многим другим питањима о критичкој мисли од Вука Караџића до Светозара Марковића, да би се, на тај начин, нашле основе и за решења неких савремених књижевних проблема. Јер испитивање прошлости је увек, мање или више, покушај да се садашње дилеме осветле из историјске перспективе.

Драган М. Јеремић

17) Драган М. Јеремић: **Естетички принципи критике Љубомира Недића** у књизи „Књижевна критика" (едиција „Српска књижевност у књижевној критици", књига XII), Београд, „Нолит", 1966, стр. 136-137.

18) Јаша М. Продановић: **Наши и страни.** Огледи из историје књижевности и културе. Београд, издање Српске књижевне задруге, 1949, стр. 168.

19) Недићева критика књижевног рада Милана Ђ. Милићевића била је притајена осуда филолошког метода у српској критици. Говорећи о Милићевићевом језику и стилу, Недић каже да му начин на који Милићевић изражава своје идеје није симпатичан и да не чини „обележје правог књижевника", али се тај начин „међутим, како се чини, у нас у књижевника веома цени", те је, захваљујући томе, и Милићевић „постао велики и чувен у роду својему" (Љубомир Недић: **Српски писци**, Београд, „Ново поколење", 1953, стр. 226).

Радомир Андрић

Курјак двоглави

У бунар пун суше
Звезде се просуше
Док курјак двоглави
Скамењен на јави

Понад пустог пута
Најслађе прогута
Оног што га створи
Самотног у гори

Једном главом коље
Другом главом моли
Никад не одоли

Из мрака напоље
У тај свет охоли
Зубе да помоли

ИЗВОР КРАЈ ЊЕГА ГЛОГ

Непознатих дубина глас
Из тамне шпиље одзвања
Као да опомиње нас
Снага вреднија а мања

Водо вечнија од уста
Која те помамно пију
Постајеш мисао густа
За чежњу нам извеснију

У сну анђела охолог
Руком жедника насликан
Живи извор крај њега глог

Расцветан већ мирише дан
У знаку сунца распуклог
У мраку нашем сагледан

ЗЛАТНА ЛЕСКА

До тамног ми чела
Умор фењер диже
Да се виде јасно
Да му буде ближе

Тајанствени пламен
Тињао у мени
Низ бунаре бежи
Јури сродне сени

На пропланку несна
Расте златна леска
Од чијег ће прућа

Пре последњег блеска
Бити исплетена
Жедникова кућа

СНЕНО ДЕТЕ

Говором се пролом заче
Сав окићен лозом сете
Како мало речи значе
Кад не могу да полете

За животом ли жуборним
Већ тишина венац плете
У очима ли суморним
Конац држи снено дете

Упорно коме се јавља
Из бунарских му дубина
Као да смехом оздравља

Његова снага једина
Као да нема узглавља
Које му није ледина

БУНАР КОЈИ СЕ НИЈЕ МОГАО УКРАСИТИ

Да ли жали
Младо сунце висину стару
Коју неће моћи
Од себе да спаси
Кад провали
Пламен чело пре поноћи
Дно небеса да украси
Из бунара
Пресахлога
Теже руке црног брата
Да изроне да се сломе
У заносу
Што их хвата

ДВАНАЕСТЕ СТРУШКЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ

Од 25. до 30. августа одржано је у Струги, Охриду, Крушеву, Скопљу, Штипу и још неким местима СР Македоније низ књижевних манифестација које носе заједничко име „Струшке вечери поезије". Дванаести пут скупили су се песници и критичари поезије из двадесет три стране земље и из свих југословенских република и покрајина, да учине почаст поезији, да покажу шта су последње године радили и да говоре о њој и њеним најновијим тенденцијама. Главна смотра песника, под именом „Мостови", која се одржава у Струги на мосту преко Црног Дрима, била је и овога пута импозантна манифестација и, мада је читање песама (с превођењем) трајало дуго, четири хиљаде људи је пажљиво саслушало све учеснике.

Као и сваке године, једно вече је било посвећено поезији једне наше републике, а једно поезији једне стране земље. Ове године та част је указана босанскохерцеговачкој поезији (у избору Касима Прохића) и пољској поезији (у избору Михаила Спрушињског), уз учешће низа аутора и македонских глумаца, који су песме читали у преводу.

„Златан венац" је ове године добио чувени италијански песник Еуђенио Монтале, чијој је поезији такође било посвећено једно вече. Поред ове награде, додељен је и низ других награда: за најбољу песничку збирку објављену између двеју песничких манифестација у Струги (Владо Урошевић), за најбољи препев на македонски (Петре Т. Бошковски), за најбољи препев са македонског (Пеги и Греам Рид), за најбољу прву песничку књигу (Марија Кукубајска) и за најбољу књигу дечје поезије (Глигор Поповски).

Једно вече је било посвећено македонској љубавној поезији, а једно младим песницима под називом „Млада Струга" (награду листа „Вечерњи лист" из Загреба за најбољу песму прочитану на овој манифестацији добила је песникиња из Новог Сада Мирјана Б. Маруновић).

На симпозијуму „Актуелне тенденције у поезији" изложено је много различитих мишљења, која су дала широку слику о богатству тенденција у савременој поезији широм света.

Не може се такође пренебрегнути ни издавачка делатност ове велике манифестације. Низ књига и публикација омогућило је боље праћење и веће разумевање Дванаестих струшких песничких вечери , а највећи издавачки подвиг свакако представља објављивање одлично опремљеног двојезичног издања Монталеових изабраних песама (избор: Анте Поповски и Наум Китановски).

Иако има још неких проблема техничке и друге природе (смештај учесника у Охриду мада се главне приредбе одржавају у Струги, питање додељивања награде „Златни венац" — коме и за шта итд.), Дванаесте Струшке вечери поезије су показале да је ово једна од највећих и најзначајнијих књижевних манифестација у Југославији, па и ван њених граница. Због тога треба честитати организаторима на свему што су досад, па и сада, учинили за њено остварење и пожелети им још веће и запаженије успехе.

Поводом овогодишњег додељивања „Златног венца", „Књижевне новине" у овом броју упознају своје читаоце с песништвом Еуђенија Монталеа.

Еуђенио Монтале – песник у тражењу симболичног значења ствари

Песник је човек који верује у истинитост речи
Франческо Флора

БАНФРАНКО КОНТИНИ је једном написао да смисао поезије Еуђенија Монталеа лежи у драматичној борби тог песника са објектом, борби чији је смисао проналажење оправдања за моћ запажања, за способност уочавања појединости из стварности. Но упорно набрајање објеката, права манија именовања ствари, та претрпаност именима у Монталеовом песништву, свакако има и дубље оправдање. Она је, рекли бисмо, последица настојања да се свет упозна у свим појединостима, да се узме живо учешће у догађају, да се сопствена личност унесе у сваки део реалности и њоме прожме, да се за оно што ће тако брзо проћи да неће стићи ни да се искаже, нађе одговарајући назив.

Монтале тражи и налази себе у сваком делу реалности, у сваком облику живота. И у разговору са Морем себе налази, себе исказује: — Откуцај мог била, само је трен немира твог била — каже он пучини и своју патњу сједињује с патњом сваке ствари. Оне стога за њега добијају дубоко значење — променљиво море, гребен који се разједа, сунцокрети који вену, плиме и осеке које се смењују, крхки песак, часовити огреб лахора на површини воде, трошне сипине кости, симболи су, чудна знамења, алегорије, сликовити предлози за отпочињање разговора о застрашујућој пролазности живота. Коб свих ствари је пролазност, оне нестају у часу кад се јаве као што „би пена на усталасаним њивама мора и набор лак", пред чијом лепотом, „коротном лепотом", Монтале тоне у мрачне мисли, јер њихову игру сматра само пантомимом Ништавила. Доследан таквим суморним мислима, песник поставља питање: — Да ли се у даху зарзалог вала, свачија судба заокружује?

Објект у Монталеовој поезији, дакле, превазилази себе у значењу. Затворен у свом свирепом болу, песник и најстрашнијој истини хладно гледа у лице и проналази њен смисао, храбро се суочава са живим исечком из срца стварности, који, реалним присуством, готово рањава око и иза површине назире његов симболични аспект. Иза мноштва стварних објеката које Монтале уочава и упорно набраја, тако да то Спањолети сматра дескриптивношћу и антипоезијом, очигледно се плете сложена мрежа мрачних, мучних, загонетних, то јест симболичних егзистенција и знамења.

Отуда и сложеност планова на којима се развија Монталеов песнички израз. На мрачној позадини реалности, која је сва у власти насиља и разарања, посматрамо смотру објеката који се прожимају, допуњују, дотичу, али се никад не дефинишу као искључиво реалне појаве, онакве какве нам се представљају у традиционалној италијанској поезији природе. До таквог дефинисања у Монталеовој поезији не може доћи не само услед њему својственог алузивног, метафоричног приступа објектима, већ, чини се, и услед његове склоности да хладно, одлучно, свесно пориче извесност уопште, да објективној чињеници негира позитивни карактер. Монтале је песник негације и он то отворено исказује: — Можемо рећи само оно што нисмо и оно што не желимо.

У Еуђенију Монталеу је дубоко уврежено уверење да у нашем свету нема извесности, да у њему нема позитивног осолонца, да се наш свет темељи на „двосмислицама месечине", на вештој игри и на њеним сложеним правилима. Године 1925, када се јавља његова прва збирка поезије „Сипине кости", пустошења првог светског рата створила су предуслове за нову намену и судбину поезије. Солми је у праву кад тврди да су песнички покрети, у ствари, покрети културе. Песник се у то време суочава са грубом стварношћу, снови му се разбијају, идоли руше. Он разара све институције које му је наметнула традиција. У годинама безнађа, песник бежи у осаму, саркастично поричући све дотадашње вредности. Тако се и јавља херметичарски покрет у поезији која тада подсећа на глас усамљеника у једном немом и празном свету.

Танане аналитичаре прелива људских душа и реторичне философе, смењују песници поколебаних уверења, сумњичавости, болне опрезности, усамљености, крајњег индивидуализма. Они губе веру у могућност комуницирања међу људима путем речи. Ратницима који су се вратили кућама, досадиле су фразе и вербална помпа која је некад налазила оправдања у подстицању на акцију. Пред ужасом чињеница, речи су изгубиле вредност. Јављају се Бузепе Унгарети и Еуђенио Монтале, на чијим примерима треба изучавати херметизам. Некако у то време Унгарети упућује красноречиве говорнике: — Не вичите више, не вичите. Престаните убијати мртве. Монтале, дотле, са фанатичним аскетизмом бира шкрте речи, строг је, уздржан, крајње сажет. — Прва дужност нам је да будемо једноставни и јасни, по цену да изгледамо сиромашни — пише он у есеју „Стил и традиција", објављеном 1925. у часопису „Il Baretti". На тај начин ствара посебну климу која погодује у једној цивилизацији без илузија, у којој је порасла свест о постојању „озида" историјских и моралних услова.

Монтале се бори против „звецкања рима", „ласкавих фраза" и покушава да врати вредност речима. Зато постаје један од твораца „поезије речи", која од опорости, једноставности, такозване хладноће, ствара елеменат стила. Осећајући се напуштеним усамљеником у једном свету без значења, окружен Ништавилом, тај човек без митова, без вере, без идеала, избегава декоративност и патос става и трезвено, јер му је доста преваре, трага за значењем свега што га окружује. У том смислу, у већ поменутом есеју, изјављује: — Не можемо да прихватимо никакву митологију, али баш зато наша једноставност треба да буде богата и широка. Обдарен оним што Пирандело назива „свирепом интелигенцијом", Монтале има изоштрен поглед за истину времена од које се не брани илузијом као већина његових претходника, већ се храбро са њом суочава.

Но иако је поникао из самог срца једног времена, Монтале време побеђује смислом за дочаравање метафизичке слике реалног предмета, прераста актуелност и открива бит ствари, нуди на увид сама знамења једне одређене ситуације. Тај смисао за симболичну, боље речено рационалну, а не сликовиту, емотивну, импресионистичку репрезентацију објеката, Монтале дугује својој природи у којој интелект односи превагу над емоцијом. Анализирајући ту рационалност, Бачинто Спањолети примећује да, оборужан њоме, Монтале с нама води тако „објективан" разговор да каткад осећамо потребу да тражимо „где ли је тај који нам се обраћа".

Но Флора и Де Робертис одлучно се супротстављају критичарима тог гласника цивилизације без илузија и идеала, сматрајући да Монтале, већ тиме што је песник, мора да има неке идеале и да исповеда неку веру. — Он нам — пише Флора — додуше не нуди идеале, али нам зато нуди своју поезију. И одиста, Монтале не прихвата лако сазнање да ће се „прича кроз коју се испредају наше нити животне, ненадно прометнути у мрачну згоду", јер „као трава учмала у дворима туробним, међ' каменим саставима кућа,

ЕУЂЕНИО МОНТАЛЕ

у сржи чува огањ сунца". Стога жели, иако узалуд, да „тугованку прометне у хвалоспев". Свестан узалудности тих хтења, Монтале све наде полаже у моћ поезије коју сматра попутбином ка спасењу, јединим излазом из лавиринта пролазности и Ништавила. У њој, дакле, налази накнаду за изгубљене идеале. Зато за њега поезија и има судбинску тежину, а поетска реч пресудну важност. Реч мора бити одговорна и садржајна да би песник поверовао у њену истинитост, јер шта га друго чини песником ако не вера у истинитост речи.

Монтале зазире од речи које би се као „јавне жене нудиле онима који их траже" и непрестано настоји да домаши стих „у коме се природа и уметност прожимају". Зато у његовој техници песничког израза, одлучујућу улогу игра одбир синонима, а не музика стиха и ритам. Неретки су случајеви да му реч, као на пример у VI певању поеме „Медитеран" реч „со", има истовремено буквално и преносно значење: то је „со" у смислу зачина, али и „разбор", „дух ствари".

Савремени песнички израз Монтале богати и мења углавном коришћењем нових, смелих слика, речи пуних метафоричне тензије, прожетих искуством једног времена, речи са вишеслојном идеолошком садржином, као и широким и необичним аналогијама. Уносећи нове тонове и духовне димензије у поезију нашега времена, он није нападно, боље речено површно револуционаран: не служи се екстравагантном формом, спољним ефектима као Маринетијеви футуристи. Тих, строг, „комеморативно замишљен", како би то рекао Де Робертис, Монтале се опредељује за технику опоре, једноставне речи—симбола, тих Елиотових „корелатива објеката", за технику која се обично дефинише као херметизам. Но његов херметизам није неприступачан, јер га песник уме да споји са конкретном тематиком, мотивима са родне лигуријске обале. Монтало је рођен у Бенови, дакле у једном приморском граду, зато је глас мора за њега уједно и откровење једног песничког језика. У његовом песништву су присутни одјеци поезије мора који од немачког и енглеског романтизма Хајнеа, Шелија, Китса допиру до француског симболизма, до Рембоа и Валерија. Виђење моћног природног елемента, космичка ширина, свеобухватност у приказивању феномена и поретка који међу феноменима влада, карактеришу Монталеову поезију којој нису страни, као ни модерној поезији уопште, песимизам и меланхолија. Ова туга Монталеа донекле приближава крепускларима и импресионистима, али она је код њега обуздана мужевном чврстином и, за разлику од њих, он не ужива у патњи и болном сањарењу, не дозвољава да га понесу осећања, већ их филтрира кроз своју супериорну интелигенцију. Стога, упркос песимизму, осећању усамљености, отуђености, у Монталеовој поезији постоји и равнотежа која указује на велике класичне узоре какви су Данте, Леопарди, Фосколо.

Еуђенио Монтале је рођен у Бенови 1896. Школовао се у родном граду и то прилично нередовно; стога песников духовни развој можемо пратити кроз његов индивидуални интелектуални рад.

Објавио је неколико збирки песама које су превођене на све европске језике. Прва збирка „Сипине кости" („Ossi di seppia") излази му у Торину 1925. и доживљава осам издања. За њом следи збирка „Царинарница" („La Casa dei doganieri"), издата у Фиренци 1932, па пет издања збирке „Прилике" („Le Occasioni"), објављених у Торину од 1939. до 1949, збирка „Олуја" („La Bufera"), издата у Венецији 1956, неки прозни текстови као и „Сатура" из 1971. и најзад „Дневник" („Diario") из 1971. и 1972. Осим тога, Монтале је познат и као есејиста. Међу стотинак објављених есеја, оригиналношћу се истиче мала студија о Италу Звеву, кога је истраживао пре Француза, за које се обично сматра да су тог писца открили. Објављивао је и критике поезије у часопису „Fiera letteraria", а од 1947. је уредник листа „Corriere della Sera" и живи у Милану. Преводио је много Сервантеса, Шекспира и савремену америчку књижевност.

Уз Унгаретија и Квазимода Монтале се с правом сматра једним од највећих европских херметичара и служи за углед италијанским песницима најновијег правца, међу којима га највише уважавају Балестрини, Сангвинети и Порта.

Југана Стојановић

Еуђенио Монтале

Саркофази

II

Корак нек ти сада
опрезнији буде, јер ту на домак ока
вреба те призор невиђени.
Црвоточна врата једног храма
заувек су затворена.
Плима светлости наплавила је
предпражје приступно, коровом оплетено,
А ту где укор рода људског
јека не разглашује, привидна бољко,
изваљен стражари неки пас олињали.
У трен овај са слутњом оморине,
никад више се тргнути неће.
Сврх крова, јавља се
соколиште облака.

III

Зелени се ватра што
у огњишту пуцкета,
а мрачни ваздух тишти
свет један неодлучни. Уморни старац
поред ватре
у сан бескућника тоне.
У том светлу понорном,
налик на блесак ковине, немој се будити
успавани! А ти што туда проходиш
продужи нечујно, ал' ипак
суварком дохрани пламено ждрело
огњишта и шишарку једну
доспелу у кошару, у угао бачену
додај. Из ње ће се просути дари
за пут последњи спремљени.

МЕДИТЕРАН

I

По глави ми покуњеној
пљушти киша досетки заједљивих.
Гори земља, сенкама борја
у косим потезима, исликана,
а на оплову Мора, далеко, примење
ерелинс,
што из земље, у камење уситњене, куља,
више од грања, видик замагљује.
Гласније ил тише, ромор плиме
поред камених састава гребења, до мене
допире,

или је то шапат и шушањ
пене на стењу.
Кад дигнем лице, рика над главом
се стиша. Крилатим путима,
према шумним валима,
два мача плаветно бела, небо парају —
две креје.

II

Море од искона, пјан сам од рике
што из ждрела ти извире,
разјапљеног као звоно зелено
кад њише се и развезује.
Изба настањена мојим летима давнашњим,
на рубу твоме је подигнута,
у крајини изгореле траве где звезда пржи
и комари се небом роје.
И сад, као негда, удивљен стојим
пред лицем твојим, Море, али већ свестан
да недостојан бејах узвишеног прекора
твог даха. Ти си ми прво казивало
да откуцај мог била, само је трен
немира твога била
и да је у мени усађен
твој закон опори: широк и различит бити,
ал ипак стамен.
Ослобођен, рушим озид свих међа,
сличан теби кад на жало,
међ' плуту и алге, озвездане рујним
звездама морским
одбацујеш сувишни муљ
дубина ти понорних.

VI

Не знамо шта нас чека
сутра, коб ли ил срећа,
можда нас пут нанесе
на чистине где шуми вода несанка, врело
младунства,
или ћемо, можда, сићи
до озида последњег,
у помрчину, где гасне сјај спомена на
јутро.
Можда ће нас опет
незнане земље пригрлити: заборавићемо
сунце, из сећања истиснути звекет рима.
Прича кроз коју се испредају
наше нити животне, ненадно ће се
прометнути у мрачну згоду,
која за причу није!
Па ипак, у једно веруј, оче,
даром твојим су заувек
натруњене речи, пчеле зујаве,
што у нама се роје.
Далеки, странствоваћемо, похранивши у
себи,

високе речи твоје, као што
трава учмала у дворима туробним,
међ' каменим саставима кућа,
у сржи чува огањ сунца.
Једном, те речи нечујне,
тобом оплемењене,
умором и ћутањем потхрањене,
учиниће се духу сродноме,
укусом разбора зачињене
као храна сољу.

(Превела Југана Стојановић)

ЛЕТОПИС

Рехабилитација Алфреда Тенисона

Пишући недавно у „Њујорк тајмс бук ривјуу“ о књизи Кристофера Рикса „Тенисон“, о томе колико је аутор успео а колико није да њоме осветли личност и дело „највећег песника XIX века“, Џон Д. Розенберг, професор енглеског на Колумбија универзитету, чини заправо изванредан напор да овог енглеског песника, веома славног у викторијанској ери а доцније изванредно потцењиваног, отме забораву и постави на право место у историји енглеске књижевности.

За генерацију између два рата Тенисон је био песнички лауреат дугог сна Викторијиног краљевања. Џемс Џојс се шегачио с његовим именом, а В. Х. Одн га је звао песником који је имао „вероватно најфиније ухо међу свим енглеским песницима и који је несумњиво међу свима био најглупљи“. Такве оцене Розенберг данас сматра маркантним грешкама у историји критике, знацима неразумевања песника и његовог времена. Тенисон, каже он, остаје што је и био — један од највећих песника енглеског језика, и не само то. Штавише, у њему се почиње откривати велики симболистички песник, претходник Јејтса и Елиота, песник који је у својим песничким „бајкама“ о Краљу Артуру пророковао апокалипсу нашег столећа.

Ниједна песма одговарајуће величине и значаја попут Тенисонове „Краљеве идиле“ никад није била толико погрешно прочитана. Чак и најбољи Тенисонови критичари, Т. С. Елиот и Ф. Р. Ливис, кардинално су грешили. Тумачили су је као викторијанско-готску бајку — и то колосално неразумевање пренеће се током наредних педесет година на све викторијанске песнике, а на Тенисона посебно. Ливис и Елиот су створили митску литерарну земљу у којој читава викторијанска поезија фигурира као једна „пуста земља“, тако да читалац од Китса има да скаче до Јејтса и Елиота, не задржавајући се у међупростору и у међувремену нигде изузев код Џерарда Мејнли Хопкинса. А како је он извесно фини песник извучен је из викторијанске ере и угуран у XX век! Сво насиље говори заправо — наглашава Розенберг — о потреби песништва прве половине нашег столећа да се ослободи доминирајућих гласова највећих песника прошлог.

Чак и тако велики критичар какав је споменути Ф. Р. Ливис чини у својој модернистичкој ортодоксности грешку и заборавља да је велики прелом у енглеској поезији почео 1798. године „Лирским баладама“ Виљема Вордсворта и стиховима Колрица, а не 1922. Елиотовом „Пустом земљом“. А ако је већ о Елиоту реч — Розенберг тврди и то аргументује — у његовим је стиховима Тенисонов дух очевидан. Он зато није мањи песник, али то доста говори о Тенисоновој модерности.

Први роман Ежена Јонеска

И раније је Ежен Јонеско објављивао прозу, о чему сведочи књига „Пуковникова фотографија“ (1962), у којој је, поред извесних сећања, било штампано и шест приповедака, које је он, у већини случајева, прерадио у сценска дела, понекад чак и са истим насловом („Ваздушни пешак“, „Жртва дужности“, „Носорог“). Па ипак, културна јавност је била изненађена кад се недавно, у издању „Француског Меркура“, појавио први Јонесков роман: „Усамљеник“. Главна личност романа је, у ствари, антијунак, један мали чиновник, који, захваљујући неочекиваном наследству, може себи да пружи многа задовољства која раније није имао. Без материјалних проблема, живећи усамљен, уз помоћ једне беднинерке, и разговарајући, само телефоном, са својим пријатељем Андреом, он се полако одаје пијанчењу, али му то не помаже да у себи угуши жеђ за апсолутним и бесмртношћу. Ту жеђ не може да ублажи ни веза са келнерицомАњес, која долази да живи с њим уместо беднинерке, која му је досадила јер је исувише причала. Напуштајући и њу, Јонесков анти-јунак се ушанчује у своју кућу, јер је у међувремену избио грађански рат, у коме су обе стране реакционарне, али једну су потплатили Јапонци, а другу Турци, и због тога се обилно пролива крв и лешеви се све више умножавају. Пролазе многе генерације, а усамљени човек најзад доживљује питорескне и пријатне халуцинације, нешто што он сматра као „обећање“.

ЕЖЕН ЈОНЕСКО

У Јонесковом роману, у којем се запажа много већ познатих „реквизита“, ситуација и симбола из његових комада, главни јунак је, у ствари, смрт. Већ дуго времена она опседа Јонеска и фигурира као главни јунак у многим његовим антидрамама: у „Убици без награде“, „Краљу који умире“, „Макбету“, „Играма покоља“ итд. Ништа није помогло што је у међувремену постао „бесмртник“ ушавши у Француску академију. Остајући веран ономе што је прошле године рекао на отварању Салцбуршких свечаних игара: да су проблеми наше егзистенције у свемиру, несигурности наших друштвених околности и наше будућности споредни проблеми у односу на проблем смрти, Јонеско је у свом првом роману варирао тему смрти на две стотине страна, а да готово ништа није додао ономе што је, чак и више пута, већ изразио. Ипак, неким критичарима се чини да се оним привиђењем-обећањем које се на крају романа објављује његовом јунаку, Јонеско, можда, приближава богу. Један критичар се пита: да ли нам својим романом Јонеско даје своју верзију Сартровог „Гађења“ или списује своје отискивање на пут за Дамаск? Јонескова духовна авантура се наставља и треба се стрпети да би се на ово питање добио јаснији одговор. Сада је, међутим, јасно да је Јонеско формално проширио дијапазон свог изражавања, али је садржински, углавном, остао на својим већ познатим идејама.

Нова грађа о надреализму

Развијајући и проширујући теме скициране у књизи „Књижевни извори надреализма“, једној од првих студија овог правца на енглеском језику, Ана Балакијан нам у новом издању („Надреализам — пут за апсолут“) пружа уверљиву процену непосредних извора утицаја и теорија надреалистичке поезије. Прилика да се у новом издању исправе неки ранији пропусти је пропуштена али су то опростиви недостаци у једној од најауторитативнијих књига на тему надреализма. И данас остају посебно занимљива поглавља о Лотреамону (мада наговештај о евентуалном Дарвиновом утицају на Малдорора ни овог пута није разјашњен) и поглавље о запостављеном симболисти Сент-Пол Руоу, чија кованица „идео реализам“ представља занимљиву антиципацију, а кога је због његове „калеидоскопске сликовности“ Бретон веома ценио. Најбољи текст у књизи и даље је онај о Пијеру Ревердију, метафизичком ходочаснику, који је путем неетеричног „материо-мистицизма“ желео да крочи на „друм за апсолутно“. Нова грађа у овом поглављу јесу докази о Ревердијевом атеизму и опис чудесног манастирског градића Солемес, последњег Ревердијевог уточишта.

И поглавље о надреалистичком сликопису проширено је како би се учинила правда раније слабо представљеном песнику Бенјамину Переу. Претежно на Переовом примеру Ана Балакијан разматра песничке експерименте са „високим напоном речи“, како то она назива, затим општу функцију аналогије у надреалистичкој мисли, као и склоп и дејство надреалистичке метафоре у целини.

Кратак приказ надреалистичког сликарства, илустрован репродукцијама невелике вредности, усред срећен је углавном на метафизичке пределе Тангија.

Недостаци књиге најбоље се огледају у управо поменутој метафори: то је склоност да се надреалистичка надања олако склапају са мистичним чежњама које би правилније било асоцирати са симболизмом него са надреализмом.

„Естетички континуитет“ у постнадреалистичкој поезији Елијара и Арагона служи Ани Балакијан као одбрана њихове поезије; промашај језика одговара промашају визије. Бретоновој послератној поезији одата је пошта коју она свакако заслужује. Невелики утицај који надреализам има на новију америчку поезију (заборавља се на дело Кенета Пачена) повод је жаљењу Ане Балакијан, па је у том светлу место новог увода требало можда написати поговор јер је усред непреводљивости и непреенглеском говорном подручју.

Прослава осамдесетогодишњице Мајаковског

Осамдесетогодишњица Владимира Мајаковског прослављена је у целом Совјетском Савезу врло свечано. Није било ниједног књижевног и културно-друштвеног листа и часописа а да се у њему нису појавили чланци о стваралаштву Мајаковског, посматраног из свих могућих углова, и изјаве бројних писаца о томе шта овај класични песник совјетске књижевности значи у савремености и, посебно, за њих лично.

Централна свечаност одржана је у Москви у Академском позоришту „Моссовјет“, на којој су се окупили истакнути совјетски писци, научни и културни радници, радници из престоничких предузећа, представници друштвених организација и страни гости. Након уводне речи Николаја Тихонова, реферат о Мајаковском одржао је секретар управе Савеза књижевника СССР-а Сергеј Наровчатов. Тиханов је, између осталог, рекао: „Политика и поезија, народност и партијност били су у његовом стваралаштву главне покретачке снаге, неодвојиве једне од других“, истичући да је Мајаковски благотворно утицао на поезију и песнике свих народа Совјетског Савеза, док је Наровчатов тврдио да су стихови у којима је Мајаковски одбацио индивидуализам у име колективизма постали кодекс комунистичке моралности, да његов утицај на светску поезију, заједно са увећањем међународног угледа СССР-а, непрекидно све више расте, а да у руској поезији он стоји међу њеним највећим великанима, уз Пушкина, Љермонтова, Њекрасова.

И на многим другим местима одржане су свечаности у част Мајаковског. У Централном дому писаца „Александар Фадејев“ у Москви о њему су говорили Алексеј Сурков, Роберт Рождественски Алим Кешоков, Расул Гамзатов, Лев Ошанин. В. Перцов и гости из Чехословачке и Демократске Немачке Републике. На споменик Мајаковског положени су венци, а у седишту управе Савеза књижевника СССР-а поново је отворена изложба коју је Мајаковски отворио 1. фебруара 1930. године под именом „Двадесет година рада“. На отварању ове изложбе, коју је песник својевремено припремао неколико месеци и до које му је било много стало, говорио је Константин Симонов, а у једној од сала исте зграде, баш тамо где је сâм песник први пут рецитовао своју поему „На сав глас“, сада је ту исту поему рецитовала Вјачеслава Кузњецова.

Осамдесетогодишњица Мајаковског прослављена је нарочито свечано у његовој родној Грузији. У Тбилисију, у присуству гостију који су дошли из свих крајева Совјетског Савеза, откривен је споменик песнику. Свечана академија је одржана у тбилиском позоришту „Руставели“, а на њој је, као председник републичког одбора за прославу јубилеја, говорио секретар ЦК Комунистичке партије Грузије В. М. Сирадзе. Поред њега, на академији су говорили и секретар управе Савеза писаца књижевника Грузије Г. Абашидзе, Константин Симонов и низ грузијских песника. Истим поводом одржани су и митинзи поезије у Тбилисију и у родном месту Мајаковског Багдадију, на којима се такође говорило о поезији песника, а многи познати песници су рецитовали своје стихове.

ВЛАДИМИР МАЈАКОВСКИ

Михаил Васиљевич Исаковскиј

Након дуге болести, умро је истакнути совјетски песник Михаил Васиљевич Исаковскиј. Рођен 1900. године у малом селу Глотовка у Смоленској области, Исаковскиј је, као син сиромашног сељака, прошао тежак животни пут до Октобарске револуције. Прве стихове објавио је већ у четрдесетој години, а 1927. у Москви је штампана његова прва збирка песама „Жице у слами“, коју је и Максим Горки позитивно оценио. Као у првој књизи, тако је и у следећим делима: „Провинција“, „Мајстори земље“, „Песма о Отаџбини“ и „Порука сину“, посветио посебну пажњу историјским преображајима на селу и у граду, насталим под утицајем победе Октобарске револуције, и љубави према домовини. Не одвајајући се никада од својих сународника радника и сељака, Исаковскиј је изражавао мисли обичних совјетских људи који су стајали у првим редовима изградње новог друштвеног поретка. Члан Комунистичке партије постао је 1918. године и увек се руководио основним захтевима партије у књижевном стваралаштву, успевајући да својим делима, на темељу фолклора и са хуристичким акцентима, испише једну врсту летописа своје земље и, посебно, њене радничке класе. Велики допринос Исаковскиј је дао и у области совјетске музичко-песничке културе. Написао је много песама које су широке народне масе прихватиле као своје сопствене и певале их и у најтежим историјским тренуцима. Међу овим песмама свакако је најчувенија „Катуша“, с којом су совјетски војници побеђивали фашистичког освајача. Преводио је са белоруског, украјинског и мађарског језика на руски. Због свог друштвеног и културног рада Исаковскиј је добио звање Хероја социјалистичког рада и одликован је многим одликовањима, међу којима и са четири ордена Лењина, а за свој књижевни рад два пута је добио Државну награду СССР-а.

„Литературна газета“ полемише с Хајнрихом Белом

У различитим приликама немачки писац нобеловац Хајнрих Бел је у последње време више пута заступао тезу о угњетавању духа у Совјетском Савезу, о томе да се међународни контакти страних писаца са совјетским писцима налазе у опасности и да се у овој земљи заоштрава културно-политичка ситуација. Тим поводом коментатор „Литературне газете“ у броју од 8. августа, под насловом „Зашто „Велт“ хвали Хајнриха Бела?“, одговара на ова тврђења славног немачког писца.

Указујући на извесне противречности у тврђењима славног немачког писца, коментатор, који се потписује као „Литерата“, у главном се служи цифрама које речито указују на нетачност, пре свега, тврђења која се односе на слабљење међународних веза совјетских писаца. При том, он указује на чињеницу да су ове године одржана два велика међународна сусрета писаца у Совјетском Савезу: сусрет писаца за децу и омладину из четрдесет земаља и „округли сто“ међународног удружења књижевних критичара из двадесет пет земаља. Само за пола године 630 совјетских писаца је посетило 41 страну земљу, а 726 писаца из 55 страних земаља посетило је СССР. Поред тога, многи совјетски писци су током прошле године учествовали на бројним међународним културним манифестацијама, посебно са немачким писцима (сусрет с темом „Свет рада у књижевности“, сајмови књига у Минхену и Франкфурту на Мајни, симпозијум о стваралаштву Хајнриха Хајнеа, дани Совјетског Савеза у Дортмунду итд.), што Хајнриху Белу мора да буде познато.

Што се тиче превођења књига, наводе се речи признања генералног директора УНЕСКО-а Ренеа Мајоа Совјетском Савезу како због огромних тиража тако и због великог броја преведених књига. У Совјетском Савезу само прошле године објављено је 1963 преведених књига у тиражу од 66,248.000 примерака.

Будући да и сâм Бел истиче да извесни совјетски писци, за које се заузима буржоаска пропаганда, не могу да буду прави представници совјетске литературе, Литерата се осврће и на случај Владимира Максимова (чија је два романа: „Седам дана стварања“ и „Карантин“ објавила емигрантска издавачка кућа „Посев“), указујући на његов реакционарни став према совјетском друштву. Максимов је искључен по прописима совјетске књижевне организације, али искључивање из ове организације никако не повлачи необјављивање књижевних дела оних писаца који су искључени.

У међувремену, Бел је у „Шпиглу“ изјавио да ће се вероватно у совјетској штампи појавити напади на њега, али да сматра да би похвале „Велта“, „Бајернкурира“ или „Рајнишер Меркура“ било горе дискредитовање него похвале совјетске штампе. Десило се, међутим, баш оно чега се Бел бојао: дошла је похвала из „Велта“ и Литерата указује на апсурдност слагања у мишљењима између напредног писца Хајнриха Бела и реакционарног новинског магната Аксела Шпрингера.

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

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

Књижевни савет: др Димитрије Вученов, Предраг Делибашић, Енвер Берћеку, др Милош Илић, Душан Матић, др Војин Матић, Момчило Миланков, др Драшко Ређеп, Јаша 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.

БЕОГРАД