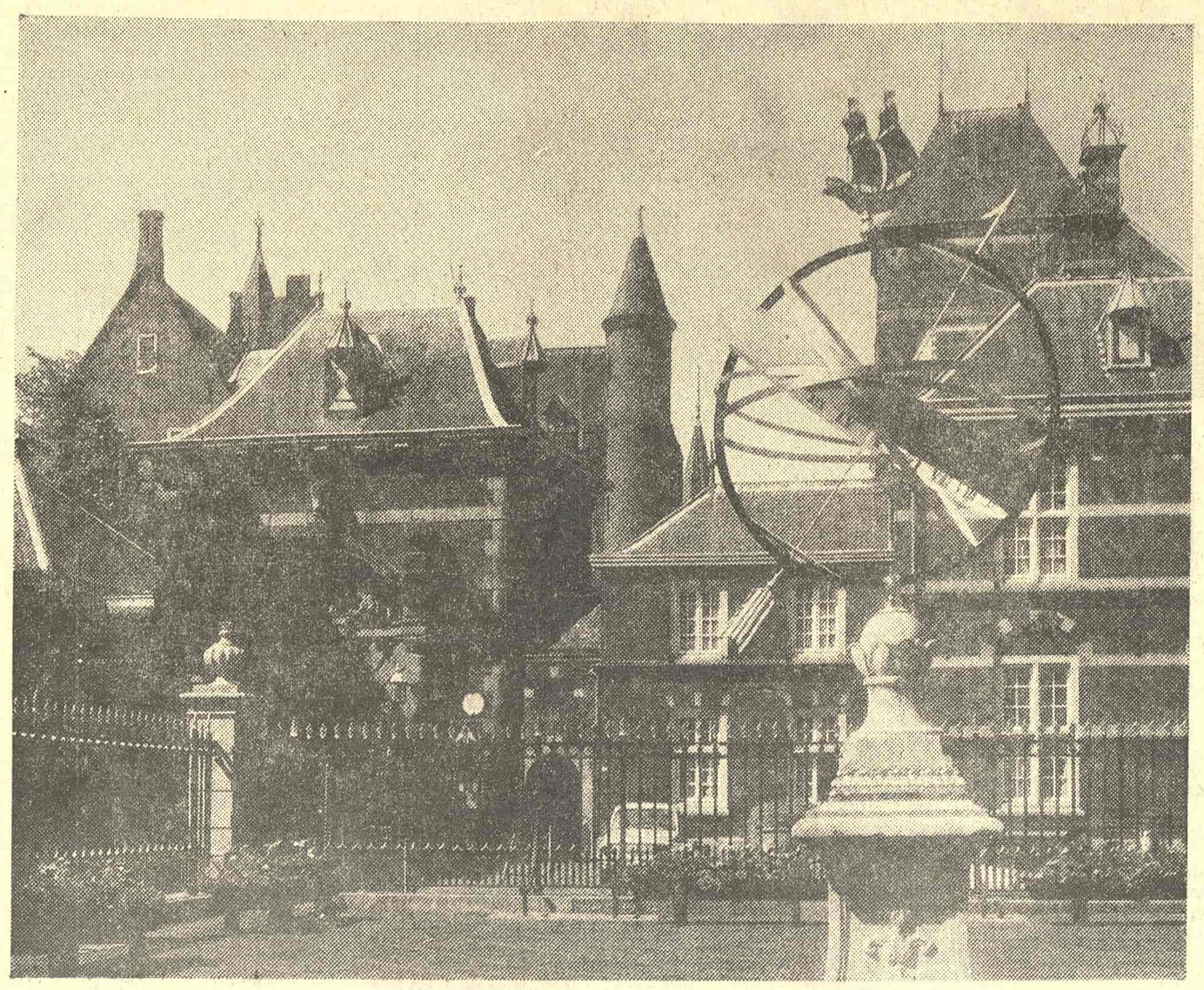
БЕОГРАД, 16. МАЈ 1974. ГОДИНА XXVI БРОЈ 463 ЦЕНА 3 ДИНАРА

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ



У НАСТАВКУ ЈАЧАЊА ВЕЗА ИЗМЕЂУ БЕОГРАДА И НЕКИХ СТРАНИХ ГРАДОВА, У НАШЕМ ГЛАВНОМ ГРАДУ ОД 6. ДО 13. МАЈА ОДРЖАНА ЈЕ „НЕДЕЉА ХАГА — ХОЛАНДИЈА", ИСПУЊЕНА НИЗОМ КУЛТУРНИХ МАНИФЕСТАЦИЈА КОЈИМА ЈЕ ПРИКАЗАН ЖИВОТ У САВРЕМЕНОЈ ХОЛАНДИЈИ. У СРЕДИШТУ ОВИХ МАНИФЕСТАЦИЈА БИЛА ЈЕ ИЗЛОЖБА „ХАГ — ХОЛАНДИЈА", ОДРЖАНА У КУЛТУРНОМ ЦЕНТРУ БЕОГРАДА. НА СЛИЦИ: ЈЕДАН КУТАК ХАГА.

У ОВОМ БРОЈУ:

Др Предраг Матвејевић: НАПОМЕНЕ О МАРКСИЗМУ И ЕСТЕТИЦИ

Милош Јевтић: КОНГРЕСНЕ ТЕМЕ О КУЛТУРИ

Светислав Павићевић: ЈЕФТИНА ИЛИ СКУПА КЊИГА?

Милоје Р. Николић: ДВА КЊИЖЕВНА МОТИВА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА — поводом седамдесетпетогодишњице пишчевог рођења

Слободан Новаковић: ФИЛМСКО СТВАРАЛАШТВО АЛЕКСАНДРА ИЛИЋА

Божидар Тимотијевић: ГРАДИТЕЉ ПЕСМЕ И ГРАДИТЕЉ БУНАРА — о поезији Радомира Андрића и нови Андрићеви стихови

Бранислав Петровић: ГДЕ СУ ПРАИЗВОРИ ПЕСМЕ? — о мало познатим песмама вајара Милана Бесарабића

ПОЕЗИА: Рајка Петрова Нога, Владимира Предића, Моме Димића, Ибрахима Хаџића, Миодрага Тодоровића и Николе Цинцар-Попоског.

ПРОЗА Миодрага Јанковића

О НОВИМ КЊИГАМА, ИЗЛОЖБАМА И ПОЗОРИШНИМ ПРЕДСТАВАМА пишу др Иван Шоп, Чедомир Мирковић, Борђије Вуковић, Срето Бошњак, др Петар Волк и Шимун Јуришић

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

НАПОМЕНЕ О МАРКСИЗМУ И ЕСТЕТИЦИ

У организацији Градског комитета СК и часописа „Наше теме" 9. и 10. маја ове године одржано је у Загребу идејно-теоријско савјетовање на тему „Од удруженог рада до асоцијације слободних произвођача". Овом савјетовању, на којем је узело учешћа низ културних и друштвено-политичких радника из Хрватске, као и гости из других република и покрајина, предсједавао је првог дана др Владимир Бакарић, а другог другарица Милка Планинц. Текст који слиједи представља одломак из реферата дра Предрага Матвејевића поднесеног на овом скупу.

НЕКЕ ОД ОСНОВНИХ ТЕМА на којима се настојала утемељити марксистичка естетика вуку поријекло из Хегелове „Естетике", дјела којем су класици марксизма, као што је познато, указивали дужно поштовање. Дуго су, у ствари, овдје тражена ријешења која би повукла све нужне конзеквенце из Марксова обртања хегелијанске дијалектике на ноге: умјесто референције на апсолутност Идеје дошло је до усмјерења на друштвено-повијесну конкретност и објективитет. Ту је ваљало водити рачуна да се избјегну схеме механичког материјализма XVIII стољећа или, касније, оне позитивистичке, како је на то, уосталом, указао сам Маркс у првој тези о Фојербаху.

Однос „форме" и „садржаја", с истицањем приоритета овог последњег, преузет је такођер од Хегела. Он је већ у прошлом стољећу био, а и до данас остао у неким земљама опће мјесто — и камен спотицања — у готово свим естетским истраживањима, која су, с мање или више основе, претендирала да буду марксистичка. Наглашавање важности садржаја у умјетничком дјелу изводило је споменути однос из оквира у којима га је мислио Хегел: под притиском нужности класне борбе и одговарајуће идеологизације, садржајни елементи су обично схваћени у ужем, телеолошком смислу. Управо због тога „тенденција" у умјетности добила је првостепено значење и у извјесном смислу одредила хијерархију самих постулација: давана је предност тако колективном над индивидуалним, објективном над субјективним, социјалном над индивидуалним и, наравно, садржајном над формалним. Критериј непосредне функционалности садржаја окренуо је марксистичка естетска размишљања према гносеолошким категоријама (што ће се најизразитије осјетити у примјени „теорије одраза").

Док је Хегелова естетика у процесу „одуховљења" одговарајућег садржаја и његовог приближења идеализираном „концепту" инзистирала на чулном посредовању и сензибилизацији умјетничког предмета, у круговима појединих теоретичара II, а затим и Ш интернационале, који су се интересирали повремено и за естетска питања, придавала се важност у првом реду когнитивним, тј. гносеолошким вреднотама, ко је се у пракси дају лакше функционализирати, усмјерити или контролирати. Може се рећи да су својим негативним ставом према „тенденциозној књижевности" покрета Младе Њемачке (Енгелс) или шилеровском „гласноговорничком моралисирању (Маркс), класици марксизма били у овом погледу блиски позицијама Хегелове естетике: одбацивали су, у ствари, оне „тенденције" које нису чулно и умјетнички прихватљиве, спонтано и органски урасле у само дјело као такво.

То, међутим, није био случај с већим бројем епигона који су се позивали на њих: они су примат садржаја у већини случајева схваћали као превласт спознајног и когнитивног (гносеолошког), давали су приоритет тенденциозности која је обично ишла на штрб сваке па и најрелативније аутономности умјетничког дјела. (Ова је посљедња напросто идентифицирана с „неутрализмом" или „умјетношћу ради умјетности".)

Тако смо с временом добили алтернативе у којима су потискивани управо они садржаји који се не дају свести под споменуте когнитивно-гносеолошке и тенденциозне захтјеве: ирационалном је претпостављено рационално, несвјесном свјесно, нужно акциденталном, законито и планско стихијском...

Наставак на 2. страни

Предраг Матвејевић

КУЛТУРА И ДРУШТВО

Конгресне теме о култури

1.

ПОЛОЖАЈ КУЛТУРЕ у самоуправном социјализму — како се то, уосталом, може видети из закључака VII конгреса Савеза комуниста Србије и докумената припремљених за X конгрес југословенских комуниста — добио је ново значење. Култура се — слободном разменом рада — интегрише у удружени рад, којем даје нова обележја и од којег прима нове моћи. У тако остваривaном јединству културе и удруженог рада налази се прави смисао културе у овом времену, у добу социјализма и у самоуправној епоси.

Култури, у целини, предстоје озбиљни послови у реализовању нових уставних начела. Најпре, то подразумева да све културне делатности буду самоуправно организоване — како са становишта остваривања самоуправних права радника у култури, тако и са становишта остваривања самоуправног утицаја друштва на читав културни живот. Култура мора — ако жели да има равноправну и утицајну раван у свакој животној ситуацији — да буде сједињена са свим друштвеним потребама. Отуда, она мора посебно да буде у непрекидној кореспонденцији са радничком класом. Класна суштина културе, треба и овог пута истаћи, није залагање за постојање посебне културе за раднике. Радничкој класи је потребна само култура која је вредна, аутентична и хуманистички прогресивна. То је култура самоуправног доба, која је чврсто ослоњена на сва вредна остварења свих ранијих култура и све напредно осведочене резултате националних култура. Дакле, класна суштина културе значи да радничка класа буде и зналачки, и активни, и истрајни учесник свих културних збивања.

У југословенском друштву, које у самоуправљању има најстварнији пут друштвеног напредовања, култура се сматра саставним и равноправним делом своје стварности и будућности. То даје култури нове могућности, али и нове одговорности. Наш културни живот, не тако давно, био је са озбиљним тешкоћама. Те непријатне последице нису се само огледале у експанзији прејаких националистичких тонова, већ и у затварању културе у уске кругове републичких или развијенијих средина, као и, још више, у искључиво окретање интелектуално-елитним слојевима. Ове и остале уочаване слабости, после Титовог писма почеле су да се ефикасније и доследније отклањају...

У свакој средини културни живот је почињао да се мења. Самоуправна организованост, заснована на класним принципима, омогућила је нове културне иницијативе. Такође, културне делатности су постале отвореније за прогресивне резултате свих средина наше социјалистичке заједнице и за остварења култура народа и народности. Озбиљно се почела мењати и унапређивати и садржина културе и стваралаштва. Излазак из уских и институционалних оквира, који је стварно био неминован, утицао је на развој стваралачких активности, посебно аматерских. Управо је аматеризам омогућио да се радници и сви други радни људи све више, све слободније и све потпуније почињу стваралачки да исказују.

У остваривању уставних норми, у примени Титових идеја и у спровођењу конгресних закључака читав културни живот доживљује знатне промене и прихвата нове обавезе. У основи тих обавеза је тежња за што доследнијим остваривањем равноправне и потпуне интеграције удруженог рада и културних делатности. Тај посао, сасвим је извесно, не исцрпљује се једино у оснивању самоуправних интересних заједница културе, већ тражи и установљење свестраних самоуправних односа у култури. Самоуправност културе значи, првенствено, јасно остварену класну оријентацију, чиме ће, управо културом и културним деловањем, бити још више подстакнуто смањивање разлике између духовног и физичког рада. Такође, самоуправност културе директно може да омогући да се, више него до сада, развија социјалистичка солидарност у култури. Неразвијена подручја, отуда, треба са правом да очекују пуну сарадњу са развијенима, која подразумева да се читава наша социјалистичка заједница што равномерније развија и што брже једнако унапређује. Исто тако, самоуправност културе убедљиво одузима привилегије највећих центара да остану једина свестрана културна средишта.

Напредак културе није једино у обезбеђивању све већих материјалних услова, иако су они веома значајни. За културни прогрес, особито у овом времену, социјалистичком, самоуправном, најважније је образовање. Писменост је, и то не само елементарна писменост — у истинском смислу — један од најсудбинских услова за напредовање културе. И као што, заиста, нема културе без образовања, ни образовање без културе не може да рачуна са утицајним учешћем у друштву. Једино њихово јединствено деловање омогућава да се — у равноправном заједништву — развија свестрана личност самоуправног социјализма, чиме се и култура и образовање најпотпуније укључују у живот и рад овог доба...

Култура, која је одвојена од друштва и која је сама себи циљ, нема будућности. Само она култура (као и образовање, наука и сав духовни живот) која је чврсто у свом времену и са својим временом — равноправни је и стваралачки део друштвеног живота.

2.

На Седмом конгресу Савеза комуниста Србије у реферату председника дра Тихомира Влашкалића посебно је било говора о стваралаштву. Председник СК Србије је истакао да „опредељујући се за социјалистичко самоуправљање, ми смо се једно определили за слободу научног, културног и духовног стваралаштва уопште. Без слободе за нова сазнања, за смео критички дух, социјалистичко самоуправљање брзо би остало без идејног оружја у процесу превазилажења старих схватања и разрешавања властитих противречности. Ускратити слободу научног и културног стваралаштва значило би лишити се и самог стваралаштва, дакле историјске предности самоуправног социјализма, и унапред се одрећи непресушних стваралачких потенцијала радничке класе и свих осталих радних људи"...

У ствари, свестрано развијано стваралаштво представља темељ културног живота и смисао остваривања права на културу радног и осталог становништва наше социјалистичке заједнице. Услови за стваралаштво, отуда, нису само и највише у одговарајућим материјалним могућностима и другим социјалним погодностима, већ — нарочито — у стално негованим и развијаним стваралачким слободама. У нашој самоуправној стварности слобода стваралаштва је активни и равноправни део укупних људских слобода.

Наставак на 10. страни

Милош Јевтић

СТАВОВИ

ЈЕФТИНА ИЛИ СКУПА КЊИГА?

ОВИХ ДАНА у жижу јавног интересовања ушла је једна нова проблематика која, заправо, није нова. То је проблематика положаја, места и функције књиге у друштву.

Функције које књига испуњава у сфери друштвене заједнице, могу бити двојаке. Прва врста функција проистиче из посредовања: чињеницом што књига посредује на респондента (читаоца) својим графичким симболима одређене поруке — уметничке, научне, информативне, забавне, итд. — књига поседује читав онај спектар функција који поседују посредоване поруке. Друга врста функција књиге јесу функције које књига успоставља по себи, самим својим бићем, чином физичког постојања, а не чином посредовања. Физичка својства књиге: величина, формат, волумен, квалитет папира, квалитет слова, врста и величина слога, опрема, боја, облик, естетски изглед — пре свега, могу бити и средства непосредног уметничког, односно техничког израза. Затим, тај израз сам по себи може послужити као повод комуникације с књигом: уместо да служи само као предмет посредовања порука, средство — књига сама по себи може бити порука, с којом се може успостављати комуникација.

Из физичког бића књиге као стварног објекта проистиче низ функција. Додуше, садржај књиге, предмет њеног посредовања, порука — основни је мотив постојања физичког бића књиге и његова је компонента, и тиме, у крајњој линији, и основни мотив функција њеног бића. То су следеће функције:

— естетска: биће књиге је извор уживања у лепом;

— уметничка: књига као облик уметничког остварења извор је уметничке комуникације — комуникације која се успоставља с ликовним уметничким делом;

— доживљајна: при разгледању, листању, затим куповини, смештању у посебну просторију, библиотеку, или остали део стана — књига је извор доживљавања посебног узбуђења и задовољства;

— психолошка: поседовање књиге извор је извесне психичке сигурности и пуноће, што проистиче из чињенице располагања (ретким) извором обавештења и знања;

— емотивна: књита је извор одређених доживљавања и сећања, везаних за њено читање, стицање или поседовање, и то стално присутни извор, с којим се по потреби може комуницирати;

— реверзибилна: при успостављању комуникације са садржајем књиге или са њеним физичким бићем, постоји могућност реверзибилне комуникације, која се може понављати у жељеном броју пута, односно обављати жељеном брзином;

Наставак на 2. страни

Светислав Павићевић

НАПОМЕНЕ О МАРКСИЗМУ И ЕСТЕТИЦИ

Наставак са 1. стране

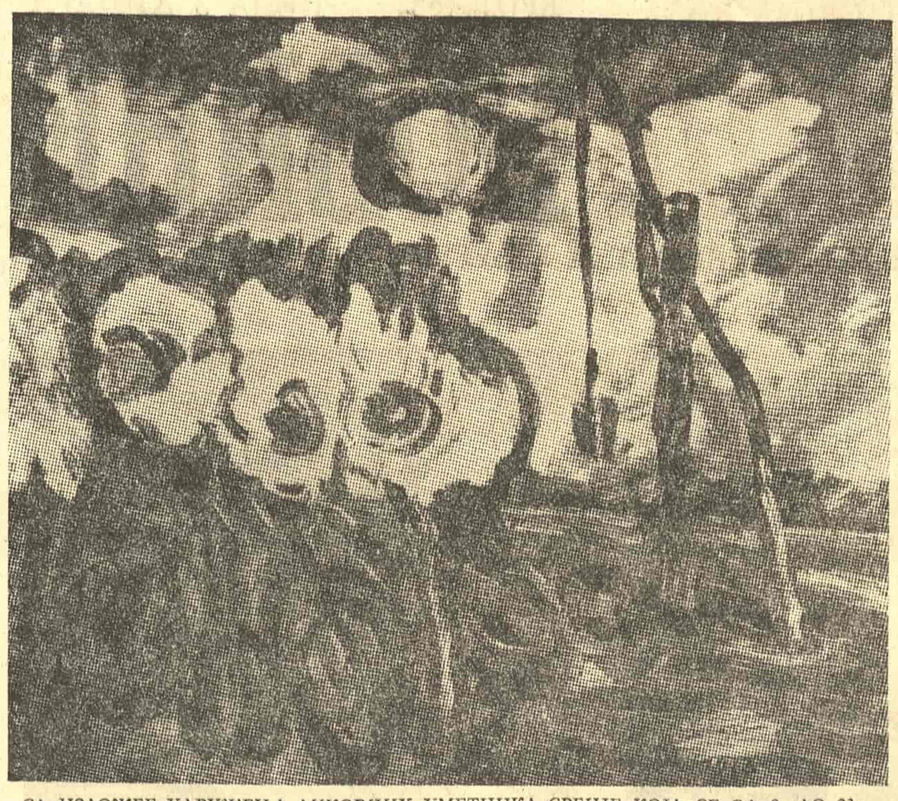
Посљедице свега тога добро су познате у естетској теорији и умјетничкој пракси: захтјеви за типичним постат ће неприкосновени, уведен је обавезни позитивни јунак и негативан анти-јунак, охрабрена је „црно-бијела техника" и „лакировка", те други слични поступци који с једне стране оличавају изопачене и реакционарне садржаје („тенденције") и, с друге, оне праве и напредне. Из истог разлога редуцирана су или онемогућена формална истраживања („формализми" свих врста) као недовољно сврсисходна тенденцијском смислу, једнако као и остали умјетнички експерименти (сврставани под одиозни модернизам) који немају пред собом јасну телеолошку перспективу (опет можемо рећи тенденцију, која ће се касније, претворити и у „партијност").

Гносеолошки оријентираној „теорији одраза" припало је у задатак да посредује између друштвено-повијесних тенденција и оних умјетничких (на аналоган начин као и између објекта и субјекта): умјетности је тако намијењена улога да одражава објективну стварност и буде проста репродукција њених тенденција, а не продукција својих властитих, не стварање новог. Овдје би се, можда, могла успоставити још једна — али сасвим далека и у понечему двосмислена веза с Хегелом: с једне стране, велики филозоф је признавао умјетничком дјелу својство његове новине, али је, с друге, у становитом смислу порицао самој умјетности остваривање властитог финалитета, сматрајући да се у том погледу она не разликује од религије и филозофије као других облика са моспознаје апсолутног духа.

У марксистички оријентираној естетици дошло је, у ствари, до аналогних ставова, с том разликом што је умјетност схваћена као један међу осталим начинима остваривања револуционарне акције. За разлику од Хегела, који је, међутим, имао врло јасну предодцбу о могућној деформацији односа средства и сврхе, о опасности од редукције умјетничког дјела на стање обичног средства подређеног реализацији одређеног циља који је изван њега, појединн „марксистички естетичари" нису много оклијевали да умјетност поставе у оквире опћереволуционарне акције као обично средство. (Једино стварно оправдање за то је чињеница да у револуционарној борби доиста има далекоречих задатака од естетске теорије!)

Колику је важност добила проблематика садржајне тенденције у марксистичкој естетској теорији добро је познато. Чак и Ђерђ Лукач, најзначајнији марксистички естетичар, сматрао је неопходним — или је напросто био присиљен — да у ери стаљинизма некако покуша помирити Енгелсово схваћање иманентне тенденције с криво интерпретираним Љењиновим текстом о партијности: „Тенденција коју Енгелс потврђује (у писму Мини Кауцки, оп. П. М.) истовјетна је с оним ‚елементом странке' који према Љењину садржи материјализам... „На другом мјесту, у чланку „Умјетнички одраз објективне стварности", Лукач вели: „Ако се Енгелс јасно и одлучно опредјељује за тенденцију у литератури, он увијек мисли — а после њега и Љењин — о пристраности објективности и отклања најодлучније сваку субјективно изнесену, субјективно ‚монтирану' тенденцију... Код Енгелса и Љењина смо већ могли видјети како је пристраност (Parteinahme) у умјетничком дјелу саставни дио објективне стварности као и њеног умјетнички точног објективног одраза: тенденција умјетничког дјела говори из објективне везе свијета што га умјетничко дјело уобличава; то је језик умјетничког дјела дакле — посредности — језик саме стварности, не ауторово субјективно мишљење које јасно и отворено избија на површину као субјективни закључак".

Премда овакво Лукачево размишљање не отклања извјесну једностраност самог схваћања одраза (који, како смо већ рекли, потцијењује саму новину створене умјетничке реалности као такве), аутор је свјестан какву опасност представљају „вулгаризиране симплификације марксистичко-љењинистичке пристраности и претварања тенденције у паролу" ibid., стр. 179)... као и „механистичке вулгаризације' механистичког објективизма" (ibid). Он једнако види



СА ИЗЛОЖБЕ УДРУЖЕЊА ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА СРБИЈЕ КОЈА СЕ ОД 8. ДО 23. МАЈА ОДРЖАВА У ИЗЛОЖБЕНОМ ПАВИЉОНУ У МАСАРИКОВОЈ УЛИЦИ — СТОЈАН ТРУМИЋ: СУНЦОКРЕТИ И БЕРАМ

куд води замјењивање Љењинове идеје о појму пристраности... пропагандом која органски не израста из логике уобличаваних чињеница" (ibid., стр. 160).

Овдје, међутим, ваља обратити пажњу на чињеницу да сам Лукач — вјероватно притијешњен приликама у којима је дјеловао — уводи врло карактеристичну терминолошку двосмисленост: он експлицитно прихваћа Љењинову „пристраност" или „елемент странке" (Parteinahme) и њом замјењује хомонимни термин „Parteilichkeit" (партијност). Захваљујући овој игри термина он се може одлучити за љењинистичку „пристраност" као иманентну самом погледу на свијет, те се дистанцирати од ждановистичке рестаурације партијности каква је рехабилитирана у сасвим карикатуралном и непримјереном облику почев од 30-их година нашег стољећа.

Из свега наведеног може се закључити да су наглашени функционализам и тенденција усмјерили марксистичку теорију умјетности и естетику према социолошком и социологизирајућим оријентацијама: управо на тој основи темеље се различита нормативна и практичка рјешења, карактеристична за односе марксизма и књижевне (умјетничке) критике.

Предраг Матвејевић

ЈЕФТИНА ИЛИ СКУПА КЊИГА?

Наставак са 1. стране

— посједничка: посједовање лепе, вредне, ретке, скупе књиге је извор посједничког задовољства;

— луксузна: посједовање луксузно опремљене, скупе, ретке књиге има својства посједовања ретких, луксузних предмета;

— декоративна: купљена књига је и предмет улепшавања средине, посебно стамбене;

— даровна: књига је често предмет који функцију поклона испуњава на адекватан начин у веома бројним и разноликим ситуацијама;

— библиофилска: књига, нарочито ретка, стара издања, стичу изузетну библиофилску вредност која се може претворити у велике новчане вредности;

— колекционарска: књига може бити објект сакупљања и сакупљачке страсти, као и други предмети, или уметнички предмети;

— митолошка: књига може бити објект доживљавања, може се доживљавати као живо, митолошко биће, које је затворено у њен садржај;

— трансцендентна: постоји свест о натприродној, трансцендентној, сакралној моћи и дејству књиге које проистиче из садржаја и порука које књига посредује, али и из самог њеног физичког бића;

инвестиционо-новчана: књига може бити предмет инвестирања, у који се улаже новац као сигурна инвестиција, за случај потребе, инфлације новца, итд. — по истом оном основу по којем су то уметнички, ретки предмети и ретки метали.

Велик број функција књиге које проистичу из њеног бића јављају се и као (пресудан) важан фактор дејстава књиге. Најчешће, пресудан су мотив куповине књиге, што битно утиче на њену распрострањеност. За просто читање, књига се може обезбедити позајмицом на одређени временски рок. Али, у том случају, позајмљена књига која није власништво читаоца, лишена је читавог спектра дејстава од петнаестак могућих функција. Функције које проистичу из бића књиге, књигу чине далеко премоћнијим средством посредовања од свих могућих средстава посредовања порука која су, махом, лишена свих функција које успоставља биће књиге.

Функције књиге, нарочито прва врста функција, која проистиче из поруке садржаја посредованог књигом, битно су детерминисане распрострањеношћу књиге. У нас, књига је врло нераспрострањена — то је несумњива чињеница: и по броју читалаца књиге, и по броју примерака књиге у фондовима библиотека. Број књига у фондовима библиотека по глави становника је, по стању у 1971, које није могло бити битније измењено: у СР Босни и Херцеговини — 0,38 књига у фондовима библиотека по једном становнику; у СР Словенији — 0,85, итд. — да наведемо само пример две по развијености поларизоване друштвене средине код нас. По међународним критеријумима, ниво за неразвијене земље је постојање једне књиге у библиотекама по становнику. Ми не задовољавамо ни ниво неразвијених земаља. У СССР-у, у библиотекама има 5 књига на становника; у Уједињеном краљевству Велике Британије — 10, итд. (подаци узети из: „Културни живот", 1—2 1971, стр.: 3; 33).

Да би се остварила ефикасност дејстава књиге, нужно је остваривање њене распрострањености. Да се постигне распрострањеност књиге, постоје два основна начина: први је — распростирање потреба за књигом, њихово стварање и неговање, мењање културне средине (путем повећавања нивоа писмености, образовања, културе становништва), из чега као природна последица проистиче већа распрострањеност књиге. Други начин је механичко распростирање самог физичког бића књиге, и њено наметање пажњи конзумента, без обзира на његове потребе, односно — мењање књиге. Наметање би требало да послужи као повод комуникације с књигом. Методи остваривања распрострањености књиге, овим начином су: први, који се темељи на отклањању могућих препрека распростирању књиге као што су цена књиге, контакт између респондента и књиге. Претпоставља се да су висока цена, а затим непостојање контакта између књиге и потрошача, главне препреке што се књига не купује. Ако се те препреке уклоне, по тој ће се претпоставци остварити распрострањеност књиге. Остваривање контакта између потрошача и књиге, може се спровести на разне начине. Један од начина је и мењање — прилагођавање књиге осталим производима који се изузетно продају (имитирање робе широке потрошње), односно прилагођавање књиге осталим потребама које респондент задовољава куповином. То су, пре свега, потрошачке потребе. Прилагођавање се може извести: спољашњим имитирањем робе широке потрошње (на пример, шунд, потрошна добра, освежавајући напици, итд.), тако што ће облик и опрема књиге имати сличности с опремом (паковањем) ових производа. Књига прилагођена начину продаје робе широке потрошње, робе која се највише купује, треба да има респондентан омот и опрему: живописну, функционалну, броширан повез, да је штампана у ротоштампи да има ниску цену, мали обим — тиме стиче функције необавезног прозвода, тј. потрошног добра чија конзумација не претпоставља посебан третман конзумента и које се може „потрошити" на душак, а затим бацити, као и производи у тетрапаковању, итд.

Подржавање роби широке потрошње може се остваривати и садржајем књиге: стварањем лагодних, забавних, коктел-кокакола садржаја књиге, чије конзумирање не само што не захтева већи напор но конзумирање потрошних добара широке потрошње, но производи и исте или сасвим сличне ефекте као и конзумирање потрошних добара широке потрошње — извесно разгаљивање, освежавање конзумента, тренутну релаксацију, итд. Међутим, овим начином остварена распрострањеност књиге би остала без стварних ефеката, с обзиром на то да би књига сведена на такав квалитет порука изгубила свој атрибут књиге и сама постала потрошно добро.

Од два могућа начина повећања распрострањености књиге, друштвено функционалан и рационалан је само први начин: повећање распрострањености као последица повећања интересовања и потребе за књигом. Други начин вештачког, принудног распростирања књиге, не може довести до друштвено интересантних и знатних ефеката. Пре свега, он се темељи на претпоставци, у најблажу руку романтичарској и нереалној: да је стварна препрека распрострањености књиге њена (висока, неприступачна) цена и непостојање контакта купца с књигом, па се уклањањем тих препрека — ако књига постане јефтина и понуђена купцу — остварује и распрострањеност књиге. Међутим, та основна претпоставка је сасвим нетачна. Кад би било тако врло би се лако решили сви проблеми културе и распрострањености књиге — простом емисијом бесплатних књига.

Остваривање распрострањености књиге њеним натурањем, па и под цену имитирања робе широке потрошње само је романтичарски, леп, ако не и очајнички али узалудан покушај, који значи само извесно ублажавање последица, а не отклањање узрока нераспрострањености књиге. Осим тога, он у себи крије и доста велике индиректне опасности, и поред несумњиво остварљивих резултата у тренутном повећању распрострањености књиге. Опасности бивају веће, што тако вештачки остварена распрострањеност књиге бива већа: да би била јефтина, и да би масовно могла бити понуђена купцу — књига мора бити технички неквалитетна. Односно, таква књига је лишена своје суштинске атрактивности, а тиме и могућности остваривања (већине) набројаних функција из спектра функција бића књиге. Како је за те функције констатовано, да оне играју улогу важног (пресудног) мотива куповине књиге, технички неквалитетна и јефтина књига се лишава својих одлучујућих функција које је чине атрактивном за куповину. Колико на једном плану добија, толико (ако не и више) на другом плану таква књига губи:

— век трајања и употребе технички неквалитетне књиге је ограничен и неупоредиво краћи од века трајања и употребе књиге високог техничког квалитета. Лоша књига се не може чувати колико високо квалитетна, итд. Односно, лоша књига не задовољава готово ниједну од функција бића књиге. Напротив, јефтина, технички лоша књига, која нема елемената луксузног предмета, за низ купаца би била разлог против куповања књиге уопште, пре него подстицај повећања броја куповина;

— кратак век трајања употребе технички лоше књиге, која би се након читања могла бацити као амбалажа потрошне робе, у крајњој линији би на друштвеној равни узроковала финансијске ефекте који би чинили нерационалним инвестирање у публиковање такве књиге, чија би се издања морала често понављати услед буквалне „потрошности" издатих тиража, итд.

Главна опасност оваквог пласирања књиге као потрошног добра „проистиче из чињенице" која се, међутим, обично превиђа: да је потрошачко друштво спремно само на потрошачку комуникацију. Из техничког изједначавања књиге с потрошним добром проистиче, као последица која се не може избећи, изједначавање садржаја књиге с потрошним добром, с предметом конзумирања, а тиме и учинка читања са последицом конзумације. Изједначавање књиге с потрошним добром (макар само опремом а не и садржајем), имаће опет за последицу развијање комуникације с књигом каква је комуникација потрошачког друштва с робом широке потрошње: површна, без психичког ангажовања или напрезања и без улагања напора у одржавање или успостављање комуникације — комуникације која постоји само ако се може одржати као мотив и средство задовољења одређене површне потребе (у прекраћивању времена, забаве — занимљивом фабулом и жељеним садржајима), итд.

И кад би се тим начином остварила распрострањеност књиге, у истој пропорцији остварили би се и пропратни негативни ефекти. Успостављањем површних контаката с књигом, односно површном комуникацијом типичном за потрошачко друштво и комуникацију с робом широке потрошње, паралелно би се успостављала и свест о нужности такве комуникације као једино постојећег облика комуникације не само с том књигом, већ с књигом, и културним добром уопште. Из тога би проистекле далекосежне негативне последице како за створене књиге које треба пласирати, тако и за књиге које тек треба стварати:

— одлучујући фактор стварања, односно пласмана, био би укус субјекта комуникације, и прилагођеност површном контакту припадника потрошачког друштва;

— у таквој „потрошачкој" комуникацији с књигом, многи слојеви поруке књиге који су у дубини и чије досезање претпоставља поседовање интелектуалних квалификатива и улагање интелектуалних напора — а то су махом и основни мотиви стварања књиге — остали би недосегнути од стране конзумента;

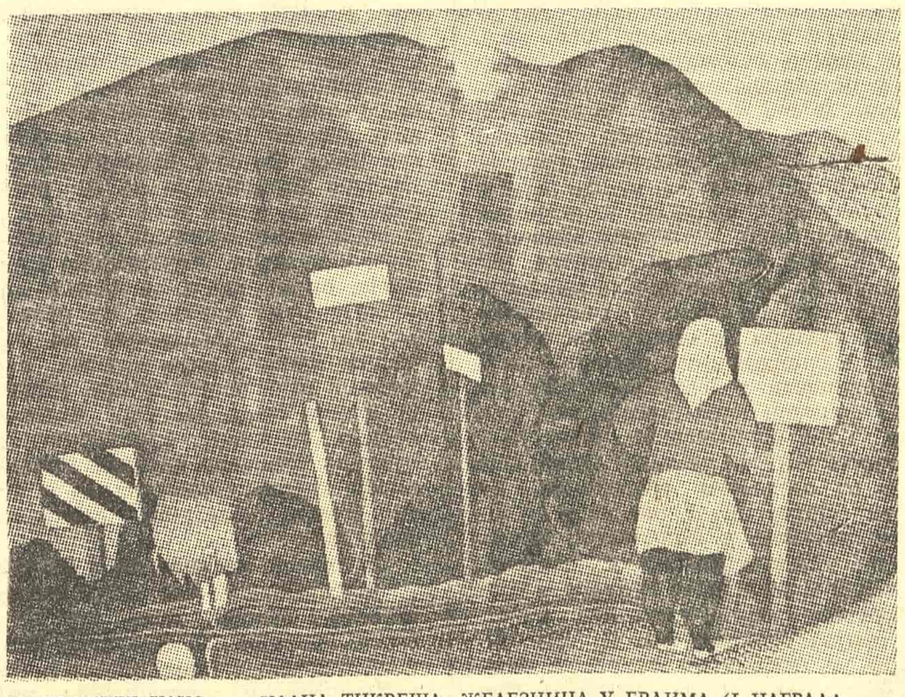
— површна комуникација с књигом би код респондента стварала свест о вредности књиге само на основу компоненти које је „конзумирао" — а како су у питању периферне компоненте, из њих би проистекла нетачна свест о (без)вредности књиге уопште;

— свођење књиге, објекта културе, на ниво купца, конзумента — претпостављеног субјекта културе, потире све ефекте књиге у покултуравању субјекта, који проистичу из чињенице вишег нивоа поруке књиге.

Укупан ефекат такве распрострањености књиге у позитивном смеру, вероватно би био надмашен укупним ефектом у негативном смеру. Штета би на друштвеном плану била тим већа што би се за новац који би се инвестирао у такву „потрошачку књигу", која узрокује перманентна негативмакар и мање емисије технички на дејства — могле штампати, и садржински добре књиге, која узрокује перманентне позитивне последице.

Друштвено је рационално само решење распрострањености књиге које би долазило из стварне потребе за књигом. Да би се избегла, како се мисли, основна препрека распрострањености књиге — њена данашња цена, постоје два решења: повећање платне моћи купца; субвенције за производњу технички и садржински висококвалитетне књиге. Потреба за субвенцијом квалитетне књиге је тим оправданија, што се многа потрошна добра, од неупоредиво мањег значаја од књиге, друштвено субвенционишу.

Светислав Павићевић



СА ИЗЛОЖБЕ УЛУС-а — ХАЛИЛ ТИКВЕША: ЖЕЛЕЗНИЦА У БРДИМА (I НАГРАДА ЗА ГРАФИКУ — „ЗЛАТНА ИГЛА")

ДВА КЊИЖЕВНА МОТИВА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

Поводом седамдесет пете годишњице пишчеве смрти

У ЦИЉУ унапређења основне наставе у Србији, Министарство просвете је скоро сваке школске године вршило преглед рада основних школа у целој земљи. У министрово име, ту дужност у великим градовима вршили су наставници Велике школе, а у паланкама и селима наставници средњих школа. Сваки ревизор, пре поласка на пут, добијао је пуномоћје са министровим потписом у коме су биле означене његове дужности и права. Понекад, ревизор је добијао у Министарству и специјалан задатак; на пример, да испита не само стање у некој од основних школа већ и услове живота и рада њених наставника. Једном речју, ово је била врло деликатна дужност, те су за исту бирани само ваљани и искусни наставници.

Ова дужност била је школске 1896/1897. године поверена и Светолику Ранковићу, тадашњем наставнику Богословије у Београду. Он се прихватио овог тешког посла у нади да ће му он побољшати оронуло здравље због планинског терена на коме се налазио Космајски срез. Као школски ревизор извршио је преглед основних школа у Америћу, Бељену, Великој Иванчи, Влашкој, Губеревцу, Дрлупи, Кораћици, Лисовићу, Међулужју, Младеновцу (и у варошици Младеновцу), Неменикућама, Парцанима, Поповићу, Пружатовцу, Рогачи, Ропочеву, Сибници и Стојнику.

С обзиром да је овај живописни крај Србије, у оно време, био мање-више беспутан, Ранковић је ишао од школе до школе јашући на коњу. Први преглед основних школа у Космајском срезу извршио је 30. маја у селу Поповићу, а последњи испит одржао је у основној школи у Ропочеву 22. јуна 1897. године. Истог дана, пошто је био празник, одржао је збор учитеља у Сопоту, у варошици у којој је тада било средиште среза, коме су присуствовали скоро сви наставници основних школа. Том приликом, Ранковић је изнео своја запажања о раду у основним школама; изнео опште недостатке — посебно о слабој настави српског језика — и дао савете како да се они отклоне. Са своје стране, наставници основних школа изложили су најглавније проблеме који су им ометали рад у школи, те је Ранковић као представник министра просвете учинио потребне кораке код среског начелника.

У извештају министру просвете од 25. јуна 1897. године Ранковић је изнео тежак живот наставника основних школа под влашћу неписмених председника и кметова, који сматрају да могу по личном нахођењу располагати са средствима намењеним основним школама.

Из даљег текста Ранковићева извештаја види се да је 9. јуна 1897. године одржао испит у основној школи у Дрлупи, чији је наставник за сва четири разреда био Михаило Селаковић. После речи о успеху у школи, од каже: „Овде морам да се задржим на једној споредној ствари, која не треба да остане непозната г. министру. Пре неколико година неки добри и богобојажљиви чича Јован Матић поклони општини своју дивну кућу са огромним двориштем и лепим парком *за школу*. У исто време поклони он и нека друга парчета земље *државни*. Општина усели школу у ову прекрасну зграду и обвеже се да пристојно издржава старца док год је жив. Али ја нађох сада чича Јову у једном жалосном ћумезу, подигнутом пред школским вратима. Старац не може да се макне од болести, а нема ко да га надгледа, да му претресе хаљине и рубине и очисти их од гада. Свако јутро дође по једна сељанка са парчетом проје и 2-3 струка бела лука, остави то на бацу и оде. Чича Јова чами као сужањ, а весели ђачићи излазе и улазе на школска врата и гледају чича Јову како је промолио главу кроз рупу на дуварy, па се дечица уче како пролази онај, који поклони све што има — општини и држави. — Чича је веома болестан. Он има право да болује у болници, где ће бар имати добру негу и где ће своје добре очи с миром заклопити. Он ме је веома молио: „да поздравим господина министра, да се бар он заузме за њега ојађеника". Ваш претходник је наређивао што је требало, али је у оно време кмет дрлупски био сила, па није вермао никога. Ја држим да би се могло наредити среском начелнику, да овога јадника спроведе у болницу, а општина већ, по својој обавези, мора плаћати његове незнатне болничке трошкове".[1]

Ово је грађа из које је настала Ранковићева приповетка „Сеоски добротвор", објављена 1898. у „Бранкову колу". У њој је задржао непромењено име и презиме сеоског добротвора, као и место у коме се радња дешавала. Овај материјал Ранковић је врло мало проширио и у кратким и драматичним потезима, као добар сликар, указао својим читаоцима на великодушност чика Јове и бездушан и непоштен однос према њему од стране његових сугрђана, сељака испод Космаја, који су му били обећали доживотну негу и пажњу.

Да ли је министар просвете, на поменути предлог свога ревизора, што учинио за злосрећног сеоског добротвора није познато. Међутим, према сећању Чеде Љубичића, некадашњег учитеља основне школе у Дрлупи; чика Јова Матић у овашколо тешким условима живео је све до 1908. године, када су га једног јутра пронашли мртвог. Да би иронија судбине била већа, млађе генерације, његови „захвални грађани општине дрлупске" подигли су споменик".[2]

Што се тиче романа „Сеоска учитељица", Ранковић је нашао мотив у селу Пружатовцу, у чијој је школи 14. јуна 1897. године извршио преглед рада, пишући у своме извештају министру просвете овако: „Овде је радио један наставник са сва четири разреда и 1 наставница са I разредом. Управитељ је школе Гојко Петровић, — веома миран, скроман и повучен наставник. Против њега жалила ми се општина, али у жалби не наводи никакве кривице његове ни неуредности. Уверио сам се лично да све жалбе потичу отуд, што општина неће баш ништа да набави за школу, а управитељ је био принуђен да се жали среској власти, која је помогла наставнику. Због тога се изродила узајамна мржња између г. Гојка и општине и због тога треба Гојка преместити по његовој жељи. Ја сам га и сад једва спасао од затвора, који су му били спремили кметови одмах по ревизији. — У истој школи ради (I р.) наставница Љуб. Трипковићева. О њеном владању постоје жалбе у Министарству. Треба је преместити одавде и дати јој радно место са њеним братом, који је учитељ у Бањевцу".

Ово што је Ранковић рекао довољно је за основу поменутог романа, јер самим наговештајем о Љубичином рђавом владању говори да се са тим упознао у Министарству просвете пре поласка у ревизију основних школа, па зато тај случај и не истиче у своме извештају министру. Осим тога, и на лицу места био је у могућности да провери истинитост прича о понашању поменуте учитељице, како у школи, тако и ван ње.

Међутим, пошто је Љубица главно лице у овом роману то се о њој, бар сада, може нешто више рећи, али не све. Она је школске 1894/1895. године завршила вишу учитељску школу у Београду и после положеног дипломског испита затражила учитељско место основне школе, и то: у Обреновцу, Великој Плани или Великој Моштаници.[3] Том приликом није навела разлог зашто баш та места тражи, нити је помињала своје родитеље. Из непознатих разлога, она тада није била узета за наставника основних школа, те 7. јула 1896. пише другу молбу министру просвете и, између осталога, у њој каже: „У вези моје прошлогодишње молбе, најпонизније се усуђујем замолити Г. Министра, с да бих ме поставио за наставницу основне школе у Бањевцу или у Вранићу, срез Посавски, округ Подунавски, с мојим братом Миланом Трипковићем учитељем. — Поменута села тражим стога што бих једино у заједници с братом одржала сиромашно-остареле родитеље, — чији опстанак зависи од мене и брата ми. — Па као ранитељка својих родитеља, остајем у нади да ће Г. Министар чути глас ове скромне молбе".[4]

Комисија за постављења и премештаје у Министарству просвете прво је решавала наставничко питање средњих школа, па тек после тога питање наставника основних школа. Зато је Љубица Трипковићева чекала на министрову одлуку од 16. октобра 1896. године, којом је постављена за сталну учитељицу 2. одељења I разреда основне школе у Пружатовцу, с годишњом платом од 800 динара. Гојко Петровић био је више година привремени учитељ, због неположеног дипломског испита. Приликом учитељских размештаја почетком школске 1896/1897. године, он је као искусан наставник постављен, по потреби службе, за управитеља основне школе у Пружатовцу. Због примо-предаје старе дужности, он је дошао у ново-одређено место после своје колегинице Љубице Трипковићеве.

Рад у новој школи текао је нормално све док се није појавио полицијски писар Радовић и почео чешће да ремети наставу у школи. До његове појаве било је међусобне слоге и у школи и ван ње. Од тога дана настала су честа пребацивања и вређања. Да би прекинуо ово нездраво стање, управитељ школе није имао другог избора већ да о овоме извести министра просвете, на шта је био и законом обавезан, што он и чини својим писмом од 25. фебруара 1897. године, у коме му, поред осталог, јавља ово: „Госп. Драгомир Радовић, писар среза Космајског истог Окр. врло често долазаше у школу на часове предавања код госпођице Љубице Трипковићеве овдашње учитељице I разреда 2. одељ. било пре подне било после подне сваког месеца, где седи по 1 сат. — Увидевши потпуно, да је овај учестан долазак овога чиновника неумесан, ја сам чинио неколике опомене дотичној учитељици, уколико ме се тицаше, али то дотична учитељица ништа и не фермаше, поносећи се својом сталном службом и одговарајући: да је она у том погледу независна и да је то њена лична ствар; затим сам опоминьао и дотичног чиновника, али и он то ништа не признаваше него ми још прећаше неким изненађењем од „22" ов. м. — Овакав учестан долазак споменутог чиновника на спом. предавања код споменуте учитељице, не само што омета наставу која се губи у времену, него чак крњи и углед школе, излажући је подсмеху грађанства.

Стога удаљујући се од сваке одговорности у овом погледу, учтиво извештавам Господина Министра Просвете и Црквених послова о горњем наводу ради знања".[5]

Министар просвете, по пријему овога писма, учинио је потребан корак код министра унутрашњих дела да се Радовић уклони са територије поменутог среза, због ометања рада у просветној струци, те је исти указом од 1. марта те године премештен за полицијског писара Голубачког среза.[6] Са своје стране, министар просвете писмено је наредио начелнику Космајског среза да лично провери све наводе у Петровићеву писму, па потом да му о томе поднесе исцрпан извештај са потребним предлогом.

Још на почетку примопредаје дужности утврђено је да је Радовић извршио проневеру веће количине државног новца, о чему је срески начелник по званичној дужности известио министра унутрашњих дела. Министар је образовао стручну комисију да утврди тачан износ мањка, која је одмах почела са радом. Из дана у дан положај Радовића постајао је све тежи и тежи и зато је указом од 1. априла 1897. године отпуштен из државне службе.[7] Комисија за испитивање његова рада поднела је 16. августа те године свој извештај министру унутрашњих дела о висини проневерене суме новаца.[8] Због величине ове кривице, министар унутрашњих дела изнео је исту пред министарски савет који је одлучио да се Драгомир Радовић, бивши полицијски писар оптужи суду због злоупотребе у званичној дужности.[9] Министар правде уступио је 20. августа те године овај предмет Првостепеном суду за град Београд ради пресуђења. Овај суд, са своје стране, затражио је извесне допуне по Радовићевој кривици, а затим га је 12. октобра ставио и у притвор до доношења правоснажне пресуде. Није се дуго чекало на пресуду поменутог суда, који је Радовића, бившег полицијског писара, осудио „на три године заточења због утаје државног новца". На ову пресуду именовани се жалио прво Апелационом, а потом и Касационом суду, као највишем суду у земљи, који је такође потврдио пресуду Првостепеног суда за град Београд, о чему је овај суд 31. марта 1898. обавестио министра унутрашњих дела.[10]

Радовићев случај изазвао је премештај целокупног особља Космајског среза. Нови начелник, К. Петковић, позвао је Љубицу Трипковићеву да по Петровићевој пријави да свој исказ. Добивши позив, она одлази из школе, не јављајући се своме управитељу, чиме га доводи у сумњу да је самовласно напустила дужност. Дошавши у Сопот, она 20. марта 1897. пред среским начелником даје следећу изјаву, писану руком: „Са г. Гојком Петровићем учитељем сам у завади, па не знајући како да ми се освети јавио ме је за неуредност. За то што не говорим с њим кињи ме и мучи ме, фамилијазу забрањује да ме слуша не да ми никакве потребе школске говорећи нема. — Нападао ме је више пута поменути Господин у школи, у напитом стању и врло се дрско понашао говорећи јавићу вас Господину Министру за најмању кривицу. Јест да је поменути Господин Радовић долазио у школу код мене, али с њим заједно. Али, Г. Радовић никад није сам долазио код мене у школу. А и ако је Г. Радовић долазио код мене у стан дозвао је као чиновник с поштене стране ни с једном рђавом намером. За то све ово што је Г. Гојко писао против мене сматрам за клевету док не докаже. — Поменути Г. никад ме није опоменуо, него пошто сам ја њему рекла да ћу га јавити Г. Министру за његово дрско понашање према мени он је рекао ја сам вама министар ја сам вама све. Зато и ја имам жељу да се испита школски одбор за моје понашање, па тек онда да каже Г. Гојко да сам ја неуредна учитељица. — За сва ова моја нападања ја сам се још раније жалила кмету села Пружатовца али без успеха."[11]

Тога дана, када је Трипковићева у Сопоту саслушавана био је четвртак, дан када основне школе не раде пополне, те је учитељ Петровић отишао својим приватним послом у варошицу Младеновац. Ту се, поред осталих, сусрео са полицијским писаром Радовићем који се са њим почео жучно да објашњава, и умало га није физички напао захваљујући томе што није био сам, већ у друштву учитеља из села Ковачевца и села Младеновца: Аксентија Ивановића, Драгољуба Ђурђевића, Владимира Милутиновића и Михаила Симића. Ове су му колеге препоручиле да се причува Радовића, јер је пред њима раније рекао како има намеру да га добро истуче што је Трипковићеву довео у незгодан положај својом пријавом министру просвете, што не искључује могућност да је ту своју претњу и извршио у самој основној школи.[12]

Ради настављања започете истраге, начелник Космајског среза дошао је 4. априла 1897. у село Пружатовац и саслушао председника општине тога села Јанка Илића. Иако неписмен, Илић је умео да дâ двосмислену изјаву: како лично није видео бившег полицијског писара Радовића да долази у основну школу код поменуте учитељице, нити му је познато да је он с њом био у недозвољеним односима, али се у селу прича „да је г. Радовић чешће у стан код ћериће Љубице долазио". Што се тиче самих наставника основне школе, Илић је рекао како између њих постоји „лична зађевица" и да је све због тога и потекло.

Следећег дана начелник је узео изјаву од председника школског одбора, месног кмета Томе Матића, и његових чланова Тимотија Николића и Илије Стојановића. На заједничком записнику сва тројица су потврдили да је бивши писар Радовић много пута долазио у Пружатовац и кадгод је долазио да се увек састајао са Трипковићевом, али им није познато у коме је циљу то чинио. Осим тога, Радовић је једног дана, за време трајања наставе отишао код Трипковићеве у школу, а она је одмах распустила своје ђаке и са њим дуго остала сама у учионици. На крају своје изјаве сва тројица су рекли како ипак не могу да тврде „да је ћерица Љубица неморална женска".

После саслушања школских одборника, срески начелник позвао је и Трипковићеву да и она по овом питању да своју завршну реч. Она је тада изјавила како у целости остаје при својој првој изјави од 20. марта, али је исту допунила тиме што је навела како ју је Радовић посетио неколико пута у њеном стану „на учтив и частан начин без задњих намера". У вези са његовим доласком у школске просторије рекла је како је једног дана, за време предавања, био у школи, али не сам већ у друштву кмета села Пружатовца и учитеља Гојка, код кога је тога дана и ручао. Што се тиче распуштања ученика тврди да је то учинила по препоруци управитеља школе учитеља Гојка.

Начелник Петковић је са Љубичином изјавом завршио ову неугодну истрагу и 7. априла 1897. о њој поднео извештај. У писму упућеном министру просвете, између осталог, рекао је „да није (ништа) утврђено од свега онога што је г. Гојко противу ћериће Љубице поднео, — напротив, по уверењу грађана села Пружатовца, узрок је неоправданом нападању сам г. Гојко, што је лично нерасположен према ћериици Љубици."[13]

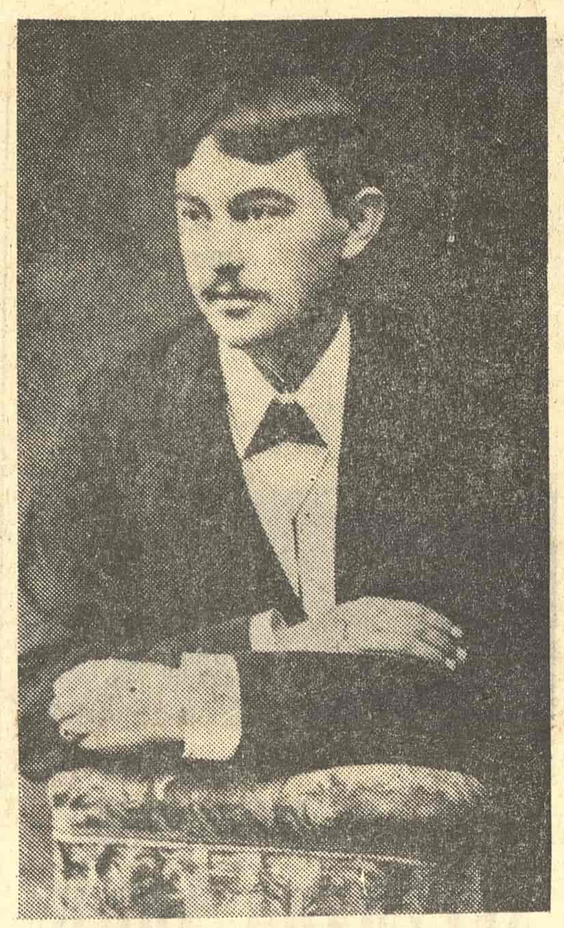
Ово начелниково тврђење најбоље демантују изјаве чланова школског одбора, лица која су најпозванија да воде бригу о основној школи и њеном особљу. Овде треба додати и то да је Трипковићева затражила и добила, 12. марта те године, дводневно одсуство од своје редовне дужности, с тим да је у истој заступа Петровић. Да је он био према њој нерасположен могао је, било као управитељ школе, било као секретар школског одбора, да тај њен захтев одбије, поготову што уз молбу није поднела лекарско уверење о врсти и тежини своје болести.[14]

Сви су изгледи да је срески начелник поднео овакав извештај министру просвете не рали заштите свога бившег колеге, који је добио заслужену казну, већ да једна сиромашна учитељица не остане без службе. За министра просвете овај извештај није био довољан, те је зато он и чекао на мишљење свога надзорника који је требало да све поново на лицу места изврши. Међутим, и сам Ранковић био је наклоњен Љубици предлажући министру само да је премести из Пружатовца.

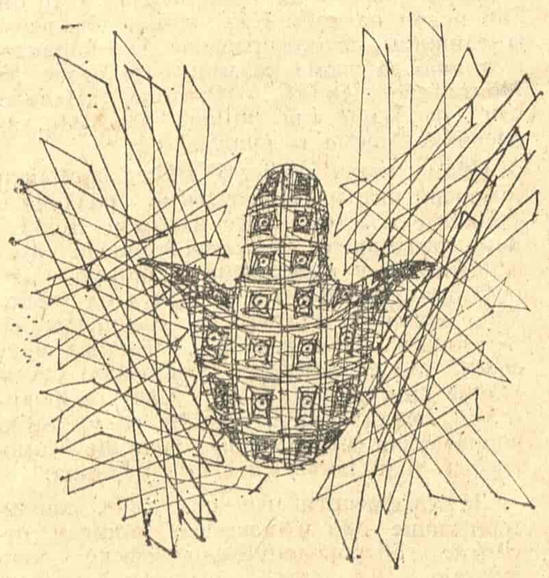
Наставак на 4. страни

Милоје Р. Николић

1. Министарство просвете, ПБр. 7646/97.
2. Радиша Ј. Радишић, „Истина о Сеоском добротвору из истоимене приповетке Светолика Ранковића". „Књижевност и језик", XV/1968, 2, стр. 81.
3. Министарство просвете, ПБр. 11825/95.
4. Исто, ПБр. 13448/96.
5. Исто, ПБр. 3314/97.
6. Министарство унутрашњих дела, ПН° 4238/97.
7. Исто, ПН° 6288/97.
8. Исто, ПН° 15405/97.
9. Исто, ПН° 15448/97.
10. Исто, ПН° 7953/98.
11. Министарство просвете, ПБр. 2793/97.
12. Исто, ПБр. 4186/97.
13. Исто, ПБр. 4924/97.
14. Основна школа у Пружатовцу, Бр. 17. 12, III 1897.



ДОСАД НЕОБЈАВЉЕНА ФОТОГРАФИЈА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА — КАО СТУДЕНТА КИЈЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ МИОДРАГА НАГОРНОГ

ДАТУМИ

ДВА КЊИЖЕВНА МОТИВА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

Наставак са 3. стране

Усвајајући предлог школског надзорника, министар просвете је 1. септембра 1897. преместио, по молби, Гојка Петровића за привременог учитеља мушке основне школе у Радољу, Округа подунавског, с годишњом платом од 600 динара.[15] Што се личе Трипковићеве, она је 21. новембра те године премештена, по потреби службе, за сталну учитељицу I разреда основне школе у Лисовићу,[16] у истом срезу, у коју је претходно био премештен и њен брат Милан за привременог учитеља II, III и IV разреда и управитеља те школе. Љубица је са братом службовала заједно све до 1899. године, када је премештена за учитељицу основне школе у Стојнику.[17] После две године Трипковићева је постала учитељица I разреда основне школе у Барајеву, којом приликом је тражила повишицу плате.[18] Међутим, министар просвете није усвојио њен захтев, јер поред пет година непрекидне службе требало је да има и врло добар просек оцена у школском раду. Школске 1901/1902. године она је више пажње посветила школи и својим ученицима, па јој је за такав предан рад школски надзорник дао одличну оцену. Захваљујући овој високој оцени, Љубица је испунила све законске услове и добила прву периодску повишицу плате у годишњем износу од 250 динара, рачунајући од 16. октобра 1902. године, са којом је имала укупну годишњу плату од 1.050 динара, односно месечну од 875 динара[19]. Љубица је до тога времена остала неудата.

Даље праћење живота и рада Љубице Трипковићеве није потребно, с обзиром на то да је је и сам Ранковић желео да она остане анонимна променивши презиме и њој и Гојку, као и име села у коме се радња дешавала.

Свеж и чист планински ваздух Космаја погоршао је Ранковићево здравље, те је почетком јула 1879. године „избацио велику количину крви из плућа"[20]. После тога, боловао је дуго, све до саме смрти. Да би убио досаду и одагнао црне мисли, писао је кадгод му је болест допуштала. После завршетка „Сеоског добротвора", дошла је на ред и „Сеоска учитељица". Њу је почео да пише априла 1898. године у манастиру Букову, у коме је једно време провео на боловању, што потврђује његово писмо од 2. маја те године, упућено Милану Шевићу — у почетку кога вели: „У Буково стигох здраво и одмах почех рад. Таман написах десетину табака новога романа а ономад ми се отвори крв, те сад лежим и тако одоше сви књиж. планови".[21]

Ранковић је знао да његовој бољци нема лека, па је користио сваки тренутак кад би га болест попустила и за врло кратко време довршио започети роман.

Користећи се песничким правом, он је делимично изменио стварне догађаје и Љубицу два пута удавао; на крају јој је ставио пиштољ у руке да пуца на себе, и тако прекрати свој промашени живот. Овим није хтео да осуди ову несрећну учитељицу, према којој је имао извесних симпатија, већ да опомене њене колегинице шта их све чека ако желе саме, без мужа као заштитника, да закораче на сурову стазу живота, јер их на првом сусрету са члановима школског одбора дочекује сеоска одбојност када је у питању њихова злехуда станарина: „Нека те плаћа, брате, ко те је тражио и поставио, а ми нити смо те тражили нити нам требаш".

Све до сада изнето јасно говори да је Светолику Ранковићу као мотив за роман „Сеоска учитељица" послужио догађај у селу Пружатовцу. Да је ово тачно види се при крају овога романа, када Љубица разочарана животом пребира по својим успоменама: „— А онај пут зарастао, куд смо пре ишли на реку... Чудно зацело: ревизор се љути што деца знају трећину читанчице на памет, а друге две трећине не могу ни да сричу... За колико бих могла истрчати уз онај голи Космај?... Гојко ме онда звао да се пењемо... Његова Америка!"[22]

У прилог овоме иде и тврдња Јована Скерлића који је могао да сазна о месту где се радња романа дешавала, било од самог Ранковића, било од његовог пријатеља Милана Шевића: „Ова српска Госпођа Бовари у особу Космаја сневала је снове вишега живота и у љубавним радостима тражила срећу коју јој оскудни свакодневни живот није давао, а свршила у одвратним и ниским прељубама и место сентименталних романса дошао је куршум у чело."[23]

Милоје Р. Николић

---

15. Министарство просвете, ПБр. 12437/97.
16. Исто, ПБр. 19307/97.
17. Исто, ПБр. 13845/99.
18. Исто, ПБр. 13145/901.
19. Исто, ПБр. 15738/903.
20. Исто, ПБр. 10126/97.
21. Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду бр. 25647.
22. Светолик П. Ранковић, „Сеоска учитељица", „Целокупна дела", II, стр. 368.
23. Јован Скерлић, „Светолик Ранковић", „Писци и књиге", II, 1922, стр. 157 — 158.

АЛЕК ВУКАДИНОВИЋ

ГЛАС ПРОТИВ ДЕХУМАНИЗАЦИЈЕ

Алек Вукадиновић: „ТРАГОМ ПЛЕНА И КОМЕНТАРИ", „Просвета", Београд, 1973.

ЗНАЧЕЊА И ВРЕДНОСТИ нове књиге песама Алека Вукадиновића могу се сместра но анализирати и разумети само ако се књига посматра као део већ раније започетог опуса, као фаза реализовања једног обимнијег стваралачког пројекта. То посебно важи за однос нове Вукадиновићеве збирке и претходне, „Кућа и гост", објављене 1969. Основна усмерења, расположења, виђења света и песничка техника у ове су две књиге врло блиски и слични, али не на начин који би упућивао на утисак да се песник понавља, и да варира већ речено, већ кроз изузетно функционалну разраду, допуну, усавршавање и настављање тумачења особених поимања човековог положаја у свету.

Из више би се разлога као мото за Вукадиновићеву нову књигу, као уосталом и за све оно што је овај песник последњих година објавио, могао узети онај познати песнички исказ Момчила Настасијевића *лове, а уловљени*. Збирка „Трагом плена и коментари" има, наиме, неколико централних метафора, које дају окосницу песничком свету. Поред већ познатих метафорских парова *кућа — гост* и *светиљка — ноћ* из претходне књиге, који су погодни да приме сложена значења о човековом положају и осећању самоће, овде се провлаче метафорски парови *ловца и плена, гонича и звери*, који доводе у нову фазу Вукадиновићево песничко разматрање људске судбине.

Свет је — покушамо ли да преведемо значења ове поезије на рационални језик, наравно са ризиком упрошћавања притом — позорница лова; поприште оних који гоне и оних што беже; суморно ловиште у коме се и ловац и звер вуку вођени некаквим мрачним, нејасним и атавистичким инстинктима. Невесео исход очекује и гонича и плен, а могућност замењивања улоге између њих није, у крајњим исходима Вукадиновићеве животне филозофије, ни најмање утешна. И једна је и друга улога нељудска, неприродна, наметнута, дата без могућности свесног избора, предодређена. За ова основна човекова стања, као регулатор и коментар, поново се уводи метафора *куће*, у нешто модификованој функцији додуше, као недосегнутог станишта коме се тежи, и *гостa* као скептичне ознаке за човеков положај.

Овај бескрајни и бесконачни лов, са митским елементима и са егзистенцијалним значењима, ова трка без краја и почетка, затворени круг са предвидљивим исходом, коло у коме се не разликују рођење и смрт, одвија се у *пејзажу*, коме песник, парадокса и апсурда ради, настоји да да душу, да га очовечи и изнијансира. Отуда при прочитавању ових песама и необични утисак о постојању позорнице и декора, актера и кулиса — али без истински људске публике. На тренутке се учини да је тај свет само транспонована слика неког друкчијег, прижељкиваног света, неки анти-свет у коме су сажета присећања на нешто друго, раније, лепше и човечније.

Постоје покушаји да се Вукадиновићеве новије песме објасне привржености једном традиционалнијем песничком стиху. Чини се, међутим, да ћемо најбоље разумети песников напор да стихове својих беспрекорно правилних катрена доведе до перфекције, скоро до виртуозне мелодиозности, и класичног и модерног ритма истовремено, ако и то посматрамо као део једне доследности у моделовању, и тумачењу, света. Такав је стих у сагласности са осталим елементима песме. Песник, наиме, није пристао на ону супротну, и лакшу, могућност: да опора виђења саопштава патетично, громогласно и директно. Он се определио да симболичне ситуације својих визија казује кроз нијансе, сетно, варирањима, назнакама и сугестијама. И успео је, треба рећи, да тумачењем са дистанце, у којој се песнички субјект привидно губи, а притом и поступно — из циклуса у циклус и из песме у песму — у сугестивну визију дехуманизованог света унесе елементе очовечења, макар и тиме што не пристаје на дехуманизацију.

Чедомир Мирковић

КРИТИКА

ПРИЛОГ ДЕЧЈОЈ ПОЕЗИЈИ

Борђе Фишер: „КАКО РАСТУ МАМЕ", Општинска заједница културе и Друштво књижевних стваралаца, Зрењанин, 1973.

ФИШЕРОВИ стихови припадају оној врсти дечје поезије какву не прихватају само најмлађи читаоци. Свет необичних животиња, загонетних речи и чудноватих сазвучја претворен је на страницама ове збирке у лирику која доноси дечју визију света, што је одлика добре поезије за децу, али исто тако презентира и слику живота посматраног с наличја, сагледаног из нешто неуобичајене, или вешто изокренуте перспективе. Тако примарну вредност ових песама можемо посматрати у том двојству: намењена деци, испуњавајући сложене захтеве какви се постављају пред стихове упућене најмлађима, ово је више поезија детињства него поезија за децу.

Иако у погледу тематике не представља изузетну новину, ова је збирка начином на који су те вечне теме певања за децу интерпретиране донеле извесне оригиналне акценте. Фишер при томе, откривајући један оригиналан и захвалан стваралачки поступак, није запао у манир: свака његова песма настајала је независно од других, и као да је настала неочекивано и неминовно, у тренуцима када је тензија речи доведена до одређене границе. Плени природност и спонтаност песниковог казивања, мада би анализа поетских структура лако показала дисциплину којој је језик подвргнут. Свет посматран кроз једноставне, детету схватљиве односе, с привидном наивношћу, с призвуком хумора и тек наговештајем песничке мисли, а без дидактичности и уочљиве поруке, то је циљ коме дечја песма обично тежи, а до кога ствараоци долазе различитим путевима. Фишер је свој пут нашао: то је топли лиризам насловне песме, затим хумор близак дечјој психологији („Како се рађа у животу"), духовито поигравање речима („Како је постао пинг-понг"), мудра шала ненаметљиво преточена у стихове („Без увреде") или сам мотив песме, трагање за њом и њено израстање („Како се не пишу песме", „Песма о 112 капетана" и ефектна, памтљива „Скраћена прича"). Аутор је тим уједно одредио и однос према својој публици; он инсистира на заједничком учешћу у стваралачкој игри, откривајући тајну настанка песме, песму у самом настајању.

Раније познат углавном као хумориста, аутор прича запажених у овом жанру, Борђе Фишер је својом првом књигом песама за децу открио нов свет пун маште, парадокса, неочекиваних обрта и својеврсног хумора. Говорећи о светлим, али и тамним странама живота, не запостављајући сазнајни моменат значајан у дечјој књижевности, он је написао збирку која се издваја међу новијим остварењима на том подручју и која својим успелијим тренуцима представља изазов будућим антологичарима песништва за децу.

Иван Шоп

САМОМ СЕБИ

Драгиша Калезић: „ЕДЕНСКИ ВРТ ЛАЖИ", Дом омладине Београда, 1973.

ОДАКЛЕ БИ требало почети када би, се описивали текстови из књиге „Едески врт лажи"? Од самоиспитивања као облика размишљања и књижевног поступка. Самоиспитивање је специфичан начин бављења психолошким и аксиолошким проблемима које појединац среће на двоструком путовању — саморазумевања и самоизграђивања, оцењивања, подешавања властитог живота према извесним нормама или идеалима. То је, другим речима, „трагање за собом". Ма о чему да говори, о догађајима у којима је учествовала или учествује, о везама са људима, времену или „свету", личност овде ствовала или учествује, о, везама са људиобјасни, уверена да нема посла који би био пречи од тога. Као начин бављења појединцем, самоиспитивање је карактеристично за веома различите текстове, за Монтењеве Огледе, Русоове „Исповести", за један тип романа или, пак, за дневнике, писма и записе.

Према томе, срећемо више варијанти самоиспитивања и уочавамо различите функције које оне могу имати у текстовима различитих жанрова. Једно је самоиспитивање у мемоарима у којима личност трага за собом у историји од неколико деценија, а друго је самоиспитивање какво се обавља у „Едеском врту лажи" где се узимају релативно једноставне ситуације (коцка, сусрет са родитељем, свакидашњица) да би се у њима проналазили неупадљиви трагови самосвести или изгубљености појединца.

За самоиспитивање су, даље, карактеристичне две у извесном погледу супротне антрополошко-филозофске концепције. У једном случају, појединац који се самоиспитује верује у могућност јединства, у идентитет субјекта, те је цело његово трагање за собом, у ствари трагање за властитом целином,

ДРАГИША КАЛЕЗИЋ

потреба да се у свему што зна о себи успостави некаква целина. У другом случају, уместо целине види се распршивање, струјање изолованих тренутака и детаља. У „Едеском врту лажи" тражи се неко јединство онога што субјекат ради, а то аутор зове, разводњавајући извесну егзистенцијалистичку концепцију, „аутентичним постојањем". Насупрот том јединству, аутентичном постојању, стоји свакодневица, „неаутентично постојање", као стање расутости и трајања без смисла. Овакви судови карактеристични су за самоиспитивачке текстове. У сваком чину самоиспитивања присутно је и оцењивање, то су можда синоними, само што је оцењивање некада прикривено наизглед чистим описивањем и разумевањем. Свако бављење нормом провоцира суђење о ономе што норма не обухвата. Постулирајући један еклектички идеал постојања (грчка „мера", стоичка равнотежа духовног и телесног, „аутентичност" и „отвореност", те коначно и креативност) аутор ове књиге с пригушеним очајањем види да наша годишња „микробиографија", на пример, ни с једног гледишта не задовољава захтеве.

Нема сумње да је Калезић изучавао и схватио механизме овог писања; он можда нема увек дистанцу према ономе што је ту стилска конвенција. Треба на пример узети текст „Сиренски зов коцке" да би се видело оно што је чисто „техничко" (тражење парадокса, психолошка детаљизација, гомилање различитих мотива у једном чину) у самоиспитивању као размишљању и писању. С тим у вези треба поменути и нека његова колебања видљива и у појединим текстовима и, нарочито, у књизи као целини. Реч је о колебању између самоиспитивања које би било више налик на прозу, конкретније и субјективније, и оног које би имало више својстава есеја, више општег и објективног. Отуда се и ауторско „Ја" у књизи различито поставља. С једне стране, оно има особине једног специфичног књижевног јунака. Готово све теме о којима се у књизи говори повезане су и на тај начин што наговештавају један егзистенцијално-психолошки профил ауторовог „Ја", што су део његовог саморазумевања и трагања за собом, чак и тамо где је реч о темама које су више „ерудитски" и објективно разматране. Свесно или не, тек аутор је ово „Ја" уједначавао и обликовао према моделу књижевног јунака, свеједно што се није усудио да „Ја" претвори у једну измишљену личност и припише јој сва размишљања, а проблем јединства и аутентичности представи као моменат самосвести књижевног јунака. Поред тога, присуство прозне тенденције у писању запажа се и у другим равнима књиге, на пример у једном ређању реченица које остварује след без прекида, успорени равномерни ток, што некада бива добро извучено у дугим пасусима.

Није сада важно да се сазна зашто је ова тенденција у књизи остала мало реализована. Је ли посреди осећање неспремности за потезе којима би требало створити „фикцију", неповерење и непоштовање за извесне прозне конвенције, или је, пак, реч о амбицијама које су расле на другој страни, о амбицијама мислиоца заинтересованог за „решавање проблема". У сваком случају, аутор је наглашавао карактер есеја или расправе, како у појединим текстовима (неки од њих, као онај у коме је реч о два облика сазнавања, најмање су успели) тако и у целој књизи додавањем уводне и завршне белешке. Чувајући се могућег приговора специјалиста, Калезић потенцира извесна жанровска својства есеја. Али и независно од ма ког припремања одбране, можемо говорити о неким особинама класичног есеја, монтењевског и бекон-овског типа, које препознајемо у овим текстовима: цитати, навођење примера и анегдота из живота историјски познатих личности или књижевних јунака. Аутор књиге „Едески врт лажи" често наводи и исказе јунака из књижевних дела, трагајући за сличностима између сопственог искуства и искуства писца. Он некада сувише лако верује да цитирана мисао има у изворнику значење које јој он, аутор ове књиге, хоће да дâ у властитом тексту; можда цитирање у есеју допушта такве ствари. У сваком случају, цитати су овде један начин развијања и доказивања сопственог искуства, давање гаранција за већи степен његове важности.

Неоспорно добар, најбољи текст у књизи, „Мисао о смрти", показује да није реч о колебању, да се све то може гледати и с друге стране, као удруживање средстава једног и другог говора, што можда захтева несагледива компликованост питања која се постављају.

Борђије Вуковић

ПОВОДИ

ГРАДИТЕЉ ПЕСМЕ И ГРАДИТЕЉ БУНАРА

Уз збирку „Бунари Радоша Модричанина“ Радомира Андрића

ВЕЋ ДУГО нисмо добили компактнију песничку књигу заокружену једном једином темом као што је случај са књигом Радомира Андрића „Бунари Радоша Модричанина“. Од прве до последње речи у књизи песник нас је спровео кроз лавиринт пун тајни. Између њених невеликих корица видели смо ужарени живот једног неимара, бунарџије Радоша Јаковљевића из расинског села Модрице. Кроз ову књигу смо се осведочили, управо као да смо били на лицу места, у лепоту обзида на Радошевим бунарима. Осећали смо — исто као и бунарџија — непрестану жудњу за водом; чезнули смо — попут њега — да што пре утолимо жеђ и, истовремено, беспримерно чиста срца и несебичне љубави мислили и на друге жеднике и за њих стварали у себи оно што је стварао сâм Радош.

Андрићева књига „Бунари Радоша Модричанина“ једна је од ретких песничких збирки, која, поред свих својих занатско песничких квалитета, носи у себи нешто што је умногоме страно савременим песницима. Та реткост је — фабула. Поред тога што је песник, песник је овде и приповедач. Само, Андрић је у томе делу посла био довољно вешт да поетску имагинацију уздигне до таквог ужарења да се фабула једноставно истопила у његовом страсном певању. Песма, песничко и поетично — стално су у првом плану и најближи слуху, па засењују нашу пажњу тако да и не приметимо како читамо изузетно драматичну причу о људској судбини прометејске снажности. „Он, бунарџија — обавештава нас песник тек на крају своје књиге — више од тридесет година остављао је своје шаре или милоде на бунарима, и то је, дакако, свима, само не њему, било смешно и необично. Јер, није као и други сејао, није калемио, већ је ,само нешто смишљао што ни сам бог не зна“.

Последњим делом ове реченице Андрић је сажето и уопштено изразио однос људи према бунарџији. Радош није од оних људи који припадају свету обичности, општости и истогласја. Он се издваја из средине послом необичним и загонетним за схватања околине у којој бунарџија живи и ради. Због тога примитивни свет за овакве несвакидашње и ретке послове често има надреална тумачења. Сазнање да човек силази дубоко под земљу изазива у свести примитивног мишљења језу и одбојност.

Ипак, по ономе што чини за своју околину, којој изгледа необичан а често и смешан, бунарџија је — неимар. Међутим, док други неимари своје грађевине дижу према небу, њега његове одвлаче у дубине; док остали теже сунцу и ваздуху, он је осуђен да своје дело окончава у утроби пуној влаге, инсеката и гмизаваца. Зидари кула и грађевина су у дослуху са анђелима и веома близу богова; бунарџија је сишао још дубље од мртвих: он је негде у близини пакла, у суседству нечастивих сила. Но, и поред свега тога бунарџија је неимар — добра. Његово неимарство је — вода. Вода, уосталом, у народном веровању и легендама има значење праелемента из којег је постало све живо на свету, што је у ствари било и тумачење старогрчких филозофа из милетске школе.

Земља у својој тами, на ко зна каквим дубинама, у ко зна којим својим адским просторима, чува воду, то непроцењиво благо потребно ради одржања људског живота. Она негде постоји, али о њеном станишту нико боље не зна од Радоша бунарџије. Том благу зна цену свачија жеђ, а жедног човека, расинског копача или косца, — понајвише. Радошев чин истраживача воде у дубинама земље, раван је чину песника. По томе је бунарџија човек који носи у себи и неку магијску снагу. Јер проналажење воде је стваралачки напор највишег реда у коме се до циља долази уз највећа одрицања. Обзиром да све своје дане проводи у полумраку бунарских рупа, бунарџија је свој живот изузео из овоземаљских збивања и посветио га неким истовремено светим и мрачним пословима. По томе је он чудак за околину, али чини се да је и поштован. Њему се, додуше, подсмевају због тога што он не копа, не сеје и не жање као остали свет, али да није Радоша бунарџије и његовог особеног копања, не би ни бунара било. Живот људи без воде дошао би у питање. Он је, дакле, жртва једне идеје која је директно у вези са одржањем и постојањем живота.

У есеју „Изворно искуство“ Морис Бланшо каже да „дело тражи од оног који га чини могућим једну жртву“. Та жртва би се — по Бланшоу — састојала у томе да песник мора припадати песми. Приближно исто, само на други начин, исказује и Радомир Андрић кроз своју књигу о неимару-песнику Радошу Јаковљевићу. У том контексту занимљива је једна строфа из песме „Похвала Радошу Модричанину“, која гласи:

Загробник брат клања ти се
Пун таме у таму што оде жудно
И шаком вере веза амбисе
За племе у смрти неоскудно.

Као што песник каже, бунарџија је пун таме у таму отишао жудно да би шаком вере везао амбисе; својим слабим људским снагама он се сав предао бунарским амбисима, тежећи им свим својим срцем и умом. Бунарџија и вода припадају један другоме као што Бланшоов песник мора припадати песми и обрнуто. Он коначно припада свом бунару, тј. својој песми и због тога што га је остварио. А да би га остварио потребна је жртва.

Две ствари су основне у Андрићевим „Бунарима“. То су Дело и Смрт. Другим речима, то је питање Стварања и Умирања. Сасвим је сигурно да је ово веома стари проблем у филозофији и литератури. Бунарџијина страст да проналази воду и да је дарује људима носи у себи снагу мита. Он је борац против сила немерљивих, против подземља. Дубина Земље, по чијој утроби Радош копа и трага, узета је као страна света с оне стране реалности, она која припада боговима. Ти богови у своме царству чувају и крију од људи еликсир живота — воду. Овде се, с тим у вези, намеће једно упоређење које нас води у класичну грчку књижевност. Својим животом и својим делом Радош Јаковљевић подсећа и на Есхиловог Прометеја. Док титан Прометеј краде горњим боговима ватру и њоме обдарује људе, бунарџија Радош боговима у доњем свету краде воду и такође је поклања људима.

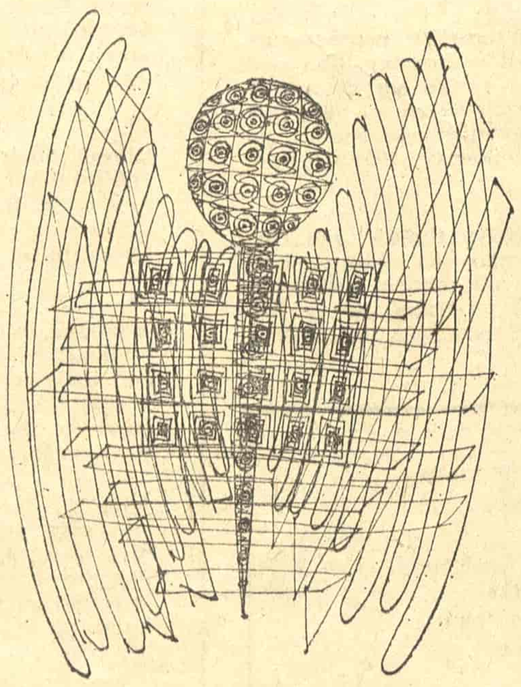
Радошева судбина подсећа такође на једног још старијег јунака, на сумерског полубога-получовека Гилгамеша, који, у немоћи да открије смисао патње и постојања, силази у свет доњих богова не би ли тамо пронашао траву вечног живота. Нису ли ова трава и бунарџијина вода идентични симболи живота, с том разликом што је Гилгамешова трава само привид и надреални симбол вечности из области фантастике, а Радошева вода истински елемент трајања живота.

Радомир Андрић је у овој својој књизи дотакао и још један поетско-филозофски проблем. А то је: Дело убија свога Творца. Чини се да је ово питање било и основна покретачка снага која је усијала песникову имагинацију, дајући, коначно, богат и зрео плод.

Заиста је чудно да Дело које има намену да служи Животу буде узрок смрти свог Творца. Овај трагични парадокс јесте онај прави поетски беочуг који стварност животних чињеница увлачи у сфере судбинског догађања.

На први поглед Радошева смрт изгледа сасвим неразумљива и неоправдана. Штавише, чини се да је бесмислена. Међутим, имајући у виду како је и због чега живео, чему је посветио све своје дане, бунарџијина смрт је адекватна његовом животу. Својом уклетом смрћу направио је савршену равнотежу са својим необичним животом. Песник Андрић објашњава да је у Радошевом животу, раду и смрти било неке уклетости чије изворе треба тражити у легенди о води која неминовно тражи жртву. То објашњење је на свом месту ако узмемо у обзир да се вода у нашем народу „замишља као свако живо биће“ и, иако игра фундаменталну улогу у животу човека и свега живог на земљи, у народном веровању ипак егзистира као сила с оне стране реалности. Заправо, народ је води дао више злих епитета него добрих.

Само дело Радоша Јаковљевића, рекли смо већ, изазива најчешће страхопоштовање. То је због тога јер је он природом свога посла повезан са подземним светом, дакле са светом нереалног. Тиме он постаје надљудско биће чије делање има неразјашњиве везе са демонима, змајевима, подземним силама, са стравом вечитог полумрака. Песник Андрић на неколико места и именује те метафизичке силе. То су: двоглави вук, змај, огњена звер, змијски цар и царица и друге. Уводећи ове страшне звери из света фантастике у своју поезију, и доводећи их у везу са животом и делом бунарџије Радоша, песник, макар и несвесно, показује колико је стваралаштво у тајном и необјашњивом дослуху са силама ноћи и мрака. Додуше, оно није у дослуху на штету човека и људског живота. Напротив, да би човек обезбедио себи добра



РАДОМИР АНДРИЋ

овог света, да би осигурао свој живот лепотама, да би га оградио снагом и здрављем, — потребни су хероји, особењаци, врсници или, ако хоћете, несрећници, који ће, жртвујући лични живот учинити да другима буде боље. То су заробљеници свога немирног духа. То су, коначно, песници и маштари... Радош је један од њих и зато је своју изузетност и различност, своју жеђ за откривањем лепоте у понорима, своју страст истраживача у подземљу — платио главом.

Андрић Радошеву смрт овако опева:

У бунарској тепсији
Неимарев оста вид

На мистрији крилатој
Бунарџија одлете

Под главу му пролеће
Пусти бунар подмеће

У бунарској тепсији
Спава човек ничији

Зора која не свиће
Лозицом га оплиће

Има нечег од Шагалових лирских сновиђења не само у овој већ и у осталим Андрићевим песмама у „Бунарима Радоша Модричанина“. То исто важи и за раније његове књиге, мада у мањој мери. У његовој песми све постоји као у бунилу и сну, а ипак, када се ти разбацани, јарко обојени, међусобно непропорционални делови саставе — добија се целина која зрачи опојним ликризмом пуним разума. У свакој од тих целина веома је много симбола чија тумачења често треба тражити у народној књижевној традицији. Ови симболи сами по себи су често аутохтоне мисаоне целине и могу стајати независно од песме. Тако рационално исклесани језички, личе на лирска сновиђења у Шагаловим сликама код кога такође на једном платну, као и код Андрића у његовим песмама, можемо наћи мноштво делова, тј. детаља који се могу посматрати независно један од другог, а да сви заједно, у оквиру слике, чине савршено складну целину. По томе Радомир Андрић припада најуспешнијим примерима неосимболистичког певања.

Радомир Андрић није узео за предмет свога интересовања било којег бунарџију, већ управо овог и оваквог Радоша Јаковљевића. Разлог није у његовом несвакидашњем занату, већ то што овај чудни бунарџија своме послу додаје нешто што излази из оквира бунарџијског заната. То је украшавање обзида или милода. И сам песник пита се на крају књиге у „Слову о мајстору Радошу Модричанину“: „Откуда једном неуком човеку жеља и потреба да неким другим језиком, неупотребљивим и нејасним за своју средину, заустави ток времена и да му подари значење уметности“? Вајање и сликање обзида, којима се Радош, изгледа, посвећивао свим срцем и својом наивном душом, јесте онај тренутак који га уводи у ред песника. Међутим, ово естетизовање бунара није ништа друго до оплемењивање воле. Али у његовој подсвести и предосећању, бунари више нису само банална изворишта воде. Један од њих ће постати извир његова живота. То што бунарџија улепшава обзиде, што их чини лепим и наочитим, није само због тога да се обележи светилиште воде, већ је то и посвећивање сопственој смрти; својим, како би сељани рекли, залудним мистријама, Радош не улепшава само своје дело већ и свој будући гроб.

Радош Модричанин не би био песник да није тежио лепоти. Едгар Алан По сматра да је жеђ за лепотом у ствари жеђ човека за бесмртношћу. У случају Андрићевог бунарџије то би било два пута тачно, јер Радош Јаковљевић је и мајстор-неимар и мајстор-песник. У првом случају он проналази воду и отима је из мрака земљине утробе да би је посветио лепоти човековог живота. У другој прилици Радош — песник оплемењује место на коме је његово дело видљиво људима. Ту, на површини земље он му даје изглед лепе куће и чини га наочитим читавом свету, као што наши сељаци сматрају чашћу да још за живота подигну себи што лепшу и што изгледнију гробницу.

Но иако је Дело узело живот своме Творцу, оно је и после њега остало да траје и чува оно најлепше што је његов Творац носио у својој наивној и чистој души; све то зарад лепоте. А како Едгар Алан По рече — жеђ за лепотом је, у ствари, жеђ за бесмртношћу.

Божидар Тимотијевић

Радомир Андрић

У грозници

Огњен ли талас кућу преплави
И дигне ли је високо за трен
Што у сну би пост и на јави
Лудачком оку дуго чекан плен

Тргне ли се сневач сам из плама
У грозници док се земља њише
Да ли снове у бежању слама
Или себе не пробуди више

После бекства како зору прву
Доживети изван знаних стега
И онда се наругати цркву

Домаћину под крилом ковчега
И пре свега новог хлеба мрву
Угледати на столу од снега

ПРИСУТНИ МУК

Бескрајно благ али препун коби
Поглед који живе слике склања
У дубини свог непоимања
Последњи мехур присебности проби

Када се напне невидљиви лук
Тетива под грлом затрепери
У једном се даху глас измери
Што пре да прсне свуд присутни мук

За чим се чезне и зашто ли је
Светлије у сну пре издисаја
Док руку стрелца и мету спаја

Запаљен конац време ничије
Завезано за крило птичије
Које не може из завежљаја

СТОЛАР ИЗ СУСЕДСТВА УСКОРО НАВРШАВА ОСАМДЕСЕТУ

Пребрзо издвојен из заносне струје
Поглед му од лишћа које чека слану
Док најдражи чекић потајно га трује
У чежњи да има опет сјај на длану

Љубав постојећа за све подједнако
Добила коначно безвремено легло
У последњем даху када сасвим лако
Пуца му прстење што га давно стегло

Редови столица у одласку преко
Невидљивог моста кроз ишчезле снове
Вуку га и иде јер драг му је неко

Коме не зна лице ал јасно га зове
Гласом несанице под стабло далеко
Да осети нове оштрице резове

ДВОГЛАСЈЕ

Бледог му лица има све више
На длановима скамењене драге
Иследник је лажна писма пише
Да није осуђен без истраге

У њој нема жалости због тога
Знала је све пре првог сусрета
Да ће смаћи само брата свога
Коме ни смрт не може да смета

Залуд речи залуд опис јасни
Лишће страсти просуто трепери
Док се час заноса двогласни

Јавља гром нерођене кћери
Коју виде али која касни
Да крицима невреме овери

ПЛАМЕН СУМАНУТИ

У прзом заносу док спознаје кретње
Значење удова налет худе снаге
Плод од чистог даха кроз дивље шипраге
Гони свога творца на изворе претње

Гнездо ли остане ништа не осване
Од складних ведрина на варљивој грани
Често ли се буди као да се храни
Из магичних руку што су непозване

Родитељ га врли неће дуго чути
Поново у зраку са исконске струне
И зато сам тихо пун сетне побуне

Завезује језик и заумно ћути
Кријући дубоко пламен суманути
У коштици која без тајне не труне

Рајко Петров Ного

ВЕТАР КАЈМАКЧАЛАНА

Ту, дакле, леже грешне очеве кости
без крста, стећка, без нишана,
са земљом срасле жалосне људске мошти
кроз које и сада пуше вјетар Галиције,
вјетар Кајмакчалана.

Миришу дивље крушке и мјесец просипа прах
путем којим се враћа;
сјакте се очи звијери, дубоко у ноћ,
шумама Закарпатја.

На небу смјешка се ћорави ћесарски бог.

Мој отац пљује, псује небеску чивију
о коју чудовишта вјешају усране гаће;
мој отац свира у смешне гајде смисла,
рогове ништавила,

мој отац, анархист, комита, пјанац,
познати атентатор, курвар, превијанац,
неписмен, зналац језика, печалбар, американац,
научник, укољица, протува, падобранац,
скептик, мистик, солипсист, спиритист —

мој општи отац — колонист,

тај прах, та сабласт коју још виje
лаж и опсјена Историје,
те кости кроз које жалосно свира
вјетар Кајмакчалана и Галиције.

СОНЕТ

Што је ово ево неко доба
Уједно су овце и курјаци;
Што је човјек? Кâ слабо живинче —
Ум се смути а језик заплиће.

Мед за уста и ладна приоња,
Постадоше лафи ратарима;
То нијесу за људе градови
Већ тавнице за невољне сужње.

Сакрише се миши у дуваре,
Млади вуци подвише репове,
Разбјежа се лудо и нејако —

Сам остаде у Сријему Рајко,
Сам остаде у Сарај'ву Рајко
Као суво дрво у планини.

СТВАРИ СУ ЈЕДНОСТАВНЕ

Избачен из живота као из крчме,
из опште болнице, луднице, обданишта,
са радног мјеста;
отпуштен из Вишег поправног дома,
из свих општинских кућа

као неизљечив
и
као непоправљив —

(изнова значи срећан)

ево пролазим градом
као да њиме пролази колера или куга:

гле како осуђеник стиче право на идентитет,
гле како перипатетичар креће у апсолутну
самоћу.

Тишина расте и ја се испаравам
од унутрашњих купки у предјелима срца.

Ствари су једноставне:
свијет ми опет припада непосредно и
збиљски

као и вама — у надлештвима.

(ИЗВАН НАСЛОВА)

Мућа и гром, град и мећава,
жеге, поплаве, пожари,
раскоши земљотресâ,
те конвулзије твари, сунчеве протуберанце,
страшне космичке шале —
пуцајте по шавовима прастаре везе свијета!
Када ме опрљи огањ и кад ме прелије вода,
свежем се у чвор, у неразориво своје:
моје је лице тад лице римскога пиромана,
ја сам —
елементарна непогода.
Стари кратери душе и расушена гротла,
у небо окренута чељусти ненасита,
ево те храним властитом шумом живота,
ево те пуним камењем експлозива.
Вријеме је барут — опасно пуцкета
електрицитет, радијација,
слијепе улице смисла, магнетно поље ријечи:
јежи се жељезна прашина стиха.
Та нова алхемија.
Три ноћи и три дана из мене бије јара,
изнутра ради кречана сажимања,
прскају елементи и материја сања
кристални универзум. Та агрегатна стања,
то живо вапно стиха из кога сикће вријеме
и раскокану згуљује кошуљицу
стварности бесловесне у коју улијећем
као торпедо у подморницу.

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

МОЈ ЖИВОТНИ ПУТ

Миодраг Јанковић

1.
БИО САМ као и остала деца. Волео сам да се играм, да трчим, да се лоптам, некад и да се потучем и са својих четрнаест година одем у боксерску салу, у врућој жељи да постанем боксер. Међутим, било је много такве деце у Крушевцу, која су желела исто што и ја, али сам се у нечем прилично разликовао од њих. Желео сам да се из-

2.
дигнем изнад њих: Осећао сам неку унутрашњу снагу и знао сам да у нечем морам успети. Требало је само пронаћи онај прави пут. Био сам прилично снажан и обдарен за све игре и спортове, али то није било оно што сам желео, јер, кажем, осећао сам неку унутрашњу снагу која је спутљена била у мени и која није у потпуности долазила

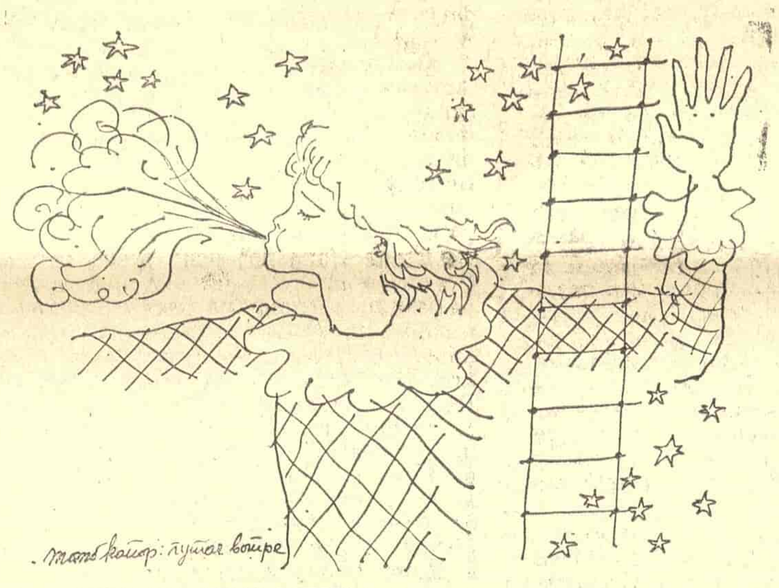
3.
до изражаја. Све време мог дечаштва, у свести ми је био један филмчић који сам гледао у биоскопу „Авала“. Чувени артиста Карели, јео је ексерчиће и жилете, док је његова много лепа пријатељица, за истим столом са њиме, јела грожђе и јабуке. Обоје су уживали у јелу. Карели је

4.
приказиван као предигра целовечерњем филму „Метак те чека странче“, који сам гледао укупно седам пута у Крушевцу и двапут у Трстенику, куд сам отишао нарочито због Карелија. Та сцена, кад он једе, што иначе нико не једе, дубоко ми се урезала у свест. Сећање на њу није ме напуштало. У својих осамнаест година, преселио сам се у

5.
Панчево, где сам наставио школовање. Враћајући се једног дана са часова, прочитао сам на огласном стубу, објаву о гостовању Карелија у Београду. Пожелео сам да видим ту представу. Био сам на тој представи и видео стварну слику. Касније, у кући, код газдарице, у присуству двојице пријатеља у чијем друштву сам био на представи, разго-

6.
варали смо о свему што је виђено. Сумњало се, доста, да ли је тако нешто могућно, у данашње време. Помислио сам за тренутак у себи, ако то може он, могу и ја! „Ево, појешћу и ја један жилет“, рекао сам. Узео сам жилет у руке, док су другови узвикивали: „Немој! Можеш да умреш!

7.
Исећиће ти црева и уста!“ Не верујући у то због чврсте воље, ставио сам жилет у уста, грицкао га зубима и прогутао. Иако сам осетио страх од последица, воља је била јача од страха. Сви су ме задивљено гледали, с неверицом,



ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

а у мене је полако улазила сигурност. Ништа ми се није догодило. Тог тренутка, јака воља је победила. О томе се

8.
даље причало, убрзо су сазнали сви моји познаници, те у жељи да свима покажем способност да једем жилете, јео сам их пред њима и изазивао дивљење, што ми је давало снагу да истрајем. Можда више под утицајем те мисли, а можда и стварно, осетио сам болове у стомаку. О томе нисам никоме причао, али отишао сам лекару да то нико

9.
није знао. Бојао сам се да ме не исмеју. Ни лекару нисам рекао на шта сумњам. Погледао ме је, рекао да не може ништа да пронађе. Можда је назеб, рекао је, да ли шмркћете? Онда сам му испричао да сам појео туце жилета. Он се зачудио, скинуо наочаре и рекао ми: „Младићу, изгледаш пристојно па ти не верујем шта причаш.“ Да бих разу-

10.
верио њега и лекарску помоћницу, рекао сам да могу пред њима појести жилет. Лекарска помоћница је узвикнула: „Немојте молим вас да умрете овде!“ Лекар је слегао раменима. Обоје су били љубопитљиви и то је победило. Неко је донео жилет, па се и преостали медицински кадар окупио да посматра. Појео сам и прогутао делове жилета.

11.
Лекар је одмах извршио преглед и помоћу рентгенских зрака установио да је метал истопљен у стомаку. Кад сам ово сазнао ослободио сам се страха да ће ми се нешто догодити ако једем метал, па сам почео често да учествујем на игранкама, где сам показивао своје способности, на захтев присутних и усавршавао свој програм. 1958. године,

12.
пријавио сам се артистичком Удружењу Србије, где сам добио дозволу за рад, тј. јавно наступање са својим артистичким програмом. Пронашао сам и пословођу, Димитрија Ушуреловића. Први званични наступ имао сам у Банатском Великом селу. Програм је објављен на плакатима.

13.

широм Југославије много познати
медицински феномен

ГВОЗДЕН

гостује први пут у вашем месту
са својим програмом

14.
На програму су следеће тачке
још невиђене и то: гута и једе
стакла, сијалице, грамофонске плоче,
жилете, шљунак, виљушке, ножеве,
гвожђе, рајснадле, ексере, спајалице,
порцеланске тањире, восак за печате.
Гази стакло босим ногама итд.
Само данас можете видети
медицинског феномена који ће вас држати
напетих живаца 90 минута са извођењем
свог програма.

15.
Људи су са нестрпљењем очекивали да виде чудо од човека, који једе металне предмете, стакло, шљунак, који гази — ломи стакло босим ногама итд. Морам да признам, био сам и ја нестрпљив и прибојавао сам се првог наступа. На дан представе, пре почетка, шетао сам се међу публиком и приметио да се свуда прича о предстојећој пред-

16.
стави. На мене нико није обраћао пажњу, јер, био сам непознат. Замишљали су да је артиста крупан, ненормално висок, са посебно јаким вилицама и секутићима. Да је дерутоња, са удовима као рипиде, док сам ја са својих деветнаест година изгледао супротно. У себи сам се смешкао њиховим причама и са још већом жељом и снагом

17.
ја је јачала, очекивао наступ. Дошао је и тај тренутак. Конферансије је објавио програм. Изашао сам пред публику, која је за тренутак с неповерењем гледала у мене и одједном почела спонтано да пљеска. Прва тачка. Појео сам један жилет. Поново се проломио буран аплауз. Уметник зна осећање које га обузима, док му се аплауди-

18.
ра. Добио сам још већу снагу. Друга тачка. Гутање низа спајалица. Трећа тачка. Гутање виљушки и рајснадли и на крају гажење стакла босим ногама. Нисам ни стигао да се обујем а публика је пришла ближе. Неки су се попели на бину, како би ме додирнули. Гледали су ми табане, да ли су од меса? Да немам што на њима? Гледали ми

19.
у уста, зубе, пипали ми мишице на телу, сумњали да сам од крви и меса. Постављали су разна питања, на која сам одговарао. Нису могли да схвате да сам исти као и они, а опет тако различит по могућностима. Кад сам излазио, многи су чекали на улазу, да ме још једном поздраве,

20.
испрате и пожеле да ме опет виде у својој средини. На путовање смо полазили моторциклом „JAWA“, мој пословођа Димитрије Ушуреловић и ја. Он је управљао возилом, ја сам се држао од позади за њега. На главама смо имали моторциклистичке каците и наочаре. Он је имао црну кожну јакну, ја сам носио кожух. Почеле су да се нижу предста-

21.
ве у Овсишту, Панчеву, Долову, Баваништу, Алибунару, Вршцу, Великом Пландишту, Великој Градишки, Милетићеву, Соколцу, Ковину, Обровцу, Јабуци, Црепаји, Јаши Томић, Старој и Новој Пазови, Добановцима, Инђији, Новом Саду, Петроварадину, Србобрану, Кули, Петровом Селу, Турији, Надаљу, Ади, Текији, Кладову, Неготину, Рудној глави,

22.
Мајданпеку, Пожаревцу, Кучеву, Крагујевцу, Гружи, Книћу, Страгарима, Шаторњи, Руднику, Горњем Милановцу, Чачку, Пећи, Витомирици, Горажду, Косовској Митровици, Приштини, Призрену, Урошевцу, Руднику Ајвалија, Скопљу, Борће Петрову, Куманову, Кривој Паланци, Валандову,

23.
Струмици, Дојранском језеру, Демир капији, Прилепу, Охриду, Гостивару, Тетову, Титограду, Петровцу на мору, Бару, Сутомору, Улцињу, Београду, Обреновцу, Нишу, Прокупљу, Лесковцу, Крушевцу, Сталаћу, Врњачкој Бањи, Краљеву, Чачку, Титовом Ужицу, Ужичкој Пожеги, Новој Вароши и у многим другим местима, где сам доживео бур-

24.
не овације. У Великој Плани, на пример, један гледалац донео је раоник од плуга, са жељом да га поједем. И казао ми је: „Молим вас, ви једете гвожђе, поједите овај раоник.“ Присутни у сали грохотом су се насмејали и упитали га, може ли он да поједе за један оброк, десет килограма хлеба? Више пута добијао сам захтеве да поједем

25.
разне предмете, као на пример: сат, ланац, наруквицу, дугмад за кошуљу, као и остале предмете, једном чак, пенкало, уз новчану накнаду, што сам ја прихватао. Многи су изражавали неверицу и сумњали су да нисам поједине предмете сакрио и захтевали да свлачим одело, па чак и кошуљу. За време једне представе у Мајданпеку имао сам

26.
један неугодан доживљај. Један гледалац је сматрао да може и он да гази стакло. Повикао је за време извођења тачке: „Људи! То могу и ја!“ Позвао сам га на бину где је босим ногама почео прилично храбро да гази поломљено стакло од пивских флаша. Међутим, посекао је ноге и хитно је пребачен у болницу. Други пут, приликом лепљења

27.
плаката о мојој представи, у једном од градова где сам био, учествовао сам у разговору гледалаца који нису знали ко сам и шта сам. Једни су тврдили да је то немогуће, да је све мађија, други су веровали, неки су се хвалисали да ме лично познају. Чак су ме описивали. На моја пита-

28.
ња: какав изгледа, давали су чудне описе. Не рекавши им ништа, отишао сам од њих пре почетка представе. Исти људи, били су још једном изненађени и постиђени због претходних прича и тврдњи. Низале су се представе а са њима и успеси. Причало се, писало о мени као о феномену. Људи су ме тражили, позивали кућама, поносили се

29.
многе, били срећни ако долазим код њих и показивали ме својим пријатељима, али су врло често захтевали да поједем по који чврсти предмет. На улици, у продавници, прилазили су ми људи, остављали послове и љубопитљиво ме посматрали. Стекао сам много пријатеља, био омиљен код

30.
девојака, мада су ме се многе плашиле због мојих чудотворних моћи. Међутим, узевши у обзир славу којом сам био окружен, имао сам безброј девојака, које су ме обожавале. Кад сам желео да направим јефтину већу рекламу, одлазио сам у хотел, у месту где сам гостовао, наручивао бих одмах нешто за јело. Чим би келнер поставио тањире,

31.
виљушке, ја бих то дограбио, појео, разуме се, пре него што би стигао ручак, као предјело. Тако су сви присутни препричавали другима шта су видели у хотелу и долазили масовно на представу. И постигао сам, као нико мој, имам животни пут начичкан успесима!

(Из необјављеног романа „Димитрије, који чини да ти буде лакше“)

ФИЛМ

АУТОР И ПРИРОДА

О документарним филмовима Александра Илића

АЛЕКСАНДАР ИЛИЋ, са својим богатим опусом документарних филмова о природи, насталим у десетогодишњем временском интервалу (од 1965. до 1974. године), заузима у „београдској школи" документарног филма отприлике оно место које у загребачком документаристичком кругу припада редитељу Бранку Марјановићу, аутору многих кратких филмова о животињама и природним феноменима — али, за разлику од Марјановића, у чијим се делима непрестано осећа оно „дизнијевско" настојање да се атрактивне и сликовите приче о „малим чудима велике природе" обликују по извесном, унапред датом, новелистичком литерарном обрасцу (тако да се причама о животињама персонификују приче о људима, а пригодне сцене из живота у природи имају само илустративан карактер у оквирима таквог концепта), у филмовима Александра Илића осећа се другачији напор: његове „приче" праве се саме од себе, током дуготрајног „флаертијевског" снимања, на основу брижљивог прикупљања аутентичног материјала и података, као и на основу пажљивог посматрања свега онога што се у природи спонтано збива (тек захваљујући структури читавог филма, из таквог документарно-веристичког проседеа почиње ненаметљиво да провејава и одређено метафоричко значење). Илићев однос према природи колико је непосредан толико је и веома емоционалан: посматрајући дискретно пејзаж и оно што се у њему збива, исконски и митски, с амбицијом да хроничарски прикупља и региструје документаристичку грађу о „реалном свету природе", с жељом да нас само суочи с тим светом и његовим законитостима, Илић нас непрестано учи љубави према природи и њеној интегралној лепоти, доказујући сваким својим делом да су сва жива бића само део пејзажа коме припадају и у коме егзистирају, па према томе и све оно што се са њима збива у тим пејзажима (од продужења врсте, до узајамног уништавања) само је облик хармоније која у природи увек влада, а човеков је превасходни задатак да ту хармонију никада не наруши својим присуством, јер ће му се то кад-тад вратити као бумеранг...

Посматрајући еволуцију овог плодног аутора, који се филмом бави још од 1947. године, његов стваралачки пут можемо поделити на четири основне етапе: на период од 1947. до 1967. године (то је оно време које је провео у Војно-филмском предузећу „Застава-филм", радећи различите послове и учећи се филмском занату, првенствено монтажи), затим на период од 1965. до 1966. године (кад га Ловно и шумско газдинство „Јелен" ангажује као редитеља филмова о природи, у којима је на информативан начин требало регистровати флору и фауну са овог газдинства), па на период од 1967. до 1970. године (кад из овако непретенцизног, информативног и архивског проседеа, почиње да израста документарни филм с већим естетичким амбицијама), и, коначно, на период од 1971. до 1974. године (кад овај аутор, пронашавши свој стил, напушта бељско газдинство „Јелен" и, као слободни филмски радник, у предузећу „Дунав-филм", почиње да снима нови циклус филмова о природи, са све изразитијим метафоричким претензијама). На томе стваралачком послу, дакле, ништа се није догодило непредвиђено и неочекивано — напротив, из године у годину, од филма до филма, Александар Илић је, упорно и пасионирано, трасирао свој стваралачки пут, с доследношћу која импонује. Ако су за његов први период карактеристични филмови као „Смрт фашизму — слобода народу" (1962), „Мајске радости" (1957), „У сусрет 22. децембру" (1957) или „Армија у изградњи земље" (1958); за други период карактеристична су дела као „Видрица" (1965), „Бриони" (1966), „Бељски јелен" (1966) или „Ловачки пас" (1966); за трећи период, опет филмови као „Ембрион" (1967), „Дивља пловка" (1968), „Хомо ет натура" (1968) или „Губар" (1969); а у Илићевом редитељском четвртом периоду настала су, досад ова три филма: „Лед" (1971), „Сова" (1972) и „Замка" (1973).

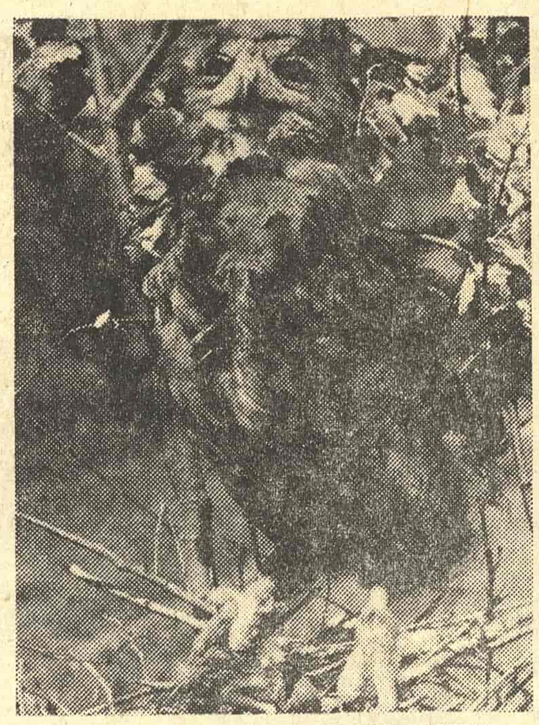
Што се садржинско-естетичке еволуције тиче, можемо рећи да је Илићево гледање на природу, које је у почетку било искључиво хроничарско и информативно, прерасло временом у једно сублимно метафоричко виђење реалности, при чему је овај филмски аутор, у свакоме од својих властитих еволуционих периода, показивао исто редитељско мајсторство (нарочито у погледу монтажног поступка). Сваку од својих сторија, посвећених природи, Илић је умео да исприча на максимално логичан, рационалан и кондензован начин, успевајући да из ликовне лапидарности увек израстају нове поетске димензије. Трудећи се да буде објективни посматрач онога што се у природи збива, увек по одређеним законитостима (и поштујући те законитости, на начин на који се оне поштују у свим филмским жанровима који су успели да изграде своју сопствену митологију, као „вестерн" или „нема комедија") Илић никада није спутавао своју „пристрасност" према природи (одушевљавајући се, нарочито, лепотом аутентичног пејзажа, у коме се збивају сви елементарни природни процеси), па су сви његови филмови пуни лепих детаља мајсторски укомпонованих у складне ритмичке целине (чиме се, на елиптичан начин, варира тема хармоничности у самој природи), а деловање његових филмова на гледаоце, колико год да је информативно (јер нам пружа обиље података из одређеног амбијента), исто је толико и — емоционално (јер нам се, увек, ти подаци намећу најпре својим поетским вредностима)!

★

Радећи претходно разне послове на филму (заинтересован за ову област још од 1945. године), Александар Илић, као двадесетогодишњак, почиње да се бави филмском монтажом (у „Звезда-филму", 1947), а време од 1947. до 1967. године проводи у Војно-филмском центру „Застава-филм" (кроз који су, као кроз најбољу школу, прошли досад многи наши документаристи). Пуних двадесет година, тако, он ради на „споредним жанровима" (журналима, наменским и наставним филмовима), најчешће као монтажер (до данас је монтирао више стотина филмова, тако да је практично немогуће навести комплетан овај део његове филмографије!), а повремено се ангажује и као писац сценарија („На границама Југославије", „Под куполама падобрана", „Још једна година" итд.), коредитељ („Строј из Рудог" са С. Заниновићем, „Тито, врховни командант" са З. Велимировићем), па и редитељ („Мајске радости", „У сусрет 22. децембру", „Армија у изградњи земље", „Смрт фашизму — слобода народу"). Радећи све то разнолике послове, Илић се, стрпљиво и предано, учио филмском занату (првенствено сажетом и пластичном приповедању у сликама) и испекао је тај занат помажући најчешће другима да направе своје филмове (постао је веома цењен сарадник Шканати и Велимировићу, Заниновићу и Голубовићу, Гилићу и Шарановићу). Сарађујући у исти мах и са оним ветеранима, с којима је почињала наша новија филмска историја, али и са оним дебитантима који се, тек ових дана, огледају на сложеном редитељском послу — Александар Илић је, на скроман и дискретан начин, постао један од оних невидљивих али неопходних посленика, који су читав свој живот уткали у темеље ове кинематографије, да би у последњих неколико година и сам успео да израсте из тих темеља, као аутор са властитим опусом, стилом и опредељењем...

Већ у једном од својих првих документарних филмова, „Мајске радости" (1957), у коме се представио као сценариста, монтажер и редитељ, Александар Илић указује на свој основни садржинско-метафорички мотив: из родног пејзажа спонтано израстају и народни устанак и обнова земље, јер сам пејзаж је оно плодоносно тле у које је уткана ова пригодна мајска филмска прича о омладинској штафети („Пролеће је стигло да врати земљи њену неуништиву младост!" — каже се, на самом почетку филма, а тај пропратни текст прекрива кадрове пролетњег неба и тек расцвалих грана, у једном свакодневном пејзажу у коме дечије игре бивају прекинуте сећањима на минули рат). Филм је, драматуршки, конструисан тако да почиње и да се завршава кадровима пролетњих пејзажа, у које се утапа и којима бива уквирена прича о штафети — а већ из те драматуршке клице, из те наивне симболике, наслућује се онај каснији глобални метафорички контекст, који ће Александар Илић, доследно, продубљивати у својим филмовима, успостављајући све присније контакт између пејзажа и бића, између амбијента и драме.

Другу основну карактеристику Илићевог ауторског проседеа, монтажну перфекцију, која постаје битна одредница, не само његове визуелне нарације већ и његовог свеукупног редитељског стила, налазимо демонстрирану на најбољи могући начин у филму „Смрт фашизму — слобода народу" (1962), чији је такође комплетан аутор (сценариста, монтажер и редитељ). То је документарни филм у коме се, помоћу статичних архивских фотоса, оживљених монтажом, реконструише ратни период од 1941. до 1945. године (цео тај филм, заснован искључиво на монтажном поступку, с обиљем сјајних филмских „резова", могао би да послужи као прави уџбеник монтаже!). Овај филм тако је мајсторски монтиран да се читаво време има утисак како пред нама промичу „живе слике". Ванредни ритам филма Илић постиже виртуозним комбиновањем детаља са фотоса с тоталима, уз функционалне покрете камере, радећи све то с непогрешивим осећањем за трајање кадра (сваки његов кадар траје баш колико треба, а из тог рафинираног осећања за трајање дужине појединог кадра рађа се, спонтано, и ритам читавог филма). Поједине секвенце овог филма, ипак, заслужују посебну анализу, као секвенца битке на Сутјесци, у којој се (искључиво монтажним средствима) од детаља истргнутих са фотоса, постижу ефекти распламсале борбе, убедљивије него у играном филму (све је ту: и авионски напади, и експлозије, и митраљески рафали!). Посматран у целини, овај филм демонстрира и могућности монтаже, као изразито филмског поступка, али и могућности Александра Илића, као монтажера, који је тим поступком до танчина овладао и подредио га свом ауторском виђењу материје.



КАДАР ИЗ ДОКУМЕНТАРНОГ ФИЛМА "СОВА" АЛЕКСАНДРА ИЛИЋА

Тако су се, већ у најранијој фази Илићевог бављења филмом, стекли они битни предуслови за настанак његовог ауторског опуса посвећеног природи: метафоричко схватање пејзажа (на коме, иначе, почивају многи ауторски филмски концепти, рођени шездесетих година) и креативна примена монтажног поступка, као средства емоције и нарације у исти мах (чему нас је учио амерички класични филм, створен на стабилним принципима једне зреле индустријске продукције). Александар Илић, дакле, умео је подједнако добро и да се изражава и да осећа филмом, пре него што је почео да прави филмове у којима ће обе те особине успети функционално да примени, бавећи се једном специфичном материјом и једним специфичним жанром — документарним филмом о природи!

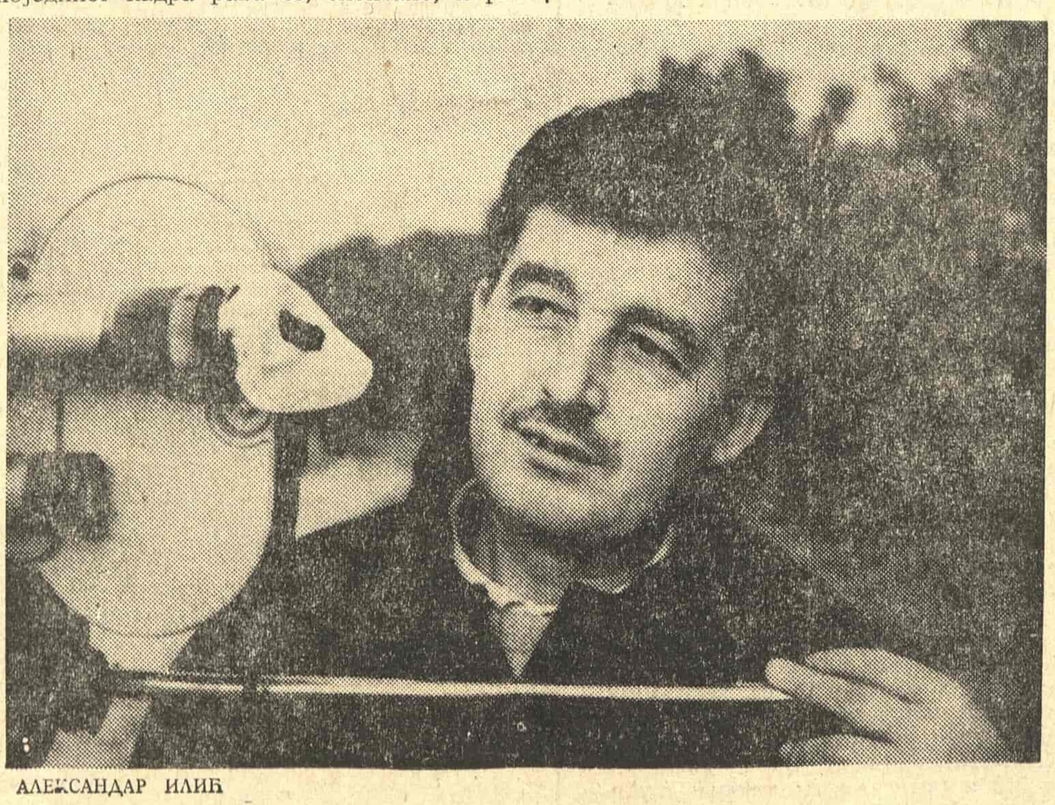
★

Кад су 1965. године људи из бељског газдинства „Јелен" позвали на сарадњу Александра Илића и када се он одазвао томе позиву, њихове обостране амбиције нису биле велике: Илић је добио задатак да региструје на филмску траку детаље с газдинства, који би се могли без много напора показати гостима, као пригодна информација (ако већ неко треба да гаца по блату, између Дунава и Драве, у потрази за разним зверчицама, нека то буду редитељ и сниматељ!). Тако је током 1965. и 1966. године, снимајући прве материјале о газдинству (у сарадњи с одличним сниматељем Петром Лаловићем, који је изврсно умео да се прилагоди Илићевом основном концепту и да га, с њим заједно, доследно развија све до данас), Александар Илић паралелно радио на неколико документарних филмова с обиљем података о газдинству „Јелен" али и с обиљем података о фауни и флори у овоме региону наше земље, па тако настаје читава серија наменских филмова: „Фазан", „Видрица", „Шуме — зелена богатства", „Речно рибарство", „Између Дунава и Драве", „Ловачки пас", „Бељски јелен", као и документарни филм „Бриони" (1966), рађен по истом обрасцу, као документ о великом националном парку и расаднику, у коме се налазе сабрани примерци фауне и флоре са различитих континената (у овој поетској репортажи, рађеној у прелепом медитеранском пејзажу који редитељ и сниматељ мирно посматрају, уживајући у њему, такође се само региструје један сликовити амбијент, али на веома прегледан и привлачан начин). Но, већ у тим пригодним филмовима доминирају и основни Илићеви погледи на саму природу и на човеково место и њој...

Има неке симболике у чињеници да је и Флаерти, снимајући наручени филм за једну крзнарску компанију, створио „На-

Наставак на 9. страни

Слободан Новаковић



АЛЕКСАНДАР ИЛИЋ

Владимир В. Предић

Растанак

Човек стоји крај једног прозора и зури у ноћ
Несвесним покретом руке испушта књигу на под
Ону исту коју је до малопре прелиставао потпуно слеп
За њега је време у свим књигама заспало заувек
Окренуо је леђа свим гласовима људским
Њиховим упорним порукама да не сме да остане сам

Стоји тако ослоњен о прозор
Глув за све што се догађа на овом свету
Сем за једну мисао у својој глави
А ШТА АКО ЈОЈ РУКЕ У ОВОМ ЧАСУ
НЕГДЕ ЗЕБУ

Напољу се облаци разилазе
Ноћ бива светлија
Пролеће разбуктава крошње за свој грош

Жена стоји крај другог прозора пред столетном ноћи
Прсти им се готово додирују
Хтела би да му пружи руку
Али не може
Као да их раздвајају светлосне године
А не неспоразуми
Коначно
У глави јој се пустош развејава
Јавља се једна мисао
ЗАШТО МИ ЈЕ НАПИСАО ОНО ПИСМО
И чује његов непостојећи глас

ДА БИХ МОГАО ЈОШ ЈЕДНОМ ДА ТЕ ВИДИМ
И схвати у трену шта се десило
Стрмоглављује се низ степенице
Трчи улицом која свиће
Улеће у хладновите сенке гробља
И чује свој крик
СТАНИ
РЕКАО СИ ДА ЋЕМО ЗАЈЕДНО СИЋИ У ГРОБ

Човек би хтео да се опрости
Да јој изговори име
Али нема више гласа
Хтео би да јој пружи руке
Али нема више шта да јој пружа
Има само мисао о њој
Тежу од земље којом га затрпавају

Жена се враћа у град
Око ње се тиска гомила света
ОТКУД ЈЕ НАЈЕДНОМ ОВАКО МРАЧНО
Помисли она и убрзава корак

Сунце је у зениту
Улице су пусте као после експлозије
Жена хода сама и готово неприметно покреће усне

Београд, 21. априла 1974.

Мирослав Тодоровић

Голубачка шврћава

(НОЋУ, ОПИС)

смркла се
и реч
у хладу твојих зидина
љуспа се и небо
у том пејзажу са крстом
оружје светло крик чека
ал мук одасвуд

исти мрак иста звезда и појаниje
око твог мрака
мрачан само пут је што указује се
са колено на колено

време је већ било
гасне звезда
а небо је све црње
узалуд нам речи голе и проповед загонетна
све ближа сећању

ЛЕПЕНСКИ ВИР

казана је повест земље и неба
позно
сад збори се
у црном рукопису северњаче
казују крајње

ево места где и реч се издвојила
голи знаци удеса на пустој ледини ватре
и крст што га носих
нејасан сад пејзаж бива
сура хрпа воде и неба
украј речи где узраста пламен

све јасниja смрт бива
коначно само јаук и песма
одсвуд земља
у беспућу слепом знак ли је ној ли

све мрклије видело гласило се
ал не беше ни гласа ни неба
испод земље тмасте

ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

Слика пресека

УЛУС '74, Изложбени павиљон у Масариковој

ЗА РАЗЛИКУ од јесењих УЛУС-ових изложби које су формиране слободно, укусом самих излагача, пролетње су жириране и по правилу боље, иако се не би могло рећи да су оне свеобухватна слика стања и кретања у савременој српској ликовној уметности.

Приређена на истом месту на којем се већ више од једне деценије приређују изложбе Октобарског салона, ова изложба открива исте карактеристике, исте добре и слабе стране које редовно открива и Октобарски салон. Наиме, изложба је слика пресека (и просека) наше ликовне уметности у овом тренутку јер се и генерацијски распони крећу од најмлађих до оних који су се појавили у нашој културно-уметничкој средини безмало у почетку самог нашег века, од, на пример, Александра Цветковића до Боривоја Стевановића. То је, дакако, условило и ширину стилских и концепцијских опредељења аутора који су зас тупљени по једним делом, па изложба открива распоне од својеврсних облика неоромантизма и неонадреализма до класичне фигурације.

Време апстракције је на измаку и оно неколико слика урађених у том духу делују усамљено и прилично бледуњаво.

Када се посетилац разабере у шаренилу концепата и када апстрахује она чисто формална одређења слике, опазиће један све присутнији феномен у нашем сликарству: повратак сликарској материји, откривању вредности самог поступка сликања, без озбира да ли је реч о класичном уљу, темпери, мешаној техници или акрилику. Једна општа тежња, исказана са више или мање снаге, више или мање успеха, открива се у резултату као изједначавање вредности значења облика као симбола и носиоца одређених садржајних категорија са самом структуром ликовног елемента који је по правилу све пунији и дорађенији. Због тога ова изложба и није занимљива по неким изузетним појединачним остварењима, по неким актуелним тражењима новог израза у лексичком смислу, већ је занимљива по општој тежњи да се језику врате старе вредности које су биле помало заборављене.

Графика је и на овој изложби задржала своје већ потврђене квалитете (као и увек има неколико изванредних листова Тиквеше, Драгуља, Костова, Миљуша, Мицића, Пешића, Д. Стојановића, Хрвановића, Ф. Занмија), док је скулптура и даље у сенци сликарства и графике.

Избор радова за изложбу извршио је Уметнички савет Удружења преко својих секција те је због тога и разумљиво да је, сем стварних вредносних, при доношењу одлука о избору у критеријуму морало бити и других разлога. То потврђује и позамашна цифра од 144 сликара, без обзира што их у Удружењу има далеко више. Но, Савет је у целини обавио посао савесно и успешно.

Чини нам се да је и жири за доделу награда у свим областима донео прихватљиве одлуке: Златна палета додељена је Љубодрагу Јанковићу Јалету, II и III награду за сликарство добили су млади аутори Зоран Петрушијевић и Радмила Степановић, Златно длето додељено је Оту Логу, II и III награда за скулптуру додељене су Николи Вукосављевићу и Ани Вићен, Златна игла за графику Халилу Тиквеши, II и III графичка награда Добрију Стојановићу и Вукици Обрадовић-Драговић.

Подсвест и слутња

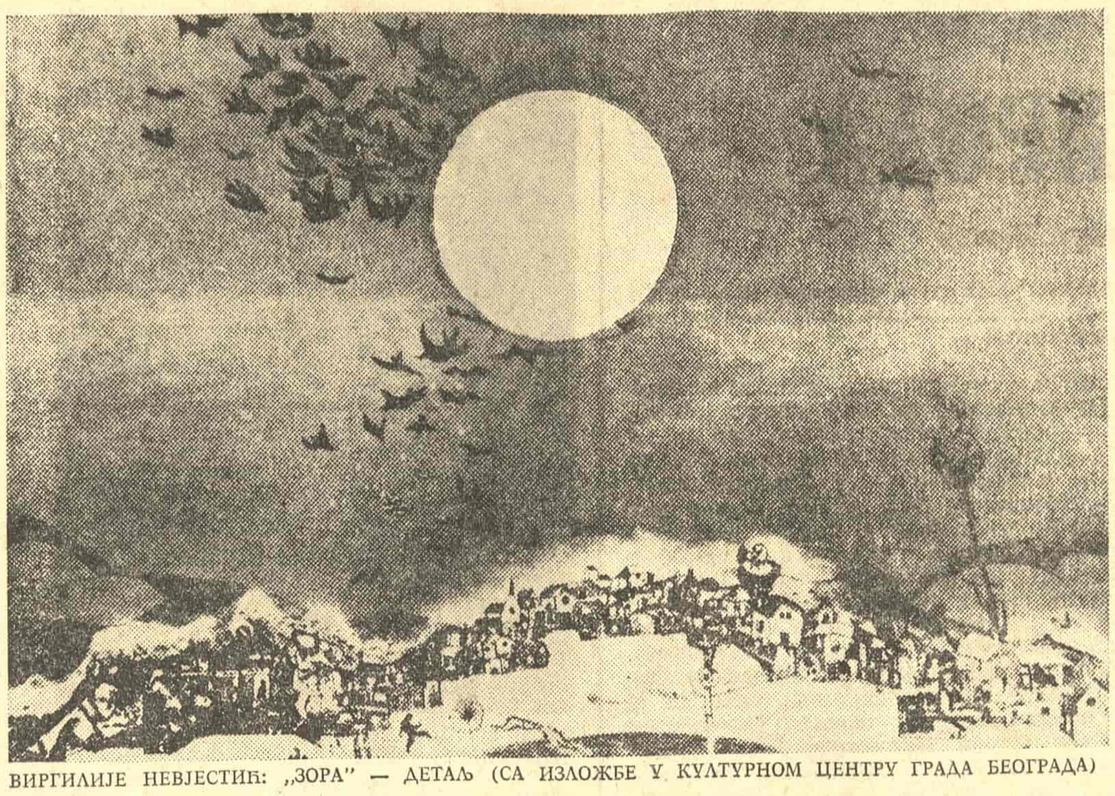
Виргилије Невјестић: Графике, Галерија Културног центра Београда

ГРАФИЧАР Виргилије Невјестић је релативно непознато име за београдску ликовну публику, али је зато једно од најприсутнијих имена у токовима савремене европске графичке уметности. Наиме, Невјестић, по рођењу и школовању Хрват, већ неколико година живи и ради у Паризу, излажући своје графичке листове на свим значајнијим светским изложбама графике, добијајући значајна међународна признања. Он је и добитник овогодишње „Вјесникове" награде за сликарство „Јосип Рачић".

Представио се овог пута у Галерији Културног центра Београда са неколико десетина графичких листова разврстаних у неколико целина (Скитница у рају, У част Пабла Неруде, Неми путник, Зора).

Невјестић је један од оних стваралаца који је синтетисао квалитете традиционалних вредности графичке уметности са менталитетом модерног човека, тако да су му графике технички виртуозно изведене и испуњене немиром као сликом човекове савести пред застрашујућим продорима антихуманог, у једној помало надреалној, кошмарској, визионарској оркестрацији облика. Невјестићеве виртуозне и минуциозне композиције одишу дубоким осећањем човекове изгубљености, дате на необичан поетски начин. Подсвест и слутња, знање и емоција, искуство и сновиђење, то су категорије Невјестићеве садржајне оријентације. Између тих категорија креће се његова игла и стварајући необичне комбинације облика — уводи нас у психологију једног стварања, дубоко људског, мало допадљивог али искреног и естетски потпуно оправданог.

Срето Бошњак



ВИРГИЛИЈЕ НЕВЈЕСТИЋ: „ЗОРА" — ДЕТАЉ (СА ИЗЛОЖБЕ У КУЛТУРНОМ ЦЕНТРУ ГРАДА БЕОГРАДА)

ПОЗОРИШТЕ

НОВЕ РЕЧИ

Овогодишње Стеријино позорје и текстови домаћих савремених аутора

НАШ ОДНОС према традицији, границе могућности националног израза и нова дела су управо оно због чега Стеријино позорје подржавају позоришни људи целе земље више него икад раније. Једноставно, постали смо међусобно нешто толерантнији, ефемерним стварима и неспоразумима не придаје се већа пажња, тако да овај јединствени центар окупљања подстиче на акцију, откривање нових вредности и афирмацију властитог театарског деловања.

Наговештаји из ранијих сезона сада су све постојанија реалност: домаћа драмска литература изашла је из фазе стагнације и велики број зрелих дела различитих жанрова и стилова постају изнова утицајни на нашем репертоару. У тренуцима малаксалости, дезоријентације и лутања тражили смо спасење у текстовима страних аутора. Данас је много више оних који чврсто верују да се само креацијом ослоњеном на нове речи наших аутора може постићи оно жељено што ће театар учинити специфичним, аутентичним и националним у исти мах. Отуд и настојање да ове представе буду креативно обликоване, глумачка игра доведена до правог доживљаја а речи откривене у свом изворном значењу. Театар не ограничава писце — нити писци умањују значај театра! Нестаје стихијности и подозривости па је све видније да једни другима управо омогућавају да развију кроз ту међусобну сарадњу и прожимање своје индивидуалне тежње и вредности. Представе које су рађене на текстовима савремених аутора, заједно са класичним делима, дали су не само појединим ансамблима него и самом Позорју жељени смисао.

Све је ово веома значајно — али још недовољно за нашу позоришну ситуацију. Јер, да нема Позорја остали бисмо и даље разједињени а многе представе у регионалним или сасвим локалним оквирима. То потврђује и извођење дела „Зид, вода" Живка Чинга са ансамблом Македонског народног позоришта из Скопља. Чинго је од раније већ стекао репутацију занимљивог приповедача, а овом приликом се представио и као веома смео, отворен, ангажован и убедљив драмски аутор. Његово сећање на поратне године и васпитање младих у једном дому, напори васпитача да створе нове људе од дечака и девојчица у којима својим методама гуше све оно људско и лепо претвара се у метафору о слободи која у опором амбијенту и редитељској поставци Бранка Ставрева делује заиста драстично. У овој представи има више спорних детаља, али јој се не може порећи страсно трагање за истином и лепотом, па и смелост која се ретко виђа и у далеко амбициознијим и авангарднијим театрима. Чинго је ново име македонске драмске литературе које би вредело да упознају гледаоци и других наших сцена.

Било је нечег дирљивог у напору нејаког ансамбла зеничког позоришта да што веродостојније представе ново дело Велимира Лукића — фарсу „Завера или дуго праскозорје". Користећи се чињеницама, подацима и личностима из Тацитових „Анала" аутор је, како сам каже, желео у оживљавању једног трагичног догађаја у Старом Риму да покаже шта све угрожава слободу, храброст и мисао. За разлику од неких ранијих фарси, ова је мање необавезна а више конкретна, драматуршки сасвим прецизна, готово реалистичка, тако да и њена метафоричност проистиче управо из тако сагледане суштине. Како свако ствара и бира своје форме и свој израз нужно је наћи разумевање и за Лукићев свет фарси. Његов језик постаје језгровитији, ликови одређенији, а израз зрелији. У том домену је прави мајстор и велика је штета што овакве визије нису комуникативније и својим асоцијацијама ближе ширем кругу гледалаца.

Из београдског круга драмских писаца издвојила су се два неоспорно даровита аутора: Душан Ковачевић са комедијом апсурда „Маратонци трче почасни круг" и Жарко Команин са драмом „Пелиново". Ковачевићево дело је у ансамблу Атељеа 212 и редитељском виђењу Љубомира Драшкића добило свог аутентичног и вероватно најбољег могућег тумача. Ова комедија није савршена, али је неодољиво смешна и сасвим довољно ефектна да никог не остави у дилеми о писчевом таленту, поготово што „Маратонци" одударају од наше комедиографске традиције и познате менталитете пројицирају кроз специфичан и веома атрактиван израз. Команин је сасвим другог темперамента и у извођењу ансамбла Народног позоришта и поставци редитеља Градимира Мирковића његов комад плени својом рустичном силином, драматиком и изворним емоцијама. То је драма према којој се не може остати равнодушан и која осваја више унутарњом суштином него самом драматизацијом.

Од текстова наших песника Ршумовића, Радовића, Антића, Витезовића и других начињена су два различита колажа и две шармантне представе: „Онда доле измисле пароле" у сомборском позоришту (режија Николе Петровића) и „Плави зец" у позоришту „Бошко Буха". У првој доминира елеганција и духовитост кабареа, а у другој поезија и чистота игре коју су заједнички пронашли редитељ Дејан Мијач и цео ансамбл.

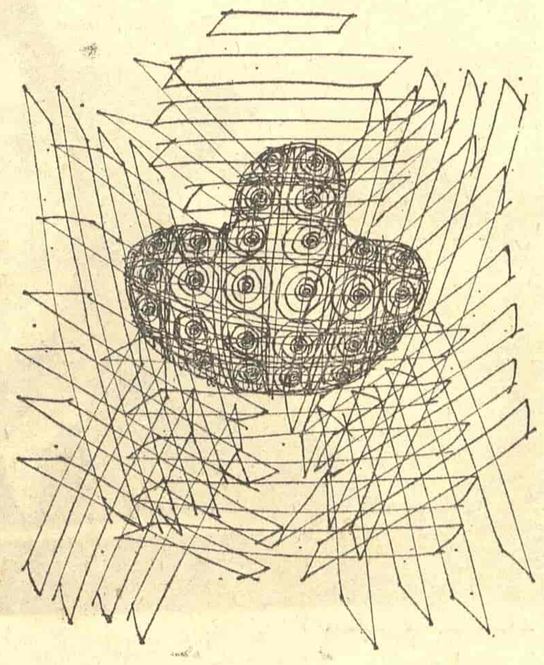
Од словеначких аутора у програму Стеријиног позорја био је присутан Андреј Хинг са својом романтичном комедијом „Лажна Ивана" у интерпретацији мариборског ансамбла (режија Душан Млакар). Аутор је овде настојао да легенду о Јованки Орлеанки осветли из једног специфичног угла са доста вештине и мало поезије.

У овако шароликом репертоару нашла се и Крлежина сценска фантазија „Пут у рај" са Хрватским народним казалиштем и редитељем Дином Радојевићем. Ово дело, ма колико било необично непрекидно нас је подсећало на ауторов моћни и супериорни драмски циклус. Оно ипак буди одређену радозналост и задовољство што Крлежине страсти према театру нису пресахле. У драматизацији Крлежине новеле „Цврчак под водопадом" заиста има фрагмената изузетне убедљивости.

Некако у сенци званичног програма остало је још низ нових дела на која су позоришни критичари скренули пажњу Стеријиног позорја. То су „Бешескија" Јана Берана, „Загрљај" Ранка Маринковића и Божидара Виолића, „Зелени вук" Павела Лужана, „Како срећан дан" Петра Божића, „Ти си то" Слободана Стојановића, „Браните љубав" Борђа Радишића и „Жута" Гордана Михића. О сваком од њих може се рећи доста — поготово што је реч о делима која су нашла пут до публике.

Афирмација нових дела представља фундаменталну снагу Стеријиног позорја. На њему је стога да им продужи живот на нашим позорницама и после фестивалских представа. Ако и у томе успе — знаћемо да и наше предрасуде, затвореност, регионалност и тренутна расположења могу бити превазиђени.

Петар Волк



У славу живота

Премијера драме „Господа Глембајеви" у загребачком Хрватском народном казалишту

ОД СВИХ загребачких казалишта, Хрватско народно казалиште, изгледа да је дало најзначајнији прилог прослави обљетнице живота Мирослава Крлеже: извело је трилогију о Глембајевима. Премијера драме „Господа Глембајеви" одржана је у мјесецу травњу ове године, док су драме „У агонији" (у двије режије и у двије глумачке подјеле) и „Леда" имале премијеру прошлих година и до дана-данашњег су остале на репертоару.

Редатељ нове — пете по реду — загребачке представе „Господе Глембајевих" пошао је од увјерења да је, како је то Хуго Клајн сажето казао, глембајевштина фаза у борби између анималног и хуманог у човјеку, борба која траје „и данас и овде, с несмањеном жестином". Можда би се другим ријечима могло казати да је Владимир Герић хтио (и успио је) Глембајеве приказати не из перспективе Леона Глембаја, већ са становишта слабо заинтересираног проматрача. Јер су ваљда и Глембајеви имали неке свјетлије стране.

Под утјецајем разних критика и неријетко властите некритичности, у баруници Кастели нисмо налазили ни трунка човјечности. С таквом концепцијом Герић је прекинуо, мада изгледа да он није „први" редатељ који се једностраном гледању на „сексуално интелигентну" баруницу одупро. Његову замисао стваралачки је слиједила Нева Рошић. Тражила је и нашла у баруници нешто што ју је издвајало из круга Глембајевих. Ма колико били несклони тој жени, не можемо остати равнодушни према њезиној жељи за животом, за животом „тјелесним", анималним, глембајевским, али за животом. Као што је Б. Шо у „Занату госпође Ворен" приказао проститутку као жртву друштва и друштвених односа, тако је и Нева Рошић оцртала баруницу као особу која је, не због своје воље, отишла кривим путем. Једино ми је једна ствар код Рошићке сметала. Не ради се, можда, ни о ситници. Ријеч је наиме о одјећи. Онако како је Н. Рошић била одјевена, не пристаје жени директора банке.

Како би било једноставно кад бисмо у животу женину „слабост" према мушкарцима препознавали по одјећи. Ето тако је Рошићка била одјевена (требало је само избројити колико је боја имала на себи) да је њезин „органски недостатак" био свакому видљив. Ма колико била занимљива опажања неких психолога да боје неријетко одају особе склоне промискуитету, ипак и те тврдње треба интелигентно схватити. Крлежа изријеком каже за баруницу да је њезина коса „готово потпуно сиједа". Можда је било у доба Глембајевих у моди тако бојити косу. Баруница Кастели године 1974. има црвенкасту косу. Док би та боја косе могла бити показатељ за оне који се „у боје разумију", мноштво боја на Шарлотиној одјећи у првом чину одвећ је упадљиво и наметљиво.

Нева Рошић је своју улогу остварила у првом реду гласом јер су јој покрети били ријетки. Кастели у „Глембајевима" има два основна тона: онај отмјени који се пред сам крај драме мијења у очајнички, ружни тон. Тај посљедњи тон није лако дати и ту је Нева Рошић била слабија. Изврсно је дала призор поновног освајања Леона Глембаја у трећем чину. С колико је топлине и податности изговарала самогласнике у ријечи Лео. А како је тек Вања Драх као Леоне примао и прихваћао тај изазов. Тај призор, поновно освајање болесног Леона, постао је кључно мјесто у Герићевој режији за разумијевање карактера. Према Герићу и Драху, и не само према њима, Леоне је велико и болесно дијете што се тиче зрелости и мужевности.

Редатељ је суставно градио атмосферу у драми. Досљедно се клонио великих геста и патетике, у што су не тако ријетко западали неки редатељи. Давао је предност не Глембајевима већ глембајевштини, појави која с Глембајевима није ни започела ни завршила. Врсна сурадника нашао је у сценографу Бериславу Дежелићу.

Конац драме у Герићевој режији доживио је измјену. Према Крлежи, Леоне убија баруницу, али не на позорници јер му је она умакла. Да је убијена дознајемо из слугиних ријечи: „Господин доктор заклали су баруницу". На петој загребачкој премијери „Глембајевих" Леоне такође не убија баруницу пред нашим очима, али се она већ скоро мртва враћа на позорницу и ту умире. Зато су сувишне слугине ријечи које је Владимир Герић задржао. Тешко је казати што је редатеља потакло да мртваца доведе на позорницу. Као један од могућих одговора мени се наметнула мисао да се тим призором, који понавља пад Игњата Глембаја на крају другог чина, хтјела повући сличност између баруница и Игњата Глембаја, а која постоји и не постоји.

Владимир Герић дао је представу која руши приче о „позитивним" и „негативним" лицима у драми „Господа Глембајеви" или чини да та граница није тако чврста, како су неки у својим главама хтјели. Вјерне помоћнике нашао је и у бројном глумачком ансамблу.

Шимун Јуришић

Ибрахим Хаџић

Јавна говорница

СЛИКА

Прозор-акварел,
Скица

Видим дубоку
Геометријску перспективу
Празнине

Нашавши се одједном ту
Човек се збунио
На скица-платну природе

Он не може да се споразумева
Са онима што слободно живе

Он замишљено посматра
Из мрачне унутрашњости
Света — собе

Он покушава да се ослободи
Свог лика са огледала

ПОНОЋ

Удара реска поноћ;
Будиш. се

Човек ли је то?

Преносиш сноп црног светла
Отресајући крупно зрневље
Времена

Отвараш механизам сата.
Износиш леш
Окамењеног детета
Које је целу ноћ певало.
Оно стоји на сказаљкама.
Окамењено дете тачно у поноћ
Оживљава и поново пада
У смрт.

Будиш се знојав.
Преносиш ствари из
Стврднуте околине;
Размешташ главе
По окамењеним матрицама — соба

На полицама су прашњави очеви
Уредно сложени
Као време у кожној торбици
Свемира.

ОСЕМЕЊИВАЊЕ

Хибридни сперматозоид:
Човек листом — лица окренут
Смрти

Он просипа семенке из тикве
По нагнојеној башти
У рано пролеће — пубертета

И година уноси свој нужни део
У расплод
Сунцем и кишом

Глад

Без траума крај њубрива
Ниче људски пород

Пећински човек
Осваја свет

Жена приноси на извор — дојку
Младог сандачког
Ловца на јелена

ЈАВНА ГОВОРНИЦА

Умашћени и разбацани
Телефонски именици
У поштанским говорницама

Изгубљени људи у прашњавим кутијама

Откинути пожутели листови;
Окруњени слогови.
Као из машине за прање веша
Излази човек

Он се дуго споразумевао
Кроз слабу струју:
Ало, да ли ме чујете
Ви са друге стране,
Да ли ме чујете,
Да ли ме разумете?

Као у бироу за изгубљене ствари
Људи на столицама

РОЂЕЊЕ

Постељица. Спласнуо трбух.
Тело осећа свет у мраку.
Мајчине млечне вене
Као усијани челик у топионици.

Буђење заслужног живота.
Ослушкивање спољњег света
Кроз постељицу: мириса њубрива
И болесне мајке.

Низ реку путује ковчег
Као са Мојсијем: плива у гајбици
За парадајиз
Топла телећа облога.

ФИЛМ

АУТОР И ПРИРОДА

Наставак са 7. стране

нука са Севера", као што је и Илић снимајући за једно шумско газдинство, снимио један од својих првих наменских филмова о природи — „Видрицу" (1965) — одговара јући задатку да прикаже на који се начин, индустријски путем („зрењем крзна"), добијају данас квалитетна крзна за одевање. „Видрица" је чиста информација о једном модерном производном процесу, у коме човек свесно сарађује са природом, настојећи смишљено да оплемени њене продукте: та је прича о видрицама испричана концизно, без сувишних детаља и дескрипције, без суровости али и без тугованке над жалосном судбином видрица. Правећи научно-популарни филм о „тражењу нових путева да се могућности природе још више искористе", Илић и кроз овај филм провлачи тезу о неопходности сарадње човека с природом — а изворна лепота природе, у овом случају, биће сачувана и продужиће се кроз лепоту крзна које видрица даје човеку.

Као и прича о видрици, тако и прича о бељском јелену, из ове серије („Бељски јелен", 1966), почиње у слободном пејзажу (као што обично почињу сви Илићеви филмови). Сам јелен приказан је као саставни део те природне лепоте. С пуно лепо одабраних детаља слави се та аутентична лепота пејзажа (роса и магла, одсликавање сунца на глаткој леденој кори, кадрови живота који се буди), а присуство раскошног бељског јелена у таквом амбијенту, сведочи нам о изворној хармонији која у природи влада — за аутора, дакле постоји само лепота пејзажа и живота у том пејзажу (после сваке зиме долази ново пролеће, а рогови младог јелена пупе као што пупе и пупољци на гранама). Камера стрпљиво бележи детаље, којима треба ту хармонију доказати — и вечита борба за опстанак само је део те хармоније која у природи влада (мало јеленче постаће, током филма, одрасли јелен, као што ће се, на крају филма, појавити ново јеленче — природа, тако, затвара своје кругове, један исти циклус равномерно се понавља, као што се понављају и годишња доба). Из самог регистровања живота у природи израста, дакле, и метафора о животу опште, а све што постоји утапа се у пејзаж (али, већ у „Бељском јелену" наслућује се и жеља аутора, да се од простог регистровања живота и појава у природи пође у сусрет откривању суптилнијих истина и садржаја, односно наслућују се филмови које ће Александар Илић снимити у интервалу од 1967. до 1970. године).

*

После несумњивог успеха с филмовима снимљеним 1965. и 1966. године, с којима се тек огледао у новоме жанру, Александар Илић започиње с филмом „Копачевско језеро" (1967) свој нови циклус филмова о природи. И у „Копачевском језеру" реч је о борби међу врстама као облику хармоније која у природи влада, да би се сам живот одржао и продужио — али, иза те „опште мисли", већ се нижу и неке „споредне епизоде" из живота у природи (као што је, рецимо, изванредно снимљена секвенца олује у шуми, приказана као стихија која подједнако угрожава све шумске становнике), којима се дијапазон Илићевог посматрања природе знатно проширује, еволуирајући од наменског ка чисто документарном филму. Тако, између 1967. и 1970. године, Александар Илић снима нову серију документарних филмова о природи, слободније и без повиновања стриктним захтевима наручиоца, откривајући све сложеније и узбудљиви је епизоде у датоме амбијенту, па после „Копачевског језера" настају и филмови: „Ембрион" (1967), „Дивља пловка" (1968), „Хомо ет натура" (1969) или „Губар" (1969), у којима доминирају и нови садржинско-метафорички квалитети, уз филмове који и даље одговарају својој некадашњој претежно наменској сврси („Бељско пролеће", „Трагач", „24 дана" итд.)!

У „Ембриону", сажетој причи о рађању, само стварање и помаљање новог живота испод љуске јајета приказано је као леп и свечан чин, као поетичан и радостан догађај, кад читава природа слави: посматрајући живот који пулсира у јајету, техником анимације (редукцијом фаза покрета), аутор је у једном природном процесу открио неслућену графичку лепоту. Сасвим другачије интониран је и смештен у пејзаж приказ рађања и најезде губара („Губар"): мада из љуске излазе с доста муке и напора, као и пиле из свог јајета, понављајући такође један исконски чин и природни циклус, губари мењајући кошуљице постају праве немани, чија инвазија апсолутно угрожава природни амбијент из кога потичу (Илић који живот природе увек посматра у тоталу, овде се концентрише на „крупне планове" губара који прождиру лишће, акцентујући на прави начин драму насталу у крилу природе и постижући одговарајући емоционални ефект). Методом акумулације (сабирајући драстичне детаље), он сугерише гледаоцу осећање страве, показујући сликом шта бива кад се односи у природи наруше. На тај начин, у два различито визуелно и драматуршки конципирана филма, овај редитељ потврђује старо правило да, нашавши се пред сваким новим задатком, аутор мора да проналази и нова визуелна решења, уколико жели да на прави начин одгонета драму материје која му се нуди. За два мита природе, мит рађања и мит уништења живота, Илић проналази сасвим адекватне аргументе оправдања — објективан у приказивању живота природе, он увек успева да буде и аутентичан у свом ауторском односу према њој.

Илићеву „Дивљу пловку", такође из овог периода, можемо схватити као антитезу Петровићевом „Лету над мочваром" (1957): за разлику од Петровићевог интимистичког филма, сазданог на поетско-метафизичким претпоставкама, Илић прави филм изразитог социјалног смисла, саздан на чињеницама (пледирајући и овога пута за известан компромис између човека и природе). Док Петровић слави продужење врсте и љубави у дивљој мочвари, Илић нам приказује живот дивљих пловки у инкубатору — док Петровић прави поетски филм о љубави и слободи, у коме су пловка и човек у фаталистичком и митском сукобу, дотле Илић прави филм у коме су човек и дивља пловка подједнако угрожени и принуђени да прихвате реалност заједничког живота у истоме резервату, да би се живот како-тако наставио (наравно, има изворне трагике, па и поезије и у таквој њиховој ситуацији).

На Илићев филм „Дивља пловка" (1968) надовезује се, сасвим спонтано, филм „Хомо ет натура" (1969), у коме човек наставља да прилагођава природу себи. А у филму је садржана опомена да то „прилагођавање", уколико почне да нарушава неке природне границе, може да прерасте у праву инвазију човека против природе — још стравичнију од оне приказане у филму „Губар", после које тек наступа права пустош. Тиме се Илић, и у овоме циклусу, мада на много комплекснији начин, враћа својој основној тези — да је човек, као и јелен, само део пејзажа коме припада (те, уколико поремети односе у том пејзажу, он угрожава и самога себе)!

Показујући нам мудрост природе („Бељски јелен", „Ембрион") и деловање стихије (Копачевско језеро", „Губар"), показујући нам и човека који је у стању да односе са природом регулише и прилагоди својим потребама („Видрица", „Дивља пловка"), Илић нас филмом „Хомо ет натура" опомиње да свако уништење природе и хармоније која у њој влада уништава и самога човека. Његови документарни филмови,

СА ИЗЛОЖБЕ УЛУС-а — РИСТО СТИЈОВИЋ: СЕДЕЋИ АКТ

снимљени између 1967. и 1970. године, указују на једну модерну еколошку ангажованост у његовом опусу (откривајући екологију као област којој ће, можда, посвећивати своје будуће наменске и документарне филмове) — на супротној страни, међутим, налазе се најновији документарни филмови Александра Илића, снимљени у последње три године („Лед", „Сова", „Замка") који, својом стилизованошћу и метафоричком згуснутошћу указују на други могући правац даље еволуције овог аутора, на еволуцију ка играном филму (утолико пре што је то пут еволуције који су прешли многи домаћи документаристи, закључно с Влатком Гилићем).

*

У последње три године, снимајући за „Дунав", Александар Илић је направио три документарна филма: „Лед", „Сову", и „Замку" — три, експресивно и садржински, различито интониране документарне стори је, универзалног метафоричког значења. Док је у „Леду" остварен апсолутни контрапункт између човека и природе (јер, човек је савезник, који ће рибе спасти од ледене коре), а у „Сови" кажњено насиље (јато птица сурово ће казнити сову која прождире младунце из гнезда, а у овоме филму као и у „Губару" крупни план ће имати исто агресивно значење, као детаљ који се издваја изван контекста целине пејзажа, симболишући деструкцију и асоцијално понашање, као облик нарушавања хармоније и склада), док ће „Замка" (прича о птици провокатору, која својом песмом мами у кавез сабрану из шуме) заокружити и затворити Илићев циклус филмова о природи — показујући нам да је овај аутор из аутентичних пејзажа закорачио у свет аутентичних идеја.

Затварајући свој властити ауторски опус, од „Фазана" и „Видрице" до „Сове" и „Замке", истичући све више у први план морални проблем уместо природног пејзажа којим се доскора инспирисао — сигуран сам да ће Александар Илић, већ у свом следећем филму, сасвим другачијем од претходних припремити и неку нову ауторску замку својим будућим гледаоцима, јер то је, као што рекосмо, аутор који има шта да нам каже и који добро зна како ће рећи оно што хоће.

Слободан Новаковић

Мома Димић

Снежни човек

одбројавамо кристале кришом пролећа
урликом вучјим зоовртским
закопавамо зиму руски нежну
за лета лисје јесени
нашу старост неизбежну

а он човек снежни
под стопом
ничег до снега
мљаве уши белину ослушкују
врата ни затвара нит отвара
не чекајући ниоткуд
туђи глас
нит океана рику ни бол непризнат
ни чуђење истраживача
нит нас

смрт ће нас пробудити то
ко иње у које смо пали оштро
смрт прва
и доба високо понети плавет
ветрењача крстова

а он стоји за минулих снегова
није отишао где
нити дошао калуђерски
на помирење са тишином
варом беспутицом ниједном
није се поколебо
грудву чисти згледај
што га држи
не баци рука чија
само небо

НОЋНИЦА
(Ноћашња песма)

Кроз жижице писак танки
дах за дахом источи из жлеба
гасну у сјај
руку Отца што су понад неба

Не ишту се ни сунце ни земља више
С опеклина виса слетих
у прежмурење
у хлад звезда крила слепих

Из пра титре моје падалиште
где ничим ко лајања пасја
нит бојом својом нит коврцом трава
у искинута згласја

И смрцање вазда и бденија у тма
нећу им скрити довек ране
састићи ни облаку ногоступа
у тма ни чуна да им не пристане

О мрљна клупка змијна
мрли ме не оставља нико
ти дан у дневи не васкрсли
па то ликце месечево једнолико

На жижице писка танког
дах за дахом источи са жлеба
гасну у сјај
Отца руку понад неба

ПА СНЕГ ПРУЖА РУКЕ

Прогоре
сно горе
брзо
доле
и голе
у трен

Чаћи
сапете
лактове мећава
с глава облака
звезде
сносе

Па то снег
пружа руке
погле први
о гле одскоке
с неба беле
и косе

ИЗ СНОВА

Никад све нокте нисам имао
с рукама на телу мом поваздан
копајућ реч узнелу ружу преозбиља
ко меру ко сан

За белих ноћи што каже шане
Ти устаћеш брда возове преседаћеш
у крилу доба бос прегибима шина
опет путоваћеш

НАМАСТИРСКА ЧОРБА
(Зима у Студеници)

О земља свуд
и по њој низан сунчев жбун
Хвали траг тај
дрвца док исцрпљују даљину
Баца се лишће
за мицајем хладне змије

Одсликавају се неба
са планине на планину
из стварног
укруг по врщима
сечена косим зрацима сунца
ил трептајем очију
између молитви
Хвали трен тај
а не везуј за трен пригревка

Корачаји у предео који
ал који се предео примиче
Док себе у њој не изнађе
тело је деоба
О страх тај
измицање гробу
и тежња гроба

КУЛТУРА И ДРУШТВО

КОНГРЕСНЕ ТЕМЕ О КУЛТУРИ

Наставак са 1. стране

Перспективе стваралаштва — имајући у виду у много чему ново, комплексно поимање културе — добијају у самоуправној пракси шире, можда неслућене границе. Стваралачки израз, стварно, престаје да буде искључиво привилегија професионализованог, ипак и данас недовољно широког круга уметника. Макар и аматерски, и радно становништво има све очевидније прилику да се стваралачки исказује. То несумњиво доприноси да се, с једне стране, смањује тако и сада уочљива разлика између физичког и духовног рада, а са друге стране, то доприноси и утицају самог стваралаштва, којем се омогућују нови простори и ново трајање...

Једна од јасних перспектива стваралачког присуства у нашој стварности јесте и отвореност за тековине свих култура и свих времена. То подразумева развијену и стваралачки живу међурепубличку и међунационалну културну сарадњу, у којој ће основна претпоставка бити вредност резултата и значење уметничке поруке. Исто тако, то омогућава да се — у својеврсној културној утакмици — унапређује сопствени стваралачки израз, богатећи се новим садржајима и вредностима.

Разуме се, стваралачка дела морају — да би имала и свестран и трајан звук — најпре деловати у својој средини. Мора, дакле, постојати развијен систем комуникације културних вредности. Тако схваћено, данашње присуство стваралаштва брише често кобну разлику између метропола и такозване културне провинције. Самоуправно друштво има као један од чеоних принципа — стварање услова да сваки човек у свакој средини може да користи сва стваралачка остварења и да, и на тај начин, прошири могућности и извориштa свог културног уздизања.

3.

У данашњем свету културне комуникације имају све уочљивије значење. Све је теже, и немогуће уосталом, бити одвојен од тековина других култура. Ни једна култура не може бити сама себи довољна. У документима припремљеним за Десети конгрес Савеза комуниста Југославије истиче се да је „затварање културе у националне оквире супротно њеној хуманистичкој и друштвено-историјској функцији. Зато оно штети развоју сваке од њих и умањује стваралачке снаге свих наших народа и народности".

Свакој култури, дакле култури сваког народа, култури сваке народности, култури сваке друштвене заједнице, потребне су комуникације с другим културама, које ваља да су свестране, редовне и засноване само на вредним остварењима. Самоуправном југословенском друштву, које је социјализмом опредељена и усмерена равноправна заједница више народа и народности, па тако и свакој националности понаособ, културне комуникације представљају једно од најтемељнијих обележја напредовања. Истовремено, оне означавају и простор заједничког културног живота, који се обогаћује, непрекидно, најаутентичнијим остварењима свих култура. Култури једног народа или народности упознавање са културним тековинама осталих народа и народности пружа активну могућност да се сопствени културни и стваралачки рад и потврђује, и проверава, и смислено упућује на прогресивне, револуционарне и савремене уметничко-друштвене садржине.

Последњих година, све до XXI седнице Председништва Савеза комуниста Југославије, био је различит обим културних комуникација. То је често више зависило од материјалних могућности него од њихових стварних потреба и осећања правог значења. Такође, развијање самоуправљања у укупним односима у друштву, које је за културни преображај чинно природно одговорним републике и покрајине, као и општине, није одмах нашао складне изразе у културној пракси. Самоуправно договарање није одмах нашло прави израз и није постало редовна пракса. Ипак, иако још недовољно исказано, оно је већ учинило више од многих ранијих официјелних мера и настојања. Поред тога, на присуство ширих културних комуникација утицала је и утиче данас приметна недовољна информисаност о остварењима и личностима појединих култура.

После XXI седнице Председништва СКЈ, тако и, нарочито, после Писма Председника Тита и Извршног бироа, веома је изражена спремност свих средина да сарађују. Полазишта су — социјалистички културни програм и прогрес, дакле сарадња темељена на највреднијим и најпрогресивнијим остварењима у својој и другим културама, као и немогућност да се остане затворен и изолован.

Досадашња пракса је показала да се може много, али да су многе шансе још некоришћене и неискоришћене. Треба зато очекивати да ће се културне комуникације све мање сводити на пригодне или свечарске догађаје. Фестивали, баш отуда, већ више нису најважнији, па ни најцењенији. Јављају се и нове иницијативе, које подстичу и остале видове сарадње. У неким републикама и покрајинама већ делује систем материјалног стимулисања објављивања и превођења књига осталих народа и народности.

Предстоји тек време сталних и широких културних комуникација. У томе републичке и покрајинске организације имаће и даље важан, али ипак више инспиративан, а све мање радно-оперативан удео. Нове могућности јавиће се у општинама и, нарочито, у културним установама и културним центрима основних организација удруженог рада материјалне производње.

Милош Јевтић

ПИСМА УРЕДНИШТВУ

БАУК О „БАУКУ"

Поштовани друже уреднице,

У „Књижевним новинама" од 13. априла 1974. године, у рубрици „Из дневника", објављен је текст Рада Војводића који се, између осталог, бави мојим филмом „Баук", приказаном на 21. фестивалу Југословенског документарног и краткометражног филма у Београду. Знам да добри обичаји налажу ауторима да не одговарају на критичку оцјену њиховог дјела. Но, пошто се овдје, очигледно, не ради ни о критици ни о критичару, дужан сам, ако ни због чега другог а оно због ваших читалаца који су дезинформисани, да дам неколико објашњења. Војводић у мом филму проналази мрачњаштво, примитивизам, биједу, проклетство. Такође, он вјерује да „Баук" може, „ипак", „да ШОКИРА иностранo тржиште, јер поред српског назива он се показује и на неколико страних". Војводић је веома забринут да „Баук" случајно не оде у Оберхаузен, „где су толики наши синеасти већ подобијали грдне награде баш оваквим и сличним ,уметничким поступком'." Вјероватно, Војводић при том мисли на Душана Вукотића, Влатка Гилића, Крста Шканату, Рудолфа Сремеца, Крста Папића... Кад би „хипотезе" Војводићеве биле тачне требало би, поред аутора, позвати на одговорност тридесетак чланова Савета „Дунав-филма", који су га, и тако мрачног, прихватили без иједне примједбе, и деветорицу чланова званичног Жирија који му је, једногласно, додијелио Сребрну медаљу „Београд" с образложењем да је добија за „изузетну драматику и перфекцију израза". Примједба о страном називу (поред српског) мог филма улази у патриотску бригу Војводићеву да „Баук" којим случајем не прекорачи наше границе. Иначе, мој филм је купљен у источним и западним земљама, што значи да је имало смисла ставити наслов и на неколико страних језика.

Већ из овог се види да се мора нешто знати о ономе о чему се пише, иначе ћемо сви бити стручњаци за све. О добронамјерности овдје, разумије се, не може бити ни говора. Можда све ово има дубоку везу са једним менталитетом који се испољио на конференцији за штампу на којој је, на примјер, ангажовани редитељ Јоца Јовановић напао мој филм. Кад ми је постало јасно да се његова прича не тиче мог филма, упитао сам га да ли је он уопште видио „Баука". Јоца Јовановић је тада мирно рекао да није, без стида, а да су му рекли да је филм такав и такав. Може бити да му је Војводић то рекао, или Јовановић Јоца Војводићу Раду, што је вјероватније. Јован Хаџи-Костић је то духовито коментарисао, у својој рубрици „Тако рећи незванично", као „типично југословенски разговор".

Поштовани друже уреднице, молим да схватите да не одговарам Раду Војводићу јер он то не заслужује. Коначно, он и не говори о мом филму него о себи самом.

Другарски Вас поздрављa,

Живко Николић,
филмски редитељ

Београд,
16. април 1974.

ПОДСЕЋАЊА

ГДЕ СУ ПРАИЗВОРИ ПЕСМЕ?

О затуреним стиховима Милана Бесарабића

НЕСПОКОЈНИ и онеспокојавајући априлски ветрови одвлаче ме из трговачко-банкарско-редакцијско-клубашке гунгуле града; две велике, моћне реке, које окружују наше тескобе, маме магнетима свог тока и непролаза, а на њиховим обалама увек се јави стара мисао: какво нас је то проклетство (а знамо какво) одвојило од ових светих вода, нагнало у бекства и оградило тешким зидовима? Па помислим: колико би више радости било у нашем трајању да смо непрекидно на обалама својих река, као неки други народи што су?... Пошто сам се нагледао утовара и истовара на савском пристаништу, и дивних слика с друге стране, где Дунав Саву у наручје узима, у Музеју савремене уметности (том дивном прибежишту), следећи навике и узбуђења првих открића, ево ме на Старом сајмишту, у чувеној кули звездарници-сноварници, на праизвору најлепшег што има овај град — ту, у атељеима пуним влаге и мемле, тескобе и неимаштине, али у исто време дивно осветљеним и утопљеним светлошћу и ватром оних који у њима раде (и обитавају), иза степеништа-сломиврата, из дана у дан, из потеза у потез, ево већ годинама (вековима, хиљадама векова), рађа се велика чаролија Уметности... Ваља ми обићи Жику и Венију, Нешу, Пеђу, Мићу, Олгу, Града, Десу, Вуја, Милуна, Зорана, и све који су склони да приме редовног намерника, да га окрепе новим бојама, а богме и кафом и ракијом, јер једно без другог не иде, очито.

Страшно невреме, са запада, пожурује ме и скоро трком угони у мајсторску радионицу Милана Бесарабића, који није из Бесарабије, како би то неко брзоплето помислио, него из Чачка, одакле су и Надежда, и Божа, и Живан, и Рисим, и Тикало, и Жика,, и Грујица, и сви остали, вероватно.

Скулптуре-карикатуре Милана Бесарабића јединствене су и надалеко знане, али ко познаје његове лирске песме, штампане 1940. у штампарији Миливоја Ј. Трајковића? Дакле, право из штампарије у чељусти „аждахе рата"... Увенуле корице (шта из тог доба није?), пожутели листови хартије, а, где чуда! — песме су бистре, свеже и неокрзнуте:

Сањам беле ланце
руку жене неке.
У дубоку поноћ
пламти ми душа...

Љубав, наравно, јер има ли песме изван љубави?

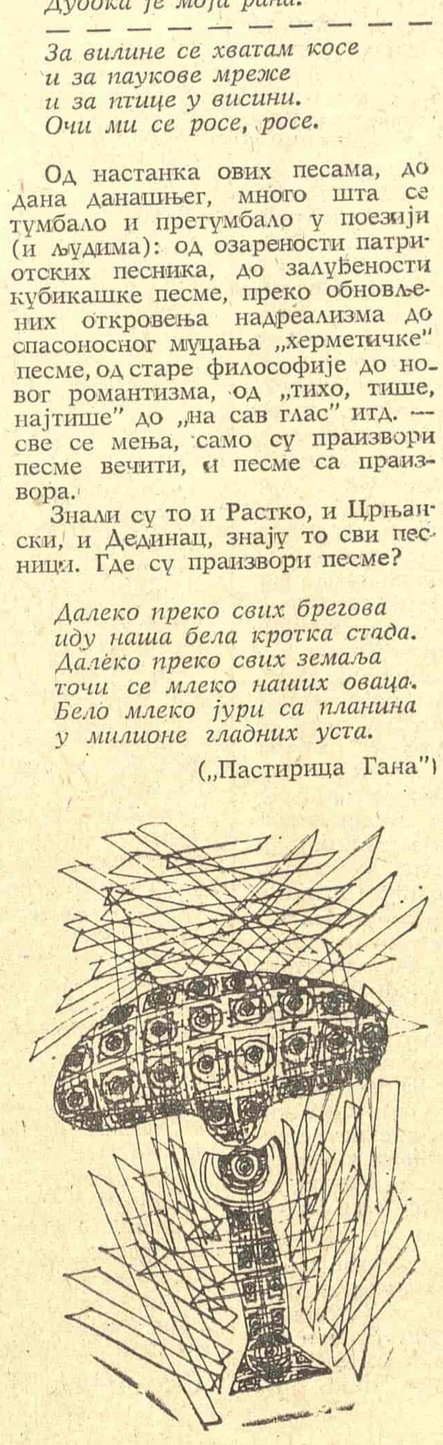
Устрељен сам као јелен
са два црна очна лука
на извору крај бршљана,
крај бршљана.
Дубока је моја рана.
— — — — — — — — — —
За вилине се хватам косе
и за паукове мреже
и за птице у висини.
Очи ми се росе, росе.

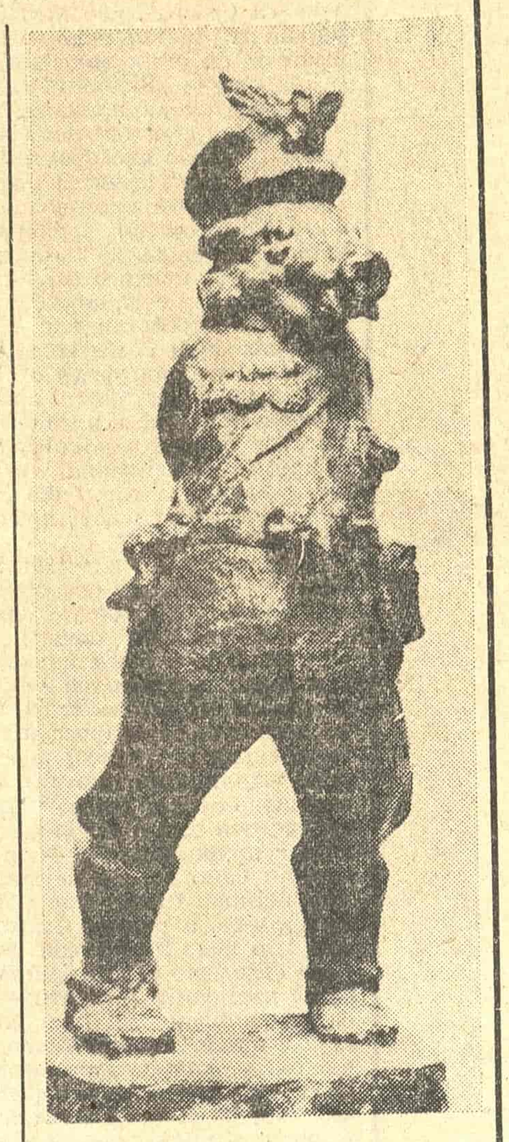
Од настанка ових песама, до дана данашњег, много шта се тумбало и претумбало у поезији (и људима): од озарености патриотских песника, до залуђености кубикашке песме, преко обновљених откровења надреализма до спасоносног мућања „херметичке" песме, од старе философије до новог романтизма, од „тихо, тише, најтише" до „на сав глас" итд. — све се мења, само су праизвори песме вечити, и песме са праизвора.

Знали су то и Растко, и Црњански, и Дединац, знају то сви песници. Где су праизвори песме?

Далеко преко свих брегова
иду наша бела кротка стада.
Далеко преко свих земаља
точи се млеко наших оваца.
Бело млеко јури са планина
у милионе гладних уста.

(„Пастирица Гана")





МИЛАН БЕСАРАБИЋ: СИЛА

Где су праизвори песме? Нико то не зна, али ја знам поуздано да су ово речи са праизвора, пронађене високо у брдима, на домаку небеса, где „иду наша бела кротка стада". Једна од најлепших песама ове „затурене" књиге, свакако је „Липа". У страшним годинама рата, кад је велико човечанство градило клаоницу за себе и по својој мери, расте једна тиха липа у дворишту, сама у својој небеској мудрости и лепоти, љубавница пчела, равнодушна према људском безумљу, оаза наде и спокоја:

О липо мирисна,
изнад свега твоји листови млади
нежни као шака моје беле девојке,
и ти тако мирна и поносна,
не занимају те ни догађаји ни људске бројке.

О липо мирисна,
лагано с листа листу
сипи жути медени прах,
о, да ми је да се одмарам на твом лишћу
у сутоне и свитања бела,
сличан лаком лептиру чисту...

За ове и још три строфе песме „Липа" требало је имати велике наде и скромне људске храбрости.

Већ је дубока ноћ: треба се снаћи низ степенице-сломиврате ове велике куле звездарнице-сноварнице, Старо сајмиште, знате већ где је то.

Бранислав Петровић

ЛЕТОПИС

САБРАНА ДЕЛА ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА

Многи познаваоци филма изненађени су вешћу да циришко издавачко предузеће „Диоген" намерава да објави сабрана дела италијанског филмског режисера Федерика Фелинија у — двадесет томова. Сабрана дела ће садржати све његове филмске сценарије и чланке и белешке у вези с филмом. Већ је објављена прва књига „Рим", а у штампи су књиге „Сладак живот", „Осам и по", „Булијета и духови", „Амаркорд" и „Чланци и белешке". Из ових књига ће се, кажу, видети да је Фелини писац несумњиве вредности, мада нема претензије да се сматра књижевником и чак тврди да је филм ближи сликарству неголи литератури. Његови сценарији ће, међутим, разбити легенду о томе да воли да, заједно с глумцима, импровизује пред камерама. Истовремено се сазнаје да се Фелини спрема да почне снимање свог шеснаестог филма, који ће представљати екранизацију мемоара познатог италијанског писца и авантуристе XVIII века Казанове.

Никола Цинцар Попоски

Вртлог

Товарио сам
у црни камион без дна
мртве руке

Споља
бојадисане
непознатом бојом

На длановима
видело се
користиле су рукавице

Али
посао је посао
стида нема у прстима

За оне
што рукавице
после деобе скидају

EO IPSO

Копао сам
бунар без воде
у очима слепих

Са дна
промукло чула се
невидљива суза

Молим вас
сахраните ме
поред мог времена

Смрт је
смртоносна
а смех нема деце

Док штап
у пролазу
клипове подмеће

ЕГИДОМ

Чупао сам
коров са језика
заборављених лудака

Из вилица
бежале су
обезглављене речи

Више
ни у мртвим устима
за нас нема мира

Време
мења господаре
али га увек служе зуби

Убијају се
слушаоци глуви
у зидовима чуче уши

CASUS BELLI

Лечио сам
старе ствари од успомена
из доба употребе

Из раних одела
као покварена плоча
понављао се глас шешира

Оставите нас
зар не чујете аплауз
маса нас тражи

Слава је
зубато сунце што удара
у главу без рамена

Прастарим
вађењем мазије
само се још деца играју

КАРМА

Сањао сам
лутке без главе
како се грохотом смеју

Малим речима
што сисају руке
чуване у банкарским трезорима

Црним сликама
када поткрадају сунце
на градским сметиштима

Истина је
навика коју изгладњују
доказивањем да је то живот

Буђењем
граничимо се са собом
али не заувек

ИНОСТРАНЕ ТЕМЕ

Анонимни Артур

АРТУР КРУК је, вероватно, најпознатији енглески анонимац. Многи знају за TLS (The Times literary Supplement«)али мало ко зна за Артура Крука. Крајем марта, после четрдесет четири године верности, шездесетдвогодишњи уредник „Тајмсовог књижевног додатка" повукао се из свога листа — да би наставио да му служи. Своју лојалност TLS-у посведочио је порицањем завета анонимности којим се упорно, и по многима претерано тврдоглаво, руководио. Опроштајна белешка, потписана први пут пуним именом, наговештава да ће дане који су пред њим сада већ бивши уредник посветити писању историје листа који је учинио бољим не учинивши га друкчијим.

Они који га познају тврде да је Крукова аверзија према личном публицитету била за њега исто оно што је за лист који је уређивао било начело анонимности. И да је иначе друштвени, пријатни, жовијални и екстровертни Артур Крук сушта супротност ученом и каткад суво академском TLS-у. Својих последњих петнаест уредничких година анонимни Артур је провео у одлучној одбрани своје и туђе анонимности, смело и тврдоглаво одолевајући све снажнијим притисцима енглеских књижевних и академских кругова да једном за сваг да открије идентитет својих сарадника. Познато је, наиме, не само зналцима него и онима који су о стварима књижевности слабије обавештени, да је TLS од самог оснивања, 17. јануара 1902, био „нешто друго" по томе што су у њему текстови, претежно о новим књигама, објављивани без потписа аутора. Култ личности је, подсећа данас Крук, и у књижевности подједнако опасан као у свему другом, а озбиљност публикације не гарантују имена сарадника, него садржај. Ова једноставна формула, коју је Артур Крук усвојио када је 1959. постављен за уредника (пре тога је осам година провео на дужности помоћника уредника), дело је Бруса Ричмонда, креатора и другог уредника TLS-а, који је пуних тридесет пет година обављао тај посао.

Када је 17. јануара 1902. године, тихо и без претходне најаве, штампан први број „Тајмсовог књижевног додатка", уредник је био Ц. Р. Терсфилд; али он је већ после неколико недеља уредничку столицу уступио Ричмонду, човеку који је странице TLS-а отворио Вирџинији Вулф, Т. С. Елиоту, Хенрију Џејмсу, Едмонду Госу, Роберту Брицису, Волтеру де ла Меру и многим другим. Још у та давна и рана времена, Ричмонд је морао да одолева упорним жељама лорда Норфолка, тадашњег власника „Тајмса", да књижевни додатак матичног листа учини приступачнијим, популарнијим и „хуманијим". У свом опроштајном чланку Крук евоцира Ричмондов пример, желећи несумњиво да подсети на притиске којима је и сам био изложен протеклих година од стране „маклауановских хорди, подмуклих заступника поп културе или сивих академских племена".

Но у дугој историји TLS-а било је и друкчијих идеја и попустљивијих уредника. За време прошлог рата, на пример, TLS је прошао кроз чистилиште популаризације. Један од знамења новог, „хуманијег" усмерења биле су и наградне укрштене речи. Но било је потребно само да једног уредника замени други, па да се TLS врати на стари, опробани курс. Стенли Морисон, како се звао тај уредник, био је толико радикалан у својој привржености старим традицијама да је чак одбио да штампа решења наградне крижаљке коју је објавио његов претходник.

По мишљењу оних који су с њим радили, Крук је успео да лист учини бољим него што је био раније у првом реду зато што је био изузетно способан да „за праву трку пронађе праве коње", да за праве књиге пронађе праве критичаре. Изванредно обавештен о томе ко шта зна и кога шта интересује, увек спреман да пружи прилику новим критичарима које су му препоручивали сарадници и колеге из редакције, Крук је успевао да обезбеђује „тачне, оба вештене, аналитичне судове о зна чајним делима" за људе који и мисле и читају.

Највише је, кажу, радио суботом и недељом, када у редакцији нема никога. Тада је прегледао гомиле књига послатих на приказ и одређивао коме ће која бити упућена. Када би, каткад и после годину дана, стизали прикази, прва дужност је била: прилагодити их стилу „Тајмсове" куће. Дотерати, проверити податке, ослободити баласта конвенционалног критичког жаргона и „првог лица". Ричард Бостон, један од Крукових бивших редакцијских колега, сећа се да су некад текстови бивали немилосрдно скраћивани, без обзира на углед аутора. Према легенди, један критички приказ намењен првој страни, дуг првобитно преко 5.000 речи, завршио је у рубрици „Примљене књиге", сведен на свега 75 речи.

АРТУР КРУК

Сада, када се Крук опрашта од анонимних свирача свог реномираног оркестра, не пропуштајући да помене читаоце увек спремне да „уоче грешку која је нама осталима промакла", поставља се у посебно заоштреном облику питање судбине његовог легата. Да ли ће TLS наставити по старом? Да ли је Крук имао право да у својој одбрани традиције анонимности иде тако далеко да чак ни не одговара на приговоре који су му јавно упућивани? Један од најжешћих противника култа „анонимних литерата" је уважени критичар и универзитетски професор Френк Кермод. Најпре у мају, а потом и у октобру прошле године, он је на страницама „Дејли телеграфа" упутио Круку питање може ли се и даље толерисати пракса која не само да охрабрује критичарску неодговорност, него је одговорна за ударце који се не могу узвратити. TLS је лист високог реномеа и високог квалитета, писао је Кермод, но он свој углед не дугује култу анонимности, него га одржава упркос њему. Многи људи „добре воље" пристају, истина је, да пишу за уздањицу енглеског књижевног журнализма, али под условом да њихови прикази нипошто не буду неповољни, у чему је Кермод видео „још једно опасно изопачавање функције књижевног приказа". У часу кад је било објављено да се Крук повлачи, овај писац, чија су лична искуства с TLS-ом била увек више него пријатна још једном је подсетио на „апсурдности које дугују своје постојање заштити уредника који није вољан чак ни да размотри могућност да можда није у праву", апсурдности од којих свакако није најмања она да је анонимност сарадника крајње непоуздана и да се, у крајњој линији, готово увек зна ко се крије иза којег текста.

За сада још нико не може да каже какав ће бити исход Кермодовог крсташког похода против TLS-овог култа анонимности. Да ли ће Круков наследник Џон Грос продужити стазом „браниоца вере" или ће прихватити улогу јеретика питање је на које ће, по свој прилици, одговор дати већ следећи, 3.761. број „Тајмсовог књижевног додатка". Но без обзира на то како ће нови уредник решити стару дилему, нико не сумња да ће, као и досад, TLS доследно пружати гостопримство представницима најразличитијих критичких школа, веран начелу упорно негованог еклектицизма, и противан свему што је „тирански једнострано".

Душан Пувачић

ХУМОР И САТИРА

Воја Ивановић

Сведочанство

У ствари сам прво видео како иду.
Неколико их је било, и више.

И шта сам ја ту могао?
Углавном, мени непознати људи
А пошто се не мешам у туђе ствари
Гледао сам своја посла.

Па опет погледам и видим
Иду они други, а оних првих нема.
Онда сам се питао:
Где ли су они први?

После сам нешто размишљао, и то ми није јасно:

Где ли су нестали они први
Када су наишли други?
Или први нису ни одлазили
Него су други у ствари били они први

А ови су отишли.

Не знам.

У ствари, негде је свирао радио
Баш у то време.

МЕЂУЖИВОТИЊСКИ ОДНОСИ

У зоо врту забуна траје
Дивље идеје звериње трују
Бубе кроз зубе васпитно трубе
Сове однекуд суморно исте
Колибри снео нојево јаје
Са слоном бува се братски рукује
На палу птицу упиру глисте
Срећни у мрви певају црви.

Певају рибе и свиње лете
Играју карте мољци и мрави
Паун са змијом добио дете
Једна се фока вечито дави.
Биволу седи медвед на рогу
Док мачке сложне лају у крају
Вук са овцама чини слогу.

ПОЗАЈМЉЕНА ПЕСМА

Кад корачам, кад корачам
На челу колоне
Позајмљене, позајмљене
Носим панталоне.

Позајмљују, позајмљују
Моје гласне жице
Песму што их, песму што их
Троши нештедице.

Па се држим, па се држим
Копља од барјака
С позајмљеним, позајмљеним
Срцем од јунака.

БАЛАДА О РИБЉЕМ ЗЕЈТИНУ

Од рибљег зејтина
Нико на свету
Осим риба
Није имао квар.

Рекла ми ујна
Апотекар.

РИТМИЧКА ПЕСМА

Бумбарата рата рата
Кад је било једног рата
Имао сам једног брата
Ишли више ми од сата
Свуда оком море блата
Нека земља непозната
А ми храбро из ината
Бумбарата рата та.

Колко рата колко блата
Колко још'те има сата
Борбе храбре из ината
Против тога окупата
Мени лично непозната
Бумбарата рата та.

Кад смо прешли сасвим блата
Рекоше нам за крај рата
Нема бијем непријата
За орден се рука хвата
Прво себе одликата
Затим орденујем брата
Бумбарата рата рата
Бумбарата рата та.

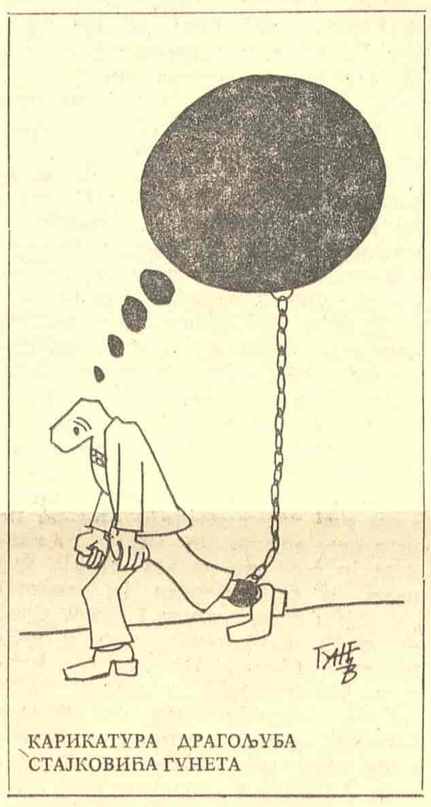
Нови талас у градском циркусу

ПОЗНАТО ЈЕ ВЕЋ да је управник градског циркуса човек веома немирна духа. Не задовољава се постојећим стањем, већ увек тежи променама. Тако је и пре извесног времена дошао до изузетне идеје и одмах сазвао све чланове колектива — да им је саопшти.

— Наш циркус мора да буде најциркускији циркус на свету, — рекао је управник. — То значи, крајње необичан и оригиналан. Да ово постигнемо, и укротитељ лавова и кловн и мађионичар и сваки други члан наше трупе изводиће своју тачку — наглавачке. Ово ће нам омогућити да за веома кратко време стекнемо безбројне гледаоце у земљи и иностранству.

Предност ће имати дубитељи, дакле, они чланови нашег колектива који умеју да дубе на глави. Предност, уосталом није права реч, него: **неопходан услов.** Да неко буде циркузан код нас — неопходно је да буде у стању да безброј часова проведе ослоњен теменом о тле. Жонглери, акробати, дресери, укротитељи и кловнови који то не могу биће преквалификовани у помоћно особље. Без обзира на евентуалну вештину, славу или заслуге за циркуску уметност — ако не умеју да дубе на глави — они ће разапињати шатру, износити реквизите, хранити животиње и помагати при утовару...

— Идеја је грандиозна! — узвикнуо је помоћник управника. — Још кад би се и животиње, мислим, пре свега, на слонове и лавове, повеле за нама, па и оне дале свој допринос новом таласу — где би нам био крај!



КАРИКАТУРА ДРАГОЉУБА СТАЈКОВИЋА ГУНЕТА

— Нека то буде наш следећи корак, — није се збунио управник. — Ми ћемо им својим примером указати прави пут. Морамо, наравно, узети у обзир да, кад је реч о животињама, све што се тиче њиховог преображаја — тече знатно спорије. Разлог је свакако и у томе што су недовољно образоване и нису упознате са најнапреднијом литературом. За ово је, међутим, морамо признати, делимично крив и наш још недовољно разрађени приступ животињама, о чему ћемо касније још расправљати, наравно.

Затим су управник и његов помоћник распоредили циркузане на нова радна места, па су почеле припреме за нову сезону.

За само два месеца упорног настојања артисти су се тако навикли да дубе на глави да им је заузимање тог положаја представљало право задовољство и у активностима ван циркуса, а посебно у часовима одмора.

Увиђајући да ће их време неумитно прегазити ако нешто не предузму, и они циркузани који су били преквалификовани у помоћно особље, почели су пожртвовано да припремају теме за нову улогу у животу и циркусу.

Они који су испољили крајњу неспособност да се прилагоде напредним струјањима дубитељске вештине остали су, природно, тамо где су били.

Немогуће је описати све тачке у које су циркуски уметници унели освежење, створили посебан стил, а још је теже рећи колико су литара зноја пролили да би свој наступ довели до савршенства. На жалост, падали су и животи, јер су се животиње (лавови и слонови, пре осталих) заиста веома због њих тражили да изведу тачку. Узнемирени лавови скакали су тада на укротитеље и прождирали их, пре него што би они успели да се, дубећи на глави, спасу бекством, док су их слонови једноставно (мада и ненамерно) — газили.

Управник, његов помоћник и циркузани дубитељи нису се поколебали. Знали су добро да нови талас најциркускијег циркуса на свету, као и све изузетно, све што покреће точак напретка, захтева жртве. Управник и његов помоћник нештедимице су их приносили преко својих представника, јер сами у арену нису никад силазили нити су се приближавали кавезу са лавовима.

Били су, међутим, чврсто уверени у то да ни један напор није узалудан и сувишан ради остварења чудесног циркуског правца који се више нигде не негује.

Убрзо се показало да су чланови колектива градског циркуса били у праву када су поверовали у будућност дубитељства.

Чим је отворена нова сезона, гледаоци су похрлили у циркус. Било је, у правом смислу речи, немогуће добити улазницу. Километарски редови пред благајном месецима се нису смањивали. Свака представа играна је пред препуним гледалиштем, док су испред шатре — иако је и телевизија преносила све тачке — хиљаде људи избезумљено и безнадежно тражиле карту више.

Слава градског циркуса брзо се разнела и по иностранству. Авионима, возовима, аутомобилима, бициклима, бродовима, подморницама, на ролшуама, санкама и пешке — почели су да долазе људи из разних земаља како би видели девето чудо света. За њих су приређиване посебне представе, а на позив западних и источних амбасада и менаџера, циркус је често одлазио на гостовања по свим континентима. Свугде је побуђивао огромно интересовање и успешно га претакао у знатне девизне приходе.

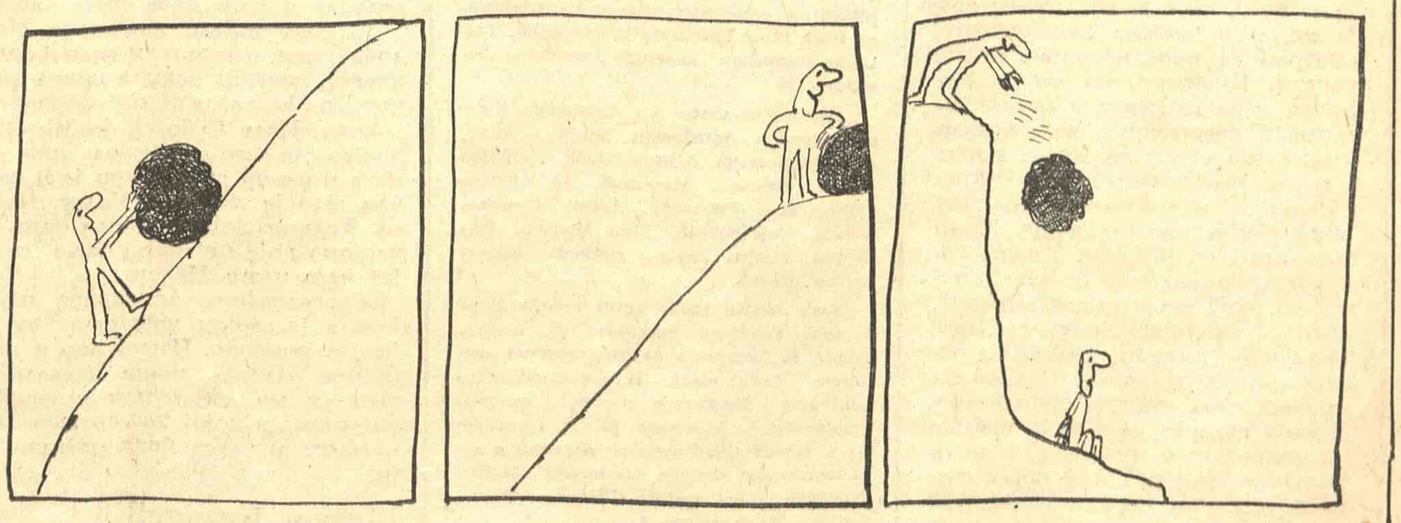
Дубитељи су радосно трљали шаке.

Живот им је свакога дана изгледао лепши и лакши. Све више су осећали своју изузетност, веома се поносили необичном вештином усавршеном готово до бесмисла и својим надахнутим управником који им је предложио да покрену нови талас у историји циркуса.

Како човек, ипак, никад није потпуно задовољан, дубитеље би, с времена на време, штрецнула помисао на закржљалу свест животиња. Оне никако нису пристајале да се понашају дубитељски, већ су, напротив, користиле сваку прилику да нападну артисте и да их поједу или једноставно спљескају — уместо да и саме допринесу развоју најциркускијег циркуског правца на Земљи.

Но, и поред очитих недаћа ове врсте, у градском циркусу се ни за тренутак није осетила криза кадрова. Чим би један дубитељ часно положио живот за идеју, на његово место долазили су нови кандидати, спремни да своју вештину и уметност изразе дубећи на глави — као припадници циркуса каквог више нигде нема и неће га ни бити.

Војислав Станојчић



СТРИП МИОДРАГА СТОЈАНОВИЋА

ЛЕТОПИС

ПЕСМА КАО НАДАХНУЋЕ

Музичка редакција Београдске телевизије обогатила је свој програм једном серијом која је већ на самом свом почетку привукла велику пажњу како уметника из свих уметничких грана тако и многобројних љубитеља музике широм читаве Југославије. Очигледно је нова серија „Песма као надахнуће" побудила интересовање највише због тога што је омогућила да се музика представи као покретачки елемент не само у животу музичких уметника већ и у стваралаштву песника, сликара, вајара, новинара, а заједно са њима, и у реду оних „анонимних" али постојаних њених љубитеља. Уредник и креатор те емисије, Божидар Пантић, истраживач на подручју односа музика-телевизија, извео је пред камере двојицу познатих уметника који су музику доживели као део света утканог у своје стварање и у њеним непрегледним токовима нашли своје инспирације; били су то Јанко Брашић, сликар и музиколог Иван Ценерић, док се, у току наредних емисија, очекује долазак композитора Михаила Вукдраговића и Крешимира Барановића и многих писаца, драмских и ликовних уметника. Сви они, од Ристе Стијовића до Стеве Жигона, открије музику у свом стваралаштву и свом животу који тим стваралаштвом исказују. Посебно место у емисији „Песма као надахнуће" добиће прослављени ратни командант и књижевник Бранко Обрадовић, који ће описати партизанске песме и њихов значај у Револуцији.

Владислав Димитријевић

ПОЛ ГОГЕН КАО ПИСАЦ

У библиотеци „Идеје" издавачке куће Галимар у Паризу је објављена књига текстова чувеног сликара Пола Гогена, коју је за штампу припремио Даниел Герен. Ова књига ће бити откриће за све оне који Гогена знају само као сликара-аутодидакта, који је дао нове махове модерном сликарству. Гогенови текстови, писани на Тахитију, представљају у исти мах уметнички и животни манифест, аутобиографију, теоријски експозе схватања уметности, па чак и филозофски поглед на свет. У њима се види да је његова одлука да побегне из цивилизације свога времена била заснована на чврстим и јасно одређеним схватањима. Независног духа, никако није могао да се сложи с буржоаским редом ствари и начином живота. „Демократе, банкари, министри уметнички критичари узимају протекторски изглед а не штите, већ продају као продавци риба у халама. И хоћете да уметник буде републиканац!" Као што је одбацивао грађанску демократију и републиканизам, Гоген је одбацивао и многе њихове идеје, као параван којим буржуји скривају своју голотињу. На питање о страсном реваншизму Француза против Немаца, Гоген каже: „Моја браћа су овде, у Немачкој или другде, свуда. Ја, дакле, немам зашто да водим рат". Био је, наравно, одлучно против званичне уметности, коју је буржоазија ценила и одликовала, па је писао да су уметници којима Француска може да се поноси они који су противречили својој епоси: Делакроа, Миле, Коро, Курбе, Мане, Русо. Желео је да се ослободи свих ограничења која му је као човеку и уметнику постављало његово друштво, грађанска цивилизација, и тако је дошао на Тахити, где су га младе девојке успављивале својим лепим мелодијама, питајући се није ли жена коју је оставио представљена на фотографији коју је чувао у свом портфељу. Била је то, међутим, Манеова „Олимпија", која је симболично представљала његов „брак" са уметношћу. Гоген је као Жан-Жак Русо, чије је педагошке идеје је видео остварене на Тахитију, сматрао да цивилизација квари нарави. Цивилизација му је, међутим, и на Тахитију, у лику жандарма и свештеника, загорчавала живот, бринући се за његов морал и понашање. Није стога случајно ни то што је оптужио католичку цркву да је напустила дух Христове речи из библије. Књига Гогенових готово необјављених текстова, која носи наслов „Овири", што на тахићанском значи „дивљак" (или, тачније, природни човек), умногоме значи манифест слободарства против цивилизације која настоји да човека претвори у шраф свог механизма и да га укључи у свој рачун, у којем све, па и човек са својим духовним вредностима, има одређену цену.

ДЕИЗИС СА ИКОНОСТАСА ПОЖАРЕВАЧКЕ ЦРКВЕ (ПОЧЕТАК XVIII ВЕКА) У СЕНТАНДРЕЈИ

КЊИГА О СЕНТАНДРЕЈИ

У Будимпешти, у издању издавачког предузећа „Корвина", на српскохрватском и немачком језику, објављена је књига о мађарском граду Сентандреја, који се налази недалеко од Будимпеште и има славну историју, посебно везану за српски народ. Текст ове књиге написао је познати мађарски књижевник и преводилац Стојан Д. Вујичић, а 116 уметничких фотографија снимио је Берђ Леринци. Вујичић је, врло кратко али и врло обавештено, изложио историју Сентандреје од прастарих времена. Овај град је имао свој успон када је био римско гранично утврђење Панонније, да би, после најезде Авара, постао словенски град. Мађари у тај град долазе крајем IX века, а данашње име, које је добио по легендарном оснивачу руске цркве и заштитнику руског народа св. Андреји, помиње се први пут у повељи краља Гезе II из 1146. године. У периоду од XII до XIV века Сентандреја се развија у значајно средњовековно насеље, које почиње да опада у току сто педесет година владавине Турака.

Године 1690. досељују се у Сентандреју Срби на челу с патријархом Арсенијем Чарнојевићем, који су ту изградили бројне цркве и учинили га својим верским и културним центром. Град доживљује процват током XVIII века. И данашњи Сентандреја, који све више постаје одмаралиште и туристичко место, углавном је сачувао изглед краја тог века. У Сентандреји је стварао значајни књижевник Гаврил Стефановић Венцловић, као и низ песника (Лазар Нешковић, Авакум Авакумовић), а многи Срби из Сентандреје били су широм Европе познати трговци и истакнуте занатлије. Међутим, почетком XIX века град сустиже низ невоља (пожари, поплаве, епидемије, а 1880-их година и губитак винограда), и то ће довести до економског пропадања становништва. Пропадање некада славног града панонских Срба описивао је са много успеха оснивач српског књижевног реализма Јаков Игњатовић, који је рођен у Сентандреји, где је и данас сачувана његова родна кућа. Сада је Сентандреја сремски град од 12.000 становника, који привлачи својим лепим и питорескним изгледом, као и својим културним споменицима, у које спада и српска црквено-уметничка збирка, значајан извор за упознавање живота и културног стваралаштва Срба у Мађарској од XV до XIX века. Књигом „Сентандреја" њени творци, а посебно Вујичић својим текстом, много су учинили да се и наши читаоци упознају с једним знаменитим пунктом прошлости српског народа.

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

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

Књижевни савет: др Димитрије Вучетић, 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.

ДРАМАТИЗАЦИЈА НОВАКОВОГ РОМАНА

Пригодом премијере драматизације романа савременог хрватског књижевника Слободана Новака „Мириси, злато и тамјан" у загребачком „Театру итд." критици су поставили питање које се често пута намеће у таквој згоди: колико је драматизација (тако је Божидар Виолић окрстио свој рад) вјерна слову и духу романа? Међутим, чини ми се да је овдје важније питање: што је Виолић нашао (можда ће нетко други наћи нешто друго) у роману и сматрао важним за позорницу? Мадона је ос око које се врти драматизација. Намјерно сам избјегао ријеч особа, јер је Мадона у Новакову тексту све прије него то. Она је, додуше, старица прикована уз кревет и своје самољубље, као што само стари, самољубиви и болесни људи знају бити. Као искусни казалишни човјек Виолић је осјетио да драматизација не може почивати на појму, идеји (јер је то заправо Мадона), већ на особи. Као што филозофија и умјетност обрађују више или мање исте теме, али на различите начине, тако је драматизатор од доста апстрактне Мадоне створио жену, судионика у представи у којој човјек без потешкоћа може пратити радњу.

Као што се Вершинин у Чеховљевој драми „Три сестре" не може (је ли слабост посриједи?) одијелити од своје, у сваком погледу тешке и непоуздане, жене тако је и Мали везан уз Мадону: она му је у своје доба омогућила школовање. То ће бити рационални разлог због којег ће остати уз Мадону, али је прави разлог дубљи, озбиљнији: није се снашао у стварности. А та је стварност у драматизацији: мало мјесто (како се спомиње Кампор и црква св. Андрије лако би се могло помислити на Раб), увијек исто и никад занимљиво друштво, мизерна миловина, цијене које скачу. А Мали има жену и дјецу, но смисао живота није нашао у њима, као ни у цркви које се звона веома сугестивно у пред стави оглашују.

Редатељ Виолић је највише пажње посвећивао стварању угођаја и ту се показао као умјетник који изврсно познаје казалиште, његове могућности и његове границе. Као проводни мотив у пред стави то су звона до којих Мали ништа не држи. У њима ће тражити животни смисао Ерминија која остентативно изјављује да је атеист или Луција коју ломе тјелесне жеље. Да је редатељ изоставио монологе Малог и можда још неке призоре, представа би добила на краткоћи и једрини.

Међу глумцима за неколико копља била је боља од осталих Марија Кон-Кнежевић. Тумачила је „стару цуру" Ерминију која траје дане у грубости сваке врсте: у надвикивању и псовки. Такве се дјевојке налазе у свим малим приморским дјевојкама, а Кон-Кнежевић је изврсно уочила што одликује та бића: начин говора (реченице без точке и зареза) и начин хода и на томе је градила и изградила своју улогу.

У току цијеле представе Мадона лежи, и гледатељ види њезин кревет, понекад руку, а никад лице јер је гледалишту окренута леђима. Нада Суботић је Мадону доживјела као особу од крви и меса и њезин глас љутио је и нас као што је љутио и Малог. Изета Хајдарховића видјели смо у улогама које му много боље „стоје" него улога Малога.

Сценографија Лончарића плијенила је својом прегледношћу и једноставношћу. И њој као и глумцима редатељ може захвалити што су му омогућили створити представу у којој ће стварање атмосфере и текст бити најважнији.

Шимун Јуришић

КЊИЖЕВНОСТ САМА ПОСТАВЉА ПИТАЊА

КУДА ИДЕ и каква би требало да буде бугарска књижевност била је тема недавних расправа софијских писаца. Целокупна бугарска штампа опширно је о томе писала, а велики недељник „Литературен фронт" објавио је тим поводом у више наставака реферате и делове разговора о новообјављеним прозним, песничким и драмским делима. У тим расправама покренута су и друга питања о „будућим задацима социјалистичке уметности", али су она остала недоречена и без јасних закључака.

Постоје ли и какви су то нови „таласи" који запљускују уметност нашег суседа упркос тврдња ма да се наставља досадашњи курс „без скретања"? Питање је у тим занимљивије што задире у бит саме данашње бугарске литературе која је, верује се, у одређеном смислу те речи била „социјалистичкија" него књижевност било које друге социјалистичке земље.

Теоретичари нису на то одговорили, нису чак ни желели, мада су ова питања поставили сами књижевници својим најновијим делима. Већ афирмисани писац Атанас Наковски штампао је роман „Свет увече, свет ујутру". У њему су обрађени неки етички проблеми савременог бугарског друштва у којем „не цветају увек само руже". Млади Ганчо Стојев објавио је „Киклопа" за који би наши критичари вероватно рекли да је роман писан под утицајем Џемса Џојса и Марсела Пруста. Читаоцу овог романа о усамљеничком животу гњураца неминовно се намеће закључак о присуству проблема отуђености у савременом бугарском друштву — упркос званичним теоријама да је алијенација неспојива са социјализмом. Запажено је још неколико романа, међу којима „Раскршће облака" Георгија Алексијева, „Обични људи" Георгија Карасла вова и „Преживљене приповетке" Добрија Жотева.

И бугарски песници прихватили су „пут иновације", мада у нешто скромнијим размерама. Тако је збирка „Звездани пут" Љубомира Левчева (добитник је највећег признања, Димитровске награде) оцењена као изразито модерна са „динамичком структуром певања". Остали песници писали су прошле године махом као и ранијих, настављајући тако традицију „казивања радосних тренутака живота, љубави, револуције, садашњости и будућности".

Што се тиче дела југословенских писаца, у Бугарској за последњих неколико година ниједно није штампано мада су многа одавно преведена. Праве разлоге томе нисмо могли да сазнамо, мада смо разговарали са више одговорних људи у Софији. Како нам је рекао песник Божидар Божилов, директор издавачке куће „Народна култура", ово предузеће ће идуће године издати „Есеје" Мирослава Крлеже, „Травничку хронику", „На Дрини ћуприју" и „Есеје" Иве Андрића, као и антологију хрватске приповетке.

Ганчо Савов, који је уз Сику Рачеву један од најбољих познавалаца и преводилаца наше литературе на бугарски, рекао нам је да су „Изабрана проза" Ћирила Космача и „Башта сљезове боје" Бранка Ћопића већ у штампи! Тренутно се преводи и „Тврђава" Мише Селимовића. Овај млади публициста и велики пријатељ наше земље објавио је досад више од 150 већих текстова, есеја и приказа о књижевностима југословенских народа. Тренутно завршава рад на књизи „Савремена Југославија", а узгред припрема књигу о Словенији.

Душан Станковић

ДВА ДЕБИЈА У БЕОГРАДСКОЈ ОПЕРИ

Од догађаја који су се последњих дана априла месеца одиграли у београдској Опери издвајају се два: појава новог Фигара у „Севиљском берберину" — Слободана Станковића, и поновно гостовање тенора Бруна Себастијана, који је на сцени ове опере први пут у својој каријери запевао насловну улогу у Масneовом „Вертеру".

Већ смо имали прилике да на овом месту истакнемо младог баритона Слободана Станковића, који има многе лепе одлике које дају разлога за оправдану наду у погледу његових перспектива: перфектна дикција, пријатан глас, осећајно, изражајно и чисто певање, завидна техника, складна, симпатична и мужевна фигура, и најзад изразита сценска спретност. Ускачући у већ прилично расходовану представу 25. марта, Станковић је у њу унео једну раздрагану, маштовиту, враголасту, необузданту, веселу и духовиту младост, која га је на махове — ваљда и због нужних импровизација — водила у воде „приватног", али ни тада није бивао неукусан, напротив: за све време колико је пленио толико је и импоновао! Нас посебно радује чињеница да Станковић, крај све своје сценске младости, односно неискуства, уме да буде протагонист, тј. има нечег од оног што зовемо личност, што и јесте оно битно на чему и почивају све наше претпоставке за његову будућност.

Београдска сцена имала је једног аутентичног и великог Фигара: Станоја Јанковића. Упорним радом, сталним сумњичењем у постигнуто, непрестаном надградњом, Стаиковић, по свему оном свом потенцијалном, има све услове да оживотвори једног новог јунака из Севиље, и да га тим новим, тј. својим, учини аутентичним у нашем времену.

Други деби, госта из Италије, тенора Бруна Себастијана, био је далеко срећнији од оног из прошлог месеца у „Риголету", поготову певачки. Широке линије, натопљене устрепталом и искреном осећајношћу, без брзих и бравурозних места више су одговарале Себастијану, при садашњем стању његове певачке технике, и он је у њиховом остварењу показао сву лепоту свог облог, меког и топлог лирског гласа, мада је и овога пута имао тенденцију ка веристичким изливима, који су спутавали и његов глас и одводили га даље од самог „Вертера". Ако је чисто певачки у његовом Вертеру било низ доиста изванредних и надахнутих места, у његовом свеукупном тумачењу тог романтичног лика једва да је било нечег што би нас могло задовољити. Био је то Вертер који се задовољавао самим собом, без икаквог контакта са партнерима.

Стога мислимо да његова гостовања не могу улазити у ред оних „комерцијалних", па, дакле, ни у ред оних гостију који се звучно најављују, скупо плаћају и скупо — продају! Једноставно речено, ангажман — да, гостовања — не! Јер, ангажман би га временом и радом учинио сигурнијим, прихватљивијим, и употребљивијим.

Слободан Турлаков

ЈЕВГЕНИЈ ВУЧЕТИЧ

После дуге и тешке болести умро је један од највећих совјетских скулптора Јевгениј Викторович Вучетич. Рођен крајем 1908. године у Дњепропетровску, Вучетич је 1930. године завршио уметничку школу у Ростову на Дону, а затим учио на скулпторском факултету Академије ликовних уметности. Још пре Отаџбинског рата је већ био познат скулптор, али се нарочито истакао својим послератним делима, посвећеним борцима и руководиоцима Црвене армије. Једно од најзначајнијих дела везаних за његово име је споменик ратницима — ослободиоцима Црвене Армије постављен у Трептов-парку у Берлину, рађен под руководством Вучетича. Сачинио је и низ споменика Лењину, а једно од његових најбољих дела је споменик Феликсу Бержинском у Москви. Дао је и низ портрета радника, научника, уметника, руководилаца међународног комунистичког покрета. Његово је дело и алегоријска скулптура „Прекујмо мачеве у плугове", која стоји пред зградом ОУН у Њујорку. Али свакако најзначајнији рад му је монументални споменик у Волгограду, посвећен браниоцима-херојима Стаљинграда, који је рађен по његовом пројекту и под његовим руководством. Уметничка критика је у овом делу истакла драматичност и херојизам, као и оптимизам и патос с којима је приказана победа над фашистичким освајачем. У Вучетичевом делу изражене су битне црте совјетског скулпторског стила, с натуралистички истакнутим цртама фигура и знатном тежњом ка грандиозном и монументалном. У њему су се умногоме усредоточиле како добре тако и лоше стране тако схваћене скулптуре. За свој рад Вучетич је проглашен за хероја социјалистичког рада и народног уметника СССР-а, добио је Лењинову и пет државних награда СССР-а, а био је и потпредседник Академије ликовних уметности СССР-а. Поводом његове смрти, као што је уобичајено у таквим приликама, изашло је званично саопштење, које су потписали најистакнутији партијски и државни руководиоци, на челу са Леонидом Брежњевом, и најистакнутији културни радници Совјетског Савеза.