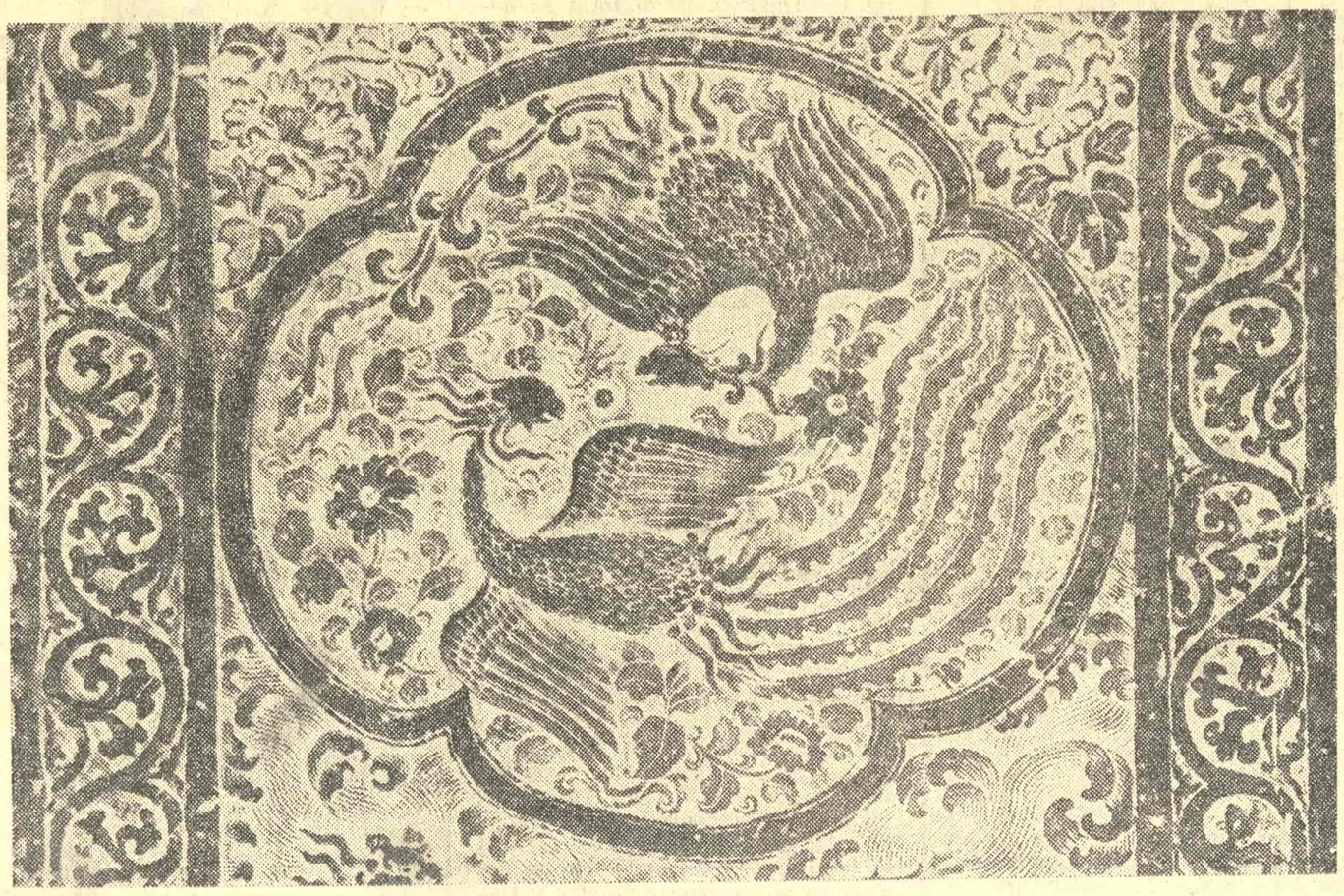
БЕОГРАД, 16. АПРИЛ 1974. ГОДИНА XXVI БРОЈ 461 ЦЕНА 3 ДИНАРА

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

2o-1 UNIVERZ...
"SVETOZA...
11ooo -
BUL. RE...



中華人民共和国出土文物展覧

У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ ОДРЖАВА СЕ ИЗЛОЖБА АРХЕОЛОШКИХ ИСКОПИНА У НР КИНИ КОЈА ПОБУЂУЈЕ ВЕЛИКО ИНТЕРЕСОВАЊЕ КАКО СТРУЧЊАКА ТАКО И ПУБЛИКЕ. НА СЛИЦИ: ОТИСАК СКУЛПТУРЕ ДВА ФЕНИКСА ИЗ XIII ВЕКА Н. Е. НАЂЕНЕ 1966. ГОД. У ОСТАЦИМА ПРЕСТОНИЦЕ ТАТУ ДИНАСТИЈЕ ЈУАН У ПЕКИНГУ — ДЕТАЉ

ДОГАЂАЈИ

БЕЗ ДУБЉЕГ ОДНОСА ПРЕМА ЖИВОТУ

XXI фестивал југословенског документарног и краткометражног филма

ШЕСТ МОНОТОНИХ фестивалских вечери (од којих је свако личило на претходно), седамдесетак приказаних краткометражних, документарних и анимираних филмова (од којих већину заборављамо још током пројекције), равнодушна публика, жири спреман за разноврсне компромисе (од састављања репертоара до поделе награда), уздржани коментари штампе (као део општег сивила којим је била обавијена читава ова смотра) и, после свега — ником ништа! — ето, то би био најкраћи и најпрецизнији резиме минулог 21. фестивала југословенског документарног и краткометражног филма, који и у тренутном сећању присутних и у будућој хроници наше кинематографије оставља тако мало трага, да филмског критичара претвара у неамбициозног хроничара чија је једина дужност да направи пригодну белешку о свему томе, спомињући при том наслов понеког филма или име некога од аутора, који су, упркос свему, бар покушали да нам се наметну извесном спонтаношћу или нешто смелијом опсервацијом...

Као и обично, приказан је највећи број документарних филмова, који би се (гледано искључиво тематски, пошто о неким битнијим стилским разликама не може бити говора), могли поделити у четири основне групе. Најбројнију од њих чинили су, ове године, филмови посвећени темама из живота наших радника („Громке радничке стопе", „Ватра", „46. упоредник", „Металци", „Огњени људи", „Странац", „Станарско право лагумаша Сафера") и сељака („Лепо је живети на селу", „Баук", „Ало, овде Шавник", „Коло живота", „Плетенице", „Терет") — прављени, углавном, тек на маргинама наших дневних проблема и расположења, као пригодне социјалне белешке, без дубљег понирања у амбијент, психологију, проблематику: некад с тешким фразеолошким бременом („Громке радничке стопе"), некад с поетско-метафоричким претензијама („Баук", „46. упоредник", „Плетенице", „Коло живота"), некад на стилизован пронично-оперетски начин („Станарско право лагумаша Сафера", „Лепо је живети на селу"), некад с простом жељом да нас анимирају голом фактографијом и чињеницама („Странац", „Металци", „Терет", „Огњени људи", „Ало, овде Шавник"), а најређе са спонтаним и рафинираним визуелно-експресивним односом према материји иза кога се крије и дубља емоција (па, у томе смислу, једино филм „Ватра" С. Попова делује као изузетак, нудећи нам секвенцу сударa људи и пламених искри као драму оплемењеног смисла, коју ствара сам живот у некој топионици, а документариста јој, оком камере, даје одређени естетички профил) — а без таквог односа документаристе према материји, нарочито у тренуцима општег одустајања од неког провокативнијег социјално-критичког третмана, оваква овлашна заинтересованост наших документариста за теме из живота „радних људи" већ прети да се претвори у нову помодност нашег документарног филма... Другу групу чине филмови који се, на прилично рутински начин, баве културно-историјским темама, чинећи то хладно, коректно и промишљено („Губециана", „Трагом Маркса", „Крсто Хегедушић", „Горе Делчев", „Рацин", „Аманет", „Прво светско наивно село" »Sic transit gloria mundi«) — тако да се, по начину мишљења, филм о Марксу уопште не разликује од филма о Народној библиотеци — при чему се, обично, изговара читаво море речи, које се само „покривају" сликом или се монотоно низање слика „покрива" слаповима пропратног текста!... Трећу групу документарних филмова чине питки фељтони — портрети појединих занимљивих личности које се не либе да пред камером говоре о себи и својим погледима на живот („Рабија", „Моја жена") изводећи при том понеку атракцију „ћебићевског" типа („Бене — Наполеон из Рогознице") или спортску егзибицију („М. Парлов Југ.", „Бурбица Бједов"), што је понекад публици забавно, а понекад је и нервира (кад аутори пусте своје јунаке да се

Наставак на 2. страни

Слободан Новаковић

СТАВОВИ

ГРАНИЦЕ НОВИНСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ

О неким погрешним схватањима новинске критике код нас

У РАЗГОВОРИМА о томе шта је, и каква нам је данас, новинска критика много се више пажње придаје другом делу значења у синтагми, оном који припада критици, док се део значења што га садржи термин новинска често превиђа или поједностављује. Из таквог односа долази до погрешног или упрошћеног разумевања појединих проблема у вези са функцијом и квалитетом ове врсте критике. Наиме, у теоријским расправама, које покушавају да дефинишу разлику између новинске, или журналистичке, критике, на једној страни, и такозване аналитичке, часописне критике, на другој, обично се жанр новинске критике посматра статично, кроз некакав идеални образац, или кроз традиционалистички облик, што доводи до занемаривања многих модификација, било да су оне такве да угрожавају новинску критику или, пак, да јој отварају нове могућности.

Начелна ће тумачења показати да је разлика између аналитичке и новинске критике превасходно у томе што се прва обраћа књижевним зналцима, кроз специјализоване публикације, док друга рачуна са дејством на већи, и интелектуално разноврстан, круг читалаца. Новинска критика, дакле, мање претендује на дијалог са уметничким делом и његовим аутором; она је више окренута публици, у чију заинтересованост никад није потпуно сигурна. Будући да је по природи медија у оквиру кога се оглашава просторно ограничена, и при том обавезна да дејствује непосредно, без довољно временске дистанце, она је принуђена да буде на известан начин аподиктична и да захтева да јој се верује и без оне аргументације и комплетне критичке апаратуре коју је у стању аналитичка критика да изложи. Зато је разумљиво да су ауторитативни новински критичари пре свега они посленици који — било дужином, доследношћу и уверљивошћу свога рада; било тако што и другим облицима критичарске делатности поткрепљују оцене, често врло сумарне, о новим књигама — добијају поверење културне јавности.

Пошто сам раније — у неколико наврата на истом овом месту, као и у неким другим публикацијама — настојао да укажем на специфичности природе новинске критике, а и да набројим разлоге и видове тренутне угрожености дејства критике у целини и новинске критике посебно, овом бих приликом само именовао неке нове форме злоупотребе деликатности овог књижевног жанра. При том је неопходно напоменути како је новинска критика и по самој суштини свога места и по особеним захтевима који се пред њу постављају непрекидно угрожена. Тако, на пример, њена жеља да заинтересује чак и ону публику која је само потенцијални читалац, или пак публику потпуно индолентну за било какве културне потребе, лако може да пређе у настојање да се по сваку цену заинтригира. Некад се та замена циљева чини у рекламске сврхе, у чијим су позадинама приватни афинитети, клановска котеријашка политика или комерцијални разлози. Срећа је, међутим, што се и сама литература, а и средства комуницирања која привремено прихватају услуге онога ко врши злоупотребу основних функција критике буне против страних тела, и што одбацују покушаје подизања критичарске немоћи или зле воље на трон критике.

Изгледа да највеће невоље новинске критике и највећа разочарања у њу долазе отуд што нисмо довољно опрезни према околности да је по својој природи — а то се види и терминолошки — овај облик критике контрадикторан. У њој се налазе два хетерогена елемента, елемент новинског и елемент критичког, који се врло тешко, или тек у једној срећно нађеној, а ипак врло уској и деликатној, тачки симбиозе измирују. Средства масовног комуницирања, усмерена доношењу такозваних проверених података, превасходно теже информацији; то од њих преузима и новинска критика, али при том настоји, у свом правом облику, да остане верна и критичности, којој су својствени скепса, неверица, доказивање. Новинска је критика принуђена да се непрестано бори против настојања, са различитих страна, да буде претворена у рекламу, а тај је притисак утолико лакше „оправдати" у нашој средини где је увек присутна заблуда како је широком кругу оних који се за културу и за литературу не интересују боље и рекламерски препоручити неко дело, можда и независно од стварне вредности, него таквој публици, кроз замршена критичка испитивања, потврђивати уверење да је у праву што не прихвата нова уметничка дела. Но чини се да је ипак лакше разликовати образац новинске рекламе — која позива на безрезервно усвајање — и критике — којој је свако априористичко прихватање страно — него одвајати критику од различитих врста новинских вести и репортажа.

Тешко је прецизно рећи зашто, али је приметно да новине и остала средства масовних комуникација у последње време све више показују тенденцију да уместо критичарских текстова о новим књигама радије објављују новинске репортаже, интервјуе са писцима, препричане садржаје. Шта више, ова се тенденција у својим крајностима показује и тако што поједине новине све чешће дају простор самим новинарима — дакле људима који нису књижевни критичари — да говоре, са критичарским амбицијама, о књигама. Другим речима, у овим је случајевима до крајности, скоро до карикатуре и апсурда, поремећен онај деликатни однос између новинског и књижевно-критичког елемента у новинској критици. Сигурно је да читаоцима — или слушаоцима и гледаоцима, ако су у питању аудиовизуелна средства — може де буде корисно мишљење самога писца о новом делу, као што може да буде интересантно и информисање о тематским опредељењима, о цени књиге и о другим спољашњим одликама, али је крајње опасно ако се занемари да комплетан суд о књизи није ствар добре намере и благонаклоности према културним вредностима, већ да суђење о књигама захтева пре свега знање, укус и таленат. Ако се ово изгуби из вида онда поједине новине могу да чине лоше услуге култури и литератури, а своје уреднике и новинаре, и поред тога што су се уживели у одговорне улоге, да доведу у смешне положаје.

Чак и она средства информисања која још нису дошла до уверења да коментарисање нових књига може да буде узгредни посао хроничара из културних рубрика или хоби слободних репортера сва очигледније показују необавезан однос према својим рубрикама књижевне критике. Ове

Наставак на 10. страни

Чедомир Мирковић

У ОВОМ БРОЈУ:

Чедомир Мирковић: ГРАНИЦЕ НОВИНСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ

Милутин Срећковић: ПЕСНИК КОЈИ ЈЕ СРПСКУ ЛИРИКУ ПОВЕО У XX ВЕК (уз 150-годишњицу рођења Бранка Радичевића)

Слободан Новаковић: БЕЗ ДУБЉЕГ ОДНОСА ПРЕМА ЖИВОТУ (уз XXI југословенски фестивал документарног и краткометражног филма)

Душан Стојановић: ПРИРОДА ФИЛМСКОГ ИЛУЗИОНИЗМА

Зоран Маркуш: КОРЕНИ, СТАБЛА, ПЛОДОВИ (о могућности, значају и суштини марксистичке уметничке критике)

Срба Игњатовић: О ПОЕТСКОМ СТВАРАЛАШТВУ СРБЕ МИТИЋА

ПАРОДИЈЕ Лава Захарова

ПОЕЗИЈА Жарка Буровића, Милана Милишића, Александра Пауновића, Драгана Жигића и Александра Попадића

ПРОЗА Благоја Којића — две приповетке: „Банга" и „Сасвим обичан пас"

МАЛИ ЕСЕЈ

ЧОВЈЕК КАО КОСМИЧКО БИЋЕ

Једно размишљање о односу човјека према свијету

САВРЕМЕНИ човјек све више постаје синоним тежње и храбрости да се упозна космос. А истовремено од прве Ватове машине (1769) до садашњих космичких летова, човјечанство живи перманентну грозницу самосазнавања сваким новим открићем. Пред у којој човјек израста као космичко биће. Захваљујући свом истраживачком подвигу, човјек постаје родоначелник једног сасвим новог, космичког људског рода, говорећи у космосу у име Земље, мада на Земљи себи прети перманентном могућношћу атомске катаклизме.

Тако долази до једног новог, сазнајног аспекта превазилажења човјекове земности и, истовремено, његовог смјелог потврђивања сваким новим открићем. пред резултатима читавих генерација научника, сједињених у радне тимове, у истраживачке заводе и институте, бришу се границе држава оном брзином која је адекватна ширењу границе сазнања. Тај велики чин космологизације мишљења битно мијења суштину човјековог ега на релацији: човјек-космос.

Пред свакодневним истраживањима, пред фантастичним реализацијама често недосањаног људског сна претходне генерације, човјек је стварао и ствара себе као ново биће, без атрибута божанског, а ипак божанствен по својим подухватима и по смјелости да себе очовјечи и именује на нашој путањи кроз сунчев прстен, не само као мали свијет међу свјетовима, већ, прије свега, као логос међу звијездама. Истражујући космос, човјек истовремено сазнаје да је атрибут бога, да мора превазићи то над — Ја, ако жели да надживи себе не својим физикусом, већ својим дјелом. Захваљујући сталним напорима сазнавања и потврђивања, човјек је дошао до увјерености да своју слабост носи у себи и да је може превазићи само својим дјелом. Његов први ход по Мјесецу и није толико чин бјекства од завичајне планете, колико покушај да се тајна зачећа дешифрује са граница где се, равнотежом космичке тајне додирују сан и јава. Излажући своје сумње космичким ватрама сазнања, преиспитујући свој ход кроз вријеме, човјек открива себе као атом који тражи одраз свог лика на бесконачном сазвежђу непознатог свијета у којем човјек чини само једно у низу могућих космогених бића. И тако сазнаје и бит свог сопственог бића.

Данашња космичка истраживања отварају нову епоху, када човјек, ослобођен своје земности, постаје космичко биће и када ствара међу звијездама нову Земљу као свој логос. Он својим истраживањима, истовремено, преузима нове обавезе према Сунцу.

Наставак на 2. страни

Момчило Јокић

БЕЗ ДУБЉЕГ ОДНОСА ПРЕМА ЖИВОТУ

Наставак са 1. стране

превише распричају)... У четвртој групи, опет, нашли би се они документарни филмови који помоћу архивских снимака и исказа преживелих учесника евоцирају ратне успомене („Песма палог партизана", „ЗАВНОХ", „Мраковица", „Зов трубе", „Еванђеље зла"), а у њима, као по правилу, инвенција редитеља остаје у другом плану, повлачећи се пред снагом филмских и фото-докумената (но, заслужује пажњу покушај Л. Зафрановића, да у филму „ЗАВНОХ" компонује архивски материјал на неконвенционалан начин и да, тако, формулише једну своју импресију о датом материјалу, на жалост без снажније емоционалне подлоге)... Од преосталих документараца, који не спадају ни у једну од споменутих тематских група, ваља споменути Зафрановићев „Сан" (још једну занимљиву „стилску вежбу" из опуса овог експериментатора) и, лепо снимљен, Калачићев „Двоструки салто" (због сјајне секвенце с заковитланим људским телима скакача у воду), а пре свих филм Миће Милошевића „Кров над главом" (у коме се, на миран али сугестиван начин, говори о људима без стана и о напорима друштва да им обезбеди кров над главом) — иако неуобичајене дужине, с доста прича у којима се варира иста тема, Милошевићев филм се гледа с пажњом и саосећањем (иако је рађен на сасвим „класичан" начин, без икаквих егзибиција које би из теме извлачиле атрактивност по сваку цену), доказујући нам, по ко зна који пут, да права егзистенција документарног филма почиње тамо где аутори успевају да успоставе прави контакт са животом (онај контакт који већина наших документариста, бар на овој смотри, није успела да успостави)!

У жанру кратког играног филма, такође по традицији, конкуренција је била најслабија, јер је учествовало само осам филмова, па је најбоље све их и поменути: „Нож" Б. Жижића (вешто и згуснуто направљена домаћа мини-варијанта америчког играног филма „Инцидент", у којој аутор демонстрира спретност у кадрирању и монтажи, али му недостаје осмишљеност целине), „Живот по узору" Ј. Бевца (још једна из серије уобичајених гегприча о грађанину Урбану, рађена на уобичајено недуховит начин), „Мећава" В. Хаџисмајловића (апсолутни промашај, у коме се веома расплинуто и визуелно неубедљиво препричава Кочићева приповетка, при чему аутор никако не успева да нам се наметне властитом визуелном нарацијом), „Слобода" П. Голубовића (вероватно најмање успела и дидактички највише интонирана сторија из читаве серије сличних визуелних новела истог аутора — пошавши од једне скучене сценаристичке идеје, редитељ није успео ни у простору да развије своју причу), „Басна" А. Бабаје (прилично конфузан и неуверљив Бабајин повратак овоме жанру, у коме је пре више година имао доста успеха), „Ерај" М. Милошевића (једна веома оригинално замишљена и одлично снимљена модерна скаска, о дечаку и јарету који, упркос логици свакодневице, другују у једном хладном и супер-модерном бетонском солитеру, с детаљима изванредне пластичности — на жалост, недовољно селективан и без довољне чврсте сценаристичке подлоге, редитељ је ову причу суочио расплинуо и тако је, у приличној мери, проиграо њено метафоричко значење, што је заиста штета и што би се, изврсним скраћењима, можда и сада могло поправити?), „Потомак" Г. Паскаљевића (филм рађен превасходно за телевизију, значи с драматуршким и експресивним манама које одатле нужно произлазе, али и са сензибилитетом за митске садржаје и просторе, који наговештавају талентованог и самосвесног аутора, спремног да се ухвати укоштац и са комплекснијим драмским садржајима) и, коначно, „Ником ништа" С. Зaниновића (атрактивна и аналитички доследна студија ликова и расположења у једном, пуном чамотиње, пензионерском састајалишту, испуњена иронијом, горчином и сатиричарским опсервацијама, у којој доминирају сликовити крупни планови) — то би, и буквално, било све што смо из овога жанра видели, при чему, очигледно, овога пута није било ни садржинских ни стилских продора, мада је већина аутора демонстрирала солидно познавање филмског заната и способност да се филмска прича исприча, веома разговетно, филмским средствима (што је, иначе, у нашем дугометражном играном филму постало права реткост!).

Највеће разочарење, свакако, фестивал нам је донео у жанру анимираног филма, у коме смо, бар ранијих година бележили највеће креативне домете. Наговештавана криза „загребачке школе" већ је прерасла у једно константно стање — њени се аутори све више губе у апстрактним садржајима и геговима без ведрине (али и без садржаја који би нас интелектуално анимирали). Ако је реч о ауторима из других средина, тада (у тренутку кад Шајтинац ради за стране продуценте), пажњу једино привлаче аниматорски покушаји београдског карикатуристе Зорана Јовановића („Луди брод", „Правац"), који се, са доста наивности у цртежу и анимацији, игра облицима и простором, напуштајући гегове наслеђене из сопственог карикатуристичког искуства и настојећи да анимирани филм протумачи као предео властите слободе и игре: мада тек у зачетку, то су настојања која, без сумње, заслужују пуну пажњу и подршку, тим пре што се остварују у материјалним условима прилично неповољним по аутора и у средини за коју су овакви потхвати — пионирски. Од осталих анимираних остварења (а видели смо их свега десетак), пажњу привлаче „Путник другог разреда" Б. Довниковића и »Quovadis«? Р. Борошака и В. Хрса — два филма која су успоставила и најприснији контакт с гледалиштем (док се у првоме, на већ познат и рафиниран начин, спретно развија једна духовита повест, испуњена геговима, у другоме се, сажето и луцидно, излаже теза о угрожености савременог света, при чему симболична слика масе која претеђи отвара уста преплавивши земаљску куглу, делује и довољно прецизно и довољно двосмислено, тако да прераста у метафору која нас никако не оставља равнодушним). Главна мана већине наших новијих анимираних филмова, иначе, управо је у томе што нас остављају равнодушним.

Но, без обзира на појединачне ауторске потхвате, као и на тренутке који су будили нашу пажњу и радозналост, не можемо се отети оном основном утиску, изнетом већ на почетку, о сивилу и монотонији читавог овогодишњег фестивала, током кога филмови готово уопште нису на спонтан начин комуницирали с гледалиштем (што је сигуран знак да нису на добар начин комуницирали ни са самим животом, у овоме часу): реч је, дакле, о једном стању које мора да нас обеспокојава, а сам фестивал је био, и прошао, и — ником ништа!

Слободан Новаковић

ЧОВЈЕК КАО КОСМИЧКО БИЋЕ

Наставак са 1. стране

Не остварује ли се са сваким новим космичким летом и она исконска жеља човјекова за бјекством, жеља да се ослободи од искушења и несреће напаћено човјечанство, жеља да се човјек ослободи бола и глади, жеља да се сазнањем истине дође до среће, жеља да се укину заблуде и да се на темељима пролазности свијета изгради вјечност?

Никада до сада човјек није тако познавао себе, а ипак мало поштовао себе, вријеђајући свога ближњег и разарајући оно што је кроз генерације градио. Ми, људи Земље, не можемо се поистовјетити са непознатим, можда присутним, бољим, звјезданим човјеком јер још нисмо постигли могућност да сазнамо истину о њему и да другујемо с њим, мада очекујемо да ћемо, можда већ сјутра у свему томе успјети новим подвизима.

То ишчекивање обогаћује љепоту живљења, па и саму човјекову смрт на Земљи чини безначајнијом. Човјек је, постајући космичко биће, направио први корак ка вјечности. Он се приближио бесмртном, звјезданом човјечанству. Истовремено, човјек је довео себе пред искушење да Земља остане усамљена ако човјек насели космос. Човјек је увијек желио да насели непознато. На тој жељи су почивале све религије свијета. То је био и остао основни неспоразум свих њихових метафора, свих њихових претензија ка универзалном. Човјек је својим присуством међу звијездама измијенио себе више него Земљу, и управо, та промјена његова бића чини га још недефинисаним космичким бићем. Њему преостаје да се потврди космичким побједама и да сунчево сазвежђе учини вилајетом свог ума и дјела своје руке. Јер, човјек је на рушевинама незнања сазнао пролазност смрти и тако створио логос који увијек жели да сазна несазнано и да на том темељи своју човјечност. Човјек од свог постанка није могао да усвоји свијет овакав какав је и увијек је сумњао у себе и свијет да би што више био и остао човјек.

Момчило Јокић

ЛЕТОПИС

Музички прилог Десетом конгресу СКЈ

Десети конгрес Савеза комуниста Југославије добио је значајан и необичан прилог: Музичко одељење Савезног секретаријата за народну одбрану издало је велику музичку збирку „С песмом до слободе, с песмом у слободи", коју је припремио Бранко Каракаш, песник и композитор. Ова збирка борбених и масовних песама представља музички и историјски документ, јер обухвата све мелодије које су се на нашем тлу изводиле у периоду од педесет година. Поред славне химне међународног радничког покрета, Дежетерове Интернационале, ту сретамо још 200 песама насталих у предреволуцинарном периоду, у време народноослободилачке борбе и у периоду обнове и изградње, док су два посебна поглавља посвећена песмама о Маршалу Титу и Партији.

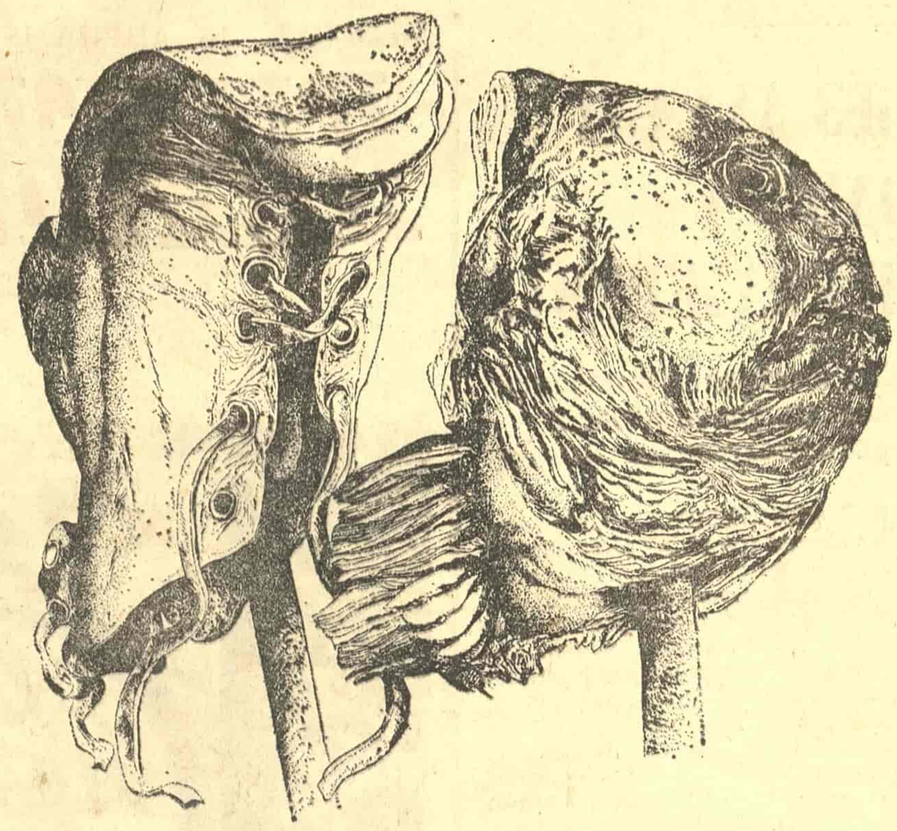
Ова до сада најшире конципирана збирка музичке лирике обухвата све оне мелодије које су пратиле наш историјски развитак и биле њен звучни и полетни израз: ту су мелодије писане на текстове Владимира Назора, Горана Ковачића, Чедомира Миндеровића, Влада Малеског, Колета Чашула, Тоне Селишкара и читаве плејаде песника — бораца, од којих је највећи део и сам прошао револуционарне путеве који су забележени овим мелодијама. С друге стране, у овој збирци налазе се композиције рађене у Октобарској револуцији и које су врло брзо нашле пут до наших радничких и партизанских хорова, ту су и мелодије писане у духу шпанске револуционарне музике, а затим низ песама из пољског и бугарског ослободилачког покрета, чиме се потврдила интернационална особеност наше ратничке и масовне песме. Посебну драгоценост у овој збирци представљају дела Павла Марковца и Војислава Вучковића, композитора, револуционара и теоретичара музике.

Неколико десетина песама дошле су у ову значајну збирку из разних крајева Југославије, од похорских партизана до македонских бораца и њихових бригада. Оне искрене, народне, полетне и ведре партизанске мелодије, заједно са композицијама Оскара Данона, Николе Херцигоње, Панче Пешева, Марјана Козине и других аутора, песме писане за градитеље наших омладинских пруга и аутострада, за све велике и значајне објекте наше обнове и изградње, песме о Титу и Партији, њеном путу, развоју и значају за историјски развој Југославије — све је то нашло места у овој збирци која делује јединственошћу музичког и текстуалног елемента у свакој мелодији. Но, њена највећа вредност је у чину да добијемо јединствену збирку свих борбених и масовних песама и то стручно обрађених према карактеру и функцији такве збирке.

Владислав Димитријевић

Изложба Гинтера Граса у Хамбургу

У галерији Уметничког друштва у Хамбургу отворена је изложба цртежа и бакрореза познатог немачког писца Гинтера Граса. То није ни најмање чудно кад се зна да је Грас у Диселдорфу и Берлину шест година студирао ликовне уметности. (Професор у Берлину био му је 1953. године Карл Хартунг.) Штавише, то је било његово једино редовно високо школовање и он је, као ликовни уметник, професионалац а не дилетант. Дуго времена наизменично је писао и цртао, али је неколико година алтернирао политику и књижевност и донекле запоставио ликовну уметност, а тек однедавна Грас се вратио цртању. Њега као графичара, међутим, интересује само мртва природа, односно окупирају га само поједине ствари у њој: рибе, лутке, ципеле, кукци, кључеви, посебно њихове супротности и непомирљивости. Све ове ствари дате су сувим, прецизним, нефлексибилним линијама, које у себи носе грубост и, како мисле критичари, означавају ослобађање од некадашњег академизма и, у исти мах, осуђују брутализам.



ГИНТЕР ГРАС: ЦОКУЛА И ЗУБАТАЦ

„Нолитова" дечја библиотека

Ових дана је београдско издавачко предузеће „Нолит" објавило пет књига своје дечје библиотеке „Моја књига", коју уређује песник и романсијер Александар Ристовић. Ово коло садржи књиге веома познатих дечјих писаца, збирке песама „Како расту ногавице" Драгана Лукића и „Торта са пет спратова" Добрице Ерића, прича о капетану Снипу и Упорном Циму Зорана Станојевића, под насловом „Капетан Снип", збирку песама „Небески амрел" Драгише Пењина и дечји роман кинеског писца То Хоаја „Доживљаји зрикавца Мена". Веома лепо технички решено, ово „Нолитово" издање је, у исто време, резултат заједничког рада добрих писаца за младе и врсних ликовних уметника, њихових илустратора. Међу њима су Љубица Сокић, Џоја Ратковић, Борђе Миланович, Наташа Тодоровић и Живојин Ковачевић.

Ова „Нолитова" едиција потврђује доста распрострањено уверење да је наша савремена књижевност за децу у цветању које већ доста дуго траје. То уверење потврђују на модеран начин духовити стихови Лукића и Пењина, стихови који дејствују на сензибилитет детета али подстичу његов ум и машту, дечја проза Станојевићева, која је по садржају дечја а по начину третирања грађе и по углу из кога се на њу гледа превазилази дечји узраст. Томе уверењу у прилог иде и Ерићева, нешто традиционалније конципирана и изведена дечја поезија, али таква у исти мах да — представљајући својеврсну свечаност песничке сликовитости, ритмова и лексичког богатства — с пуно успеха може да држи корак с тзв. модерном дечјом литературом.

СА ИЗЛОЖБЕ КИНЕСКЕ УМЕТНОСТИ У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ. НА СЛИЦИ: КАДИОНИЦА ОД КЕРАМИКЕ ИЗ ДРУГОГ ВЕКА ПРЕ Н. Е. ИСКОПАНА 1972. ГОДИНЕ У ПРОВИНЦИЈИ ХУНАН

Браниславу Петровићу награда „Бранко Миљковић"

После Милутина Петровића и Оскара Давича, награду „Бранко Миљковић", коју додељује књижевни жири града Ниша, добио је београдски песник средње генерације Бранислав Петровић, за збирку песама „Предосећање будућности" (Српска књижевна задруга, Београд, 1973). Награђен је, тако — и ту, по свој прилици, спора не може да буде — представник оне песничке генерације која је током прошле године објављивала своје најбоље књиге, представник генерације која захватајући у четврту деценију живота доживљава и своју пуну стваралачку зрелост. А сам Петровић, чије су књиге „Моћ говора" и „Градилиште" представљале датум у новијој нашој поезији, датум по томе што су јој донеле ново осећање језика и ново виђење живота, особена је песничка личност која удружује својеврсну склоност ка масовној комуникацији (испуњавајући већину услова да таква комуникација буде и остварена) са амбициозним стваралачким пројектима.

Управо то је и основна особеност његове, четврте по реду, збирке „Предосећање будућности" за коју је и награђен. Привлачећи нас језичком атрактивношћу и привидно ноншалантним односом према такозваним великим крета њима, Петровић нас неосетно увлачи у мрежу значења која нам утискују траг знатно јачи и трајнији но што смо очекивали. Његовом књигом струје историја и политика, он се бави сопственом личношћу и смислом песничког опредељења уопште; она је, углавном, у широким плановима иако своју привлачну моћ, делимично, дугује индивидуалистичкој песниковој необавезности.

Бранислав Петровић је данас једини наш довољно млад песник који сме да каже: „Ма како неславно живели од живота ништа славније", или „Творачке силе света — ора је да вас поздравим", а да га, у сопственој ексклузивности, не почињемо тумачити партерно... Он је, свакако, један од малобројних данашњих српских песника кога поштујући не престајемо и да волимо. (Б.)

Песме Изета Сарајлића на турском

Угледна истанбулска издавачка кућа Cem yayinevi (Џем јајиневи) објавила је у серији „Светски песници" под насловом „Sunu" (Посвета) књигу изабраних песама Изета Сарајлића. У истој колекцији објављене су и песме Ф. Г. Лорке и Пабла Неруде, а од песника ранијих епоха књиге Сафо и Шандора Петефија. Исти издавач је издао и песме Радована Павловског, а у припреми је један избор из поезије Васка Попе. Песме Изета Сарајлића дате су у преводу Нецати Зекерије. Интересантно је напоменути да се у књизи Изета Сарајлића налазе и неке његове песме посвећене успомени Назима Хикмета, који је у Турској све доскора био забрањени писац. Али издавачка кућа Џем јајиневи убраја се и иначе не само међу највеће већ и најпрогресивније у Турској. Аутори ове издавачке куће су и два највећа жива турска песника Мелих Џевдет Андај и Фазил Хусни Дагларџа.

ПЕСНИК КОЈИ ЈЕ СРПСКУ ЛИРИКУ ПОВЕО У XX ВЕК

Уз 150-годишњицу рођења Бранка Радичевића

БРАНКО РАДИЧЕВИЋ је први песник са нашег најодсуднијег културног полазишта који је новим поетским гласом наговестио модерну духовну самобитност свога народа. Његово дело окончало је битку за освит и размах романтичарских идеја у српској књижевности, али је у исти мах у богатим слојевима своје поетике сачувало и неке праве вредности из стваралаштва епохе чије је обмане рушило, јер је успело да их угради у себе и тиме ослободи језичке љуштуре, која их је била умртвила. Мало је песника чији су се живот и његово опесмотворење збивали у тако широком спектру историјских и личних противуречности, а на крају се остварили као јединство човека и поезије, као јединство времена и свевремена. „Најпролећнија поезија наше литературе" рађала се истодобно са песниковим страхом од смрти, упијала у себе светлост сунца, а подсвесно стрепела од таме, распињала се између језичких ритмова сентиментализма и народне поезије, да би на крају својим порођајним мукама речито илустровала интегрални напор наше културе да се из преживелог традиционализма вине у сфере савремене јој европске мисли. И тренутак у коме је израсла, и данашње њено присуство у сензибилитету толико другачијем од оног којем је сама припадала, живо сведоче у корист авантуре Радичевићевог певања — то се певање доказало зрелошћу својих плодова, јер је никло из здравог семења, баченог у песничку њиву чију су бразду припадници предбранковске епохе одавно плитко плужили. Светлости и сенке Бранковог немира уплеле су се у поетски знак распознавања једног истински креативног чина у коме и данас видимо онај исконски нагон свих правих песника да своју судбину доживе на најширем плану питања о сврсисходности људског и да је разреше као јединство животних противуречности. Поједини књижевни историчари, они који нису могли да доживе његову поезију као „заједничко искуство у духу", пожурили су се да над њим склопе корице уџбеника књижевности, уверени да су у бочице својих студија скупили све мирисе његових стихова, Бранка Радичевића, међутим, младог песника који се затрчао за девојачким белинама по осунчаним пропланцима, тога наравно, али и онога што је трагично јекнуо пред неминовношћу умирања:

„О, стани, сунце, стани, не заходи,
Бела дана собом не одводи",

— погођеног у трку својом злом срећом, њега још више, можда, разумели су и заволели читаоци и песници.

II

Живот му је био кратак и варничав — само младићство утрнуло у очајању раног умирања — недопеван. У њему пуно противуречних збивања и тежњи, које је много пута умео да превазиђе снагом поетског талента. Рођен пре 150 година (15. марта 1824) у Славонском Броду, он је ваљда једини наш романтичарски песник коме родно место ништа није значило, јер га никад ниједним стихом није утоплио. На Сремске Карловце, градић својих шест гимназијских година, сручио је сунчани пљусак „Бачког растанка", пијан од бербе и девојака, вина и друговања, од подскакивања у колу и довикивања старинским јунацима и нашим крајевима. Имао је 19 година кад је дошао у Беч да студира право. Био је натучен здрављем, са светлим погледом у очима које су се топло ширile пред женама, у кафанском друштву, зрачиле из дубине душе док је сипао шале и досетке, прави „homo festivus", како је записао пријатељ Јован Борђевић. „Његовој младости требала је велика количина младости", објашњавала је Исидора Секулић поводом стогодишњице прве песникове књиге. Није ни мало случајно што је сунце, die Sonne, прва реч његовог првог песничког покушаја („Abschied von Karlovitz", у ствари, бачка писмена вежба из немачког језика), написаног још у карловачкој гимназији, покушаја који представља прајезгро будућег „Бачког растанка". Клица породичне болести стигла га је 1850. Све брже разаран туберкулозом почиње да се закопава у горко ћутање, расејано слушајући приче и досетке пријатеља који желе да га ораспложе. Чак и озбиљни Даничић покушава да га засмеје. Умро је 18. јула 1853, у бечкој болници, у присуству болничарке, упутивши јој своју последњу реч, „Leben Sie wohl", најживотнију реч пред понором нестајања.

Није мали број писаца који су утицали на духовно формирање Бранка Радичевића. Шилер, Гете, Уланд, Хајне, Шулц, Бајрон, Жуковски, Пушкин — имена су која казују да је будући песник од почетка оријентисан на пробрану лектиру. Вукову I књигу (бечко издање из 1841) вероватно је имао још у Темишвару, где је свршио два последња разреда гимназије, али се за њен народни поетски бруј загрејао тек у Бечу 1843, приликом личног сусрета са Вуком и вуковцима. У слуху, чија истанчана осетљивост и данас изненађује, понео је у царску Вијену још нешто: ритмове и мелодије из сремских, бачких и банатских паланчица, песме које су, у XVIII веку и даље, до Бранкове младости певали Ђаци, калфе, граничари и ситни чиновници, и у којима је било много пресне грађе и непревреле духовности, но чија се арија, и на градским улицама и у бидермајерским салонима, упорно отимала од народске меличке једноставности. Гоголомник Вук их није волео. „...којекакве нове", подсмехнуо им се, ругао им се подвукавши реч нове, „што праве учени људи и Ђаци и калфе трговачке" Понесен Вуковим реформаторским идеја-

БРАНКО РАДИЧЕВИЋ

ма, Бранко је заронио у дубине народне поезије, открио у њој струју живе воде и навратио је на своје жлебове: потекла је новом снагом, окрилаћена, али сада као звучна фраза његовог стиха, загрцнутог од обиља живота, од неке брекгаве силине ритма, младошћу пропета у висину и ширину. У подземним токовима овог узлетања у небеса, и баш у време док је припремао своју прву књигу, била се зазрнила, вероватно далеко од Вукових очију, „Туга и опомена" (скицирана 1844—45), чији је јампски једанаестерац асимиловао етеричнију и трагичнију музикалност од оне у народном стиху. Ње у првој књизи није било; Вуков имприматур благосиљао је само оно што се опијало духом народне песме.

На почетку и на крају 1847. угледале су свет две велике књиге српске поезије, Његошева и Бранкова, „Горски вијенац", поетски космос нашег народног индивидуалитета, и „Песме", поетско јеванђеље младенства будућих романтичара. Његошев геније успео је да се искаже снагом коју наша култура још није поновила. Па ипак, Бранкова књига је била путоказница, стога што је она, а не „Горски вијенац" — књига изнад свих наших књига, па зато и усамљена у развојном току уметничке поезије код Срба — као огњени стуб ишла испред романтичара шездесетих година. И још нешто: ниједна књига наше поезије, од тада па до данас, није са толико силине бризгала из свог творца, у сноповима расипала искре живота, нити се на ближем одстојању преточила у друштвена и духовна збивања свога времена. Пун вере и наде, млади поет посветио је „Песме" српској омладини. Та омладина га је, на челу са Светозаром Милетићем, полила леденом водом своје ограде од посвете. Даничић и Враз топло су је препоручили читаоцима. Штур је био одушевљен њеном најбољом песмом, „Бачким растанком". Вуковци су тријумфовали. А Славеносерби, заљућени крсташким ратом против Вука и његових присталица, учинише да се књига у Србији — забрани!

У револуционарном врењу 1848 — 1849. Бранкова муза напушта девојке на студенцу, враголије младости и чаролије Ероса, и окреће се епским темама прошлости да би подсетила на мужанственија времена свога народа и потпирила жеравицу отпора код савременика, коју је песник „подоста опазио". Али лирске боје Бранковог темперамента, пренесене на епска платна, деловале су разливено и беживотно. Прилично активан у данима револуције, устрептао пред визијом слободе која се из револуционарног Париза креће ка тамном истоку („Ој, Паризе, ти срце Француске!"), Бранко је покушао да својој музи стави токе на груди, а нож и џефердар у руке, но њен се глас угушио у устојалом ваздуху херојске патетике. Кроз капиларе Бранковог талента струјао је непосредни живот, раздрагано усхићен пред рекама и брдима, повремено и тужна опомена да се тај живот рано замеће самртном клицом; у епским блоковима тема губиле су се сунчане арабеске непатворене лирске искрености. Осећање здравог живота ,пак, надјачало је књишку сувопарност епских стихова. „На издисају револуције он размишља о роману у стиховима" и почиње да пише „Безимену", која ће надживети „Стојана", „Уроша", „Хајдуков гроб" и „Гојка" — Бранкову епску мртвороћенчад. Друга књига песама (1851), у којој је штампао „Гојка" и „Хајдуков гроб", дочекана је општим ћутањем. Један једини приказ, Штуров, био је негативан.

III

Поезија је израз живота онолико колико је у стању да покрене и уметнички осмисли најважнија питања једне епохе, а да при том остане оригинални систем психолошких и естетичких знакова, чији се кроз које стваралачка индивидуалност потврђује у универзалном говору човечанства. Поетику једног песника најбоље објашњава начин на који су разрешене и усклађене противуречности између певања и мишљења, између импулса подсвести и њихове транспозиције у дух облика. Уметник је човек немира и немирења са собом најпре, па тек онда стваралац који у микрокозам своје свести уводи макрокозам историје. Само привидно непрекидна противуречност све-

У ОВОМ БРОЈУ ОБЈАВЉУЈЕМО ПОЗОРИШНЕ КАРИКАТУРЕ ВЛАДИМИРА ЖЕДРИНСКОГ, СА ИЗЛОЖБЕ КОЈА СЕ ОДРЖАВА У ПОЗОРИШНОМ МУЗЕЈУ. НА СЛИЦИ: ЉУБИНКА БОБИЋ

та, поезија је у основи усклађена неусклађеност живота, јединство противуречног, без обзира на количину свесног коју песник полаже у темеље свога поетског здања. По обиму противуречних морања за певањем, и по начину на који је поетски доживео раскршћа времена којем је припадао, Бранко Радичевић је, можда више несвесно него свесно, најрељефније изразио замршена преплитања прошлости и будућности српске поезије, налазећи истовремено разрешења за стваралачке трзаје сопствене личности. У Скерлићевој „Историји нове српске књижевности" стоји написано: „И сва његова лирика биће јувеналија једног врло младог песника у једној врло младој књижевности". Много више од тога: та лирика је грч и предбранковске и вуковске епохе да се улијемо у широку реку европске поезије.

Павле Поповић је први отворио питање о кобним последицама Вуковог утицаја на Бранка. Сматрајући га, изгледа, више интересантним него у истраживачком смислу плодоносним, Скерлић га је само поновио. Младен Лесковац, Милан Дединац и други који су прилазили овом питању, истицали су значај његовог промера за праву оцену Бранковог односа према песничком језику и песничким мотивима, са уверењем да је тај однос вишезначно слојевит. Бранећи лирског Радичевића од његошевских задатака поезије и хердеровски настројеног Караџића, Милан Кашанин је децидирано поставио Бранка „између орла и вука".

У песничком медијуму Бранка Радичевића судбоносно се догодио историјски укрштај прошлости и будућности наше културе, који нас је учланио у духовну заједницу европског света. И у креативном и у историјском смислу Бранко је раскршће између српског Балкана и модерно освешћене Европе, у чијем се стваралаштву срећно финализовао наш духовни преображај, започет читав век пре њега. Први корак српског народа у Европу, изнуђен нуждом егзистенције, представљао је почетак удаљавања од византијског и православног традиционализма, и лутања за аутентичним суштаством нове духовности, која се од половине 18. века зачињала у грађански усмереном развитку добеглих сељачких маса. Најпре рускословенски, а потом ни славеносерпски језик нису били у стању да потекле снаге будућег преображаја сведу у један ток. Приземни лет славеносерпске културе трагично је остајао испод хоризоната европског романтизма, скраћен малокрвним узмаком језика и оптерећен багажом класицизма. Иако је у српској грађанској поезији 18. века било доста правог живота, а у песника предбранковске епохе истинске духовности, њима је заједнички недостајала материја која би понела облик нових мисли и нових емоција, они нису знали језик свога народа, његову гипку син таксу и фино нијансовану семантику, па су зато чисте изворе народног говора трунили умишљеном господственошћу славеносерпске фразе. Вуков револуционарни рад на увођењу народног језика у књижевност и демократизацији целокупне културе српског народа с правом је сломио осушену чауру видаковићевско-светићевских литерарних опсесија. Износећи узбудљиву свежину народне епске и лирске песме пред највеће европске умове у првој половини 19. века, генијални реформатор је чак и код једног Гетеа пробудио интересовање за лепоту и оригиналност нашег народног стваралаштва. Међутим, Вуку је био потребан талентован песник, онај који ће свој индивидуални стваралачки занос изречи у девичанској чистоти народног језика, будећи га тако за одсудни корак у будућност. Све до појаве Бранка Радичевића он није имао таквог човека.

Одрастао у очевој кући са књижевним делима немачког сентиментализма и раног романтизма, васпитаван од карловачких професора у духу бидермајера, Бранко је ушао у Вуков бечки круг са психом урбанизованог младића, који се под утицајем ауторитативног оца нове српске књижевности одушевио рустикалним духом усмене поезије и историјским одјеком њеног сорбонског популаризања. „Девојка на студенцу", његова најраније датирана песма, а затим и остале које је припремао за свој песнички деби остварене су по императиву Вуковог идејног смера, али у заметку оне имају урбану нерватуру мотива, у којој пулсира песников лирски прадоживљај културе пресудне за његово образовање. „На студенцу' — то је Грез, Враголије-Фрагонар", тврди Кашанин, сродивши унутрашњи тонус ових песама са естетизмом галантног столећа. Са гледишта развоја наше модерне духовности, Бранково угледање на народну лирску песму од непроцењивог је естетичког и књижевно-историјског значаја. Оплемењен мелодијом какву до тада није познавао, изнутра озрачен звуком и ритмом који су га понели у небо Бранкове младости, језик народне песме изгубио је класичну строгост и тромост усмене метрике, да би се обогатио лирским усхитом песниковим који се рађао као нова поезија. Много више од сатирично упереног „Пута", у чијој се стихованој порузи страсни Радичевић жестоко развихорио за борбу са анахроним културним концепцијама Славеносерба, језик „Песама" постаје у Вуковим рукама заиста право оружје којим он туче апокрифну ученост својих противника.

Неупоредиво образованији и осетљивији од Вука за танана влакна поетске материје и мелодију њеног опесмотворења, песник је брзо превазишао тонску лествицу народног стиха, па је кренуо у звучне дубине свога сензибилитета, у јампску омађијаност „Туге и опомене". Језичке и емоционалне противуречности између прве књиге и „Туге и опомене" шире су од односа Вук-Бранко, и не происходе само из њега. То су противуречности између двеју епоха, сентименталистичке, која се увелико уливала у немир романтичара, у нову распеваност европске поезије, и народно-патријархалне песничке рационалности, која је романтизму могла понудити само језик, јер је есенцијално била допевана за модерну сензибилност. Обе епохе преко Бранкове поезије остварују духовни континуитет наше културе. Певајући језиком чију је лузичку подлогу преузео из народне песме, Бранко је „Тугом и опоменом" нагло повукао унапред духовну линију својих претходника, али и ритмику и мелодику народног песничког језика и тиме несвесно натерао обе епохе да проговоре језиком културног заједништва пред хоризонтима новог времена.

Противуречне тенденције Бранкове инспирације, наравно, нису изазване само одушевљењем за Вукове идеје, тј. нису проистекле једино из спољашњих околности у којима се расцветавала његова лирика. (Добро је познато да му је остао прилично туђ хердеровски карактер тих идеја, као и то да ни песнички резултати устајања у Вукову одбрану нису уродили нарочитим поетским плодовима). Оне леже много дубље, у оним слојевима песникове личности где се пали ватра судбоносних разлога за певањем, где је песник суочен са својом физиологијом, са својом метафизиком. Тамо, дакле, где се, невидљиво за друге, а пресудно по облик поезије, боре Ерос и Танатос.

Миодраг Поповић је изванредном анализом Бранкове лирике доказао да песме „Циц", „Девојка на студенцу" и „Враголије" чине еротичку трилогију. Све три песме написане су у другој половини 1843. године. Сублимација чулних подстицаја мотива учинила је да се Ерос у овим песмама огласи животним здрављем и своју жудњу обавије најфинијим нитима неке искон ске безгрешности пред доживљајем телес ног. Ерос диригује и партитуру „Бачког растанка", он води бербанско коло узвитлано од еротолошке прекомерности. Паралелно са тријумфом Ероса јавља се ирационална опсесија Танатосом, психолошки потпуни је проживљена и естетски много зрелија: Од 1844 — 45, дакле у време припремања прве књиге песама, Бранко ствара „Тугу и опомену", „Сонете", „Кад млидијах умрети". Не баш срећно прерађени, само ће се „Сонети", под насловом „?" појавити 1847. У песниковој заоставштини нађена је и песма „Радост и жалост", написана у последњем периоду живота, која, иако уметнички неуједначена, насловом готово симболизује сукоб Ероса и Танатоса у песнику. Као што видимо, тај сукоб траје од почетка до краја Бранковог стваралаштва. Најсунчанији песник српске лирике од првог песничког корака открива и интензивно доживљава тамну страну егзистенције, и стрепи од пада у бездан ништавила. Романтичарско „осећање безграничне свемоћи смрти" све снажније застире поглед „лудог Бранка" на „беле ноне", идеална драга привлачи другачијим магнетизмом, смрћу претворена у звук, у тај чудесни, тако рећи, космички доказ некадашњег еротског заноса, све расте у романтичарску метафизику емоција, у трансценденцију еротологије. Момак, „леп... ка'но лепи дан", устрашено гледа како Танатос бојом смрти боји зелено лисје, затамњује зоре, гаси звезде и сунце. Једино аутентични песници знају за смртоносни загрљај Ероса и Танатоса. Ту Вуков утицај на Бранка не значи ама баш ништа. И све оно што је Бранко испевао до свога умирања, кад је уместо ирационалног осетио стварни страх од смрти, представља последње ударце које је Ерос морао да прими од Танатоса.

Ни баховска вазнесеност „Бачког растанка" (на којем песник ради истовремено кад и на „Туги и опомени") није лишена осећања прошлости и маловечности живота. Песник шета по гробовима, размишља о онима које је помео „час умрли", чак ће пожелети да буде сахрањен ту, на Стражилову. Овакви елементи у много ужем структурал ном обиму учествују у поеми у односу на средства којима су мотивисане њене дити рамбске опијености животом, али не могу бити занемарени зато што, заједно са Дунавом (чију је симболику вечног протицања Бранко подсвесно уградио у архитектуру поеме), сугерирају општу пролазност и нестајање у ништавилу. Миодраг Поповић пише да је тема растанака континуирано присутна у Бранковој поезији.

Поезија Бранка Радичевића, великог песника нашег романтизма и стварног зачетника модерног духа наше културе, већ се два пута, после века чије је хоризонте размицала, уткала и поетску сензибилност српске лирике. Једном се њен флуид неприметно уплео у поетску сугестивност стихова Растка Петровића, Милоша Црњанског, Милана Дединца. Други пут половином овог столећа, када су песници поново осмишљавали духовне промере свога певања. И овог пута она је, опет непримећена а присутна, имала шта да понуди и најмодернијим инспирацијама. Оба пута, дакле, у тренутку кад су се рађале нове авантуре певања и мишљења. „Бранко је прапесник", каже Миодраг Павловић, па додаје: „Бранко је стална могућност преображаја наше поезије". Певао је о љубави и смрти, исконским темама поезије, али стихом који је исковао на сопственом пламену. Тај стих повео је нашу лирику у двадесети век.

Милутин Срећковић

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

КОРЕНИ, СТАБЛА, ПЛОДОВИ...

О могућности, значају и суштини марксистичке уметничке критике

ДИСКУСИЈЕ о суштини, значају и могућности марксистичке критике воде се код нас последњих месеци у напетој атмосфери. Марксистичка мисао, у свом догматском облику, испуњавала је пре четврт века све поре стваралаштва, а штогод су месеци и године одмицали и дух превазилазио постојеће формалне, садржајне и естетске конвенције, она се, као свака догма, претварала у „Прокрустрову постељу". И док је у друштвено-економским односима, добијала живо, специфично и оригинално тумачење, у духовним сферама постепено, али сигурно, губила је функцију и практичну важност. У тренутку када постаје поново предмет пажње, тежећи сопственој стваралачкој обнови, не може се мимоићи чињеница да су дискусије изазване неким стваралачким промашајима, појавама нихилизма и осећаја беспућа, а изнад свега пољуљаним поверењем у уметност која мења свет. — Појаве исувише симптоматичне да би се могле оставити на маргини и објашњавати њима самима, а било би и антимарксистички изоловати их од конкретне базе и конкретног времена.[1])

Кадгод се исувише креће у једном правцу, реакције које настају су интензивније и јављају се у високим таласима. И отуда се марксистичка критика идентификује са политичком акцијом у култури, естетиком, филозофијом, етиком, јавља се као терапија и — репресија. Једном речи, даје јој се важност и могућност коју није имао ниједан критички систем, а при том испушта се из вида да је великих дела и велике уметности било пре сваке критике. Очигледно, проблем није само ту, јер уметничко дело надживљује своју критичку мисао и сваки критички систем — под претпоставком да је реч о стваралачким приступима, а не о промашајима. А, од њих не може бити унапред ослобођен ниједан критички метод, јер у питању није вредност методологије, већ субјект — критичар. Нико не може оспорити значај и удео Плеханова у развоју марксистичке критике, али, када се данас читају његови осврти на Венецијански бијенале, то је малтене антологија заблуда.

Маркс није био ни критичар ни естетичар, већ научник — социолог и економиста. Од тога треба поћи. Све што је написао и рекао о уметности представља успутне мисли на маргинама животног дела и оне могу да послуже као доказ за ширину погледа једног генија, а нису доказ његове генијалности. Без њих, Маркс би остао што је, а, само с њима, заузео би много скромније место од оног које има.

Скуп тих мисли и запажања, понекад генијозних, као на пример противречност између базе и надградње у робовласничком грчком друштву, још увек нису дефинисани критички систем, нити је Маркс желео да га формулише. Али, представљају поуздан ослонац, да се њиховим трагом и у духу целокупног његовог дела изгради један социолошки метод поимања, истраживања и објашњења уметничког стваралаштва. Да то није лако, да интерпретације његових јасних мисли у конкретној пракси могу да доведу до најразличитијих ставова и опречних погледа, доказ пружају баш земље чији се целокупан друштвени развој темељи на марксизму. У Совјетском Савезу оне су интегрисане у разрађеној теорији социјалистичког реализма, при чему се у ликовним уметностима усвајају пластичне вредности грађанског друштва друге половине XIX века. У Кини, где се извесна дистанцирања од прошлости граниче са негацијом, као резултат појављују се остварења сасвим блиска савременом руском сликарству — бар како се могло закључити преко једног дела изложбе Савремене кинеске уметности, приређене недавно у Београду. У Југославији, где су принципи слободног стваралаштва неприкосновени, пластичне идеје настале после Марксовог периода, интегришу се у сопствену искуство и иницирају у даљем развоју.

Догод се човекова егзистенција буде заснивала на раду, а друштва конституисала на његовом повезивању, дотле ће зрачити Марксова друштвена мисао, а да ли слична судбина очекује и његове уметничке погледе, под претпоставком да буду стваралачки тумачени? Био бих међу онима који би прихватио потврдан одговор, али условно, при чему условност не проистиче из ефемерности Марксових погледа, већ је резултат ограничености сваког критичког система. Јер, уметничко дело може се посматрати и из историјског, формалног, психолошког, естетског, „структуралног" и других аспеката.

У каквом односу се налази марксистички метод према другима који такође претендују да истражују одговарајуће феномене у уметничком делу? Да ли је критичка мисао састављена из плуралистичких погледа, које се допуњују или искључују и шта утврђује избор? Субјективан став критичара или карактер дела? У оба случаја била би реч о својеврсном прагматизму и то би значило да се унапред оспорава научни карактер критике. Социолошки метод „изолује" одређене вредности и ставља га под своју лупу. То исто чине и други. Значи, у свом интегритету, дело садржи назначене елементе, јер кад их не би било, не би било ни одговарајућих погледа. Остаје да се вратимо уметничком делу, јер оно покреће сваку критичку мисао, а пре свега јој претходи.

Део реалности или реалност за себе — шта је уметничко дело?

Одбацити истину да су конкретна слика или роман део одређене реалности, значило би тврдити да уметност није друштвени феномен и да је лишена друштвене функције. Историјски и социолошки метод утврђују однос између њега и конкретне друштвене организације. Историја утврђује датуме, димензије, физичке особине и појаву техника, уговоре и слично, једном речи пружа податке неопходне социологији уметности. Али, њу треба узети шире. Сликарство, као материјализација визуелних сензација, не може се одвојити од климе у којој настаје. На северу доминирају ефекти светло-тамног и линија; на Медитерану — боја. Мајсторе линеарног израза и светлости и сенке треба тражити редовно у Немачкој и Холандији; мајсторство колорита открива се на југу. Обе школе, у истој епохи, у Ренесанси, заокупљене су истим ликовним проблемом. Само, у средини богатих трговаца и мењача слика света је одвећ физичка и веристичка. У Италији, где су богате традиције античке уметности, од појединачног се тежи општем, од материјалног идеалном и духовном.

Свако сазнање, уметничко или научно, креће се у сферама свог друштва и времена, па је према томе у класним друштвима — класно. Теме и садржаји не морају бити пресудни за утврђивање класности, јер, на пример, мотив „Распећа" јавља се кроз целу хришћанску уметност, провлачи кроз више епоха. Класни карактер дела утврђује његова формална суштина, назовимо је пластична мисао. Један импресионистички пејзаж, са одређеним схватањима боје и форме, припада другој половини XIX века и везује се за одређено друштво, као што ренесансни табло из кватрочента има своју формалну — пластичну дефиницију и по њој препознајемо стил времена. Обе форме су јединствене и непоновљиве и због тога ишчезавају са скелетом сопствене друштвене организације. Чак да ништа поуздано не знамо о епохи, класи и аутору, препознаћемо их по формалним елементима, јер су они њихов стил и израз.

Догод се критичка мисао креће трагом дијалога између базе и надградње, откривајући безброј нити које спајају дело и стваралаца са временом и друштвом, остварења се приказују као део реалности. Теме и садржаји, формална суштина и пластична мисао, техника и технологија поступка, локална боја и тон, различити облици уметничког изражавања, као што су мозаик, фреска, штафелајска слика, графика, дизајн и др. настали су и настају у повезаности са материјалном базом. Испитујући их тако, долазимо до невидљиве, али јасно повучене границе, иза које дело престаје да буде део реалности и постаје реалност за себе. Тим се не негирају нити доводе у питање претходна сазнања, ничим не умањује значај социолошког приступа, већ само утврђује његова суштина и карактер.

Када дело не би било реалност, оно би трајно и бесповратно ишчезавало заједно са својим творцем, временом, друштвом и класом. Међутим, искуство учи да их оно надживљава. Вилендорфска Венера, сопћанска „Смрт Богородице", Тицијан и Микеланђело припадају универзалном Имагинарном музеју и упркос елементима сопствене ефемерности, која их прати, они оличавају општељудске вредности.

Појам лепог и укус се мењају и имају такође класни карактер, али, у естетским и психолошким еманацијама, појам класног нема никаквог значаја, било у примарном било у секундарном облику. Античка статуа припадала је танком слоју робовласника и слободних људи (у тренутку кад је рођена), као што су мајстори ренесансе заиста радили за папе, Медичије и Монтефелтре. Али, мисао Фидије, Бота и Микеланђела била је упућена човечанству. Милиони дојучерашњих робова и кметова су данас доказ. Они чија је свест и култура расла у сразмери с друштвеним и економским прогресом доживљавају целокупну уметност, па према томе и ону која је припадала експлоататорским класама. Естетика на посредан начин открива да класно није у бити уметности, већ у друштвеним оквирима надградње. Закључимо: „Госпођа Бовари" није социолошки трактат о положају жене XIX века, као што није ни једна „од тужних љубавних прича", већ уметност. Због литерарно-естетских вредности, „Госпођа Бовари" читаће се догод буде читалаца и књижевности, а интересовање за социолошке конфликте XIX века сужава се на подручје посебних научних дисциплина.

Сви приступи и методи истраживања и поимања уметничког дела настали су и настају у додиру с њим, а да у делима нема специфичних елемената, не би постојали ни специфични аспекти гледања. Противречности у делу, као саставног дела реалности и реалности за себе, одређују квалитативну суштину уметности и по томе се она разликује од сваког другог људског производа. Она се открива у односу класног и бескласног, ефемерног и вечитог, релативног и апсолутног, историјско-социолошког и естетског, формалног и психолошког — као неке врсте позитивних и негативних честица које испуњавају интегритет уметничког дела, као његова материја и антиматерија.

Историја уметности и критика имају своју историју и она није ништа друго него континуитет истраживања специфичних структура. Проистекла из крила историје, историја уметности јој је у почетку много дуговала. Али, када је уметност била довољно сагледана из историјског угла, историјски метод је био допуњен социолошким погледима. Иполиту Тену недостајао је материјалистички поглед на свет и дијалектичко схватање историјског развоја да његова „Филозофија уметности" буде најсавршенији образац социолошког приступа.

Анри Фосијон је открио „живот облика", запазио специфичне али суштаствене формалне елементе са чијим се рађањем, узајамна зависност, повезаност и прожимање свих делова, од корена до плода.[2])

Симптоматично је да представници новог критичког таласа у књижевности, назовимо га условно „структурализам", демонстрирају свој метод на класичним делима литературе, на Малармеу, Расину. То није случајно. Ролан Барт никада не би могао писати на сличан начин о конструктивизму XX века, који је још неистражен. Односно, могао би и њега подвести под лупу своје методологије, али тек пошто би конструктивизам био обухваћен од корена до врха. Тада би се тек могло заћи у анализу семена плода — у лингвистичку семиологију — која, иако се налазе на врху, у чаури, затворена од погледа, сугеришу сваки почетак, будући корен и даљи раст.

С правом је запажена затвореност и херметичност Бартовог приступа. Његове текстове могу до краја да схвате само професори француске књижевности. Сви други, мало ће разумети Расина преко Бартове студије о „Расиновом човеку" — под претпоставком да разумеју намере писца. Јер, ту се налази само мали део сазнања о Расину. Тражити више или све — па то више не би био Барт.[3])

Барт је научник-теоретичар и активни тумач властитог критичког приступа. Захтевати од њега или од сличних да објашњавају садржаје и теме, било би исто што и тражити од модерног научника-физичара да се бави законом спојених судова. Толико науке садржи сигурно и критика. Лично мислим да се будућност критичке мисли не налази ту и у односу на претходне етапе ова се чини најтањом. Једна синтеза изгледала би више вероватна, поступак који би обухватио целу вертикалу искуства и приказао дело интегрално.

„Структурализам" ће већ колико сутра заменити нови критички систем и тако ће се наставити дијалог започет са појавом критике. Због тога што у њима увек проналази нове вредности, дела живе, а кроз њих, прелама се наша свест и њено кретање.

Зоран Маркуш

СА XXI ФЕСТИВАЛА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ДОКУМЕНТАРНОГ И КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА. НА СЛИЦИ: КАДАР ИЗ ФИЛМА „СТАНАРСКО ПРАВО ЛАГУ МАША САФЕРА" ПЕТРА ЉУБОЈЕВА

Драган Жигић

У МЕТАЛНОМ СНУ

Раднику песнику Милану Стојановићу

Моћ машине тишини се супротставља
Огрубеле руке с метала светлост круне
Ројеви стихова у налету га опседају
Неки непознати предмети у глави му
се зачињу

Бескрајно кружна путовања се зауставе
Бившу светлост небески чистачи однесу
Руке песника у металном сну почивају
Док негде у осами опиљке песме скупља

Топлином додира нестварна бића се
пробуде
У знаку буке путовања своја наставе
Из тамних предела стихови поново долете

У време усијања док му је мисао изван
простора
Изневерена песма упорна чека свој час
Да се огласи на белом пољу вечности.

1973.

Александар Попадић

РЕЧИ ДРВЕТА

Путниче,
Дно моме корену не беше слава,
Но друштво многих лобања овамо доле;
У моме лишћу треперила је њина нада,
И крепка веза са живима горе!

Чему се чудити како су сенка и хлад
Остали по земљи и кад мене нема,
Лишће ми није охолост, већ јад
Шуморило где стабло давно крије земља.

Чак и да су сва врата вртова стаклених
у јесен
Остала свуд закључана због лишћа ми
рањеног,
Листајући за дугих година тридесет,
Оставило би на земљи много хлада
зеленог!

1) Да би дело било предмет критичке анализе, мора да представља аутентичну вредност. Развијати критичку мисао пред, рецимо, сликом која не садржи ни минимум зачатских квалитета значило би margaritas ante porcos. У знатном броју промашаја реч је о остварењима која не садрже основне претпоставке за стваралачки критички приступ. Њихова појава резултат је друштвене климе и разлоге треба тражити у оквирима који омогућују појаву и финансирање.

2) Постоји једна практична страна критике, особито текуће. Изложбе слика приређује се често, а продуктивнији ствараоци излажу сваке две-три године. Зато је разумљиво да се критика редовно задржава на формално-естетском аспекту. Историјска и социолошка компонента се априорно „подразумевају". Њено редовно помињање било би сувишно, јер је заједничко свим уметницима одређене средине. Разуме се да ствари постају драчкије кад је у питању целовит опус једног уметника, или је реч о епохи, школи и широј ликовној појави.

3) Појава Барта, као и Фосијона и Малроа, свакако се не могу одвојити од конкретног друштва и времена. Оне су „класне" уз сву релативност одређења појма и могу се посматрати и из социолошког аспекта, као социолошка анализа једне етапе историје уметности или историје критичке мисли.

Колико друштвено-економски и културни ниво једне средине може бити пресудан за ниво критичке мисли видеће се из следећег примера. Када је четрдесетих година Фосијон објавио свој „Живот облика" и имао за собом библиотеку дела, проучавање наше средњовековне уметности налазило се у оквирима иконографске и историјске идентификације. Владимир Петковић заостајао је за Фосијоном скоро један век.

ПРИРОДА ФИЛМСКОГ ИЛУЗИОНИЗМА

ФИЛМСКИ призор је као што смо утврдили, корелат афилмске перцепције. То не значи ништа друго до то да он „личи" на опажај визуелног и аудитивног света, али да није никаква његова реплика, да га не везују аналогијски односи са свакодневним опажајем. Другим речима, колико „личи" толико се и „разликује" од њега. Предмети које видимо на филмском платну, бића која се по њему крећу, појаве што се на њему јављају, све је то један привид веома уверљивог изгледа у односу на степен сличности према перцепцији света, илузија чулног реда која тежи да се представи као његова верна слика у опажајном смислу. Гледалац, наравно, непрестано носи у својој свести сазнање о овом релативном карактеру сличности филмског приказа са афилмским опажајем, и мада „верује" у чулну „истинитост" (представа човека на платну је за њега „жив човек", представа зида „прави зид", а облаци на небу заиста су масе водене паре истоветног изгледа са оним у афилмском искуству), он се никада неће до те мере „заборавити" да замени оно што свакодневним речником назива „стварношћу" са оним што види на филмском екрану. У том смислу доживљај филмског призора у његовом визуелно-аудитивном јединству за гледаоца је доживљај-као-у-афилмском-опажају-остварен - привидно, „чулна истинитост" донета кроз „чулну обману", илузионистичка аутентичност чулног света или аутентична његова илузија.

Игра речи? Баратање парадоксима? Ништа.

Однос између сличности филмског призора са афилмском перцепцијом и разлика које међу њима постоје дијалектички је однос. Нити разлике укидају утисак сличности, нити, пак, високи коефицијент сличности укида разлике између филмског и афилмског опажаја. Као што би рекао Јурij Лотман: „Уколико има више елемената сличности и уколико су они садржајнији, утолико веће значење, већу структурну тежину добију елементи разлике"[1]). Ма колико било приближавање филмског приказа опажају афилмског света, оно никада не може да укине свест о разлици између филма и опажаја у свакодневном искуству. „Разлика је дијалектички повезана са сличношћу и немогућа је без ње".[2]) Ова дијалектичка повезаност чини нам се нарочито значајном, јер показује сву неодрживост оних теорија које су покушавале да нас увере како свако приближавање филмског опажаја опажају света представља „осиромашење" филмских изражајних средстава (Рудолф Арнхајм), што значи да изражајна вредност филма зависи од ефикасности тражења разлика према афилмском опажају. Наравно, ствар стоји сасвим обрнуто: већи ступањ изражајности није у функцији мањег степена сличности, већ се илузионистичност повећава са повећањем сличности, а појачана илузија може да се оствари само кроз нужну меру сличности са свакодневном перцепцијом. Другим речима, у питању су две стране исте појаве, а гранична линија једног вида коју медијум успоставља истовремено је и гранична линија другог. Наравно, однос коефицијента сличности и коефицијента разлике може да се мења, али не и да се поништи на рачун само једног од њих.

Стимулуси који би током даљег технолошког усавршавања филма могли да се појаве у филмској перцепцији поред данас постојећих визуелних и аудитивних стимулуса (они које би уобличавало чуло мириса, чуло укуса, чуло пипања, осећај равнотеже или томе слично), не би се ни у којем случају нашли у аналогијском односу са одговарајућим афилмским опажајима истог реда. Ти би опажаји, у ствари, били „замењени" корелатским привидима, као што је то данас случај са визуелним и аудитивним аспектом филма. Филмски опажај је, рекли смо, илузија. То, наравно, признају сви теоретичари филма, били семиолошки или „традиционално" оријентисани. Али не постоји слагање о природи овог илузионизма.

Ево шта на ту тему има да каже Кристијан Мез: „Имплицитно упућени на чуло додира, то врховно мерило ‚стварности', веома често мешамо ‚стварно' са опипљивим — приказивање предмета доживљавамо као р е п р о д у к ц и ј е[3]): пред нама је велико дрво, верно приказано нашем оку на екрану, али ако приближимо руку, она ће наићи на празнину коју пробијају светлости и сенке, а не на неравну и рапаву површину какву би требало да очекујемо. У многим случајевима тактилни критеријум, критеријум ‚материјалности', нејасно присутан у нама, дели свет на предмете и копије[4]), никада не дозвољавајући (осим у извесним случајевима који се сматрају патолошким) да се о ту значајну поделу огрешимо", пише већ у навођеном тексту[5]) познати семиолог филма.

Свакако, филм, онакав какав је данас, не дозвољава примену тактилних критеријума, као што уопште још не познаје потпуну синестезију, синхроност свих чула у јединственом опажајном процесу. Могло би да се помисли, на шта Мез и циља, да је овде у питању чулна сведеност: по таквом схватању филм ће бити илузионистичан све док у себе не укључи и остала чула, па међу њима и оно које представља „врхунско мерило материјалности" опаженог света, чуло додира. Ово би умногоме подсећало на Арнхајмове теорије и вратило би нас традиционалистичком схватању о вредности уметничког у сразмери са његовом удаљеношћу од свакодневне перцепције. Ствар, међутим, уопште није у томе. Чак и када би сва чула, па и чуло пипања, била ангажована у филму, утисак тврдоће или меканости, топлоте или хладноће, глаткости или рапавости, утисак љутог или слатког, горког или киселог, миомирисног или смрадног показао би се као илузионистички, јер би у питању били само на нов начин уобличени тактилни (или други) стимулуси, који би једном морали да нестану из нашег опажаја, јер би упркос свим максималним „сличностима" са свакодневним опажајем имали једно крајње ограничење: привременост.

У сатиричном утопистичком роману В р а н и н о в и с в е т Олдоса Хакслија[6] јунаци присуствују сеанси медијума који се назива, језиком будућег технократизованог друштва, feelie (енглеска кованица, чији је аутор сам писац, изведена из речи feel, што значи „осећати", по моделу имснице movie, којом се у Сједињеним Америчким Државама означавају „биоскоп" и „филм", а која је, опет, изведена из глагола move, „кретати", „кретати се"). Ми ћемо тај израз превести речју т а к т и ф и л м. То је медијум који, према Хакслијевој визији, омогућава да се посредством електронике делује на сва људска чула, па се илузија у коју се потрошач преноси појављује као потпуна илузија (некога другог) света. Друштво будућности у Хакслијевом роману употребљава овај медијум у смислу данашњег биоскопа. (...) Суштину свега (...) чине чулне иритације које остварују електронски надражаји примљени посредством испупчења на наслону фотеље. У том смислу, изразито антиспиритуелни карактер т а к т и ф и л м а нарочито долази до изражаја у наглашено чулним надраживањима које тај медијум омогућава. Читав ефекат се своди, у ствари, на чулно уживање, али остварено н а н а ч и н к о ј и н е о д г о в а р а с в а к о д н е в н о м п е р ц е п т и в н о м н а ч и н у. Јунаци доживљавају илузију да пипају ствари, али они само додирују наслоне фотеља, чега ће бити свесни чим илузија престане. Не баш много далеко од ове Хакслијеве утопијске слике будућности филма налази се и визија будућег п о т п у н о г ф и л м а коју је, као што смо више пута споменули, анатемисао и теоретичар филмског медијума таквог ауторитета какав је био Рудолф Арнхајм. Његова позната бојазан да ће филм будућности, освојивши технолошке могућности говора (идеја је била саопштена непосредно после појаве звучног филма), боје, треће димензије, а онда и других сензорних области, довести до успостављања стопроцентне натуралистичке копије афилмског света водила га је закључку да ће такав потпуни филм изгубити све могућности изражавања, јер се ове заснивају на ограничењима која медијум показује у односу на свакодневну перцепцију, то јест на разлици између афилмског опажаја и дводимензионалне црно-беле филмске слике.

„Технички развитак филма одвешће убрзано механичко подражавање природе у крајност. Долазак звука био је очигледан корак у том правцу. Рађање звучног филма наметнуло је једну техничку новину која је лежала изван развојног пута највећих филмских уметника. Они су се бавили откривањем јасног и чистог стила немог филма, користећи се његовим ограничењима да би циркуску атракцију претворили у уметност. Повлађујући неуметничком захтеву за очување највеће могуће ‚природности' (у најповршнијем смислу речи), појава звучног филма збрисала је многе облике којима су се филмски уметници служили", писао је Арнхајм.[7]) „Шта ће нам пружити филм у бојама када се технички усаврши? Знамо шта би уметност изгубила са нестанком црно-белог филма. Да ли ће боја икада дозволити сличну прецизност композиције, сличну независност од ‚стварности'?".[8]) И тако даље, за сваку нову техничку компоненту коју би филм у будућности могао да стекне.

Наравно, оваква кратковидост некога ко би желео да „прорекне" будућност медијума произлази једноставно из и иначе често присутне тежње да се филм схвати по нормама једне естетике која почива, као што смо рекли, на сасвим традиционалним усмерењима. Тако и Арнхајмова идеја по којој се уметнички медијум филма јавља као специфичан у сразмери са разликовањем његовог приказа од свакодневне перцепције није ништа друго до иза психологије г е ш т а л т а прикривени покушај да се ово традиционално мерило још једном примени. Полазећи у начелу од веома релевантног и једино могућег критеријума перцепције, Арнхајм долази до извитоперених закључака. Никакав доказ не може да се наведе у прилог његовој тези да је филмски медијум управо у историјском тренутку у којем он саопштава своје теоријске конструкције пронашао идеалну меру своје „ограничености" у односу на „природу" и да сваки даљи технички развитак представља корак натраг ка натуралистичком подражавању, које нужно са собом носи опадање његовог изражајног потенцијала. Са овог становишта, идући унатраг ка све већем удаљавању перцепције у уметности у односу на свакодневну перцепцију, мирне душе бисмо могли да порекнемо и сам филм, јер су префилмски видови слике били знатно удаљенији од свакодневне перцепције него што је то у првом реду фотографија, а онда и из ње изведен филм. Затим, под претпоставком да прихватамо мерило дистанце на основу броја ангажованих чула, ништа не говори у прилог бојазни да ће звук, пластичност или мирис и остала техничка усавршења заиста умањити или потпуно укинути илузионистички карактер и његову удаљеност од свакодневног опажаја.

Филм је унео једну коренито нову ситуацију у естетику управо тиме што је, за разлику од старијих медијума, пружио могућност да се оперише структурама које перцептивно у највећој познатој мери личе на афилмски опажај, што, као што знамо, никако не значи да су се те структуре свеле или се изједначиле са афилмским светом. Не може, дакле, да се прихвати као априорна естетичка — или било која друга — норма по којој структура једног уметничког дела мора да се перцептивно удаљи од свакодневног опажаја ограничавањем броја ангажованих чула и да у тој дистанци лежи њен уметнички потенцијал. Напротив, управо корелатски слична свакодневном опажају структура филма, обезбеђујући кроз овај корелатски однос своју илузионистичност, омогућава уметничкоме да се роди у њој самој, и у томе и јесте озбиљан допринос проучавања филма са семиолошког становишта сазнањима опште естетике. Дистанца у односу на свакодневни опажај ту игра не малу улогу, али се она мери са свим другим мерилима од оних која нам тако песимистички препоручује Арнхајм.

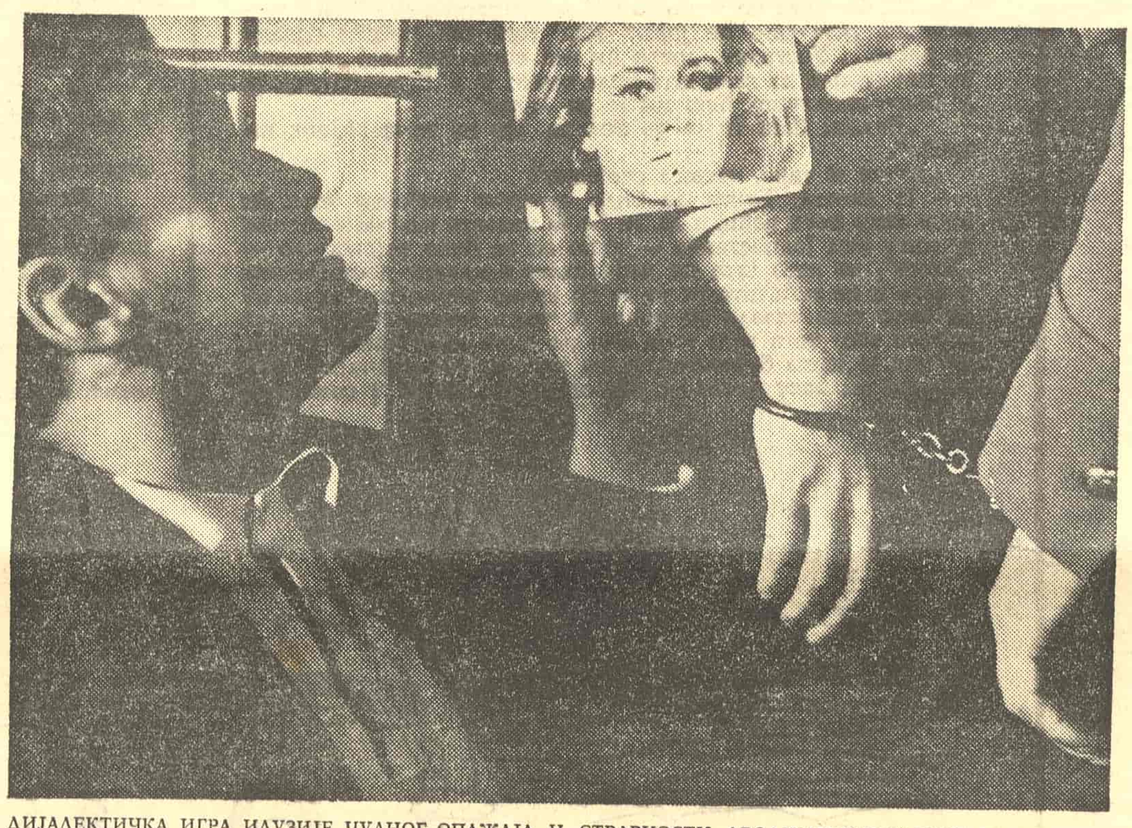
Ипак, ово што смо против Арнхајма навели никако не значи да његови закључци аутоматски губе сваку вредност. Напротив, кад год је реч о изражајним могућностима које обезбеђује фотографичност медијума, они остају и данас на снази. Могло би да се каже како Арнхајм греши само утолико уколико тачне полазне поставке заснован на психологији перцепције доводи до погрешних крајњих закључака, држећи се упорно става о квантитативној чулној дистанци. Ми ћемо такође, истини за вољу, тврдити како број ангажованих чула игра одлучујућу улогу у перцепцији и аперцепцији звучног филма, за разлику од начина опажања неме филмске слике. Али то нас, упркос привидној сличности са Арнхајмовим критеријумима, никако не води закључку да, за разлику од једночулности немог филма, звучни филм мора да се користи само са два чула и да ту његов изражајни потенцијал почиње и престаје.

Напротив, сматрајући да је корелатски однос филмског призора према афилмском опажају настао баш у функцији мултисензорног карактера његовог приказивачког тока, ми претпостављамо да квантитативно чулно усавршавање филмског медијума само појачава његово илузионистичко дејство. Међутим, ми усвајамо Арнхајмов став о томе да из ограничења опажајне сличности филмских структура са афилмским светом — то јест из илузионизма — произлазе одређене могућности изражајног структурисања. Тако, Арнхајмово редуковање „дубине" на дводимензионалну раван, без обзира на психолошки ефекат тродимензионалности који филм постиже, представља и једну од изражајних могућности савременог филма. Релативизовани односи предмета у просторној перспективи, у афилмској ситуацији опажени са слободно изабране тачке гледања која може сваког тренутка да се промени померањем главе или премештањем посматрача у простору, у филму се апсолутизују и доводе све што се види на ниво подједнаке „површинске вредности". Разлике њихових величина сведених на раван стичу сугестивност која се усмерава у правцу одређеног симболичког смисла. (О свему овоме ми ћемо још говорити на другом одговарајућем месту.)

Овакво схватање филмске илузије није у сагласности ни са теоријском поставком „онтолошког реализма" филма, који се, како смо већ помињали, развио чарочито у европској филмској егзегетици под утицајем учења Андреа Базена. О нашим приговорима том схватању већ је било речи. Овде ћемо само подвући како, не поричући да је Базеново учење о психолошком дејству фотографског филмског призора на гледаоца представљало значајно откриће у послератној теорији филма и да је извршило огроман утицај (што се односи и на писца ових редова у његовој ранијој, есејистичкој фази), фотографичност филма не само да релативизује базеновску „реалистичност" медијума, него је на један дијалектички начин претвара и у сопствену супротност. Није, као што је Базен говорио, филм тек „на другој страни језик"[9]), него је он језик — који сам себе превазилази — баш зато што је фотографичан, и то га, између осталих структуралних особина, и чини језиком sui generis и омогућава му поменуто превазилажење. Противречност ових особина разрешава се у једној дијалектичкој синтези вишег реда коју и називамо иконичком структуром филмског денотативног знака.

(Одломак из необјављене књиге „Филм као превазилажење језика")

Душан Стојановић



ДИЈАЛЕКТИЧКА ИГРА ИЛУЗИЈЕ ЧУЛНОГ ОПАЖАЈА И СТВАРНОСТИ ДВОДИМЕНЗИОНАЛНОГ ЕКРАНА: КАДАР ИЗ ФИЛМА: »WALKOVER« ПОЉСКОГ РЕДИТЕЉА ЈЕЖИЈА СКОЛИМОВСКОГ

Александар Пауновић

ЗАВИЧАЈ ДАХА

И као неки мото брод у луци,
А сутра где ћу бити није ме брига —

облаци данас, облаци сутра као сиви вуци
— и дух што лута отворени иста је књига.

И ноћиваћу крај непознатих места
клисуре пролазећи па све до обала мора
тамо где талас на талас као музика честа
отвара поноре душе и нова виђења скора.

29. VIII 1973. г.

Солун

* * *

Твој глас одјекује у мени,
твој поглед блиста сред зене,
будућност ти си у старој успомени
и вечно предосећање жене.

Твој збор је граница твојих стопа
у вечном кругу пред тобом се ступа
северне звезде и звезде тропа
ходе по твојим стазама скупа.

18. X 1973. г.

* * *

Кад ветар тополама зашапуће вешто
остаје завичај даха за песму лебдећу
сетим се: и биљ има од душе скитачке нешто
и биљ и зато награду тражити нећу.

Из целог неба ветар веје —
песме моје остаће у завичају даха, —
и док се грање крши, плаче и смеје
певаћу нешто тихо за себе без страха.

2. XI 1973. г.

---

1) Ю. М. Лотман, „Лекции по структуралној поетике (Введение, теория стиха)", стр. 21; у српскохрватском преводу: Ј. М. Лотман, „Предавања из структуралне поетике (Увод, теорија стиха)" стр. 50.

2) Ibid., стр. 19; у преводу стр. 48.

3) Напомена на овоме месту у раније навођеном Мезовом тексту (Christian Metz, »A propos de l'impression de réalité au cinéma«, »Essais sur la signification au cinéma«, p. 18, н. 15; у преводу: Кристијан Мез, „О утиску стварности у филму", „Огледи о значењу филма" I, стр. 10, н. 17) каже све имајући у виду овај критеријум „опипљивости" и не узимајући у обзир околност да се и на плану чула додира појављује теоријска могућност грађења илузионизма: „У случају скулптуре, у којој лик има наглашено обележје ‚материјалности', јавили би се другчији проблеми. Па ипак, ако се замисли статуа у којој је визуелна сличност са моделом остварена до те мере да и око може да се превари (треба да имамо на уму Музеј Гревен), једино ће додир — восак против људског тела — направити разлику између копије и модела" (corr. Д. С.).

4) Поновна напомена са бројем 15. на страни 18. оригинала (напомена 17 — други пут — на страници 10. превода) без одговарајућег текста на који би се односила указује на неку штампарску грешку која се из француског издања аутоматски пренела и у српскохрватски превод.

5) Ibid., loc. cit.

6) Aldous Huxley, »Brave New World«, пп. 134 — 135; на српскохрватском језику: Олдос Хаксли, **Врли нови свет**, стр. 128 — 129. — Преводилац наведеног српскохрватског издања одлучио се да за Хакслијев неологизам feelies употреби т а к т и л н и ф и л м. Међутим, с обзиром на карактер речи која је употребљена у оригиналу, сматрамо да је у најмању руку требало да он прибегне кованици, па смо се одлучили за израз т а к т и ф и л м.

7) Rudolf Arnheim, **»Film as Art«**, п. 129; у српскохрватском преводу: Рудолф Арнхајм, „Филм као уметност", стр. 135.

8) Ibid., п. 130; у преводу стр. 135 — 136.

9) André Bazin, »Ontologie de l'image photographique«, »Qu'est-ce que le cinéma, I Ontologie et langage«, п. 19; у српскохрватском преводу: Андре Базен, „Онтологија фотографске слике", „Шта је филм? II Онтологија и језик", стр. 12.

Милан Милишић

Под ведрим небом

До разрањављења
носнице се шире —
То липе
миришу
Ко
К.О.
снажно!
Мирисање сасвим дециднрано
И, молим, пуноважно.

Миришу липаньске липе
Вјетрић пири
Заре се предјели окорјели
Ко пржени кромпири

И мирис док се шири
Липе док снатре
Провокаторски сунце
Палуцка у крошњама ватре

А с вјетрића — помак
грана, њио
Из рамена —
То су та чувена
чувена
Гибања липањска
Ко увијања љувена

Мирис —
заноси
заводи
заглушује —
чуда ствара!
Под липом
ако ме вид не вара
Видим
једног
милиционара.

Милиционар је ван службе
Опуштен; чита нешто, пуши
Милиционару се (на лицу)
Огледа мир који влада у души

А у том миру само
Једна брига — ко сјен лака
Нешто му над књигом
Као да подрхтава шака

Пријем —
Извини друже
Што ти то
у шакама
стишћеш
Збори!

— Спремам се:
ја полажем испит
Из хисторије
у вечерњој школи.

А тако — па ради, друже
Само ради
Нећу да
сметам. Ето
мене с прољећа
Меланколија нека
сколи
Па парком
шетам

Гледам
парови млади
прориједили грмље
Понеко — заборав побјеђује —
испит спрема
Миришу липе и тако
Проблема нема

На све стране го интелект
Испарава док миришу липе
Само предвече прегрну се малко
Због назеба, знаш, и грипе...

А ти, друже, само ради
Не дај да сметам —
Ти хисторију озбиљно узео да...
А ја ту само шетам.

КРОЗ ЛЕЊИНГРАДСКУ ЗИМСКУ НОЋ У '72.

Изашао си из ноћног бара — ту се
Точи пиће само за долare
И врте се исцрпљене лондонске врпце
Са гласовима који грцају над жицама

И пијани Финци мрмљају и жваћу
Америчку гуму, и пар безазленоглупих туриста
покушава
Да се информира о комунизму
Од једног агента налеглог на виски

На излазу, гардеробер није био снисходљив
И то те охрабрило, али смјеста потом
Двојица ситних шверцера питали су те пошто
дајеш
Кравату, панталоне, капут, вуну, злато и
валуту!

Око једног таксија свађало се два друштва
Таксиста је мирно читао неку књигу
Не листајући; даље — ноћ је била тиха
Као бјелина у пјесми Осипа Емаљевича

Мимоходећи капију Зимског дворца
Мисао те водила салама уресним
Али кораци, велеиздајнички
Сребрној тканици Неве

Звијезде су биле као флеке креча
На стакленим вратима махагонијског ормара
За чијим сигурносним стаклом, убитог
Још крвава чами одежда великана

Није ти више било хладно; велики
Гранитни блокови којима је подзидана
Одводили су Неву стегнуту нераскидиво
А тврд — на саставцима опорбом се везивала

И у час, као да је душа ослобођена
Повукла за собом у љепоти град тај:
Мостови шкрипнуше у небо кренув
С лампама, доручјем и шинама!

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА"

БАНГА

Благоје Којић

ДА НИЈЕ НАИШАО тај идиотски Булдожер онако како је наишао и да се потом није збило оно што се збило, сасвим је извесно да би се Банга сада возио на тим својим колицима за која је, чепркајући из дана у дан упорно по сметлишту и проналазећи у њему сијасет тога што му је могло бити од користи, све до последње ситнице био припремио, као што је извесно и то да бисмо у том случају бар једном доживели да нам не натрља нос оним својим проклетим: „Оно има да има а има и да нема, али нема да има као што има да нема", што нипошто није било некаква безвезна и безазлена досетка или докона игра речи, свеједно што је то из његових уста тако звучило и што је при томе сваки пут давао лицу некакав шеретски израз, тако шеретски да човек просто није знао да ли да се на све то зацерека или расплаче, или да томе уопште не прида никакву важност, што опет није могло тако једноставно да се учини, пошто се негде у потки тог његовог израза наслућивало сасвим јасно завереништво према свему што га окружује: и према животу као попришту непомирљивих опречности што у крајњем исходу свог вечног сукоба остављају само једну бескрајну, ништавну нулу; и према људима као бесловесној маси што, слично дављенику сред живог блатишта, узалудним и бесмисленим батргањем сабија себе све дубље у болесну заблуду о сопственој величини.

Кажем: свеједно, без обзира што би такав његов став некоме — некоме ко га лично не познаје а зна да је чепркар који сопственим радом није ниједну парицу ишчепркао из смећа а ипак живи од тога — изгледао као својеврсна обмана и лаж штавише, јер би тај неко исто тако морао да зна да је Банга једини чепркар који сметлиште зна све до најудаљенијег и најскровитијег места, у душу тако рећи, упркос томе што га је то цуњање и луњање по њему стајало много више напора и труда него све његове сапатнике са ђубришта згомилане узев, мада се он никада ниједном речју није пожалио на то, као што то није чинио ни због досетки које су му на рачун тога остали добацивали:

„Само ти тако, сорту ти бангаву... Једног дана има да зинеш од чуда кад будеш видео да си и труп све до те магареће главе излизао од ходања".

„Е, баш сте ме уплашили", одговарао би им Банга изазивачки. „Сигурно ће јарцу због тога рог почети одзади да расте... Уосталом, дотле ћу већ сачинити свој руковоз, па нек изволи да вози шта буде имао; ја л' ћузу-прдушу, ја л' ћонту-зврндушу, баш ми га уз лакат".

„Ваљда: баш ти га уз колено, јер на томе ходаш, несрећо".

„Може и тако, сасвим свеједно".

И заиста, Банги је било потпуно свеједно шта ће му и како неко рећи, и да ли ће га назвати његовим правим именом или једноставно — како се то било уобичајило — „Банга", не зато што он није имао некаквог достојанства у себи и не зато што га то не би могло увредити ако би му се тако шта казало из праве и чисте злонамерности, већ просто због тога што није био од оних ситничавих духова којима је једна бубуљица, једна тако рећи безначајна бубуљичица на носу довољан разлог да се завуку у сопствену чауру па, забарикадирани и наоружавани упорном и самомученички продубљиваном сујетом, почну злобом да бомбардују све постојеће.

„Зови ме кладом, ако ти то нешто чини, само ме немој секиром... Не, бар док колица не сачиним", додавао је уз доброћудан осмех.

Нико, заправо, и не зна откуд и на који начин се једног давног јутра обрео на сметлишту сав само отпојаса и са тврдо штављеном ћон-кожом на задњици на којој се клатарио као мали оловни војник на ветру или под зврком нечијег кажипрста, као што нико није знао ни то како је постао такав какав јесте, свеједно што је одмах прихваћен од стране свих чепркара и уврштен једнодушно у њихову велику породицу али са посебним предусретљивостима нарочито од стране женског рода коме је пало у дужност да му учини све оне услуге за које сам није био способан, па је тако онај вртиреп женски, Берта, имала прилику да установи да има „машку" какву ни у једног чепркара није видела (због тог „вишка" је, уосталом, и прешла преко свег његовог „манька") и да јој чак провери све уобичене квалитете.

Остао је, дакле, са чепркарима не зато што су они створења такве природе да се лако везују за другог и што му је међу њима било, заиста, као тек рођеном кенгуровом младунцу у мајчином торбичку — јер није морао ни за шта да се брине: ни за храну, ни за одећу (ње је бар било на ђубришту у изобиљу, мада не онакве као у радњама, али ипак такве да колико-толико прекријеш голотињу) ни за топло огњиште, пошто је сметлиште сопственом топлотом загревало ваздух над собом за два-три степена више од постојеће температуре унаоколо — већ просто због тога што је још првога дана оценио могућност да овде коначно оствари један давнашњи свој сан; да сачини за себе колица на ручни погон.

„Кад једном будем готов", говорио је касније сањалачки и понето, „кад једном будем сасвим готов, откотрљаћу се на њима у сред града, међу прави свет. Ето, те".

„Хоћеш ли, бар, да будеш међу њима тако као да смо и ми сви са тобом тамо?" питали су га чепркари не с малим призвуком зависти у гласу.

„Баш тако као да сви, цумле, чучимо у колицима" обећавао је Банга широкогрудо.

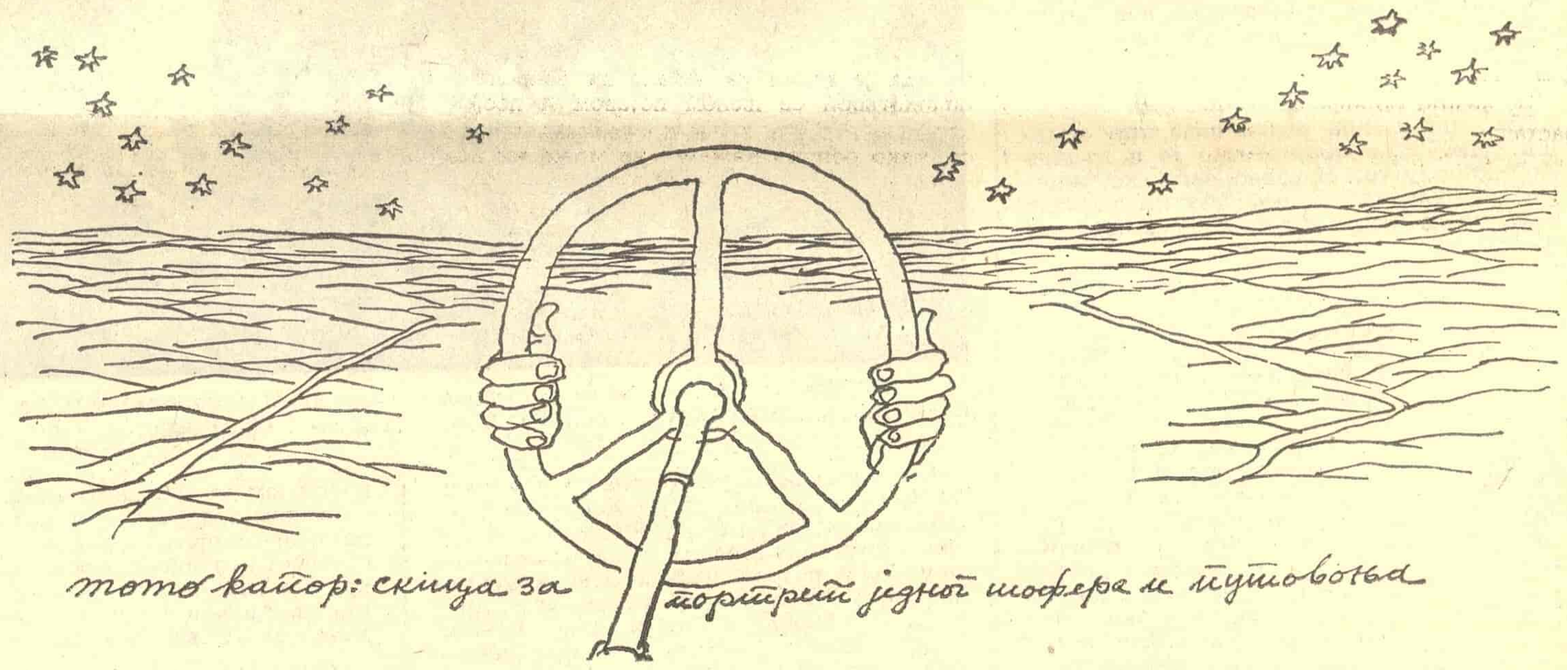
„Онда, лај да већ једном склепамо тај руковез, то врашко соколаво, истини за вољу".

И помагали су му својски и предано, несебично и полетно као да се ради о возилу које ће, заиста, моћи све да их прими у своју утробу, на своју грбачу ако баш хоћете или као да ће им то, штавише, донети нешто о чему су током целог свог постојања маштали они а не Банга; они, „ногатила ногата" — како је то он за њих говорио а не он, „рукатило рукато" — како су му они на то узвраћали од првог до последњег дана: управо до оног тренутка када је коначно, као на трону, била постављена та њиховим здруженим снагама створена рукотворина на тек истовареном и Булдожером још не заравњеном узвишењу сред сметлишта иза којег су се, као наручени за ту прилику, сунчеви зраци развијали тог часа у чудесну лепезу саткану од богатства боја и одблесака.

„Лепо", шапутали су чепркари као опчињени колицима и целим тим призором иза њих.

„Лепо", понављао је за њима Банга загрцнуто и с неверицом у очима.

Кажем, доврага, да није наишао тај идиотски Булдожер онако како је наишао и да их није својим немилосрдним гусеницама напросто самлео у кашу, сасвим је извесно да би се Банга најзад возио у тим колицима, као што је, уосталом, исто тако извесно да никад не би онако тужно, онако учетвртињено згромљен изгледао приликом напуштања сметлишта заувек, када им је уместо поздрава рекао само оно његово проклето: „Оно има да има а има и да нема, али нема да има као што има да нема".



САСВИМ ОБИЧАН ПАС

СТАЈАО ЈЕ света неколико корака од четвртог. Он је, заправо, чучао ослоњен на сопствени реп и цвилео тихо, непрекидно.

Пас је, дакле, чучао и цвилећи упорно, гледао у четвртог око кога су, наднети над њим, стајала остала тројица, ћутећи бесконачно дуго и не гледајући се међу се.

Онда су, најзад, проговорили:

„Изгледа да одавно лежи овде".

„Мислим, не баш тако одавно с обзиром да је прилично времена протекло откад је почело да свиће".

„Да, то мора да се скоро догодило. Јако скоро, јер су трагови крви још прилично свежи".

Четврти је лежао на плочнику испред петоспратнице, раскречен као крстача и једва приметно пулсирао у слабинама под спаваћицом.

„То не мора да значи", рекао је први. „То уопште не мора да значи да се тако скоро догодило".

„И ја мислим да се то нешто раније збило. Баш у први цик зоре. Највише минут-два пре или минут-два после".

„Не, то се сасвим сигурно догодило скоро, непосредно пред наш наилазак".

Четврти је лежао на плочнику испред петоспратнице, раскречен као крстача и пулсирањем под спаваћицом давао знаке да је још ту.

Пас је чучао над сопственим репом и цвилећи тихо и упорно, гледао округлим очима у четвртог.

Први је опет рекао:

„Уверен сам ипак да се то одавно одиграло. Можда одмах после поноћи или нешто пре, јер крв је већ сасвим потамнела".

„Али то уопште није никакав доказ. Има типова који имају тамну крв. Има типова који имају јако тамну крв".

„Варате се обојица. Он је то скоро учинио. Он или неко други, свеједно. Кажем вам, сасвим скоро, тако рећи пред нама".

Четврти је пулсирао. Пас је непрекидно цвилео. Петоспратница се узносила у небо и пред њеном висином сви су изгледали сићушно, сасвим сићушно, као шачица пиљака тако рећи.

„На основу чега" увређеним гласом рекао је први трећем „тврдите да се ја варам? И ко сте ви, молим вас", рекао је другоме „да сврставате билошта у то да ли је доказ или није?"

„На темељу сопственог искуства. Знам тачно да сви немамо исту крв".

„А ја ипак тврдим" рекао је трећи „да се све то малочас одиграло и да је пад извршен најмање са другог спрата. Најмање са другог".

„Заиста, то је могло само са веће висине да се догоди. Чак мислим да је са петог спрата".

„Да је са такве висине скочио или да је са толике висине бачен, не би од њега ни масна мрља остала".

Четврти је лежао на плочнику испред петоспратнице и више није био ту.

Пас је нешто јаче притиснуо стражњицом реп, подигао њушку према симсу кућерине и почео отегнуто да завија.

Први је рекао:

„То не мора да значи. Исход пада зависи од многих чинилаца. Као на пример: од угла падања".

„Чак и од целе конституције тела".

„Мислим да обојица нисте у праву. Тип, као што се види, ни сад се распао, ни показује знаке живота. Једноставно, остаје загонетан за сва даља нагађања".

„Онда", рекао је други. „Бесмислено је ту даље да се стоји. Поготову што не могу да поднесем то одвратно арлаукање ове животиње".

„Ни ја".

„А и боље је не бити ту када отпочне увијај".

Тројица кренуше у истом правцу.

Први рече:

„Мислим да сам ја ипак био најближи истини".

„Не, напротив".

„Обојица сте у заблуди. Обојица".

Четврти није већ одавно био ту. Над његовим раскреченим трупом испред петоспратнице завијао је пас тако као да се надмеће са аутомобилским сиренама што су почеле дизати паклену дреку због ометајућег застоја у саобраћају.

Био је то обичан пас, сасвим обичан, онакав какав се среће свуда на градским улицама: са округлим, крмељивим очима и смешно кратким ногама што шапама једва провирују из дугог и у бичевима скоро до земље опуштеног руна.

ПОРТРЕТ

НОВА ПЕСНИЧКА ФАНТАСТИКА

Поводом „Сапописа из луде куће“ Србољуба Митића

У РАЗНИМ ПРИЛИКАМА и са различитим поводима већ више пута је истакнуто, и то се усталило као један од постулата, да у нашој поезији нема изузетног удела фантастике. Сновиђења попут оних код Кантакузина или, касније, Венцловића, фрагментарни пропламсаји необичних визија у житијима (попут визије Србије код Константина Филозофа), имају другородне оквире, изборе — обично се каже — чак и пандане. Кодер, Сима Милутиновић, романтичарска фантастика код Бранка, у Змајевим и Лазе Костића снохватицама, Dis, Црњански („Суматра“ и сл.), Растко Петровић...

Чини се да је топографију наше песничке фантастике до новијих времена, макар у глобалним цртама, могуће успоставити са лакоћом.

Ово тврђење изгледа да је углавном тачно, бар у оквирима у којима се износи. Друга је ствар, међутим, што и најпознатији текстови наше песничке фантастике још нису нарочито систематично истражени и што би, могуће, новија истраживања, заснована на свежим теоријским поставкама, могла да прошире схватања фантастике, односно сам репертоар текстова који се убрајају у фантастику. Тако би се могло показати да удео и вредности фантастике често опстоје мимо стандардних, лако препознатљивих граница и облика. То уједно значи да фантастици, шире схваћеној, могу да припадају — макар и само делимично — бројна песничка остварења која се обично ту не убрајају. Ово поготову када је реч о нашој модерној поезији, а још више када имамо у виду најновије песничко стварање, будући да су ту границе реалног и ирealног учињене небитним а лирска значења увелико ослобођена стеге оваквих и сличних књижевних конвенција.

Али, то је већ друга тема. Овом приликом желимо да укажемо на нове начине остваривања фантастичких вредности које, уједно, и нису само то. Сложенији начини исказивања, саопштавања, разуђена и деструирана метафорика савремене поезије, „изврнути свет“ који она често нуди одгонетању, или исказује кроз својеврсну гротеску, попут кривих огледала у каквом народском паноптикуму — све то потврђује постојање и нарастање лирског говора — уопште, визија пуних сложених, контрапунктних значења која се разликују од традиционалног схватања фантастике.

Те визије објављују — de facto — израстање једне нове фантастике. (Назовимо је тако како бисмо избегли превелика терминолошка компликовања). Односно, фантастике која је другачије заснована, па би је требало на адекватан начин и разматрати — схватати.

То је фантастика која уместо типично ирealних ситуација и наглашених психо-емотивних стања, фантастично-романтичких атмосфера, флуидних сновиђења и лексичких арабески најчешће нуди један јарко представљен свет, сав од контраста и ван уобичајених сагледавања. У колотечини свакодневице та поезија готово да је постала подсетник за ону другу, тамнију, па и егзистенцијално сложенију страну ствари која се почела све више заборављати. Јасно је да њени искази сем егзистенцијалне имају и низ других вредности, односно да нису искључиво, нити првенствено обележени овом вредношћу. Таква саопштавања и домашаје поезија препушта текстовима друге врсте и намене.

Ипак, чињеница да поједини искази имају и вредност егзистенцијалног саопштавања вишеструко је значајна. У првом реду, указује на карактеристична обележја те „нове фантастике“ и њена битна усмерења, њену даљу сврховитост. Видимо да су њена коначна значења остварена у једној поприлично измењеној и проширеној скали но што је она традиционалне фантастике. Непосредни фантастички набој најочитији је, међутим, у лексичким играма и пропламсајима, остварен у оквирима метафоричке и симболичке градње. Ти искази грађени су са значајном дозом непрорачунате, интуитивне комбинаторике. Сама значења, даље, пробијају традиционалне оквире фантастичких значења, како је већ речено. Зато се и чини да се може говорити о једној условној фантастици која се јавља као артистичка паралела, па чак и параметар такозваном реалистичком сазнању и саопштавању.

И поред тога што наглашавамо фантастичко комбиновање лексичких вредности песме, овако обележена поезија не може се схватити као какав шпорескно-експериментални лабораторијум. Њене визије често су изузетно целовите а њено инсистирање на „другој страни ствари“ и стварности открива, како је већ речено, дубинску димензију ове поезије. Уједно је то и поезија која, попут модерних прозних текстова, поседује својеврсну слојевитост, те су њено читање и интерпретирање знатно сложенији но што се то на први поглед може рећи.

Дакле, језгра фантастичних значења престала су да буду сама себи сврхом, односно да се потврђују првенствено својим уметничким квалитетима. То је процес који је, чини нам се, у подједнакој мери обухватио и прозу и поезију. Померена на плану исказивања и градње, фантастика није изгубила своје особености, али су њени механизми потчињени новим циљевима.

За ово тврђење непосредне примере налазим унутар два новија песничка остварења чије сам појављивање осетио као изузетно плодотворно остваривање овог новог, настајућег лирског концепта и својеврсну објаву даљег увећавања поетских могућности. Реч је о „Негледушу“ Адама Пуслојића (загребачка *Питања* број 55) и „Сапописима из луде куће“ Србољуба Митића (*Књижевна реч* број 22).

И једно и друго споменуто остварење, свако на свој начин, потврђују како нови удео фантастике у песничком стварању, нове облике њеног удруживања са имагинацијом и интуицијом, тако и непосредне могућности иновирања поезије. То су две модерне лирске целине, богатих значења и вредности.

Да одмах разјасним о каквој је фантастици у „Сапописима“ реч. Она је разнородна, будући да има три извора који се сустичу и који су најочигледнији у лексичкој структури ових песама. Први би био углавном традиционално обележен. То је она фантастика чије артистичко уобличавање инсистира на говорењу у lucida intervalla и рачуна са тим као са посебним формалним ефектом. Оваква, могло би се рећи класична интонација очита је и у самом наслову целине („Сапописи из луде куће“), као и на понешто алогичној комбинаторици исказивања и остваривања песничких слика, односно спојева речи. Ваља одмах рећи да се алогичност ту указује као нешто много више од пуког ефекта или афектирања. Она и јесте онај прави кључ којим Митић одбрављује лексичку ризницу тако да из ње провађују пробране слике изванредних значења. Та алогичност, дакле, преплиће се са механиком и логиком сна („журног сна“, како сам то имао прилике да констатујем анализирајући значења и технику Пуслојићевог „Негледуша“). Сновидост јесте још један елемент класичне фантастике са којим се овде сусрећемо.

Но, од свега што је речено далеко је битније то да се алогичност јавља и као основна гарантија својеврсне „лексичке непогрешивости“ у Митићевом остварењу. Свака реч стоји на своме месту које као да је годинама чекало да ускрсне и оплодотвори се њеном појавом и посредовањем. Ништа ту није сувишно, ништа се, како обично кажемо, не може ни додати ни одузети. Ова језичка луцидност заиста је сновида. „Сапописи“, дакле, нису обимно остварење (обухватају пет песама), али њихов лексички интензитет је заиста импресиван.

Склон сам, зато, да се присетим Колрицових интерпретација оваквог стварања, стварања интензивног као „у заносу“ и тумачења која он даје, као што ми се чини сасвим прихватљивим — опет у границама традиционалне интерпретације — да је реч о дуго очекиваном остварењу које је неприметно сазревало и „излило се“ у нарочито погодном тренутку имагинативне концентрације.

Други извор фантастике у „Сапописима“ исказивао би извесно припадништво science fiction визијама:

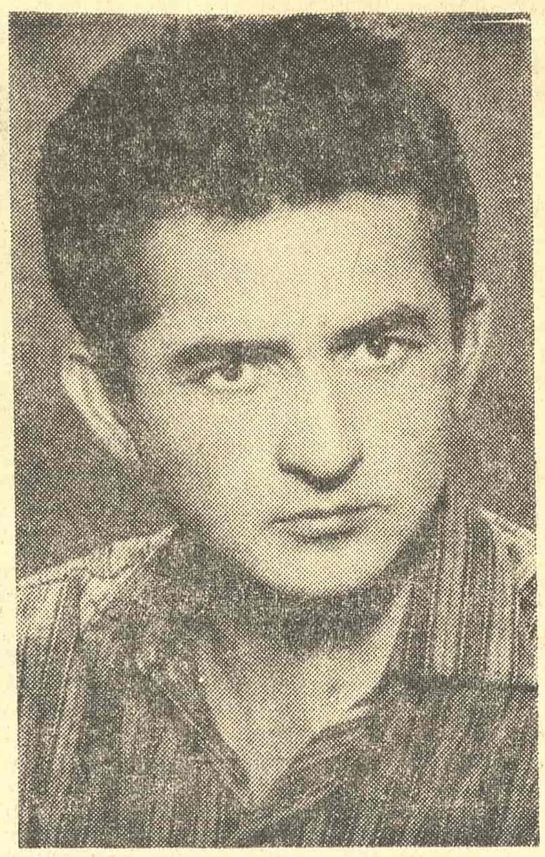
Они су мени ноћас опет навaљивали
На мозак
Светлећим прстима нишанили ми
У главу
Дошли изненадно
Донели своје страшно оружје

— — — — — — — — — — — — — —

И јатиле се око мене њихове
Шарене машине
Огромне зујале као зле пчеле.

(„Сапопис о летећим претећим људима“)

ВЛАДИМИР ЖЕДРИНСКИ: НИНА КИРСАНОВА



СРБОЉУБ МИТИЋ

Реч је, истовремено, о оним визијама које датирају још од Х. Џ. Велса, баш као и о онима типа Орвелових. Заиста, „летећи претећи људи“, „страшно оружје“, „шарене машине“ јесу велсовски реквизити и, уједно, једна од опсесија нашег доба. Није узалуд, својевремено, један други Велс (Орсон) својом радио-драматизацијом о „дошљацима из свемира“ која је почела у виду репортерског извештаја „са лица места“ посејао читав вал панике. Да ли је неопходно да поменемо Деникена и настојања да се оформи „уфологија“, дисциплина која би изучавала природу неидентификованих летећих објеката (Unidentified Flying Objects)?

Митићева визија, видимо, делимично је одевена у ово рухо. Кажем делимично јер нимало случајно нисам малочас наглашавао двоструку природу ових визија, па дакле и тог руха, спомињући напоредо са Велсом и Орвела. Угроженост, не само метафизичка и егзистенцијална, већ и угроженост од непознатих, у основи људских сила такође је у основи ове визије. Science fiction би, тако, био рухо за исказивање проблема и осећања угрожености, уосталом доминантног у „Сапописима“.

Угроженост о којој је реч преноси се, даље, и на оно угрожавање које људи узајамно проузрокују, између осталог и својим друштвеним распоредом, односима и међузависностима. Ту се опет протиње, у веома конкретном облику, егзистенцијална проблематика. Уједно, обрт који указује на међуљудске облике угрожавања враћа нас ка оном првом типу фантастике повезаном са lucida intervalla. Овај последњи закључак је веома значајан јер говори о својеврсним повезивањима, удруживању типова фантастике и њиховом прожимању, што је већ координација и комбиновање изузетно високог степена. Уједно, у томе откривамо и својеврсни спој „класичне“ и „модерне“ фантастике, што је такође од значаја.

Трећи извор фантастике, уколико ту још може бити речи о правој фантастици, увелико је урбано обележен. Наоко алогичне лексичке комбинације и инсистирање на симболима који оличавају механизован и на посебан начин алијениран живот у урбаном амбијенту („аута“, „авиони“, „робна кућа“) још једном указују на „дубинску димензију“ ове поезије, њену суштаствену проблематику и егзистенцијалну вредност разматраних фантастичких игара.

Стога искази са овог трећег извора донекле врше корекцију а још више обједињавање лирских значења, њихово укрупњавање, односно понајвише потпомажу уочавању и сазнавању глобалне симболичке структуре „Сапописа“. Ту, уједно, откривамо и одређену егзистенцијалну поруку која се протиње кроз свих пет песама „Сапописа“, а која ће тек у завршној песми одјекнути пуним, подигнутим акордима. Но, овде је још реч о њеној најави и увођењу међу кодове који чувају значење:

Ал морало би се лукаво лукаво
Кад они опет дођу
У сну се учинити
Недотупаван и сирот
Можда на чело залепити динар
Ил дукат
У сан увући аута
Авионе и
Плажу морску
У душу натрпати велику
Робну кућу

Требало би се вешто одасвуд оградити
Стварима безвредним и
Сликама мртвим
Да не открију ме лако
Да се заварају и помету

У сну да им се учиним
Сасвим јевтин и шарен.

(„Лукава песма против летећих људи“)

Бег међу ствари овде задобија нов, дубински обрт. Лепоту ствари коју је заговарао Витмен потиснула је савремена, потрошачка тиранија ствари. Живот готово као да је узмакао пред овом најездом. Традиционални медији се или повлаче, или прилагођавају новим медијима, прожимају се њиховим деловањем. Место уметника у том свету — схваћено на традиционалан начин — озбиљно је уздрмано. Сам људски живот изложен је све већој агресији разних спољних манифестација које маса прихвата и које настоје да заузму што више простора — времена. Контемплативни мир, монтењевска непомућена јасноћа мисли, уступају пред хаотичним синкопама које диктирају недорасло и често примитивно коришћени нови начини комуницирања, нови медији чије су могућности престигле просечне потребе и рецептивне капацитете.

Експанзивна и агресивна страна људске природе у скученом и претрпаном урбаном амбијенту постаје још мање рафинирана, још драстичнија, што колективна задовољства, забаве и животне моде већма потискују индивидуалне облике испољавања. Сублимација ових људских својстава све је мање сублимна. С друге стране, увећани захтеви које друштвени живот намеће и којима обмотава индивидуу умањују могућност градње разноликих самозаштитних баријера. Да још једном поновим, монтењевско повлачење од таштих ствари свакодневице све је теже остварити.

Вешто ограђивање „стварима безвредним и / Сликама мртвим“, тако да се постигне пуна мимикрија, завара зло и избегне напаст — „У сну да им се учиним / Сасвим јевтин и шарен.“ — како би се очувала индивидуална нутрина од нежељених, спољних уплитања и избегао сукоб са околним силама, само је жеља чије се наличје открива у последњој, петој песми. То је бег који је узалудан — управо како то сугерише и Орвел. Усамљеност, пустињаштво и хезихасија, у ма ком облику, са данашњег аспекта су својеврсни пораз, живот са ништавилом у себи и око себе, онај апсурд који је са успехом опевала литература егзистенцијализма, тако да нирвана као надокнада бива онемогућена, искључена.

То је тачка у којој се и фантастика најјасније издваја као исказивачко рухо и артистичка потреба а дубинска димензија оваквог, сложеног саопштавања, његове разнородне структуре и сложеност лирског саопштавања потврђују се у свој својој потпуности.

У Митићевим су се песмама племенита резигнација и очај источили са готово сакралном јасноћом исказа. Визија коју они доносе недвосмислено је тамна и представља засенчено сведочанство о поразу индивидуе, али, као и толико пута раније, артифицијелно постигнуће које на овим сагоретинама израста несумњив је и крупан, тријумфални добитак.

Фантастика је, коначно и јасно видимо, стављена у службу других циљева, док се у њеној генези, као и у генези сазнајног слоја ових песама преплићу најразличитији елементи, поводи, слојеви градње и саопштавања. Тиме, наравно, ни најмање није речено све што се може рећи о овим песмама и поводом њих. Четврта песма, „Сапопис о великом мерењу и смеју победном“, изузетно је значајна у смислу варирања, учвршћивања и истовременог проширивања структуре „Сапописа“. Разноизворност о којој је било речи присутна је и у њој са несмањеним значајем и снагом. Уопште, њен сазнајни и дубински ток уклапају се, а истовремено и појачавају значења која „*Сапописи*“ нуде.

За песме попут ових недовољно је рећи опо уобичајено — да им је место у антологијама. „Сапописи“ су значајан догађај наше нове поезије. За њих је карактеристично, као и за Пуслојићевог „Негледуша“, оно што најбоља остварења те поезије и одликује — да њихове формалне мере уступају, бивају споредне пред комплетношћу значења, сложношћу унутарњих структура и имагинативно-интуитивне градње ових песама. Оне захтевају нов, комбинован приступ и знатно суптилнију, еластичнију аналитику која укључује различите, понекад и хибридне облике сазнавања. Једносмерни приступи овој поезији очито су недовољни а њихови резултати не само да могу бити једнострани, но и пуни нетачних судова и разноликих погрешака.

Уједно, та поезија се својим бићем супротставља књишки обележеној, „језичкој“ поезији данашњице која, снажна у језику, бива понекад тако немоћна пред светом. Затим, та поезија очито инсистира на метафизичкој вредности својих исказа и у томе следи магистралну нит свеколике светске лирике. Она, уједно, није склона „замагљивању“ и артифицирању ствари и појмова који тако често чине барокну, слаткасту глазуру језичких бујица што обликују највећи део „текуће“ поезије.

Због свега овога сам и уверен да је реч о поезији која поседује истинску савременост напоредо са значајним књижевним вредностима, и да би било дубоко погрешно превиђати њене особености за рачун текућих мода, као што се то често код нас чини. Иначе би могло да нам се догоди да останемо не само слепи и глуви, већ и недовољно умни да разлучимо битно од небитног, сурогат од истинске вредности.

Један од савесних коментатора данашњице, Игор Мандић, упорно понавља да смо појаву масовних медија примили непаметно и неприпремљени, и да је велика могућност да се то догоди и са новим масовним медијима који већ увелико прекорачују праг света. (Међу овим бројним и подједнако значајним видовима комуницирања који обједињују различите комбинације и системе, чини се да посебан значај за књижевну комуникацију може да има електронско убрзано штампање!) Прилика је да се запитамо — у овде предоченом контексту — не прети ли да се догоди нешто слично и са новом поезијом, новом литературом уопште, која је несумњиво ту, поготову ако свест о њој још није довољно адекватна самим њеним облицима, значењима и вредностима?

Срба Игњатовић

ОД ПОНАВЉАЊА КА НОВИНИ

Ристо Трифковић: „НОВЕ ПРИЧЕ, ОПЕТ“, „Свјетлост“, Сарајево, 1973.

ПО МАЈАКОВСКОМ новина је у поезији обавезна. Али, она је бар исто толико обавезна и у прози; нарочито је неопходна у нашој данашњој новелистици. Та се неопходност осећа готово на свим страницама Трифковићеве најновије књиге, па чак и у њеном наслову који обелодањује контрадикцију између новине и понављања („опетовања"). Попут свих досадашњих Трифковићевих творевина, ове странице обухватају безбројне малограђанске ликове, али сва та протејска многоликост није ништа друго до израз оне „живе противречности" у којој је Маркс видео битну физиономију малограђанина. Док приказује овакве малограђанске противречности, аутор је приморан да решава противречности приповедачког приказивања, а на првом месту — супротност између иновације и инерције понављања. У ствари, он је притиснут императивном и виталном потребом да освоји неки нови садржај.

У последњој збирци, међутим, Трифковић је опет обликовао онај исти садржај што га је налазио у паноптикуму малограђанштине, међу бити-имајућим докторима, генералним директорима, рачуновођама, царицама, „мјесним угледницима", „романсијерчинама", укратко — међу „серењама, интелектуалцима и осталим спобовима". Његов јунак је наш савремени филистар.

У исти мах, он је и вечити малограђанин. Јер, откако је почело класно фрагментовање друштва, кроз сва раздобља провлачила се тенденција декласирања, коју је наследио малограђанин, да би је наставио до дана данашњег. У својству декласиране јединке, малограђанин постаје „жива контрадикција", пошто мора да лавира између противуположених класа. Отуда, он је расположен да човека дефинише као врдаламу (прича „Ето провода!"). И заиста, вечита малограђанштина је баш то непрестано „врдање" између ватре и воде. Вијугајући између опречних друштвених сила, врдалама се сваки час повија према ветру: он се непрекидно прилагођава нељудском положају, те се стога отуђује од свог интимног људског бића. За малограђанина, ово биће постаје фикција или којештарија. У том смислу, он се подаје човековој дереализацији која се јавља као нова тема у Трифковићевом реалистичком приповедању (поглавито, у прози „Дрвени филозоф Лазо Мудуља Шупут").

Малограђанин је дереализовани човек, односно сенка од човека. Да би компензирао губитак своје реалне људске суштине, он се хвата за свакојаке фантоме који представљају својеврсну филистарску Утопију. Његова малограђанска Иноџија указује му се као непостојећи идилични Думаковац, као „недостижни Париз". Новгород Катманду, Бали или ма која друга Нигдина где би он био „богати денди коме се овај ушљиви свијет диви, клања". Разуме се, таква Утопија је смешна малограђанска фатаморгана, — али дереализација је озбиљан људски проблем, као што је то и чежња људског тела за присним односом са земљом („Сага о једном Думаковцу"). У Трифковићевом јунаку се рву човек и малограђанин: први се нагонски опире својој дереализацији, док јој се други повињава.

Писац је битно ближи првом него другом. Његова реч звучи као порицање приказане дехуманизације. Она погађа филистарску безидејност, на пример — духовну убогост извесног Јараковића који „није имао никаквих идеја, идеала". Сем тога, она удара и по незнању паланачких „генија" који блефирају својим арогантним и лажним свезнањем: „Нема шта да лупаш главу, све се зна". На тај начин, приповедачева филозофија значи критику тривијалног ћифтинског филозофирања, јер ово наводи двоношца да се потчини обездушеној, онечовеченој стварности („Дулчика, живјети то је напокон све").

Такву критику може да осмисли тек једна нова реафирмација хуманости, каква се помаља на врхунцима Трифковићеве сатире, пре свега у „Скаски о паду" (о паду свемоћног директора кога успева да обори мали књиговођа, заљубљен у филателију). Наговештавајући нову и вишу потенцију приповедачева хумора, та сатира жигоше разне типове савременог малограђанина, од тобожњег идеолога-цитатолога до скоројевића-власника који грми против „демагогије" једнакости. Чини се да она достиже своју горњу границу у „Балади о потказивачу": первертовани јунак ове повести очајава не зато што је денунцијант, већ зато што „надлежни" више не фермају његове денунцијантске услуге и „заслуге". Најзад, иста сатира се манифестује као критичко писање о списатељима, обухватајући контраст између Гаја Валерија Катула и „четвртастог главатог Фотија Копрца". У оквиру Трифковићеве речи о малограђанској комедији, ово писање напада комедију књижевне речи.

Оно баца нешто светлости и на саму Трифковићеву нарацију која, у том аутокритичком осветљењу, показује одређена противречја сопствене структуре. У напору да разреши ове контрадикције, приповедач настоји да слије уједно фељтонистичку опаску и есејистичку мисао, — новелистичку сажетост и романескни замах, — наративни темпо и драмску динамику... Очигледно, таква динамика доминира ТВ-сотијом „Велики помак", где се начин приповедачевог писања најнепосредније додирује са тоном и ритмом усменог говора.

У тачки тог додира концентрисане су главне врлине Трифковићевог језика, од пишчеве стакато-фразе до његове лексике, која укључује савремени арго као и поспрдна имена (Мудуља, Јарачевина, Копрц, и томе слично). Трифковић покушава да покрене све снаге уметничке речи, не би ли демаскирао немоћ малограђанско-чиновничке празноречивости. При том, њему полази за руком да ухвати нит језичке иновације.

У ствари, он је похватао многе конце приповедачке новине. Остаје му још да их повуче према оном средишту које је фиксирано у једној стваралачкој визији човека и света. Када се сви ови конци споје у том инспиративном центру, у том гнезду нове синтезе, зрела новина ће коначно надвладати инерцију понављања.

Радојица Таутовић

ЛИРИКА БОГАТА МЕТАФОРОМ

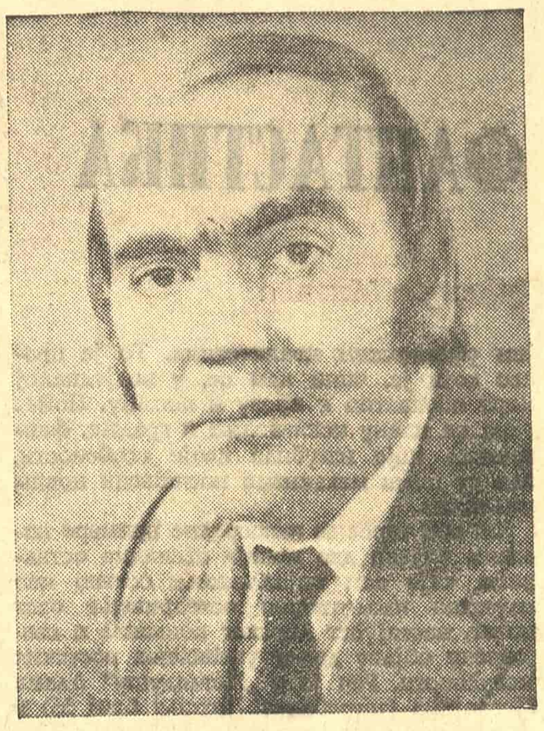
Александар Секулић: „ВЕНЕЦИЈАНСКА КУГЛА“, „Просвета“, Београд 1973.

ДРУГОМ ЗБИРКОМ Александра Секулића обележено је даље грађење једног лирског света, неоромантичарског по тематици и сензибилитету, а савременог по елиптичном и сликовитом поетском изразу. Секулићева тражења у размаку од прве до друге збирке била су концентрисана највећим делом на израз и језик. Ослободивши се раније звучности, која је местимично прелазила и у реторику, Секулић је настојао да искористи богатство мисаоног подтекста и потенцијалну сликовитост једноставног, шкртог песничког израза, да што мањим бројем речи, трагајући за дручијим музичким ефектима, оствари метафоричну, у основи отворену, упечатљиву лирику.

Песников однос према језику остао је, међутим, у основи исти: Секулић није разбијао реченичне склопове, није посезао за атомизираним исказима, већ је реченицу разбијао ритмичном структуром, тако да свака слика и метафора дође до што пунијег изражаја. Оваква строгост према речима показала се, у контексту његове друге збирке, као корисна, доносећи свеже акценте и оригинална песничка решења.

Секулић читаву песму обично подвргава једној метафори, чије тумачење води ка идејној структури ове лирике. Песник већим делом збирке решава један кључни проблем: однос човека према свету, угроженост јединке, одсјај једне борбе не само за опстанак него и за трајање. Човек није само окружен хладноћом, одбојношћу и неразумевањем, већ и подложан пролазности којој се сизифовски треба одупрети. Песник то чини стваралачким актом, транспонујући свој доживљај света у сликовите, привидно хладне, али необично сугестивне стихове. Такав однос у овој збирци превазилази евентуалну сентименталност: све је овде казано одмерено, без патоса и позе, као резултат истинског стваралачког чина, и уопште једног стваралачког односа према животу.

Уводни циклус „Нашој чуваркући", у тематском распону од сећања на детињство до метафоричне мисаоности, доноси две изразите лирске целине — песме „Нашој бијчици чуваркући" и „Трешња поред пута". Већ овде се да уочити основна



песничка мисао, извесно немирење с отуђеним светом, с човековом угроженошћу и пролазношћу. О томе још одређеније песник говори циклусом „Ничији посед", нешто разбијенијим и разуђенијим од претходног, али мање уједначеним. Аутор је овде близак елементарном, исконском поимању живота („Лишај"), склон да се поигра сазвучјем црног хумора („Жилет"), да се загледа у бескрај и празнину („Ничији посед") и неодређено време („Венецијанска кугла"), и коначно да уобличи као резултате таквог трагања, као једно опоро искуство настало после свих тих продора и откровења, поруку о пролазности („Ништа гвоздено", „Где ће мој фосфор да траје"). И утешно је, по њему, за човека што се бори с оним силама којима и гвожђе подлеже; ако је та борба неизвесна, ако њен резултат треба ипак примити са скепсом, то је разлог више да је макар и с ироничним осмехом прихватимо.

Циклусом „Кућа захваћена несаницом, мајсторима, одсутношћу..." песник је настојао да објективизира доживљај непосредне стварности, да објекте оживи и на свој начин персонификује. То је уосталом једна од честих тема у његовим стиховима: он оживљава предметни свет, тражећи у њему скривену метафоричност и налазећи у тако откривеним сликама истоку своје песничке мисли. У Секулићевим песмама лако се уочава низ од предмета (по себи), преко поетске слике у коју су предмети укључени, до мисли што израста из нашег односа према таквој слици. Разумљиво је ипак да се његов стваралачки поступак овом схемом не исцрпљује, већ, може се рећи, да се одатле расцветава и грана.

Циклусом „Иза видокруга" обележен је песников продор у метафизичка значења и етичке релације. Издвајајући песму „Док тврдица проклета", понешто с наглашеном непосредношћу израза, али с функционалним контрастом двеју слика из којих је саздана, не можемо заобићи ни песму „Лампа" у којој је, чини се, аутор понајвише искористио могућности песничке слике:

У глуво доба
ћорава лампа
старе књиге
са нама је листала
са нама је писала
гушчијим пером
доцније
читав свет
читав живот је обасјала
као јутарња поплава
у којој се давио
њен плави жижак

(„Лампа")

Друга збирка Александра Секулића води нас у сећање на детињство, у свет старих, драгих предмета, звезданих ноћи, сунчаних предела, свет у коме се простор сужава у жижу, а време протеже без граница. Сажета и елиптична у изразу, богата сликом и метафором, доносећи један аутентичан доживљај човекове угрожености и пролазности, ова књига лирике обележава не само нов корак у стваралаштву Александра Секулића, већ и један од занимљивијих тренутака издавачке сезоне.

Иван Шоп

ВЛАДИМИР ЖЕДРИНСКИ: ВИКТОР СТАРЧИЋ

Жарко Буровић

У гвојишшта

1.

Ти белог осмеха у сусрет ми идеш,
идеш и слутњу таме разведраваш.
Сторуку светлост преокрећеш у цвеће.
Речи претвараш у корал маште. Па сниш и зриш.
Зриш у жару наручја, у наручју са знаком крепости.
Твоје руке са олујом у намери ноћ љубављу одоме,
ошуме наше жудње. Остоже сено праштања.

У том грмљу грљења и ноћ постаје обелискно бела,
бела и лепа као одговор без питања,
као тајна снохватицом преливена.

У души пламте снови. Клешу облик нади.
Нади коју треба сустићи пре таласа окрутности,
јер таласи са таквим окусом разарају чулне драге и виђаге,
ниште наше сједињено удвојиште. Неповратно.
Ниште га упркос захтеву усана да пронађу усне,
да дојке пронађу сврху овог мушког прстобрања.

Ти белог осмеха у сусрет ми идеш.
На наш сан месечина занос лије.
у души жудња пламти.

2.

Тај мирисни дах шапутања, тај врт сневања,
у чулима раоничи прво жудњу па онда раздор.
Жудњу достојну да прожме сваки трептај давања,
сваку варницу у којој се полени захвалност.

У твојој руци дар и цват пољског јутра,
извор који обилази сва места у бескрајној ували бића.
Додир се језгри успоменом.
У пољу жито расте. У житу дан дозрева.
Са даном и ти отвараш плануле школске немира,
да би сунцем озарена, да би ватром подарена,
благо будилништво ојезгрила у крви.

То тихо пламсање, та жеђ што стоји дуж рубова неутешја,
вуче ме понору љубави, спојеним судовима вена,
тера ме да тамо нађем разигране кошуте бдења.
Бдења обасјаних гледом и недогледом,
бдења са јутром у руци, са руком у сновима.
Тај дар само ти умеш да одштампаш у чулима,
да ми пошаљеш у гору жудње свој издашни извор.

3.

Јутро се у твоје очи слива,
у очи које нису очи но меки сан,
очи које нису очи но млечна зора и у зори лан.
И у зори лан и у лану киша,
киша или дозив шумног колања чаролија.

У твоме наручју запљускујем обале чулног обнављања.
При сваком трептају оједре се чудеса,
расклопи се врлет жудње, заизворе усне,
преду се вретена љубоморе и кошмара.
Наједном мислим да сам на океану.

Љубећи тебе досежем морје и прекоморје,
откривам нове архипелаге сунчаног дневника крви.
Све што је везано за тебе дише златоусто,
цвета јасминасто, сновослутно и гостиво,
пева у знаку тек нађених изворја.

Јутро се у твоје очи слива,
у очи које нису очи но меки сан,
очи које нису очи но млечна зора и у зори лан.

У твоме наручју далеки се предели откривају,
откривају се поља, горовити венци и студенци.
Открива се копно наде и утешја.

4.

Закорачила си у лето. У моју крв и дисање,
који су час вал, а час тиха молитва,
који су час омама, а после ње помама.
Месечина широком руком описује круг,
ти опасујеш спектралну љубав и сан,
ти слутњама бистриш мој мрак.
На дну ноћи месечина свилу изаткава.
У пољу се ветар инати.
Ти срце топлиш у моме наручју.
У снове расточен,
песну предочен. У мраку осведочен: љубим те.
Љубим те моја мала морска алго, биолуње благо.
Љубим те уз заплену свих снова који листају немиром.
Љубим те као што дан грли занос мора до замора,
љубим те свестан да сам нашао пристан језгровања.

У цвету самоћа сни.
Ноћас ћу сништи и бити, пожуду у тебе улити,
улити је као што се сунце улива у воће.

ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

НА ГРАНИЦИ УНИВЕРЗАЛНОГ

Живојин Туински: СЛИКЕ, Галерија КНУ Београд

ДЕСЕТАК СЛИКА насталих у протекле три-четири године потврђују сликара Живојина Туинског као изузетну личност нашег савременог ликовног стваралаштва, личност колико изворну толико и обавештену. Прошло је безмало шест година од његове претходне самосталне изложбе у Београду и од тада су се десиле одређене (мада не битне) промене у његовом схватању улоге предмета у слици и слике као предмета. Раније слике карактерисао је облик који је безмало грађен као рељеф, густим наносима боје материје, избраздан неким загонетним графичким знацима, са јаким асоцијативним обележјима, у функцији симбола. Употребом не-сликарских материјала (најчешће канапа), Туински је покушао да у слику уведе чисту материју, што га је у једном тренутку поставило у оквире нашег енформела. Слике су имале неку чудну, несиметричну неуравнотеженост и патину извесне временске неодређености. Носиле су неку своју тајну и чар исконске поруке забележене знаком, белином, игром линија, случајним зарезом, невољном интервенцијом руке, као што су многи стари предмети сачували трагове људских додира, ножа, нокта или усана. Трагове времена.

Данашња слика Туинског је, чини се, за нијансу сиромашнија, „тања", прочишћенија. Облик који асоцира предмет постао је чистији, довршенији, укомпонован у површину као неутрално сликаном позадином, мирнији и тиши, безазленији и на махо хове шаренији, лишен страсног рељефа шездесетих година. Облик — предмет повукао се некако у оквире слике, сведен на мању површину, затворенији у своју усамљеност. Раније је он био Иницијал, Симбол, Знак, сада је он безимен: доведен на границу универзалног.

Можда би било интересантно завирити иза формалне логике која иницира грађење облика. Можда би се видело да између облика у слици Туинског и његовог могућег предметног еквивалента лежи једно дуго ирационално искуство које димензионира степен препознатљивости, али исто тако лажи и неко исконско разграђивање свести пред нужношћу бекства од обичног, ефемерно одређеног. Зато ови облици и имају ону недовршену, прекинуту линију идентитета, или боље речено, разгранато, двојно значењско одређење. И док је раније облик био више везан за своје праузоре у стваралачкој свести самог сликара, сада је он полазиште у тражење идентитета са могућим обликом предмета из свести посматрача слике. Процес је управо добио обрнути ток од онога који је Лазар Трифуновић означио као покушај „да се са општег осећања пређе на појединачно", јер се слика у целини, ретком кохезионом снагом, манифестује као јединство своје материјалне егзистенције, оригиналне иконографије и вишеструке значењске усмерености. Слика настаје дуго и споро, сазревајући готово до дефинитивног облика у духу самог аутора, она је више од унутарње грађе сликара него од материјалне супстанце објективног света, спиритуалнија и аутономија у својој онтолошкој одређености.

АУТОНОМИЈА ОБЛИКА

Денис Мичел: СКУЛПТУРЕ, Галерија културног центра Београда

ПОЗНАТИ енглески вајар Денис Мичел први пут се представља београдској публици избором од шеснаест скулптура из своје богате продукције и са неколико слика које су, у ствари, формалне варијанте облика у бронзи.

Мада је у младости почео као реалистички сликар, Мичел је данас један од водећих представника апстрактне скулптуре у Енглеској. Његове форме прецизна су пројекција унутарње хармоније и тежње за апсолутном аутономијом облика. Скулптура је апстрактна у односу на свет реалних облика одређеног значења и функције, али веома конкретна у својој унутарњој довршености. Површине које су наизменично обрађене као контрасти високог сјаја добијеног полирањем бронзе и грубље, патиниране, зеленкасте, одређују ову скулптуру као ритмичку усаглашеност простора и облика, духа и материје. Прецизно мерени односи дају овим скулптурама изглед монументалних комада иако су им физичке димензије скромне.

Мичел је свој скулпторски опус зачео у атељеу славне Барбаре Хепворт, истина у духу реалистички конципираних облика у дрвету, али је снагом свог талента веома брзо открио лични израз. Праве, елегантне, незадрживо усмерене у простор форме, привидно једноставне структуре, егзистирају као симболи лепоте и човековог достојанства. Мичел није свесно опредељен за азијатске покрете. Он не тежи експерименту ради експеримента: скулптура је за њега облик егзистенције и то је оно што јој даје снагу изворног доживљаја.

Изложба је организована захваљујући традиционалној сарадњи са Британским саветом у Београду.

Срето Бошњак

ИНТЕРПРЕТАТОРИ КОМАДА „МОРЕ" ЕДВАРДА БОНДА У ТЕАТРУ „БОЈАН СТУПИЦА": ДИЈАНА ШПОРЧИЋ, БУРБИЈА ЦВЕТИЋ, ДУБРАВКА ПЕРИЋ, МАРИЈА МИЛУТИНОВИЋ, СВЕТЛАНА БОЈКОВИЋ И СЛОБОДАН БУРИЋ

ПОЗОРИШТЕ

ВЕРОВАЊЕ У СЦЕНСКУ ИЛУЗИЈУ

Уз премијере Бондовог „Мора" у театру „Бојан Ступица" и „Патке из врта краља Густава" Зорана Поповића у „Кругу 101" Народног позоришта

„МОРЕ" је збунило чак и најоданије поштоваоце Едварда Бонда, данас неоспорно једне од најзанимљивијих, ако не и најмаркантније личности модерне драмске литературе. Ово тим пре јер комад, који се игра у Југословенском драмском позоришту, долази после заиста великог и значајног дела какво је његов „Краљ Лир". У сећању је још представа коју смо видели на прошлогодишњем Битефу и која нас је уверила да је Бонд довољно храбар да одбаци многе традиционалне предрасуде, да свој магични и сурови реализам учини рустичним, поетским, изворним и слободним у исти мах. Ничега од свега тога у „Мору" нема и отуд исцрпљивање у трагању за „сим болима, апстракцијама и значењима која није могуће ни видети, наслутити или објаснити.

Шта је Бонд хтео да каже паралелизмом између људи једног малог обалског места и мора као бескрајног пространства, беспућа, ширине и бездана што гута морнаре, илузије, чежње, људске душе и тера на самоћу, страх, отуђење, самоограничења и игру апсурда? Мотив је веома стар и добро познат у англо-саксонској књижевности осмог и деветог века. „Морепловца" и друге дивне баладе Енглези воле и цитирају не само као уметничка дела него и као животну мудрост која се непрекидно и изнова потврђује. Она инспирише човека да одолева стихији и злу: слике мора су пуне пусте дивљине и пркосне лепоте, узбудљиве једноставности и праве поезије. Први призор у Бондовом „Мору" у потпуности одговара опису који налазимо у стиховима „Морепловца" — али без оне унутарње, исконске драматике несагледивог простора који гута земљу и небо. Ово Бондово враћање изворима није тешко објаснити. Али, немоћан да ту нађе пројекцију будућности и снагу нове поезије — кренуо је неочекивано другим путем: после буре у ноћи радња се наставља у дућану почетком овог века уз парафразу познате и веселе једночинке „Тамни плави плиш" чији се садржај сада врти око тамног плавог сомота. Уместо да кулминација буде у вицу — сцена се преображава у склониште сумњиво обучених и тајанствених људи. (Они не откривају сасвим у чему је смисао њиховог деловања али се јасно види по понашању Љубе Богдановића као Картера и Иве Јакшића у улози Томпсона да они у то што чине верују). Миодраг Радовановић као власник радње, чувар обале и вођа ових људи искрен је до драматичности. Ту је изванредна Дубравка Перић која сцени даје једну посебну атмосферу, озбиљну ведрину и буди интересовање за даље перипетије. У томе је допуњава доста дискретно и веома изражајно Бурбија Цветић као Џесика. Наставак не треба дуго чекати, он се одиграва у салону госпође Луџе Графи где ова дама (Дубравка Перић) подучава младе провинцијске даме у драмском аматеризму. Те сцене неодољиво подсећају на ону чувену пробу мајстора из Шекспировог „Сна летње ноћи". (Уместо Пирама и Тизбе овде се јављају Орфеј и Еуридика). Ова глумица својом озбиљном и изузетном комиком која се ретко виђа на нашим сценама, са пуно мере и укуса, без спољних примеса уноси сав свој дар и вештину у експлозивну и смешну сцену. Ту је Плеша (редитељ и сценограф) подстичући шармантну игру и издижући глумачку креацију изнад самих речи готово превазишао писца и остварио бриљантну сцену (костими Божане Јовановић адекватни стилу представе). Да тога нема — била би ово бледа инспирација на толико познату тему. Плеша се изражавао искључиво преко глумаца: Марија Милутиновић (Мафања Прајс) је „игру кученцета" преобразила у шармантну параду; Слободан Бурић је добио шансу да покаже салонску умешност у покрету и фигури Свештеника уз уздржану и ефектну комику; лепо су се представиле и Дијана Шпорчић (Цили) и Мирослава Илић (Ракел). Између ових необичних, али публици блиских ликова, провлаче се Тони Лауренчић као чедни Вили Карсон и Светлана Бојковић (Роуз Џоунс). У изузетној сцени удварања ова млада и лепа глумица при додиру са нежним младићем, који је био пријатељ са човеком којег је волела и којег је море прогутало, открива префињену игру бергмановског карактера. Ту је и Александар Берчек (Холаркат), веома млад али темпераментан и вешт са доста дара.

Најатрактивнија сцена у „Мору" је она на стени где сви актери овог комада, окупљени око Дубравке Перић и клавира, по ветру распршују пепео дављеника чији је леш након дугог чекања ипак избацило море. Узоре, на жалост, опет налазимо у спевовима „Беовулфа" где се мешају хришћански и паганski ритуали (око Нојевог ковчега на високој хриди), с тим што се све извртуло у лепу али необавезну игру. Плешу је то понело па је ритуал са просипањем пепела извукао у први план, нашао низ веома успелих решења и посебно се поиграо ветром и црним веловима растужених госпођа. Бранко Плеша је веровао више Бонду него самом тексту и зато је успео да кроз сву комедију и изобличену драматику сагледа живот у његовој бескрајној глупости и трагици безнађа. До које је мере Плеша био обазрив види се и по призору у коме пушта Еванса да у једној бујици фраза искаже све оне отрцане филозофске пуке комада, као нешто што се мора рећи, али не мора ни упамтити ни схватити. Адем Чејван је овог робустног морнара, који одолева искушењима и мора и живота, у свакој појави више и другачије откривао чинећи га тако и реалистичнијим али и нестварнијим у исти мах.

Цела представа је у знаку сцена које свака за себе, ма колико биле фрагменти доста лабаво повезане приче, делују и као целине. Плеша их је решавао као таблое или живе слике и у томе је постигао изузетно много, далеко више него што је и сам писац тражио. Зато смо са „Морем" добили представу у којој доминира веровање у сценску илузију и могућности глумачке игре. То је заиста успех који се не сме потцењивати. У њему су Бондови симболи нестали пре него што су се и појавили па је позорницом опет, по стоти пут, доминирао театар над произвољношћу и вербализмом.

*

НЕКАКО У СЕНЦИ новијих амбициозних представа на великим сценама остала је игра Зорана Поповића „Патка из врта краља Густава" у режији Виде Огњановић на сцени Круга 101.

То је даровито рађена скица за колективни портрет групе младића и девојака што су се нашли заједно у поправном дому. Да би убили време и нервозу пред скори излазак припремају у учионици Стеријину „Лажу и паралажу". У њиховим реакцијама и успутним коментарима има доста свежине, веома лепих запажања и сасвим прецизних језичних карактеристика. Професор (Душан Јакшић), упечатљиве карактерне изражајности и супленти (Раде Вукотић и Раде Марјановић) покушавају да их кроз то наведу на игру истине о позитивном јунаку у данашњем свету и тако откривамо њихове реакције на саму реалност. Овај текст има занимљив и драмски ефектан завршетак и права је штета што није мало гушћи и краћи.

Вида Огњановић је учинила све да се на скученом простору, уз помоћ сценографа и костимографа Биљане Драговић, развије једна спонтана игра у којој ће илузије бити сасвим реалне а животне чињенице у својој горчини апсурдне и нестварне. Кретње су слободне, подстиче се и импровизација, а у игри се траже спонтаност и темпо који не трпе претерано психологизирање и тумачење речи. Режија ову слику употпуњава асимилацијом чулних утисака и постиже заиста доста.

Драган Зарић и Соња Јауковић су направили праве креације. Зарић (Михајло) има лакоће, реалистичке убедљивости, једноставности и замаха који фасцинира. Соња Јауковић (Јулија) не игра само на шарм и лепоту него, што је доста ретко код наших младих глумица, и на унутарњи нерв, пригушену драматику и растрзаност која у својој природности буди многе асоцијације. Нада Блам (Милица) показала је овде да има и комичарског дара: уме да држи сцену, улази у вараолије са страшћу и ако већ на почетку карије буде умела да обузда пренаглашену мимику биће заиста уживање пратити је кроз нова глумачка искушења. Анђелка Ристић (Снежана) је у израз, који је већ од раније фиксирала на овој сцени, унела доста свежине тако да уз отуђеност сада испољава и жељу за активнијом и ефектнијом игром. Данило Лазовић (Милош), ако се пређе преко извесних претеривања и форсираних ефеката, показао је доста и од својих могућности у којима има сценске снаге, темпа и убедљивости.

Петар Волк

МУЗИКА

ДВА ИТАЛИЈАНСКА ГОСТА

О „разним"" гостовањима у Београдској опери

ПОЛИТИКА ГОСТОВАЊА у београдској Опери доживела је ове сезоне битну и, рекли бисмо, срећну измену, која у знатној мери истиче домаће снаге. Заокрет који је био колико ризичан толико и нужан, јер се почело дешавати да су многе представе са, иначе, врсним домаћим снагама — биле полупразне. Ако се у почетку сезоне због недостатка „звучних" имена — не једном на измаку својих снага — осетио узмак публике, сада је већ приметна другачија ситуација. Травијате Милке Стојановић, Норме Радмиле Бакочевић, Аида, Леонора и Амелија Љиљане Молнар Талајић... биле су велики импулс тој новој оријентацији, што би могло Опери да буде охрабрење за даља лансирања домаћих звезда (већ доста дуго чекамо Наду Сиришчевић из Загреба, која је последњих година израсла у уметницу великог формата).

Сводећи, дакле, гостовања страних уметника на праву меру, Опера нам открива и другу страну те „мере" — свесно избегава звучна (и скупа) имена, опредељујући се за „радна" гостовања. Тако смо се и сусрели са маестром Антонијем Брајновичем (далеким пореклом — Херцеговац) из Торина, који је 13. марта дириговао „Норму". Одмах да кажемо да бисмо желели да имамо таквог диригента за италијански репертоар. Узимајући, истина, нешто спорија темпа, која у Италији нису неуобичајена, а која су и од оркестра, а поготову од певача, захтевала знатно више снаге и концентрације, Брајнович је стилски готово савршено тумачио „Норму". А то значи да је дао један меки, нежни, меланхолични „цртеж"; једну чисту романтичност типа шопеновских ноктурна, — дакле, мање гласну, мање суву, мање „као такву", већ као исповест једне крхке и осећајне личности... ткајући једну префињену чипку у којој је било и нечег од отмености и узвишености рококоа. Из тог миљеа најсуптилнијих и најпоетскијих узлета, нама ће у незаборавном сећању остати финале опере, који нам је као никада до сада открио сву величину Белиниjевог генија, у чију је славу и Радмила Бакочевић, те вечери, испевала своју можда најдирљивију исповест. Били су то тренуци када позориште престаје да буде позориште у обичном смислу речи. Био је то обред, чији су врховни жреци били: маестро Антоније Брајнович и примадона Радмила Бакочевић.

Три дана касније, 16. марта, у „Риголету" се појавио млади италијански тенор Бруно Себастијан. Блеснувши изненадно и у великом стилу на фирентинском фестивалу, када је пре три године ускочио у интегралну верзију „Виљема Тела" уместо оболелог Николаја Геде, Бруно Себастијан је намах постао велика нада. Као такав он је био и у Дубровнику, где је на концертном извођењу „Ромеа и Јулије" од Гуноа потврдио на најбољи начин те наде. Стога су наша ишчекивања била оправдано велика. На жалост, Себастијан није испунио та очекивања. Његов глас изгубио је лакоћу и бриљантност, постао је знатно тромији и с приметним напором осваја висине. Чисто певачки најбоље је отпевао арију у другом чину »Elia mi fu rapita«, међутим са једним патосом, који је пре одговарао неком веристичком јунаку но лакомисленом војводи. Иначе, Себастијан је пуки сценски почетник, и о неком тумачењу лика не може бити ни говора. Једно разочарење које се не би могло, на жалост, правдати ни индиспозицијом.

Симпатична, талентована, самоуверена, млада сопранисткиња Гордана Јевтовић, која је скренула пажњу на себе низом успелих остварења, појавила се те вечери, први пут у Београду, као Билла. Изузев у другом чину када ни њена исповест, ни њена борба за вољеног човека не досежу оне праве и нужне драматичне акценте — последица: „бежање" са високих тонова — њена Билда је била интересантно остварење, која има тенденцију да буде девојка-сањалица, која живи у свом свету, и која се за тај свет са жаром и наивношћу жртвује. Идући даље том линијом, и ширећи њен фронт, она ће бити на најбољем путу да нам донесе једно мање уобичајено, и стога — драже и вредније тумачење.

Љиљана Молнар Талајић је и у прошлом месецу (27. марта) била гошћа наше Опере, и опет испунила гледалиште до последњег места, које је и овога пута било њена захвална публика, иако је њена Амелија у „Балу под маскама" открила у већој мери она „слаба места" у њеној уметности о којима смо говорили после њене Аиде. Наиме док њен глас — поготову њена чудесно звучна пијана — у висинама плени као ретко који, у средњем а поготову у ниском регистру добија неке грлене призвуке, који му одузимају и природност и лепоту. Да ли је то последица премора, неконтролисаности или несвесности, ми то не знамо, али смо уверени да то једна Љиљана Молнар може и мора отклонити.

Слободан Турлаков

ПИСМА УРЕДНИШТВУ

О „УЗУРПАТОРИМА“ – БЕЗ УЗУРПАЦИЈЕ

1.

ОНЕМОГУЋЕН да, у име жирија Удружење књижевника Србије за додељивање награде „Милан Ракић” који је у два маха у „Вечерњим новостима” оклеветан, те клевете оповргнем тамо где су и изречене и где би и имало сврхе, у истим тим „Вечерњим новостима” — присиљен сам да то, како би се истина ипак чула, учиним у овом листу. Нека ово објашњење, овај кратак историјат неуспелог покушаја да се на дезинформације одговори, буде прилог разговору о сличним појавама који се у овој рубрици од претпрошлог броја „Књижевних новина” води. Нека и овај илустративан пример покаже како истина понекад може, и мора, бити само оно што хоће онај ко има прилику да се служи новинским ступцима не страхујући да ће му се ико супротставити. И нека се само огорчењем протумачи што ће се у овом коментару цитирати и једно писмо које, сва је прилика, није било намењено јавности.

2.

У „Вечерњим новостима” од 21. марта објављена је, у рубрици Искоса, вест у којој се чланови споменутог жирија називају „узурпаторима” јер је жири, наводно, прекршио „све пропозиције у оквиру којих треба да се одвија његов рад...” јер је „у кандидате за награду уврстио само песнике, истовремено одлучивши да Ракићева награда постане само песничка”... јер је „већина овогодишњих кандидата одавно прешла године предвиђене пропозицијама”. На ту вест омах сам у име жирија реаговао пославши демант. Мој одговор, дабоме, није био објављен али је уместо њега, 26. марта у истој рубрици објављена још једна вест с истом темом. У њој се каже да је овај жири увео још једну новину по којој „награду не могу добити књиге које су већ добиле неко признање у виду књижевне награде” и да је оно што би другом жирију било препорука овоме сметња.

Истог дана телефоном сам разговарао са уредником културне рубрике „Новости” другом Глишићем, интересовао се за судбину свог текста и споразумео се с њим да напишем нови којим ћу се осврнути и на другу лажну информацију. Тако сам и учинио и мој је одговор тог дана, у току радног времена, достављен на одговарајуће место.

Сутрадан, у „Новостима” од 27. марта, у рубрици Читаоци — да или не, објављен је, — мој први одговор, онај који је требало да буде занемарен, а и тај скраћен и „исправљен” како би писац редакцијског коментара уз тај и такав одговор сам себи дао „шлагворт” и како би, уистину, сам са собом могао полемисати. Ја сам, наиме, тврдио да у пропозицијама награде нигде не стоји да је мора добити писац „до 35 година старости” — како се у првој вести каже — већ да стоји млађи писац. То млађи претворило се у млади и речени коментатор је могао да развија своје тезе о томе шта је и шта није млади писац!

И на тај обрт догађаја сам реаговао. Поново сам, у име жирија, написао одговор и тај је одговор са пропратним писмом секретара Удружења књижевника Србије Владимира Стојшина упућен главном и одговорном уреднику „Вечерњих новости”, другу Живку Милићу, с молбом да он интервенише како би се већ једном успоставио нормалан демократски дијалог. И... он је интервенисао. Уместо да објави текст који му је послат (како би, уосталом, налагао и Закон о штампи који се у таквим приликама позива у помоћ) — он је Владимиру Стојшину послао писмо.

3.

У том писму се каже да је друг Милић од аутора вести о којима је реч — испоставило се да је аутор тих вести, као и коментара уз мој први, грешком ваљда објављени одговор, књижевник и сарадник „Новости” Божидар Милидраговић — добио објашњење. У објашњењу се тврди да је „жири прекршио пропозиције”... да је „одлучио”... да „од ове године (...) награда (...) постане искључиво песничка”, и тако даље, и све изнова. Све то није интересантно колико пропратни текст друга главног и одговорног уредника Живка Милића: „Као што видите друже Стојшин — каже се у том писму — аутор написа тврди да није повредио истину (чуо је, наводно, од једног члана жирија чије је име спреман да изнесе „једино на суду” — прим. Б. А. П.), па да, према томе, нема ни места Вашим исправкама”. И, мало даље: „То све, разуме се, не значи да нисмо спремни да објавимо мишљење и став жирија, али морате схватити, друже Стојшин, да такав један текст ни би смео у обостраном интересу, да садржи нападе на ма чију личност нити да буде лично интониран.”

Очевидно је, и друкчије не може ни бити, да кад сарадник „Новости” тврди да је нешто истина, то има већу тежину него кад шест чланова жирија тврде да је то неистина! Истина је зато што он тврди и савршено је непотребно да то што тврди може и да докаже... Исто тако, кад сарадник „Новости” шест писаца назове „узурпаторима” итд., — то није „напад на ма чију личност”, а кад се, у име жирија, изјави како је у најмању руку компромитујуће што писац чији је роман потенцијални кандидат за награду око које је спор (а Милидраговићев нови роман је управо то) на тај начин врши притисак на жири — то је, дакако, „лична интонација”!

4.

Желим на крају — под пуном моралном одговорношћу — да изјавим следеће: пропозиције награде „Милан Ракић” нису мењане. Најобичнија је дезинформација, недоказива лаж тачније, да је овај жири било шта мењао, да је било шта начелно одлучивао а најмање то да награда од ове године буде само песничка. И да је тако нешто хтео не би то могао — за промену пропозиција компетентна је једино скупштина Удружења књижевника и њена одлука оснажена донаторовом сагласношћу. О свему томе, о непромењеном стању пропозиција, па и о раду жирија могао је Милидраговић да се обавести у Удружењу књижевника, одакле је и требало да почне и где би добио праве информације.

Овај жири је изабран од стране скупштине Удружења књижевника (а не од стране управе Удружења како Милидраговић, у свом стилу нетачно, „објашњава” свом главном и одговорном уреднику) да, бесплатно радећи, двапут донесе одлуку. Прошле је године наградио 28-годишњег песника Мирослава Максимовића за збирку песама „Мењачи” и та је одлука у беспрекорном складу са пропозицијама. Ове године још није донета одлука. Кад је Милидраговић своје вести објављивао био је одржан само један састанак жирија и то прелиминаран, састанак на коме су измењене информације о томе шта је све објављено при чему је, разуме се, и једна шира селекција извршена. То је било све.

Као што се о књигама суди на основу коначне а не на основу њихове прве верзије, тако се о одлуци једног жирија и о томе да ли су поштоване пропозиције по којима је био обавезан да ради може судити једино кад се одлука донесе, а не на основу његовог првог, прелиминарног састанка. Сумње у правилан рад жирија се у нормалним околностима морају доказати. Милидраговић, међутим, не може ништа да докаже. Његово „објашњење” да је податке добио од једног члана жирија је са правног становишта више него смешно. Оно вреди колико и могућна изјава једног од чланова жирија да му је Милидраговић донео своју књигу на поклон, интересовао се „какве су јој шансе” и, кад је чуо да нису особите, сео и поштено и принципијелно искритиковао жири! Ни то „објашњење” ни та „изјава” не вреде много јер, колико први може говорити истину други је може обилазити, и обрнуто. Истина остаје међу њима двојицом — без трећег, без сведока који би неком у прилог посведочио.

А остаје и једна сасвим сувишна „афера” — пример површног новинарског рада којим се може нанети штета лепој институцији каква је књижевна награда „Милан Ракић” и имечу које она носи.

Богдан А. Поповић
председник жирија за додељивање награде „Милан Ракић”

СТАВОВИ

Границе новинске књижевне критике

Наставак са 1. стране

њихове рубрике постепено попримају — питање је није ли то и намерно — изглед виђета, обавезних илустрација које треба да комплетирају утисак о свестраној оријентисаности новина. Тако је, рецимо, већ устаљен један необавезујући вид интересовања за нова дела на тај начин што ће свака књига и сваки писац имати свога критичара, било да се критичар раније показао благонаклоним за одређеног писца или да је из неког посебног разлога за писца заинтересован. Све је чешћи случај да се и у најтиражнијим новинама, чак и у онима које по традицији поклањају више пажње литератури и одвајају простор за критику, напушта пракса ангажовања сталних књижевних критичара — који би током дужег периода могли да доказују и своје естетске оријентације и свој укус — и да се окреће једној необавезној и некорисној врсти магазинског приказивања књига. Устаљило се већ да о књизи сарајевског писца пише критичар из Сарајева, о новосадском писцу критичар из Новог Сада, о младим писцима млади критичари, док су, опет, за поједине, углавном старије и угледније, писце обезбеђени дежурни критичари који се само повремено, као парадно одело, извлаче. Овом ћу приликом оставити по страни све оне проблеме који се из оваквог односа јављају, као што су, на пример, отварање простора за манипулисање и стварање услова за пружање неистините слике о књижевном тренутку. Желим првенствено да се задржим на ономе што је форма целе ствари, јер се, изгледа, једино том логиком може на апсурд указати, и да уз то нагласим како је опасно заборавити деликатност позиције новинске критике и могућности да се лако изневере осетљиве границе овога жанра.

СЦЕНА ИЗ ИЗВОЂЕЊА „ПАТКЕ ИЗ ВРТА КРАЉА ГУСТАВА” У „КРУГУ 101” НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

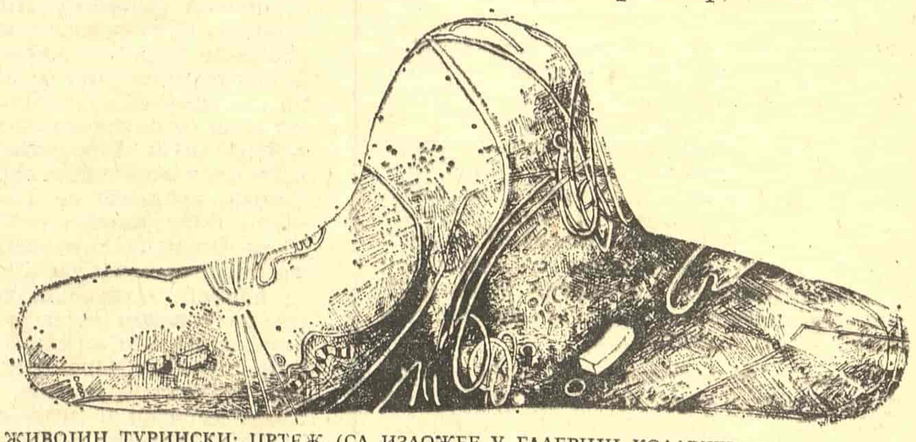
Док сређујем и стилизујем ове, повремено бележене, опаске о опасностима што вребају новинску критику, подсећам се свежих ситуација које, иако нису у непосредној вези са профилом појединих текстова, указују на опасности од подвођења под новинску критику, и под критику уопште, онога што њој не припада. А и такве је случајеве потребно имати у виду, јер су постојање и профил новинске критике једнога времена у вези и са политиком средстава информисања, и са укупном културном климом. Ових је дана, на пример, додељена награда за новинску критику. Жири за ту награду познат је јавности само преко свога председника, који је у изјавама за штампу објавио ко је и зашто добио награду. Занемаримо ли податак да поменути председник жирија није ни бивши ни садашњи критичар, нити литерата, и податак да се лауреат већ годинама не бави новинском критиком, дакле податак да су ова два честита човека игром неспоразума или чега другог доведена у смешне ситуације, остаје у овом примеру нешто што не би смело, баш за добро критике, да буде прећутано. Награда је у овом случају додељена за текст образложења о додели једне друге награде недељног листа, објављен у истом том листу. Сувишно је објашњавати очигледност — да је као новинска критика награђен текст који није критика. Јер, новинској је критици иманентно критичко просуђивање, које првенствено треба да резултира у оцену. А награђени текст о коме говоримо само је лепа аргументација — друго и није, пол околностима у којима се појавио, писца коме се награда додељује, доводи у деликатну ситуацију. Не мислим, наиме, да се оваквом жирију може замерити — било коме да додели награду (а ове је године награду добила једна изузетна, и једина овогодишња изузетна проза књига) — да није био објективан и доследан. Но управо у томе је невоља, јер — будући да се нико од чланова овога критичарског тела не бави данас критиком, дакле не ставља свој укус и критеријуме на јавну проверу — неком неће бити јасно који су се критеријуми следили и да ли су се уопште следили. Остаје само да се верује у добре намере ових људи, уз напомену да би вероватно и они сами, са ранијим критичарским искуством, запазили разлике између добрих намера, на једној страни, и професионално одговорног критичког вредновања, које поред намере и етичности још много што-шта подразумева. Замерке се, да будемо прецизни, не односе само на институције које на овакав начин схватају критику, реч је о комплексним видовима разнолики притисака на критику, који резултирају у узурпирање и права и обавеза критике. А конкретне примере помињемо само зато што долазе из средина које су се у појединим послератним раздобљима плодотворно залагале за углед новинске књижевне критике.

Морало би се — кад се разговара о деликатним границама новинске критике — поменути и место критике у новијим средствима комуникација, на радију и на телевизији, иако би за потпуније описивање ових релација било потребно много више простора. Треба поћи од раширеног уверења, које није тешко доказати, да код нас ова средства нису у области критике дала оно што се од њих очекивало, или, пак, поћи од податка да је улога прилога о књижевности све незнатнија. Чинило се, наиме, у време кад смо се тек суочавали са огромним могућностима утицаја најпре радија а потом телевизије да се за књижевну критику, нарочито за онај облик који је усмерен популаризовању вредних дела, отварају бескрајне могућности. Но сведоци смо да су и ови медији све више окренути књижевности на начин који су новине већ иживеле, или се, боље рећи, на њега свеле, дакле кроз неутралне и пригодне прилоге ревијског карактера. Не би разлоге за ово требало видети у недостатку добре воље да се заложи за добро литературе и културе, нити у непремостивим препрекама медија. Прави су разлози у недовољном узимању у обзир чињенице да новинска критика, било како презентирана, остаје ипак — ако је стварно оно што сам жанр подразумева — првенствено критика, и да она и избором тема о којима расправља и језиком којим се служи мора бити окренута захтеву сваког критичког разговора о уметности: да тумачи дело, да одваја вредно од осредњег или промашаја, да васпитава књижевни укус, да припрема културну климу за настанак и пријем нових дела, итд. Код нас је, међутим, вештачким преношењем захтева за такозваном објективношћу информација — из сфере политичке стварности у домен културних вредности — постепено створена околност у којој су сви културни и уметнички напори, само уколико нису у супротности са друштвеним настојањима, подједнако значајни. Тиме се. очигледно је, уништава основни предуслов за постојање добре критике. Другим речима, створен је један оквир у коме је благонаклон став основни критеријум, а он, разумљиво, онемогућује да се искаже чак и разлика између евентуалног изузетног уметничког остварења и занимљивог аматеризма.

Свакако да не би требало поједностављено размишљати о овим проблемима критике у средствима информисања. Неодређен и недовољно дефинисан однос према готово свим књигама долази и од непрецизности књижевних критеријума у целини, од позиције критике уопште, од наивно схваћеног просветитељског деловања, али све то није оно најглавније. Суштина је у томе што пракса културне политике у појединим средствима информисања онемогућује разликовање критичког приказа, и такозване информације. Такав став временом доводи до стања, апсурдног за критику, у коме би свака замерка неком делу или писцу, аналогно са квалитетом и значењем осталих информација које се у истом гласилу презентирају, објективно значила довођење у сумњу личности стваралаца, чак и у смислу грађанске исправности. Ако се, са друге стране, има у виду да у области уметничких вредности свака информација која није заснована на критичком просуђивању представља дезинформацију, онда бива јасно у каквом се контрадикторном, или боље рећи безизлазном, положају налазе поједине редакције културних рубрика у новинама, и посебно на радију и на телевизији.

Није прилика да овде говоримо о сложеном дејству новинске критике, о њеном утицају, како оном тренутном, на први пријем књиге од читалаца, тако и накнадном, на ствараоце, књижевне аналитичаре и историчаре књижевности. То су теоријска и начелна питања. Жеља ми је била да — више набрајањем и описивањем појединих појавних видова савремене новинске критике — покажем како је свест о границама новинске критике неопходна, и како су непрекидне претње овом књижевном жанру и искушења да изневери функцију и суштину. Паралелно са овим набрајањима непрекидно се намеће уверење да новинска критика, поред вредности које има сама по себи, много зависи и од околности у којима се појављује. Будући да је специфичан књижевни жанр — она на особен начин дели судбину књижевности и њених стваралаца; будући да је бављење њоме, директно или индиректно, друштвени чин — подразумева одговорност друштвеног чина; а будући и по месту и по профилу новинска — она зависи од политике, јачине, етичности и интелектуалне озбиљности средстава информисања. И само разумевање њеног сложеног профила може да подстакне на залагање за предуслове без којих она не може да постоји.

Чедомир Мирковић



ЖИВОЈИН ТУРИНСКИ: ЦРТЕЖ (СА ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ КОЛАРЧЕВОГ НАРОДНОГ УНИВЕРЗИТЕТА)

ГРАФИКА КЊИГЕ (VI)

ТИПОГРАФСКА СЛИКА

САВРЕМЕНО ОБЛИКОВАНА КЊИГА не подразумева само илустрована издања и врло често се састоји од искључиво словног (типографског) материјала ликовног изражавања. Постављен у положај да од „голог текста", од сложених речи, створи одређени ликовно-литерарни садржај, сликар — графичар је пред задатком који захтева више струко разумевање визуелног, историјског, асоцијативног и формалног значења словног знака и сложене речи. И ако жели да његова интерпретација превазиђе, за типографију уобичајени, аранжман сивих текстовних површина и наслова, пред пробом је која открива његову стварну ликовно-графичку стручност и богатство његове имагинације.

Овакав начин размишљања о типографском обликовању у нашим условима свакодневне издавачке праксе, на жалост, нема много примера. Малобројна група „сигналиста" и неколико архитеката који се баве графичким дизајном крећу се по двема крајностима овог, по мом мишљењу, далеко садржајнијег и стваралачки инспиративнијег света. И док први, као по правилу скромног ликовног и графичког образовања, слободно манипулишу типографским знацима, други су окупирани формално — естетским аранжманима које слагање слова нуди у бесконачном броју варијанти.

Смисао графичке уметности, што значи и типографског обликовања, није само умножавање писаних речи, као што није ни само добар ликовни аранжман. Раније сам писао — особитост графике садржана је у синтези ова два израза. Полазећи од тога изнећу вам неколико примера који ће најбоље објаснити различитост и богатство повода и начина типографске игре који садрже значења својеврсне књижне илустрације и превазилазе смисао обичног слога или надмашују складност визуелно добро одмерене композиције.

ROMA AMOR

Прва слика приказује игру речи као један од примера типографског начина мишљења. Не знам да ли је ова досетка штампана или само рукописно забележена, али, пошто припада времену првих словослагача, лако је могла настати управо обрнутим слагањем слова. Анегдота се приписује Папи Сикстусу IV (1471—1484), познатом хомосексуалцу свога времена, који је композицију објаснио стиховима (у слободном преводу):

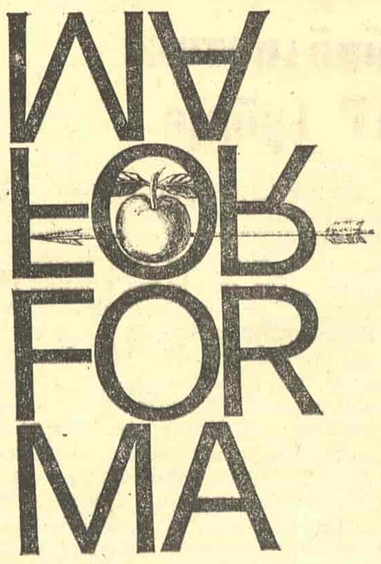
Амор је у Риму окренут,
Тако је настало име града —
Чита ли се одпозада.

Овако скромно графички презентирана композиција не садржи све одлике једне савремене типографске слике, али је духовит пример словне комбинаторике, једног од облика типографског размишљања.

Кад већ споменух рукопис и прве вероватне ауторе типографских игара, не могу да вам не наведем и један пример из нашег старог штампарства. На страни 12, „стематографије" Христофора Жефаровића, тог изванредног дела српског бакрорезног писма XVIII века, штампан је магични квадрат у славу Арсенија Четвртог. Ова централна, симетрична композиција (15 x 15 знакова) права је свечаност слова. Мукотрпни посао резања словних страна књиге није одвратио Жефаровића од жеље за типографском игром, а значај који је он дао управо овом листу своје књиге означен је тим што је испод композиције изузетно уграviрао своје име, презиме и пуну титулу.

ЖФ

Другом сликом вратићу вас у време буквара и првог учења слова. Верујем да и вас, као и мене, још од тада поједина слова неодољиво подсећају на разне фигуралне представе и појмове. Ж ће увек остати жаба, Ф — фењер а О — око. Асоцијативност цртежа словног знака такође је једно од могућих значења типографске слике. Како је ово примењено у модерној типографији приказујем вам примером на трећој слици.



Словоливница Небиоло у рекламном проспекту новог лика писма ФОРМА на овај начин приказује верзална слова. Моје О (око) овде је јабука Виљема Тела — посредни симбол прецизности руке и ока, чиме се жели рећи колико су ова слова чиста и јасна.

Четврта слика је конкурсни рад поводом прославе 500-годишњице штампарства у Чехословачкој. Овај конкурс расписала је удружена графичка индустрија „Полиграфија" са жељом да дође до графичког симбола који ће бити примењен на штампаним материјалима прославе (књиге, плакати, позивнице и др.). Рад је добио једну од награда и приказујем га као пример да развој слова А, од Гутемберга до данашњег писма, може бити искоришћен за приказ историје штампарства. Слово је и илустрација одређене историјске епохе; код добрих познавалаца типографије оно често има и ту сврху.

Integration

Последњи пример настао је као школска вежба типографског обликовања на графичком одсеку Уметничке школе у Вупертalу (Западна Немачка). Начин слагања редова овде се приказује као једна од многих неспоменутих могућности типографског обликовања и постизања проширеног значења и убедљивије поруке текста. Не верујем да би се неким другим визуелним средствима тако једноставно могао објаснити сложени појам „интеграција", као што га изражава ова типографска композиција.

Овим примерима покушао сам да вам прикажем барем делимичну слику бескрајних могућности обликовања типографским знацима. Остајем вам дужан — много је примера међу којима барем једна од песама-слика Аполинерове визуелне поезије, песама које се поред читања и *гледају* у чему се крије смисао ове врсте графичког изражавања.

Богдан Кршић

ХЕГЕЛОВА НАГРАДА ЈИРГЕНУ ХАБЕРМАСУ

ХЕГЕЛОВУ награду, коју град Штутгарт додељује сваке треће године за успех у духовним наукама, уручена је крајем јануара Јиргену Хабермасу, познатом представнику Франкфуртског филозофско-социолошког круга, који је сада професор у Штарнбергу. На свечаности одржаној тим поводом, Хабермасу је предата награда у износу 15.000 марака. О Хамбермасу и његовом делу говорио је председник интернационалног Хегеловог друштва Дитер Хајнрих, истичући значај његове теорије слободе као задатка и могућности. На свечаности је, пре концерта на којем су извођене композиције Бетовена и Менделсона, говорио и сам Хабермас на тему „Могу ли комплексна друштва изградити разумни идентитет?". Доводећи у везу Хегела с Марксом у маниру Франкфуртске школе, Хабермас је тврдио да је Хегел овај проблем третирао у својој филозофији историје, а да је Маркс настојао да га реши помоћу теорије класа и класне свести. Данас се о проблему разумног идентитета мало мисли, иако је, по Хабермасу, то питање од капиталне важности.

ХУМОР И САТИРА

Пет пародија

Бранислав Петровић

ВАРЉИВА ИНТИМА

Спазиш ли на улици нешто слично Њону
пријави то црнки на плавом балкону

Кажеш нема црнке а балкон је зелен
онда нек те чује ирвас или јелен

Пошто их нема јер су касни часи
тражи књиговођу што чучи у каси

У дебелу књигу он ће Њон увести
али ти од Њона ипак тражи вести

Испитај га живо не вичући леле
ако си Њон прави онда какве феле

Јеси ли са ципеле леве или десне
нећу да чујем неке лажи пресне

Одговор ми подај за моје ужитке
јеси ли са ципеле дубље или плитке

Да ниси на некој мокасини био
и с њоме ишао у Хаг или Рио

Не изгледа тако кад ти видим лице
но ипак си можда с неке папучице

Зашто Њутиш тмуран ко јесења шума
попни се на ум не силази с ума

Имај вере Њоне све ми мораш рећи
а признај да ово није напор већи

Нећу да прогутам варке мамац црни
ех славину своју за мене одврни

Питам те и питаћу двеста триста лета
у каквој обући твој газда сад шета

Ех насмеј се дубље од срца из плућа
јер увићам једно бекство у беспућа

Ко весели тетреб смеј се из недара
баба рече ниси Њон већ пепељара

Фрида Филиповић

ДНЕВНИК О ЛАМПИ

Дубровник, свједно кад

Ево ме у лепој соби „с погледом на море" и са још пажљивијим погледом којим ме одмерава љубазна домаћица, питајући: имам ли неплаћено или, можда, преплаћено одсуство, слежем ли раменима кадгод желим да избегнем одговор или је то само нека врста фискултуре? Које воће највише волим — крушке или плодове сопствене маште? Јесам ли вољна да пређем идуће седмице у још лепшу собу с клавиром који је познат по томе што на њему није свирао Верди? Шта мислим о Вердијевом Реквијему, мишевима у лози и људима који не личе на своје сенке?

Одлично, она такође нема о свему томе неко одређено мишљење, јер се може живети и без тога, нарочито кад се издају собе с погледом, чак и без погледа. Али, ипак, какво је моје мишљење о разлици између хемичара и биохемичара? Значи ли то „био" да су сви биохемичари — бивши хемичари... А ја, како је напоменула домаћица, свакако морам да будем начисто с таквим питањем, јер је она случајно сазнала да мој супруг Воја спада међу биохемичаре... Да има четрдесет две године и седам месеци, да изгледа као добронамеран човек који је већ прошао кроз четири брака, али се нада петом, још срећнијем... Штавише, домаћици је познато и то да се господин Воја брије ножићима марке „Вилкинсон". А брије се само пред састанак са извесном Миром која такође припада биохемичарској струци. Поред тога, није никаква тајна да Мира истовремено припада и Воји...

Међутим, она, домаћица, врло нерадо улази у индискретне појединости. Не пати од претеране знатижеље, нити знатижеља пати од ње, која се труди да лепо забавља госте. А затим:

„Госпођа би могла да буде мало лепша, али, како тврди један познаник господина Воје, та биохемичарка Мира не би могла да буде ружнија. Невероватно је да се једна таква наказа умеша у нечији брак и да га доведе на саму ивицу развода, али ево вам, драга госпођо, адресе једног бракоразводног адвоката... Он такође летује у Дубровнику, а и сам се тренутно разводи — свакако ради боље праксе. Госпођа не мора да слеже раменима и да овако нервозно маше столном лампом... Не могу ја да купујем нове лампе сваких пет-шест дана... Само зато што гости не владају својим живцима!"

. . . . . .

Мада су и мени живци мало попустили, водим дневник, и то заслугом љубазне домаћице која ми је ипак донела другу столну лампу уместо оне разбијене.

Радомир Андрић

ПОПОДНЕВНИ ХРАСТ

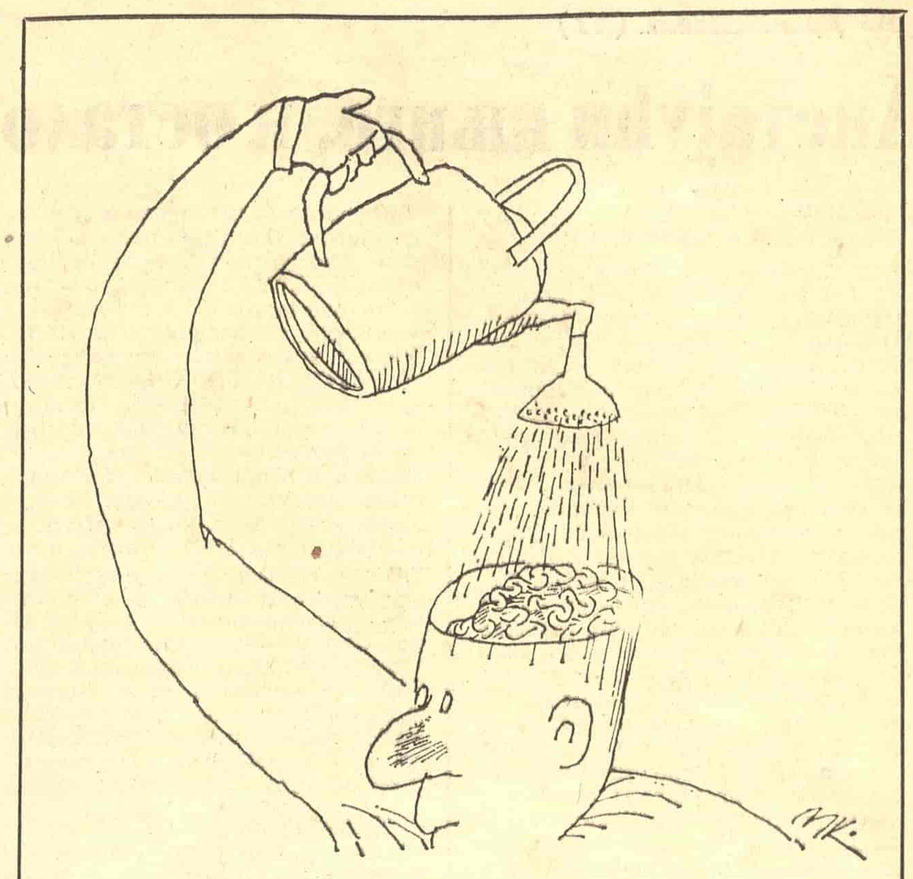
Ни пањ од храста не оста
Тог дана у пет до три

Свег беше том храсту доста
У земљицу оде и

Не видиш га више с моста
што обе обале сли

На једној од њих проста
Чорба у лонцу ври

На другој напокон поста
Песма
а читалац спи



КАРИКАТУРА МИЛЕНКА КОСАНОВИЋА

Митко Мацунков

ЧИР НА ПРОБИ

Јури, рекох.
Јури.
Аутобус, рекох.
Аутобус.
Изнад металнохладне реке, рекох.
Изнад хладно моменталне...

Не, нисам тако рекао, старчићу. Зато морам попушити цигарету жуту као восак. А восак је жут као твоје лице. Независно од тога, оно је жуто и као лимун. Чир?

Оперисан. У болници сви су поштовали мој чир због дужине његова стажа. Најчирастији чир, сапутниче млади. Очигледно није хтео да се растане са мном, али су лекари успели да му смрсе конце. Рекоше да с једним овако отреситим чиром давно нису имали посла. А ти упамти: боље с миром и кромпиром него с најугледнијим чиром. И да знаш: ако твој чир полуди, мораћеш остати, насупрот њему, при чистој памети и свести.

Немам чир и не намеравам да га стекнем, рекох.

Како хоћеш, али он те ништа не пита. Ни мене није питао, а добро смо се познавали тридесет пет година.

Тридесет осам, рече старчева очигледно дебела жена.

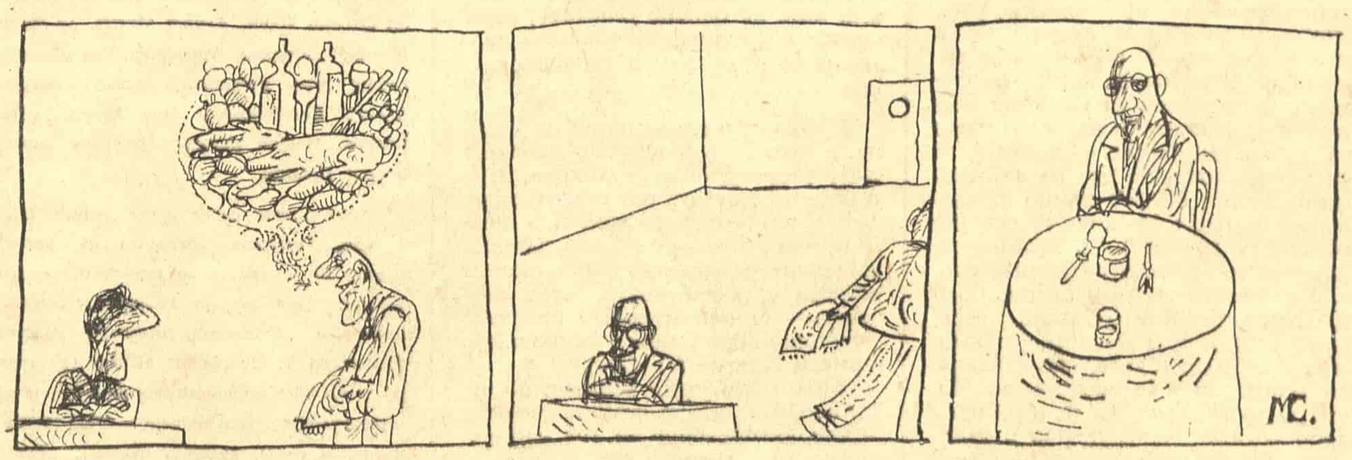
Ха, не мешај се, драга, оне прве три године не могу да му рачунам у рок службе... Тада је он био сасвим незваничан чир, на почетничкој проби.

Драган Лукић

УЗБУДЉИВО КУПАЊЕ

Гуштер Васа с кером Мишом
окупао се под кишом.
Купаше се два-три часа;
више Миша, мање Васа.
Мање? Више? Уосталом,
сматрајте то само шалом.
Ипак, децо, шале нема:
назеб њима клопку спрема.
Колико се, јадни, тресу:
„— Ах, пешкири! Где су, где су?"
„— Јави, Васо, на адресу —
да пешкире нам донесу...".
„ — Драги Мишо, пун сам беса,
не знам шта је то адреса..."
А пакосни лисац Боле
у пролазу: „ — Баш сте доле,
купате се без контроле,
назеби ће вас да сколе..."
Али, чујте, гаров Бира
донеће им два пешкира.

Пародирао
Лав Захаров



СТРИП МИОДРАГА СТОЈАНОВИЋА

ИЗ ДНЕВНИКА (VI)

Листајући књиге, и остало

ХИМНА БОЈАМА КАО УНУТРАШЊА МЕЛОДИЈА

У „ОДЈЕКУ" (април 1974, број 7) објављено је пет песама Радована Павловског, у препеву Цвете Котевске, од којих су три — „Химна бојама", „Житно поље са гавранима" и „Бура над пољем" — нешто посебно што се може издвојити у поезији која се објављује ове године, не само у Македонији. У најбољега македонског песника данас, као и јуче, стихови су, један за другим, звездани таласи планине што се котрљају, и њихов бол јечи у грмљавини духа, па су то химне, па су то мостови, а изнад тога и у њему — траје огањ, који је доживљај, и који води у бескрај, што је прекривен бојама. Боје су овде као језик, а знакови су им речи. Представу сада организују знакови, а у неколиким нијансама, као слој над слојем, подиже се талас унутрашње мелодије, који је боја, који је језик, па запљускује доживљај, вуче га увис, а представа се чини необичнијом још, па њен језик постаје језик ритма, језик унутрашње мелодије, језик музике, која чини дело и која се уздиже, повлачећи дело за собом, и у амбис, и у апсолутну лепоту, која може да буде и пут у безумље, али исто тако и дом за изгнаника, који је код себе али није код своје куће, који је у својој уобразиљи али није сигуран да је то циљ.

Из светлости, затим неприметно излеће јато гавранова, који гракћу и у вихору круже над житним пољем. Они хоће да узму душу песникову, док их он „бојом која се ненадано роди", тамном наравно, набацује на платно. То је већ стваралачки акт, и та боја која би хтела да узме под своје гавранове, и тај ритам који изненада рађа боју, односно та промена, која ствараоца поставља да је у надмоћној позицији и на сигурном тлу, па му је сад то и могућност да се препусти ћутању, и да ослушкује како се опет изненада рађа ХИМНА у његовим бојама, његовим језиком бола, у његовим знацима, а који су пронашли мелодију, и сада траје само та химна, која је мелодија, која је лепота, што је замена за стварност. Причиња се песнику, како је на прагу победе, иако слути, да могу те боје и да РИКНУ у подне и да се издвоје.

Ја ту Буру осамљено, давно
Наслућујем већ за дугих ноћи
И као странац прикривеном
сузом
Влажим осушене боје и сликам
Слику оне Буре пре но што се
јави.

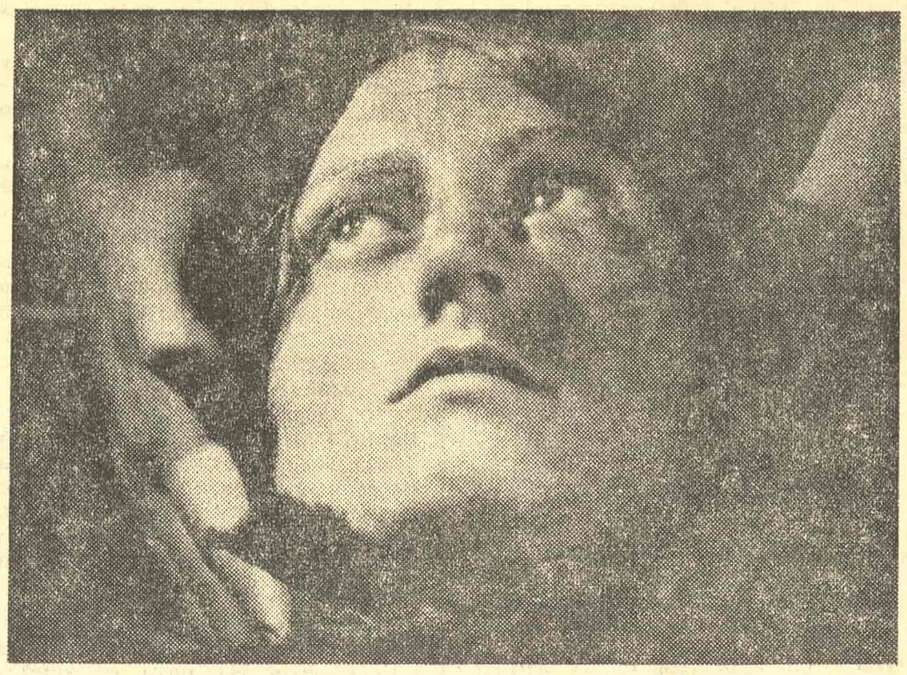
Тако је Химна бојама, које су унутрашња мелодија, успоставила нови поредак у друштву и природи, па се уметнику чини како је његов ритам „изнад мере или разумевања", по једном Одновом стиху. Више од тога нема.

ТРЕБА НЕШТО МЕЊАТИ

Ако издвојим једну ноћ, то јест ВЕЧЕ у Дому синдиката, где се одвија Фестивал документарног и краткометражног југословенског филма, могао бих, ослушкујући мисао и ритам и гледајући како се одвија филмска трака — да ИСПИШЕМ неке варијације о теми: филм, збиља, страх, смех а без духа промене. Али и нешто што показује наш КЉУЧ у свему, али и наше јединство, као и разноликост, као и лепоту заједништва нашега. На пример, шестога априла, у двадесет часова, ја сам пратио целу ту филмску смотру, па, премишљајући о свему томе — помислих, како то ВЕЧЕ, ипак, исказује и наш југословенски стандард и степен цивилизације на овим теренима.

Ево, како то тецијаше. Филм о Народној библиотеци, Србије наравно, то јест документ о страдању и рађању опет, о нестајању старих рукописа, о књигама у пламену, али и о томе — како се судбина књиге наставља, како живи и како је неуништива. Мисао која се, као противречје суровостима живота, епохе и мрачњаштва, увек високо подизала, па у књигу ушла као у дом свој, и наставила да води напред, корак по корак, па све даље. Словеначки филм Јоже Бевца „Лепо је живети на селу", који уз дискретан шарм и иронију, и уз љубав, показује пут ка заједништву, а који ГРАДЕ момци из словеначкога села (из кога су девојке отишле у градове) и девојке из Далмације (одакле су момци отишли у свет). Има ту пустоши, бола и самозатаје, има одушака, игре, суморних боја и зелених ливада, има веселости и туге, као и плавила лепога, што је неосетљиво. Чисто је то урађено, па је, и уз неко лепо ругање, запамтљиво и уметност. У македонском филму о песнику Рацину (Т. Попов), борцу и заточенику белих праскозорја, исказује се и богатство нашега једињства и на тај начин — док камера показује СВУДА ћирилична слова а стихови се говоре и у пјекавској варијанти, показује се и тегоба народнога живота, кога са сваке стране ЗАУСТАВЉАЈУ војнички бајонети, и у татковини, и у печалби наравно, а и тамо, у Београду, где се зидају те огромне зграде за гуликоже и властодршце, па има и слика, памтљива: између гомиле других, како војник старе Југославије, то јест српски, можда од оних баш неко што пробише Солунски фронт, насмејан је, широко, слободно, а у следећем слајду: народ се злоставља, пати, прогони, и тако редом, док стихови нису НАЗАД повели некуд даље, чистије, и у пространство, које камера, МОНТАЖА и режија нису могле да спутају, већ је то било поезија и борба, што је и Рацинов живот.

У филму „Баук" (Ж. Николић) показа се живот сиротињски, мученички, а из Црне Горе, и ја помишљах на статисте, који ту ТУМАЧЕ примитивизам, врачбину и



СА XXI ФЕСТИВАЛА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ДОКУМЕНТАРНОГ И КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА. НА СЛИЦИ: КАДАР ИЗ ФИЛМА „БАУК" ЖИВКА НИКОЛИЋА

проклетство, како их муче и ломатају филмски камермани, да би показали (а ШТА) беду, мрачњаштво, како се врши побачај примитивним начином, па се показује крвави шиљати колац, вретенаст, па крваве руке бабе-врачаре, док вода отиче, отиче, а малочас је жрвањ воденички млео кукуруз, оштрим кло котањем, очајничким готово шкрипањем, што је била једина музика, која је уз отицање могла да означава и уметништво. Па, ипак, можда филм и може да ШОКИРА иностранo тржиште, јер поред српског назива он се показује и на неколико страних. А управо се ових дана често помиње „Петиција против забране" — јавни протест лекара у Немачкој због закона о забрани побачаја. (Може борба за легализовање права на абортус, коју воде угледни лекари у Западној Немачкој, да ИЗАЗОВЕ интересовање за један овакав филм сочињен на Балкану, и то баш и у Оберхаузену, где су толики наши синеасти већ подобијали грдне награде баш оваквим и сличним „уметничким поступком"). Па бар и тако...

У филмовима из БиХ-а има данашњег живота, пуноће и свакида шњега живота, било је дивних тренутака, хуморних зареза и решења („Станарско право лагумаша Сафера") П. Љубојева, док је у филму „Мећава" В. Хаџисмаиловића — у часу када започиње борба за живот, за пркос и за трајање — онда када отац и син почињу да певају и да „ремете ред", био је пун стваралачки погодак, и било је то блиско усхићењу, које је и слој уметнички. Могао је филм да буде краћи, чистији, и патња би људска била племенитија, као кад падне изненада покошен цвет. Зашто се толико мучити? Било је то изненада необично лепо: Вукотићев филм „Топлана Загреб", на вишем нивоу од свих других, исто као што се издвајала лепа жена у туристичком проспекту из Словеније у филму „Словеначка ривијера". Док је „Сан" Зафрановићев пун и литерарних опијума, а и трауме које су блиске Буњуелу, док су пси у филму тенденциозно надјачавали и музику и стварност и сан.

У филму о сликаркама из Уздина, а што се већ широко прослављају у свету, било је ликова, игре и боја које су и у ритамском складу и у помпезној кричњави, а неке је перспективе — од блата уличнога, преко гробља и до шароликости виђења у уобразиљама жена сликара — углавном вешто показало песничко перо Славка Алмажана и камера Николе Мајдака.

Било је то једно вече, ни по чему особито, ни по чему издвојено, а карактеристично за дух наше уметности, који је дух мирења и спокоја, дух стагнације више, а без икаквих шанси, помишљам, да се, ускоро, преметне у ДУХ ПРОМЕНЕ.

Поменуо бих, намерно на крају, филм Неоплантин „Трагом Маркса", не као нешто што се посебно истиче, већ по оним реченицама Марксовим, помињаним опет, а тако нам потребних, тако насушних, које казују, које буде, помало и узалуд наше синеасте, а и друге: Свет не треба само тумачити. Треба га и мењати!

Заиста је, као већ и толико пута раније, опет тај час куцнуо. ТРЕБА НЕШТО МЕЊАТИ.

СА ПЕСМАМА СЕ МОЖЕ САЧЕКАТИ

Објављено је и то: од Београда до Солуна — а Дунавом, Моравом и Вардаром. Републички секретаријат за саобраћај Србије потврдио је „да је сасвим извесно да ће се водена ‚аутострада' ипак направити". Наиме, на једно посланичко питање, у Републичком већу скупштине Србије ових дана, дакле, дат је посве јасан одговор. Реализација идејног пројекта за изградњу воденог пута између Северног и Егејског мора а преко Рајне, Мајне, Дунава, Мораве и Вардара биће, ипак, довршена. Што ће, ова вест, многе обрадовати, а нарочито родољупце разне, који само чекају час, па да запоју, да се одушеве, а и да зараде. Мислим да не треба претеривати у писању песама. Нека за то буде опомена и пруга од Београда до Бара, која ће, најзад бити завршена, али — било је у међувремену много песама, различитих, највише компонованих, које се брзо заборавише, које тутњаше, које се веселише, па и превеселише, па се смирише, па се изгубише. Неке се више и не помињу, што је боље, кажу. То јест боље, за оне који их не помињу!

У варијанти од Београда до Солуна има пуно могућности за разна римовања, а још Вардар кад се помене — то су већ пуна уста за песму. (Ово није у вези са стихом из Библије „пуна уста земље", кога се сетих). Дакле, до Солуна, па се ту римује буна, па луна, чуна, Хуна, мајмуна, вуна, и тако даље. Песма, понекад дође, као кад те нешто засврби. Боље је на други начин се ослободити тога сврабa. Можда прошетати негде. Можда извикивати Тина Ујевића: Нас је обузела горостасна шума!

Са песмом се увек може причекати.

Раде Војводић

КЊИЖЕВНЕНОВИНЕ

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

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

Лист излази сваке друге суботе. Цена 3 дин. Годишња претплата 60, полугодишња 30 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.

ЛЕТОПИС

Прослава дана Народне библиотеке СР Србије

Поводом свечаног отварања Народне библиотеке СР Србије, шести април је прошле године установљен као дан Народне библиотеке СР Србије. Тај дан је ове године први пут прослављен низом акција и манифестација: основан је фонд писане речи, установљена је награда за најчитанију књигу године, отворена је изложба поклона, одржани су запажени концерти под заједничким називом „Пролећни циклус". На конференцији за штампу, која је одржана четвртог априла ове године у просторијама Народне библиотеке, јавност је упозната са свим детаљима који су у вези са овом прославом.

Једна од најзначајнијих манифестација у оквиру прославе је свакако додела награде за најчитанију књигу године. Награда је годишња и додељује је Савет Народне библиотеке. Награда се састоји из Повеље и 10.000 динара. После анкете која је спроведена међу библиотекама на подручју СР Србије, дошло се до података да је најтраженија књига у 1973. год. био „Роман о Лондону". Тако је, на свечаној академији која је одржана тим поводом шестог априла ове године у просторијама Народне библиотеке, Милош Црњански постао први лауреат овог значајног признања.

Захваљујући се на награди, Милош Црњански је приметио да је Народна библиотека СР Србије установа на којој Београду могу да позавиде многе европске метрополе. Црњански је пожелео да награда коју управо прима постане значајан фактор у стимулисању књижевног стваралаштва.

Сутрадан ,седмог априла, одржан је први концерт из „Пролећног циклуса", такође у просторијама Народне библиотеке. Гостовао је камерни ансамбл „Про музика", под вођством нашег познатог диригента Буре Јакшића. Концерти у оквиру свог циклуса (а предвиђено је гостовање многих познатих ансамбала и солиста), одржаваће се сваке недеље у трајању од шездесет минута и за све љубитеље музике улаз је слободан.

Прва прослава дана Народне библиотеке је протекла веома запажено и убедила нас у потпуну оправданост и корисност једног оваквог подухвата.

Душан Јагликин

XV фестивал малих и експерименталних сцена у Сарајеву

Полазећи од саме чињенице да један овакав фестивал, уз све материјалне и друге тешкоће, доживљава петнаесту сезону доказује не само да он није излишан, него да је и веома користан. Многа објашњења нису потребна: довољно је само то што Стеријино позорје, овај и неки други сусрети, не само у позоришној уметности, скидају бар делимично дебеле завесе међу нама самима, које нам вечито навлачи скоро непробојна затвореност међу нашим ужим културним срединама (па чак и не само националним). Чак и људи који се пасионирано интересују за позориште, или се њиме стручно баве на било који начин, доживљавају пријатна изненађења, понекад чак открића, јер нису имали прилике и могућности да прочитају нов домаћи текст, или да добију поуздану и иоле рељефну слику о томе шта се у другом крају земље покушавало и понекад са успехом постигло.

Од страних представа, оних ван конкуренције, све три су биле веома добре, једна чак изврсна. Највећу пажњу, иако не и највеће одобравање код свих, изазвала је представа Државног театра из Дармштата „Ствар мушкараца", по тексту Ханса Ксавера Креца, чије је „Сеоско двориште" онако снажно одјекнуло на прошлом Битефу. Аутор се овде не понавља, али ова два комада откривају да он има врло доследна схватања, да има и свој начин мишљења о данашњем човеку и друштву, и своју специфичну драматургију и свој поглед на театар уопште. И овде је реч о могућности општења међу људима, и овде, као и у претходном комаду, више посматрамо осмишљено и драматично ћутање прекидано узалудним покушајима да се оно пробије.

У домаћој конкуренцији није такође било представе која би се могла сматрати лошом и којој није било места на фестивалу. О томе која је била свеукупно најбоља, и то убедљиво, заиста је јасно и оправдано дао своје мишљење званични жири, дајући пет награда представи „Весели дани или Терелкинова смрт" Југословенског драмског позоришта, а да је при том умео да издвоји и укаже подршку још неким представама, или њиховим елементима, заиста по заслузи.

Остале представе могу се груписати на следећи начин: код две реч је о редитељском и глумачком раду на познатим, и то не од скора, текстовима, код две о такозваном театарском експерименту, а код две о новим, савременим домаћим текстовима.

У првој, Радослав Дорић нас је уверио да је у својој трећој режији Диренматовог „Плеј Стриндберг" своје редитељско схватање доследно довео до краја и тиме успешно завршио један круг свог истраживања ове материје. Свирао је на потпуно новом инструменту, новооснованој новосадској Мађарској драми, која је, за тек формиран ансамбл, показала неочекиван резултат. Млади сарајевски редитељ Сулејман Купусовић представио се Бекетовим „Крајем игре". Он и такође млади глумац Зијах Соколовић показали су охрабрујући таленат.

Другу групу, област експеримента у ужем смислу тог појма, почео је театар „Пекарна" из Љубљане са два краћа комада словеначких писаца Рудија Шелига и Петера Божича. Без обзира на разлике у текстовима који су у овом позоришту углавном повод за игру, обе представе имају нешто дубоко заједничко: то схватање позоришта везује ову групу младих људи који не живе на буџету. Њихове су одлике схватање театра као игре, чак ритуала, усвајање свих позитивних искустава прошлих таласа авангардног позоришта, а, уз поштовање укуса, богатство сценских ефеката, посебно светлосних, и умешно коришћење људског тела као инструмента. Резултати, наравно, не могу бити исти.

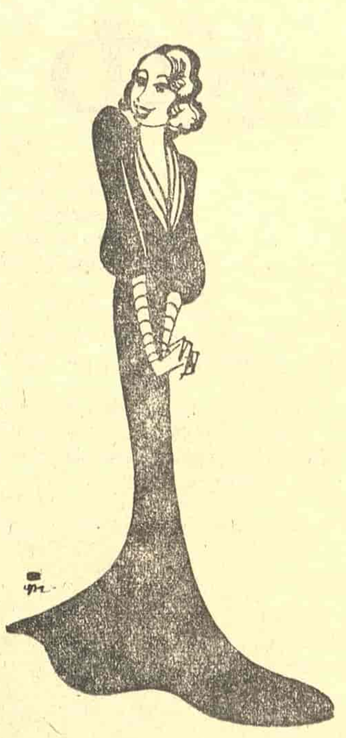
Љубиша Георгијевски је са Зеничким позориштем покушао нешто друго. Узео је за основу „Јаму" Горана Ковачића и овом дубоко поетском, лирском тексту супротставио још две линије: с једне стране натуралистичко, аутентично, грцајима исказано сведочанство троје преживелих, а с друге статичне, понекад ирелевант не, понекад с текстом хармоничне дијапозитиве. Све се то одиграва на једном белом платну са тридесет два симетрична отвора из којих вире окрвављене главе жртава које, као антички хор, или као колективна жртва, говоре Горанове стихове. Експеримент недовршен, рапав, за многе претежак, али вредан даљег тражења и пуне подршке.

Трећу, последњу групу чине домаћи текстови. „Патке из врта краља Густава" Зорана Поповића (Круг 101) освојиле су, после „Терелкина", највеће аплаузе публике. О овом тексту и представи већ је било речи. Штета је што је, по свој прилици, недовољан број ловорових венаца Драгана Зарића и Наду Блам лишио награде која је изгледала сигурна.

Загребачко казалиште младих конкурисало је са комадом »Anno Domini 1573« младог и многима непознатог писца Томислава Бакарића. Он је за тему узео један драгоцен део хрватске и југословенске историје, време и околности сељачке буне Матије Гупца. Та збивања он је покушао (и у том смислу успео) да стави под померен угао гледања, нити се повинујући миту, нити желећи да га руши.

За један „мали" фестивал, све то што смо видели, без обзира на сва несавршенства, представља леп биланс.

Божидар Божовић



ВЛАДИМИР ЖЕДРИНСКИ: БЛАЖЕНКА КАТАЛИНИЋ