БЕОГРАД, 16. ЈУН 1974. ГОДИНА XXVI БРОЈ 465 ЦЕНА 3 ДИНАРА

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВ

BIBL
BUL. REV.

КУЛТУРА И ДРУШТВО

ДЕСЕТИ КОНГРЕС СКЈ И КУЛТУРА

У ОВИМ ДАНИМА, после Десетог конгреса Савеза комуниста Југославије, у свим областима друштвеног живота, па и у култури, говори се и размишља о ономе што проистиче из конгресних резолуција, као непосредна обавеза у даљем социјалистичком и самоуправном јачању друштва.

Као прво и најбитније питање, издвојили бисмо стварање сигурних, реалних, плански утврђених материјалних услова за рад културних посленика. Сведоци смо веома незавидне ситуације у којој су културне установе — оне што стварају добра културе и преносе их, као и оне што чувају духовно благо прошлих времена и истражују његов значај за наш и светски прогрес. Та ситуација, последица државно-бирократског и либералистичког односа у свим доменима друштва, није мимоишла, разуме се, ни радне људе у култури, ствараоце и њихове сараднике у великом послу преношења и ширења уметничких и мисаоних достигнућа. Сви они очекују да их нови, на Конгресу указани, пут одведе у боље, праведније и погодније околности за живот и рад. Не би смели, међутим, да забораве да је то и њихов пут, и да морају и сами њиме да крену, заједно са свим осталим радним људима, којима је култура неопходна као чинилац преображаја друштва, као „властита снага радничке класе и радног човека на путу њихове свакодневне и сложене борбе за ослобођење рада и човекове личности, за постепено превладавање класног карактера друштвене поделе рада и премошћивање супротности између физичког и умног рада". Другим речима, културни радници не могу и не треба да чекају да им неко донесе нове, самоуправније односе и безбедније прилике за несметану стваралачку егзистенцију, већ морају и сами ступати у те односе и креирати све подесније облике размене рада са онима што стварају вишак вредности.

Полазећи, дакле, од опредељења у Резолуцији Десетог конгреса да класна оријентација, социјалистичка свест радника и стваралачки дух, треба да обузму све наше средине, у производњи, на селу и другде, неопходно је да уставна замисао о самоуправним интересним заједницама што пре постане институција практичног значаја. У овим заједницама, као што је више пута наглашено, културни радници и установе, и други радни људи, преко својих делегата, договараће се о томе шта први треба да нуде и дају (какве садржаје и облике), а шта други да користе и плаћају. Тачније речено, то је борба за равноправан друштвено-економски положај оних што производе материјална и оних што стварају духовна добра. Преведено на језик свакодневице, положај културног радника мора бити исто толико известан и самоуправан, а његов рад награђен, колико и радника у фабрици, трговини, банкама, туризму и другде.

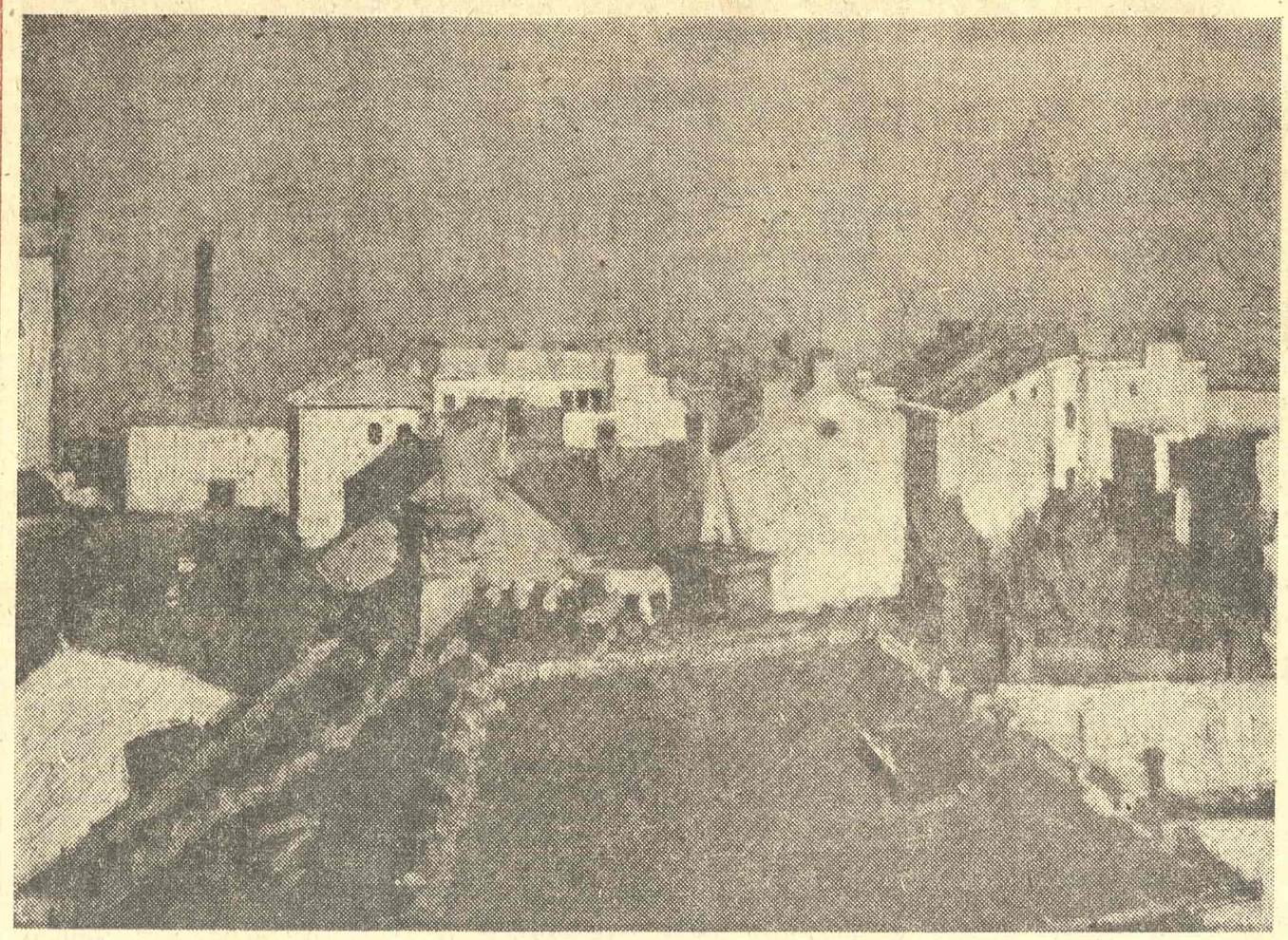
Остварење овог предуслова — непосредног повезивања радничке класе и њених интереса са културом — први је корак ка постизању и осталих циљева културне политике Савеза комуниста, усвојен на Десетом конгресу. Један од таквих је елиминисање одлучујућих позиција оних малих шићарџијских спрега и непотписаних савеза, које називају још монополима, јер служе приватним а каткад и разним несамоуправним циљевима. Демократским поступком онемогућени, кланови и групице отворили би пут потпунијој слободи изражавања, „смелим и критичким истраживањима истине о природи, човеку, друштву и његовим противречностима", о ономе што је суштински у интересу радничке класе.

Да би стваралаштво било што ближе истинским потребама нашег човека и времена, да би користило мењању његове историјске судбине и унапређивању друштвених односа, часописи, културне рубрике листова и емисије радија и телевизије, преузимају обавезу да у вишем степену негују марксистичку критичку мисао, да подижу стручност и етичку принципијелност критичара, да шире круг оних што јавно расправљају о смислу уметничког или научног дела, да подстичу сукобе мишљења.

Развијању укупне критичке свести мораће више да допринесу школа и образовни систем, остварујући своју културну мисију. Реч је заправо о васпитавању младих, о развијању љубави према мисаоном и истински вредном, о буђењу смисла за стваралаштво и усмеравању талената, о одгајању укуса

Наставак на 2. страни

Миодраг Илић



ПОВОДОМ ДЕСЕТОГ КОНГРЕСА СКЈ И 130-ГОДИШЊИЦЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА, У „ГАЛЕРИЈИ 73" ОДРЖАВА СЕ ИЗЛОЖБА САИКА МОШЕ ПИЈАДЕ. НА ФОТОГРАФИЈИ: „КРОВОВИ У ЦВИЈИЋЕВОЈ УЛИЦИ" (1939)

СВЕТ КЊИГЕ

ПЛАН ИЗДАВАЊА КАПИТАЛНИХ ДЕЛА У СРБИЈИ

ИСТОРИЈСКО ПОСТОЈАЊЕ човек и друштво гледају и кроз своје културно благо, кроз које се откривају стварне вредности, које постају опште. Те вредности морају бити доступне људима, да би биле активне. У том циљу, пре дванаест година, у Србији се почело са стварањем издавачког плана капиталних дела. Тим планом обухваћена су како дела неоспорених и проверених вредности, створена протеклих година, деценија и векова, тако и теме за које нема писаних дела. Планом су обухваћене све области уметности, науке и културе.

По томе како је конципиран, који су му циљеви и шта треба да донесе, овај план не само што обухвата капитална дела, већ је и сам по своме значају капиталан за културу народа и народности Социјалистичке Републике Србије.

Планом су обухваћена дела из језика и књижевности, речници, историја српско-хрватског језика, историја српске књижевности, целокупна дела, односно критичко издање свих српских писаца од XII до XX века, библиографски приручници и лексикони, фототипска издања најзначајнијих српских рукописа и штампаних дела, монографије о писцима и књижевним правцима и друга.

Из уметности предвиђено је, између осталог, издавање монографија споменика средњовековне уметности, историја српске уметности, историја примењене уметности, историја српске музике, позоришта, архитектуре и другог.

Из области археологије и историје планирано је да се изда праисторија Србије, историјски текстови и коментари, као извори за националну историју, историја појединих епоха и значајних места, историја Србије, привредна историја; сабрана дела значајних историчара: Јована Цвијића, Стојана Новаковића, Светозара Марковића, речник историјских места у Србији, историјски атлас народа Југославије.

Планом капиталних дела предвиђено је и издавање дела из филозофије, социологије, права, економије, педагогије; сабрана дела Маркса и Енгелса, сабрана дела Димитрија Туцовића, Живојина Жујовића, Димитрија Ценића и Драгише Лапчевића. Навешћемо имена још неких тема које су предвиђене из ових наука: „Историја филозофије код Срба", „Радничко самоуправљање у Југославији", „Економски речник", „Етнолошки речник", „Историја школства у Србији", „Омладинска енциклопедија".

Из области природних наука обухваћено је издавање сабраних дела истакнутих научника: Руђера Бошковића, Јосифа Панчића, Михајла Пупина, Михајла Петровића, Николе Тесле и још неких.

У целини гледано, програм капиталних дела спада у далеко највећи издавачки и културни подухват у нашој Републици. Његовом реализацијом наше друштво добија основна, фундаментална дела за развој научног и културног живота.

Капитална дела у области науке, књижевности и уметности, према Правилнику Републичке заједнице културе, одликују се предметом општег значаја и оригиналном обрадом. Ако су научног карактера, капитална дела морају бити у одређеној мери и критичка синтеза досадашњих научних резултата и основа за даљи развитак појединих научних дисциплина. У капитална научна дела увршћују се и научно обрађени извори за националну историју.

План капиталних дела, мада обиман, не сматра се потпуним и дефинитивним већ служи као основа и оријентација за даље разматрање предлога и уношење дела која недостају нашој култури. Тако на пример приликом његовог стварања није било обухваћено ниједно дело културе народности које живе у Србији. Заузет је став да се план допуњава и тим делима.

У том смислу Републичка заједница културе дала је себи задатак да се у оквиру постојећег споразума са покрајинским заједницама културе, а на основу критерија по којима је сачињена листа капиталних дела, ова листа допуни делима народности.

Приликом вишеструког разматрања и стварања плана капиталних дела, истакнута је потреба да се са што озбиљнијим критеријумима, али и реалистички постављају захтеви и очекују резултати. Због тога је потребно, истицано је, инвестирати средства и пружити поверење и неким покушајима. Препоручено је тада да ни најрезервисаније предвиђања не утичу на одлучност у настојањима да се дође до научних дела која недостају нашој култури.

Овако велики задатак захтевао је и сериозније припреме за његову реализацију. Припремама је требало да се обухвате два основна питања: могућност и начин дотирања ових дела и организацију посла и сарадњу свих оних који могу помоћи у реализацији програма.

Одлучено је да се друштвеним средствима дотира, по правилу, само припрема; трошкови истраживања, ауторски, преводилачки и други хонорари, фотографисања и илустраторски радови, материјал у изради прилога, цртежи, филмовања и томе слично.

Средства се распоређују на основу конкурса. Заједница, у виду кредита, помаже и издавање капиталних дела, чију је припрему финансирала.

Од 1965. до 1974. године, близу 1,000.000.000 старих динара исплаћена је предузећима и установама за припрему капиталних дела.

Издавање капиталних дела је поверено предузећима са одговарајућом издавачком физиономијом, традицијом, редакцијским кадром и која имају издавачки, односно програмски савет. Поред тога, и неким научним установама је поверен овај задатак. Од издавачких предузећа, за издавање капиталних дела била су или су ангажована: „Нолит", „Просвета", Српска књижевна задруга, Матица српска, „Младо поколење", Издавачки завод „Југославија", „Култура", а од установа Друштво за античке студије Србије, Српска академија наука, Народни музеј у Београду, Народна библиотека СР Србије, Институт за теорију књижевности и уметности и Галерија фресака.

Приликом припрема за издавање капиталних дела и закључивања уговора, предвиђено је да знатан број тих дела изађе из штампе већ у 1967. години. У плану за реализацију капиталних дела, 1971. година је истицана као крајњи рок за објављивање већине ових дела, пошто је предвиђено да ће списак, са којим се отпочело 1965. године, бити непрестано допуњаван новим пројектима. Међутим, стање на припремама и издавању ових дела је такво, да је 1971. године констатовано да се ова година не може узети ни као рок за предају већине рукописа.

Многобројни су и веома разноврсни разлози оволиком закашњењу.

Сарадници, односно будући аутори ових дела, претежно су заузети и другим обавезама и веома мало свога слободног времена су могли посветити овим задацима. Издавачка предузећа, пак, и друге културне институције, које су носиоци припрема, прихватили су, односно понудили краће нереалне рокове, а нереални рокови за издавање појединих дела, довели су наравно до нереалности плана.

Поред овога, стиче се утисак да је са отпочињањем стварања издавачког плана капиталних дела била преко потребна студиозније и темељита претпрема, која би испитала наше културне и организационе могућности. Списак капиталних де-

Наставак на 2. страни

Драгољуб Гаварић

У ОВОМ БРОЈУ:

Здравко Кучинар: КАНТ И МАРКС — поводом стопедесете годишњице рођења Имануела Канта
Жика Богдановић: СМИСАО МУЗИЧКЕ ДЕЛАТНОСТИ ДЈУКА ЕЛИНГТОНА
Ангелина Савић: СЕЋАЊЕ НА РАСТКА ПЕТРОВИЋА IN MEMORIAM — МИГЕЛ АНХЕЛ АСТУРИЈАС И МАГИЈСКА РЕАЛНОСТ СЛОБОДЕ
Лав Захаров: ПАРОДИЈЕ Александра Вуча, Николе Шопа, Мире Алечковић, Ивана Ивањија и Мирослава Максимовића
Милорад Р. Блечић: ПРИЧА О ЗАНЕМАРЕНОМ ПЕСНИКУ
ПОЕЗИЈА: Драгутин Вујановић, Мирјана Вукмировић и Димитрије Миленковић
ПРОЗА: Миленко Матицки О НОВИМ КЊИГАМА Младена Маркова, Василија Калезића, Милорада Гончина, Митка Мацункова и Манојла Гавриловића пишу Иван Ивановић, Вук Крњевић, Никола Дреновац, Чедомир Мирковић и Николај Тимченко
Др Рашко Јовановић: ДЕСЕТИ СУСРЕТ ПОЗОРИШТА СРБИЈЕ „ЈОАКИМ ВУЛИЋ"
Драгољуб Гаварић: ИЗДАВАЊЕ КАПИТАЛНИХ ДЕЛА У СРБИЈИ

ЈУБИЛЕЈИ

КОНГРЕС КУЛТУРНИХ РАДНИКА ХРВАТСКЕ

ПРОСЛАВА 30-ГОДИШЊИЦЕ Конгреса културних радника Хрватске има широко значење у нашим данашњим приликама. По замисли и тежњама она нема ништа заједничко с пригодничарским и кампањским обиљежавањем јубилеја, како се то у нас често чини. Њен се смисао не исцрпљује у низању успомена преживјелих учесника, одржавању свечаних сједница и говора. Ни у самом осветљавању историјског значења Конгреса за даљи размах народноослободилачке борбе и културе, посебно у ратним временима.

Многа се питања постављају данас: што је условило одржавање Конгреса културних радника Хрватске у ослобођеном Топуском 25—27. јуна 1944. године, како објаснити судјеловање у партизанском рату великог броја сликара и кипара, музичара, књижевника, глумаца и других културних и јавних радника и што је значила њихова појава на конгресу културе у окупираној Европи, да ли се угасила ватра у десетинама хиљада бораца исказивана у четним, батаљонским и дивизијским листовима, у пјесмама, цртежима и причама њиховим, у младим ентузијастима у позадинским културно-умјетничким дружинама. И зашто? Није ли културне еманације топуског Конгреса прекривао тридесетогодишњи заборав да би се изразиле, у сложенијим струјањима, у смјерницама X конгреса СКЈ? Многа питања одговор чекају.

Кад се Сазивачки одбор Конгреса у Топуском, у априлу 1944. обратио свим књижевницима, музичарима, ликовним умјетницима, учењацима, позоришним и другим ствараоцима, опредељења су била јасна и изричита: „Свједоци смо гигантске борбе што је памти свијет", стајало је у позиву.

„У крвавом рвању одлучује се судбина наша и будућих покољења. Пораз, који нам је спремао Хитлер, обновио би мрачну прошлост безправља, инквизиције и ломача — побједа ће остварити свијетлу будућност у којој ће слободољубиви народи високо уздигнути лик човјека, а неспутане стваралачке снаге одуховити живот људи племенитим осјећајем рада, слободе и братства. За побједоносни исход ове борбе милијуни радника и сељака, интелектуалаца и грађана дају своје духовне и материјалне снаге, не жалећи саме животе. Међу њима нигдје не изостају културни и јавни радници".

Дошли су многи, с фронта и из удаљених крајева. Пјесници и умјетници с ликом човјека у себи, прожети „племенитим осјећајем рада, слободе и братства", учењаци што им је мјесто с народом; јавни радници да непосредно и пред свијетом кажу, понекад и револуционарно романтичарски, своју визију свијета будућности. Сви

Наставак на 2. страни

Миле Јока

БИБЛИОТЕКА СУ БЕОГРАД

ДЕСЕТИ КОНГРЕС СКЈ И КУЛТУРА

Наставак са 1. стране

за лепо и човечно. А то све претпоставља акцију да се образовни систем интензивно трансформише, и да наставник у социјалистичком друштву буде социјалистички одговорна личност.

Освајајући у наредним годинама оно место у одлучивању које им припада по слову Устава и опредељењима исказаним Резолуцијом о култури, радни људи ће се свакако заложити за слободан и равноправан развитак култура народа и народности, за њихово међусобно обогаћивање и утицање, што заправо значи зближавање и јачање југословенског заједништва. А равноправност култура је пре свега равноправност свих језика којима се говори и пише.

У свему, чвршћи самоуправни односи и отуда сигурнија материјална основа, култура у функцији бољег живота и привређивања, афирмација вредности и васпитање младих — најважнији су и најпречи задаци комуниста у овој области, следећи суштину докумената Десетог конгреса.

Миодраг Илић

ПЛАН ИЗДАВАЊА КАПИТАЛНИХ ДЕЛА У СРБИЈИ

Наставак са 1. стране

ла, до којег би се на тај начин дошло, не би се формирао само по културном значају, или по нашем осећању поштовања према значајним именима наше културе, већ и по принципима који воде ефикасности и строгој рационализацији снага и материјалних средстава. Јер, међу капиталним делима постоје таква која су по својој ближој одређености и фундаментална, а чи је довршавање увелико олакшава припрему осталих капиталних дела.

Ваља признати да се на реализацију плана одразио и процес децентрализације. Неки пројекти који су по свом карактеру југословенски и који претпостављају тесну сарадњу са културним центрима других република, а за који су раније договорени принципи за припрему, били су доведени у питање, било због тога што је сарадња доста отежана, било због тога што се одступило од уговорених принципа.

До одређеног застоја у раду на припреми и издавању капиталних дела дошло је и због нове организације заједничког рада на њиховом издавању која произлази из споразума Републичке заједнице културе и Републичке заједнице за научни рад. Даљи рад се одвија кроз заједничку комисију, обједињавањем средстава, а тиме и критерија и начина њихове расподеле.

Са заједницом за научни рад и Заједницом образовања Републичка заједница културе ће припремити далекорочнији план сарадње у припреми и издавању капиталних дела.

С обзиром на овакав темпо припрема одлучено је да се озбиљно преиспита политика досадашњег улагања, као и целокупан рад на појединим капиталним пројектима, јер је код многих рок за издавање давно прошао, а дела нису приређена за штампу (критичка издања српских писаца, историја српске уметности, монографије значајних средњовековних споменика), на пример.

У плану Републичке заједнице културе за раздобље 1970—1975. године истиче се да ће се помагати припрема и издавање капиталних дела, али да треба ревидирати списак, односно допунити га у складу са приоритетом и потребама појединих области.

Значај капиталних дела за развој културе народа и народности у СР Србији је од пресудне важности. Тешкоће које су се јавиле изискују делимичну ревизију плана, обнову уговора за оне пројекте који се нешто споријим темпом развијају, инсистирање на довршењу оних пројеката који су по своме карактеру фундаментални, утврђивање принципа за она дела за која је неопходна сарадња других република.

Показала се, такође, потреба да се за све пројекте, с обзиром на то да су трошкови појединих услуга, које улазе у припрему капиталних дела, знатно већи него у време када је одређивана дотација, утврде нови износи дотација.

До сада је изишло више дела из штампе, од којих нека наводимо: „Старо српско сликарство“, „Српско сликарство XX века“, „Историја српске књижевности XVIII века“, „Сабрана дела“, Георгија Острогорског, „Петар Велики“ од Захарија Орфелина, неколико књига из целокупних дела Вука Караџића, Речник српскохрватс језика, „Милешева“, „Сопоћани“, „Класицизам код Срба“, више књига из сабраних дела Маркса и Енгелса и друга.

Известан број дела се налази у штампи.

Битно у свему овоме је то да се, без обзира на све тешкоће и успорен темпо, настави са реализацијом плана капиталних дела који по своме значају представља непроцењиви и важан културни задатак.

Драгољуб Гаварић

КОНГРЕС КУЛТУРНИХ РАДНИКА ХРВАТСКЕ

Наставак са 1. стране

су они, и то је оно досад неназначено, оно што није вредновано, има ли иза себе веће или мање уметничко и јавно дјело. Неко раније, многи у партизанским условима стварано, инспирисано свијетом сурове збиље, за ову данашњицу чудесно, непоновљиво.

Одали су пошту Ацији, Цесарцу, Кершовániју, Кикићу, Горану, Марковцу, Мишкини и другим хрватским и српским културним радницима из Хрватске које су усташки и четнички зликовци побили; саслушали поздраве — Моше Пијаде у име културних радника Србије, Јоже Руса у име Словеније, Марка Вујачића у име Црне Горе, Ероса Секвија испред антифашистичке Италије, енглеског мајора Овена Рида, нестереотипне и несвакидашње. Моша Пијаде дао је генезу културног рада у народноослободилачкој борби. „Наши батаљони, рекао је, особито прва пролетерска бригада, идући кроз Босну још 1942, носили су из села у село не само славу нашега оружја, не само победу над непријатељима, не само спасавање Муслимана од четничког клања и не само спасавање српског сељака од усташког клања и не само политичке зборове, где су објављивали усред те борбе и клања нужност братства и љубави и заједничку борбу, него су им читали, декламовали, певали и играли. Тако је почео наш културни рад. И тај се културни рад развио и могао је кроз ове године да окупи велик број и новинара и публициста и сликара и кипара и музичара и свих других да би дали на једном вишем нивоу веће и значајније ствари“. Мајор Рид, као уметник доживио је Конгрес изразивши своја осјећања ријечима: „Поносан сам што сам гост вечерас на овој свечаности... Како је сјајна ваша позорница — позорница слободне Југославије — како сјајно ви, под водством вашег великог Маршала, изводите своје улоге. Много сам мјесеци с великим дивљењем и интересовањем читао ваше новине и слушао ваше пјесме. Што сам видио јуче у овој дворани приликом главног покуса (уметничког програма — М. Ј.) показало ми је живљу слику удјела који култура игра и који ће у још већој мјери играти у вашем покрету. Мислим да нема ниједне војске на свијету која би придавала толико важности култури. И ви имате право. Јер побједа није побједа ако умјетност и љепота остају побијеђени“.

Да је конгрес у Топуском имао само манифестациони карактер — саслушали делегати поздраве, поруку болесног Назора, представнике Истре и Далмације, глумци извели Стеријине „Родољупце“ у режији Боке Петровића, пјесници чигали своје пјесме — у културној повијести многих народа био би обиљежен као изузетан догађај. Конгрес на коме се реферисало и расправљало о суштинским питањима с подручја умјетности, културе, науке, просвјетне и јавне дјелатности, у условима људске и националне угрожености мислило о слободи стварања и човјеку и братству, за нас је био догађај који је 1944. имао големо значење за нашу земљу, био је свијетла звијезда на мутном и крвавом европском небу. Он стога и **данас** потиче и веже прошло са садашњим и будућим. За њег се вели да представља најкрупнији камен међаш у најновијој културној историји хрватског и српског народа у Хрватској, да је „стратегијско извориште“ културне политике и културног развоја у слободи и социјализму. Акције које је данас иницирао одбор за прославу овог јубилеја (издавање монографије о културном развоју у Хрватској од 1944 — 1974, штампање сабраних дјела Владимира Назора, Ивана Горана Ковачића и Аугуста Цесарца, публиковање књиге пјесама из НОБ-е, ангажовање часописа да обрађују различите аспекте културног живота у народној револуцији, одржавање научног скупа у децембру и др.) подстичу нас на вјеровање да се поруке Конгреса у Топуском после тридесет година остварују.

Миле Јока

СА ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ — ИЗ УМЕТНИЧКЕ ЗБИРКЕ ЛЕГАТА „ЈУГОЕКСПОРТА“ МУЗЕЈУ ГРАДА БЕОГРАДА. НА СЛИЦИ — БОРБЕ АНДРЕЈЕВИЋ КУН: „МРТВА ПРИРОДА СА РИБАМА“

ЛЕТОПИС

Легат „Југоекспорта“ Музеју града Београда

Ових дана отворена је у реномираној Галерији Српске академије наука и уметности једна по многочему изузетна и занимљива изложба. Музеј града Београда, у недостатку својих властитих изложбених просторија, отворио је изложбу под називом: Уметничка збирка — легат „Југоекспорта“ Музеју града Београда. Наиме, колектив спољнотрговинског предузећа „Југоекспорт“ из Београда, годинама је издвајао средства за откуп уметничких дела високог квалитета и на тај начин створио једну заиста вредну пажње колекцију наше уметности двадесетог века. Осамдесет слика, цртежа, графика и скулптура представљају својеврстан пресек наше уметности од Надежде Петровић до Милице Стевановић и Емира Драгуља, не у случајном избору невештог мецене већ као резултат систематског откупа награђених и вредних дела без којих се не би могла замислити права слика нашег двадесетог века. Са по неколико радова, из разних периода свог стваралаштва, представљени су Надежда Петровић, Иван Мештровић, Урош Предић, Стојан Аралица, Иван Радовић, Јован Бијелић, Б. А. Кун, Петар Лубарда, Недељко Гвозденовић, Мило Милуновић, Зора Петровић, Моша Пијаде, Марко Челебоновић, Ристa Стијовић, Лазар Возаревић, Петар Добровић, Милан Коњовић, Исмет Мујезиновић, Миленко Шербан, Сава Шумановић, Пиво Караматијевић, Владета Петрић, Милан Цмелић, Миодраг Б. Протић, Петар Омчикус, Едо Муртић, М. Маскарели, Оља Ивањицки, Вера Божичковић — Поповић, Стеван Боднаров, Ст. Белозански, до неколико скулптора наше наиве на челу са Богосавом Живковићем.

Ова је изложба заиста редак пример позитивне сарадње једне привредне организације са културом, пример који несумњиво може и треба да послужи као углед другим привредним организацијама. И то треба поздравити. (С. Б.)

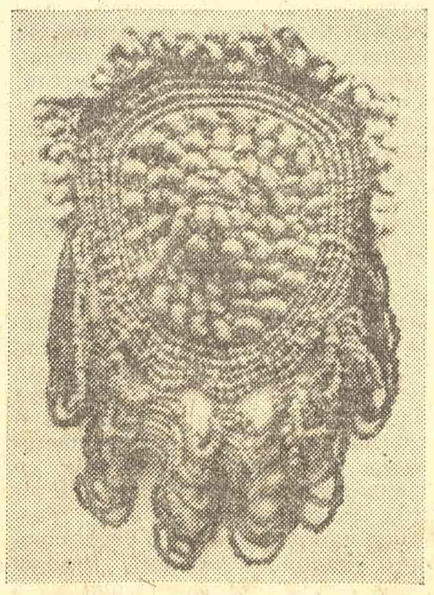
„Млади песници Југославије“ на руском језику

У издању московског издавачког предузећа „Млада гарда“ управо је изашао из штампе зборник песама младих југословенских песника под насловом „Млади песници Југославије“. Састављач ове антологије је одличан познавалац југословенских књижевности и преводилац Александар Романењко, познат по преводима Ива Андрића, Михаила Лалића, Меше Селимовића и многих других југословенских писаца. У овом зборнику, на сто шездесет страна, заступљено је 39 песника, од којих је најстарији Јеврем Брковић (рођен 1933), а најмлађи Атанас Вангелов (1946). Заступљени су песници српске, хрватске, словеначке, босанскохерцеговачке, македонске, црногорске, албанске и русинске поезије, а песници су поређани по годинама старости. Са највише песама (10) заступљен је Драган Колунџија. Песници чији се стихови налазе у овом зборнику ушли су у југословенску књижевност током педесетих-шездесетих година, а већина њихових песама објављена је сада први пут на руском језику. На превођењу песама био је ангажован велики број преводилаца, као и сам Романењко. Предговор за зборник написао је познати совјетски песник и секретар Савеза писаца СССР-а Михаил Лукоњин. Под насловом „Буди срећна, поезијо Југославије!“, Лукоњин са пуно љубави и разумевања пише о Југославији и југословенским, посебно младим песницима, у чијим стиховима он запажа и природу, и људе, и проблеме наше земље. Зборник је илустрован пределима и елементима карактеристичним за нашу земљу. Није, најзад, без значаја ни то да се истакне како је зборник штампан у десет хиљада примерака и да је већ распродан. Досад су, као што каже Лукоњин, совјетским читаоцима били добро познати и драги песници као Десанка Максимовић, Мирослав Крлежа, Отон Жупанчич, Ацо Шопов и Матеј Бор, а овом књигом ће то постати и многи млађи песници наше земље.

Југословенска музика ван наших граница

Захваљујући настојањима нашег познатог композитора Властимира Николовског, о чијем смо богатом музичком стваралаштву писали недавно, дела југословенских композитора појавиће се, ускоро, у издањима двеју кућа у Москви и Лајпцигу. Тиме ће наша музика добити шире могућности за пласман ван наших граница и за увртшавање дела југословенских композитора у репертоаре страних солиста и ансамбала.

Композитор Николовски припремио је за издање у Москви један репрезентативан албум соло-песама у којем ће се наћи дела најпознатијих композитора, међу којима: Благоја Берсе, Марка Тајчевића, Златана Вауде, Крешимира Барановића и других знаменитих стваралаца вокалне музике, док ће издавачка кућа „Петерс“ у Лајпцигу објавити Зборник хорских композиција македонских аутора. Од великог је значаја чињеница да је велики број дела, из низа од тридесет композиција, писан у духу македонске народне музике која ће, овим Зборником, добити место у хоровима широм Европе. Доајен македонских композитора, Стефан Гајдов, са својим колегама Прокопијевим, Богановим, Скаловским и млађим ауторима, Хрисиком, Николеским и другим, међу којима и самим Николовским, приложио је своја најбоља и најпознатија дела овом Зборнику који ће достојно представљати музику македонских аутора у свету. (Вл. Д.)



СА ИЗЛОЖБЕ „МАЈСКИ САЛОН“ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ — НАДА ВОЛЧКО: „ЗАШТО ПРОЛЕЋЕ НЕ ТРАЈЕ ЧИТАВО СТОЛЕЋЕ“ (ТАПИСЕРИЈА)

Нови председник Француске Републике и уметност

Четрдесет осам сати пре одржавања избора за председника Француске Републике, редакција париског недељног листа за културне актуелности „Књижевне новости“ поставила је десет питања једном од двојице кандидата за председника, Валерију Жискару д'Естену, о његовом односу према уметности. Након његовог избора лист је објавио ове одговоре у броју 2435 од 27. маја до 2. јуна. Прво питање односило се на време које Жискар д'Естен посвећује читању књига, а одговор је гласио: „Пола часа сваке вечери“. Највише га интересује роман и историја — био је одговор на питање која га врста литературе највише занима. Његови омиљени писци, које са највише задовољства прочитава, по одговору на треће питање, јесу: Мопасан, Флобер, Толстој, Токвил и Хемингвеј. На четврто питање, које писце би препоручио младом читаоцу, Жискар д'Естен је одговорио: „Зависи од година младог читаоца. Дима је без сумње најпримамљивији, Лафонтен најбогатији у поукама“: На питање да ли посвећује пажњу анализама и запажањима књижевних критичара, одговор је, можда, мало неочекивано гласио: „Одговорићу вам искрено: не“. Одговор на питање да ли често иде у позориште, гласио је да иде врло ретко, због недостатка времена. А на следеће питање, које се надовезивало на претходно, да ли у театру тражи више забаву или расуђивање, Жискар д'Естен је одговорио: „Више забаву“. Између Молијера, Шекспира и Софокла, изабрао би овог последњег. Претпоследње питање се односило на музику и гласило је: који су му музичари посебно блиски, а одговор је био: Шопен, Дебиси, Шенберг, и, нарочито, Моцарт. Најзад последње питање се више тицало будућег председника републике него Жискара д'Естена лично, а гласило је: „Да ли држава треба да негује политику официјелних наруџбина од младих уметника, музичара, сликара и скулптора?“, а одговор је био: „Термин 'официјелне наруџбине' није нимало привлачан. Али треба охрабривати младе таленте“. Ако у претходних девет питања налазимо један недовољно одређен пресек укуса садашњег Председника Француске Републике, који је карактеристичан, можда, једино по томе што је, углавном, усмерен на велике уметнике, одговор на последње питање се може сматрати обећањем првог грађанина Француске, од којег ће, надамо се, млади уметници, а са њима и уметност и народ њихове земље, без сумње имати користи.

У спомен Душана Васиљева

Културни центар у Кикинди организовао је, у спомен педесетогодишњице смрти песника Душана Васиљева, књижевну приредбу, обележавајући и на тај начин присуство аутора Човека који пева после рата. Као што је познато, Васиљев је и рођен и умро у Кикинди, и читава манифестација је била понајвише у знаку његових кикиндских дана. Драшко Ређеп је на овој приредби истакао да су „Кикинда и Темишвар, Жомбоља и Ченеј, Ковин и опет Кикинда, били постаје којима је вицинални банатски воз Душана Васиљева врлудао, ношен снажним, незаборавним ропцем човека који јасно види да му је живот го, препаднут и разбојнички сатрвен“. Богдан Чиплић, који је између два рата, извесно време био професор гимназије у Кикинди, која данас носи име Душана Васиљева, евоцирао је успомене на збивања у књижевном животу Војводине између два рата, када се драматична песма „Плач матере човекове“ јављала као путоказ, као подстицај неколиких песничких наранитаја. Особито у време иницијативе за покретање „Војвођанског зборника“ (1938), помисао на Васиљева импулсивно је дејствовала у правцу окупљања напредних снага у ондашњој Војводини. На овој приредби покренута је и иницијатива за објављивање зборника радова и поетских и прозних прилога „У спомен Душана Васиљева“.

КАНТ И МАРКС

Уз 150-годишњицу рођења Имануела Канта *

У МАРКСИЗМУ су од краја прошлог века оштро сукобљена два настојања у тумачењу Марксове мисли. Једно је, под утицајем обнове Кантове филозофије у средишту имало однос Кант—Маркс и сматрало је да марксизам и социјализам своју животну снагу могу да црпе из Кантове баштине. Оно је, међутим, овај однос редуковало, углавном, на покушај допуне Марксовог учења Кантовом етиком. Изражено најјаче у Бернштајновом ревизионизму ово настојање је, иако филозофски непродубљено и неразвијено, непријатељски расположено пре свега према дијалектици и целокупној хегеловској баштини у марксизму. Оно је схватило да у марксизму постоји стална напетост између елемената Кантове и Хегелове провенијенције.

Друга тенденција (инспирисана између осталог и појавом Марксових „Економско-филозофских рукописа", који су снажно скренули пажњу на Хегела) интерпретацију Маркса хоће да затвори, пре свега, у релацију Хегел—Маркс, па било какво враћање Канту или теми Кант—Маркс, сматра анахронизмом. Уз то у марксизму влада још увек једна снажна идеолошка предрасуда која се развила из погрешног разумевања чињенице што је историјски повратак Канту у марксизму био везан за Бернштајнов ревизионизам. Раширено је, наиме, уверење да свако враћање Кантовом наслеђу у марксизму јесте пад у ревизионизам и чисто отпадништво.

Опирући се идеолошком притиску ове предрасуде низ истакнутих марксиста (међу којима Голдман, Гароди, Хоркхајмер и др.) спремни су да на однос према Канту гледају као на пробни камен марксистичке филозофије. Они тако одбацују сваку сумњу у поновне изгледе теме о односу Канта и Маркса — под претпоставком да се она издигне знад новокантовског видокруга: новокантовског Канта и економистички схваћеног Маркса. Пре десет година Гароди је писао да се једна од грешака које могу довести до догматске и преткритичке интерпретације марксистичке филозофије састоји у томе да се „наслеђе марксистичке филозофије своди на Хегела и Фојербаха и да се потцењује важност онога што је Маркс научио од Канта и Фихтеа, онога што је од њихове мисли обједињио са својим властитим схватањем света".

Нећемо се, као Гароди, напросто питати шта је то Маркс научио од Канта. Следићемо два основна мотива Кантове филозофије на које се, сасвим сигурно, ослања и Маркс — било да следи или оповргава великог филозофа из Кенигзберга. Покушаћемо да тему извучемо из оног уског оквира у коме се однос Кант—Маркс види само као проблем допуњавања Марксовог учења Кантовом етиком и да изведемо ову тему на ону раван у којој се сустичу основне идеје Кантове и Марксове филозофије.

Сам Маркс је одлучно и недвосмислено указао на битну идеју немачког идеализма, коју је утемељио управо Кант, и на којој Маркс даље гради своје становиште: идеју да су стварност и истина људски посредовање, да неовисно од људске делатности нема (људског) света и истине о њему, да предметни свет, стварност, није нешто готово, дато, нешто што човек напросто затиче и чулно-мисаоно присваја и сазнаје. У претпоставци Марксове филозофије лежи епохални Кантов раскид са догматизмом који увек рачуна са готовим светом објеката и више или мање пасивним субјектом наспрам њега. Битна димензија разумевања односа Маркса и Канта јесте зато разматрање њихових схватања субјективности, „делатној страни" стварности (како то Маркс каже у првој од „Теза о Фојербаху") — о пракси.

И код Канта и код Маркса субјективност (код првог мисаона, а код другог практична делатност) конституише и искуство и предмет искуства. Кант у трансценденталној дедукцији чистих појмова разума управо показује да искуство и реалитет искуства у основи јесу делатност разума и резултат те делатности. Када је, међутим, реч о Марксу овде се мора имати у виду оно што су истакли неки истраживачи његовог кључног текста — „Теза о Фојербаху" — наиме то да његов темељни став из прве тезе није доречен у том правцу да ли предмет, стварност, морамо схватити не само у форми објекта и представе већ и као људску чулну делатност, праксу, или, пак, његов став треба да значи да стварност мора бити схваћена искључиво као људска делатност, пред које онда не би било никакве посебне стварности у форми објекта. Ова недореченост оставља бар две могућности за разумевање Марксовог схватања предметности. Од њих једна — она друга — стоји сасвим близу Хегеловој филозофији идентитета, а она прва је ближа становишту на коме почива Кантова теорија сазнања.

По Канту појмовима разума припада спонтанитет на основу кога се разум и може појавити као законодавац природе, на основу чега је могуће и само сазнање и објекат сазнања, али тај спонтантет је немоћан и појмови разума су празни уколико радом уобразиље не добијају материјал из опажања, материјал који пристиже од ствари које су с ону страну искуства. Кантов чисти разум личи напросто — како је то приметио Хоркхајмер — на машину која да би производила стално треба сировину, материјал. Код Канта је брижљиво спроведена и сачувана тако разлика форме и материјала, садржаја, искуства, субјекта и објекта и изграђен јасан противстав према идентификацији субјекта и објекта, према филозофији идентитета какву сусрећемо код Хегела.

Маркс је избегао Кантов дуализам сазнања и деловања и захваљујући томе и ону чисто гносеолошку раван на којој се креће Кантова теоријска филозофија. Његово основно питање није испитивање моћи нашег сазнања и мисаоног стварања света на темељу чулности, већ испитивање наших могућности практичног стварања и мењања предметног света. Тим полазиштем у целини је обухваћена и Кантова проблематика. Зато је Марксов централни појам, појам друштвене производне делатности, рада, основна антрополошко-онтолошка али и гносеолошка категорија. Систем предметне делатности схваћен је као услов могућности репродукције друштвеног живота и истовремено трансцендентални услов могућности објективности предмета искуства. Друштвена производња (рад) има у Маркса основну синтетичку функцију и у онтолошком и у гносеолошком значењу. Производња је медијум размене материје, сусрета човека и природе, субјекта и објекта.

Основно Кантово питање у теоријској филозофији је: како су могући синтетички судови априори, тј. како је синтеза, произвођење сазнања, могуће. У критицизму синтеза је могућа на основу трансценденталног јединства апперцепције, самосвести — па синтеза и није ништа друго него акт спонтанитета разума. Пошто Маркс синтезу схвата, пре свега, као друштвену производњу она је истовремено трансцендентална и емпиријска. Пошто се синтеза не налази само у мишљењу већ у производњи њено је разумевање могуће не више из логике већ из производње друштвеног живота, пре свега, из економије.

Као и код Канта, у Марксовом појму синтезе искључено је апсолутно јединство човека и природе. Различитост форме и материје и овде је сачувана па она и јесте претпоставка њихове интеракције. У „Капиталу" се истиче да је радни процес, обрађивање материје, само мењање њене форме, а у „Нацртима за критику политичке економије" се приказује да је „обликовање, потчињавање објекта субјекту, циљу; преобликовање објекта у резултате у којима се одржава (чува) субјективна делатност". Ово даје могућност поређења процеса производње и процеса сазнања: Да се јасно сагледати — на што је указао Хабермас — паралела између Канта и Маркса, али и принципијелна разлика у њиховом схватању синтезе, субјективности, оне „стваралачке стране", субјективности: материјалу рада, инструментима рада и живом раду одговара осјетилни материјал, категорије разума и продуктивна уобразиља која их повезује.

И Марксов појам синтезе, као и Кантов, подразумева чврсте оквире у којима се синтетише материјал. Овај формирајући, у Канта априорни, елемент у критицизму је замишљен као непроменљив, а у Маркса као историчан. Замишљајући синтезу као друштвену праксу Маркс показује да развитак производних снага одређује степен на коме свака генерација на наслеђеном ствара нови ступањ синтезе субјективног и објективног. Мишљење је ту само моменат тог синтетичко-производног понашања субјекта па је синтеза у Маркса незамислива као само чисто сазнајни акт па су и оквири теорије сазнања за њу преуски. Цео Кантов теоријски систем стоји на претпоставци могућности трансценденталне делатности самосвести, а да се из оквира тог система уопште и не може поставити питање о могућности саме те могућности!

Кант, који је хтео да одбаци сваки догматизам, није избегао да управо догматски пође од претпоставке једног готовог субјекта сазнања, једне самосвести која не може да демонстрира своје самопроизвођење — како је то показао Фихте или целовито развио Хегел у „Феноменологији духа". Фихте је први омогућио пут мишљењу субјект-објект односа као производње, коју ће Хегел схватити као саморазвитак духа, у чему ће Маркс видети само спекулативни израз саморазвитка, практичног самопроизвођења човека.

Са овог становишта Маркс је принципијелно одбацио не само Кантово постављање питања већ и претпоставку на којој је критицизам утемељен. Марксово филозофско становиште не може се, дакле, разумети само из односа према Канту (око чега се трудила цела једна епоха) или искључиво из релације према Хегелу (како то покушавају новије интерпретације Маркса), већ у односу на целокупан развитак који је текао од Канта до Хегела и Фојербаха. На то упућује и А. Шмит када каже, делимично коригујући поменути Гародијев став да „ништа тако добро не разликује аутентични марксизам од вулгарног као његов однос према проблемима који су искрсли у развитку мишљења од Канта до Хегела". (Овде би свакако ваљало кориговати и самог Шмита и казати: до Фојербаха!)

ИМАНУЕЛ КАНТ

У овом процесу Маркс, по Шмиту, заузима посредничко место које није лако фиксирати. Његова материјалистичка критика Хегеловог идентитета субјект-објекта води га ка Канту, с тим што код њега биће, које је неидентично са мишљењем, није више несазнајна „ствар по себи". Ако је Кант појмом трансценденталне апперцепције хтео једном заувек да објасни настанак јединственог света искуства — Маркс је (задржавајући кантовску тезу не идентитета субјект-објекта) стао чврсто на посткантовско становиште, које сад више не искључује историју, становиште да субјекат и објекат ступају у променљиве констелације како то показују производи рада у којима су пропорције рада и природне материје увек различите (како је Маркс и дефинисао производњу). Процес сазнања не може се као код Канта описати једним заувек фиксираним односом субјекта и објекта. Зато за Маркса као и за Хегела нема посебне гносеологије и највиши облик теорије сазнања јавља се као „филозофија светске историје" (А. Шмит), „критичка теорија друштва" (Маркузе, Хабермас и др.).

Друго подручје у коме Маркс наставља Кантову мисао и истовремено се с њом јасно разграничава, јесте мисао о слободи и практичном деловању. Кант први у модерној европској филозофији показује да је слобода ствар праксе а не теорије. И он и Маркс полазе од тога да је човек слободно и пре свега практично биће. У предговору за „Критику практичног ума" каже се о уму — а човек је биће ума —: „Ако је он наиме као чисти ум заиста практичан, онда он свој реалитет и реалитет својих појмова доказује делом, а свако мудровање против могућности, да то јест, узалудно је". У основи Кантовог система је мисао „да је сваки интерес најзад практичан, па је чак интерес спекулативног ума само увјетован и потпун једино у практичној употреби".

Многим истраживачима Канта који су заборавили на различитост појмова праксе у Канта и Маркса учинило се да је Маркс, скицирајући своје становиште, једном кратком тезом о Фојербаху формулисао исту мисао. Та теза, наиме, гласи: „Питање, да ли је људском мишљењу својствена предметна истина, није питање теорије, него практично питање... Спор о стварности или нестварности мишљења — које је изоловано од праксе — чисто је сколастичко питање", тј. мудровање, како каже Кант.

У Канта је човек слободан као homo noumenon, а не као емпиријско биће које је подвргнуто каузалитету природе. Слободан је, како би то рекао Хегел по свом појму. И за Маркса је човек емпиријски неслободан, али слобода му је историјска могућност коју он може да реализује у историји. Сфере нужности и слободе нису апсолутно подвојене као код Канта. У Канта је слобода пре свега унутрашња слобода и испољава се у практичном, што значи моралном понашању. По јам спољашње слободе као обавезе којом се обезбеђује понашање које омогућује испољавање унутрашње слободе изражава право. Тако је право утемељено на етици, а држава се јавља само као гарант права. Целокупна Кантова практична филозофија стоји тако на етици. Највише добро те етике је добра воља — воља да се делује у складу и са налозима ума који прописују само форму али не и садржај деловања.

Маркс сматра да је управо то тачка где се открива ограниченост и неприхватљивост Кантовог становишта па у том смислу код њега налазимо једину експлицитну критику Кантове филозофије. Канта је он схватио као мислиоца Француске револуције, али и као филозофа који циљеве те револуције види као немоћни Немац. Он налази да је „Критика практичног ума" најбољи израз немачког либерализма који у својој немоћи може највише да се уздигне до „добре воље" чије се остварење пребацује у иностраност. Формализам Кантове етике за Маркса није ништа друго до идеолошки израз настојања класе неспособне за стварне историјске подухвате, класе која је могла да затражи само формалну и, апстрактну, идеалну, по стулирану слободу.

Кантово одређење слободе остаје само негативно — како то показују оне формулације моралног закона које изгледају мање формалистичке: тј. да се човек никада не употреби само као средство већ уједно и као сврха итд. То одређење има у виду увек слободу од нечега, слободу која је „постављена искључиво у апстрактном односу на прошлост као пуку даност и природност" (М. Кангрга) и није одређена за „дјелатно заснивање будућности" која се и отвара човеку само по његовој слободи — како то стоји у основи Марксовог гледања на човека и историју.

Оно што се, међутим, мора рећи када је реч о Канту и Марксу јесте то да су оба филозофа истакли да је слобода слобода појединца. Ни једна филозофија пре Канта није тако високо уздигла човека, личност, појединца, као Кантова. Уздизањем појединца истакла је основну идеју Француске револуције — али и сваке будуће револуције. Ова мисао о слободи појединца јесте грађанска идеја али не и само то, јер слобода појединца је темељни захтев комунистичке револуције. То је недвосмислени финале непревазиђеног програмског документа социјализма, „Комунистичког манифеста", где се тражи „удруживање у коме је слободан развитак појединца услов слободног развитка за све".

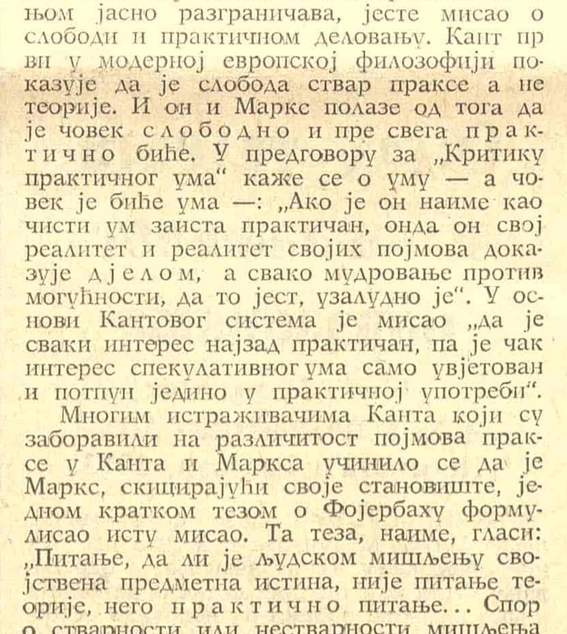
Да ли се ради о захтеву грађанске или комунистичке револуције судићемо по томе да ли се појединац схвата као егоистички подузетник или подруштвљени човек. Изгледа да у Канта можемо наћи обе ове могућности, иако недовољно развијене. Он у „Критици чистог ума" даје формулацију која нас подсећа на став „Манифеста", наиме, да се треба заузети за „једно уређење које би заједмчивало највећу људску слободу путем закона који би чинили да слобода сваког појединца може постојати заједно са слободом свих других људи". Став изражава основну мисао његове етике, филозофије права и државе. Његова претпоставка су индивидуе које су споља законом повезане. Нагласак је на скупу изолованих јединки, док Маркс има у виду подруштвљеног човека који је друштвеност учинио својом индивидуалном суштином. Један марксиста и страстни истраживач Канта, Макс Адлер, покушао је да докаже тезу да категорички императив Кантове етике није ништа друго до форма социјалне повезаности, из чега би онда произлазило да је подруштвљење априорно утемељено, и да се Кантова етика јавља чак као темељ социологије. У истом смислу покушао је Коен да одбаци индивидуалистичке интерпретације Канта и тврдио да је основни појам Кантове етике „societas", човек као индивидуа и тоталитет. Као такав човек се потврђује у моралном деловању које се може реализовати само у држави. Таква држава је „Rechtsstaat" (правна држава), а не „Machtstaat" (држава принуде) какве су све постојеће државе. На темељу правне државе, која би требало да остварује моралност, слободу и социјализам, новокантовство се сусрело са идеологијом немачке социјалдемократије када је ова идеју револуције заменила програмом реформе.

Заслуга је новокантовства што је чувало Кантове идеје и што је тезом о етици као логици филозофије права и државе високо уздигло захтев да се политика увек мери етиком, право моралом, и живот да се подвргне мерилима ума. Наслеђе просвећености — мерити стварност умом, користити се својим разумом — то су захтеви ко је није превазишло ни наше доба. Актуелност Кантове филозофије не треба зато да тражимо у овом или оном његовом ставу већ у њеном основном настојању да се аутономија појединца уздигне до врховног захтева. Тенденције тоталитаризма и свеобухватне манипулације у савременом свету то је оно што нас данас враћа између осталог Кантовој мисли. Ма колико ми оцењивали његову филозофију као формализам он је, како је то добро видео Хоркхајмер, још увек толико садржајан да из њега следе: уважавање сваког појединца, једнака права за све, република и праведно уређење човечанства према људским сврхама.

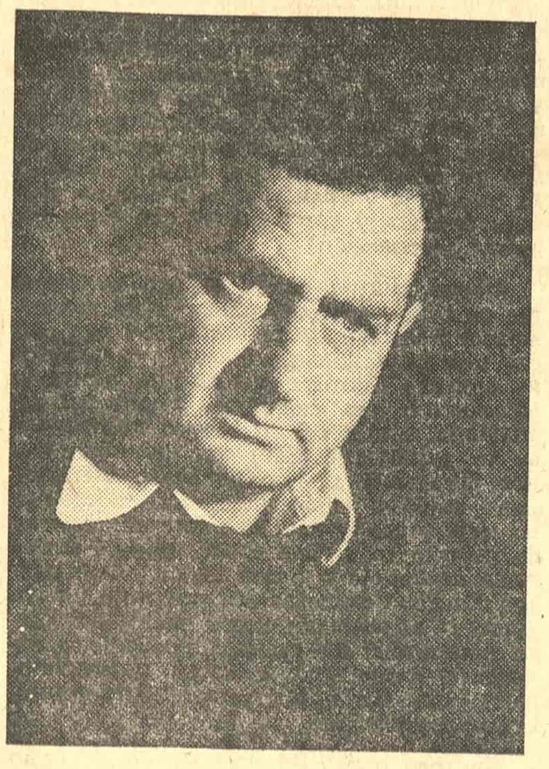
То није оно чиме би требало допуњавати Марксову филозофију. Она садржи те захтеве продубљене и историјски конкретизоване. Али упућивање на Канта у марксизму и социјализму данас може да значи упозоравање на њихове промашене могућности и изостале подухвате. Оживљавање Кантовог наслеђа у марксизму мора се схватити као коректив који марксизам треба све више да приближи — не Канту — него: Марксу!

Здравко Кучинар

*) Незнатно измењени део предавања одржаног 23. маја 1974. г. на Коларчевом народном универзитету у циклусу „Кант у своме времену и данас."



У ОВОМ БРОЈУ КАО ВИЊЕТЕ ОБЈАВЉУЈЕМО МЕДАЉЕ НЕБОЉШЕ МИТРИЊА КОЈЕ СУ НЕДАВНО БИЛЕ ИЗЛОЖЕНЕ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ — НА СЛИЦИ: МИЛЕНА ПАВЛОВИЋ БАРИЛИ



МЛАДЕН МАРКОВ

Успешан повратак фабули

Младен Марков: „БАНАТСКИ ВОЗ“, „Просвета“, Београд, 1973.

КЊИГА ПРИПОВЕДАКА Младена Маркова, сакупљених под заједничким насловом „Банатски воз“, има вишеструки значај. Најпре, за самог писца, за утврђивање и одређење његовог места у савременој српској прози, а затим, за испитивање домета приповетке као књижевне врсте која има амбицију да тумачи време у коме живимо и испитује његов смисао.

Младен Марков је већ дуго година присутан у српској прози, али његово место је до ове књиге било доста спорно. Он је доста рано, чак пре прозаиста које су књижевни критичари означили заједничким називом „нови“, покренуо низ значајних питања из времена наших ратних и послератних збивања, али је остао на маргинама тог покушаја. Уместо снажног продора у стварност, Марков се задовољавао спољашним сликањем догађаја. Зато је његова проза, закључно са романом „Метровка“, који је рано написан али касно објављен, била више репортерска, што ће рећи узгредна и спољашна, него уметничка.

Књига „Банатски воз“ је задржала начин виђења стварности који је Марков усвојио знатно раније, али је њен писац учинио одлучан корак у правцу синтезе и преламања догађаја кроз психу појединца. На тај начин Марковљева проза је добила ону уметничку димензију без које ниједно виђење стварности, ма колико било истинито, није уверљиво. После ове књиге, готово да је извесно да се Младен Марков уврстио у ред значајнијих послератних српских приповедача. По домету неких прича, а ту у првом реду мислимо на „Банатски воз“ и „У лов на курјака“, Марков је стао у најужи круг писаца који су тако успешно обновили српску приповетку која је у време реализма била водећа књижевна врста у нас. Истини за вољу, књига Младена Маркова нема уједначени ниво какав има, примера ради, „Циганско гробље“ Живојина Павловића, приповедача коме је Марков по виђењу света доста близак, али то не мења позитивно мишљење које смо о овом писцу изрекли.

Младен Марков је писац епског замаха. Он није суптилни аналитичар људске душе, какав је, рецимо, Данило Николић, чија је књига „Повратак у Метохију“ прошле године била једна од најзапаженијих у прозној продукцији. Маркова детаљ као да не интересује нарочито. Његова је снага у целини. Он се исказује кроз фабулу, кроз јунаке који су у међусобном сукобу, а често у сукобу са самима собом. Његова визија света је трагична и његови јунаци су носиоци деформисаног погледа на свет. Марков је у неку руку исправио представу коју смо имали о људима банатске равнице. Мислили смо да су они лењи, троми, без страсти. Сада нам овај писац открива да се испод њиховог привидног спољашњег мира скрива узаврело људско биће у коме се разум и страсти сукобљавају, најчешће на штету разума. Уопште, Марков је представио један нови свет у сталном покрету и то је, по нашем мишљењу, један од важних квалитета његовог приповедања.

У погледу начина казивања, дакле у погледу форме, приповетке Младена Маркова се доста разликују од приповедака тзв. „нове прозе“. Марков, пре свега, реафирмише фабулу. Њему је видно стало да исприча причу, да осветли догађај, да га сведе у границе објективности, чак и кад га прелама кроз призму појединца. Притом се он држи хронологије и фабулу развија логичким редом. Овакав начин приповедања је дуго година био потцењиван. У том погледу, Марков се надовезује на старију реалистичку приповетку.

Основни проблем који се при том јавља код писца овога смера је проблем значења. Реалистичка приповетка најчешће има једно значење, а то је, за читаоца који је прошао кроз иновације овога века, недовољно. Истина, у неким случајевима то може да буде и предност, јер се читалац не налази у недоумици у погледу поруке писца — а та недоумица, понекад, нарочито ако је читалац злонамеран, може да се врати писцу као бумеранг и да искриви његову мисао — али је, све у свему, хендикеп. Овај проблем Марков је успешно решио у приповеци „Банатски воз“ по којој је цела збирка добила наслов. Због тога, а и зато што тешко да можемо замислити иједну ваљану антологију српске, па чак и југословенске, приповетке без ње, сматрамо потребним да је издвојимо из књиге и кажемо неколико речи о њој.

У веома једноставној фабули, о путовању воза од банатског села Самоша до Панчева, којом приликом једна нација, у ратном вртлогу и метежу, одбацује другу, Марков је успео да ово путовање издигне на ниво метафоре и прида му много дубље значење него што оно само по себи има. На историчарима је да потврде или одбаце ваљаност Марковљевог сведочења, а ми смо дужни да кажемо да је оваквим поступком који иде од појединачног ка општем писац постигао пуни ефекат приповедања и превладао једнозначност реалистичке фабуле. Ова прича показује да се до општих симбола не мора доћи метафизичким конструкцијама, како се у нас дуго мислило, него је исти ефекат могуће постићи и пажљивим одабирањем животних детаља. Несумњива предност оваквих прича је у томе што делују уверљиво и већ својим првим, појавним значењем везују за себе. На тај начин се постижу и занимљивост и дубина, а ове одлике у једном прозном тексту могу да споје само талентовани писци.

Књигом приповедака „Банатски воз“ Младен Марков је озбиљно скренуо пажњу на себе. Он није, уверени смо, достигао крајњи домет својих приповедачких могућности, али је учинио да с нестрпљењем очекујемо његове следеће књиге. А то је повластица коју добијају само писци који имају шта да кажу.

Иван Ивановић

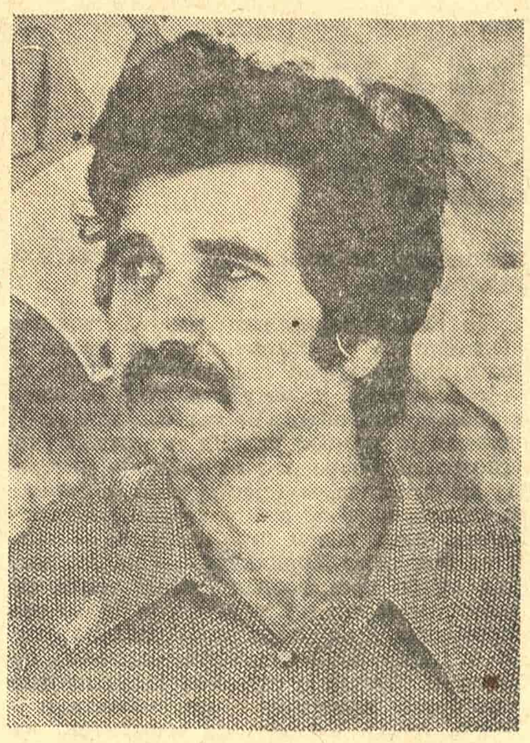
Склад талента и књижевног образовања

Митко Мацунков: „УБИЈ ГОВОРЉИВОГ ПСА“, „Просвета“, Београд, 1973.

СЛОЖЕНИ ПРОФИЛ нове приповедачке прозе Митка Мацункова подстиче нас да при оцењивању њених значења, и одређивању места које овај писац после најновије књиге заузима, пођемо од неколико особености које су више у сфери формалних одлика. Потребно је, наиме, узети у обзир околност да се књига „Убиј говорљивог пса“ разликује од већине збирки приповедака данашњих, поготову млађих, писаца по томе што је уочљиво разноврсна и тематски и по наративном поступку. Она је мање јединствена него прва књига, „Чудан сусрет“, објављена 1970. године, која је углавном могла да се јасно сврста међу прозе са наглашеним опредељењем за модерну фантастику.

Није без основа претпоставка — иако она сама по себи не мора ништа о вредности текстова појединачно и књиге у целини да казује — да је ова збирка и потврда једног стваралачког пута, који је ишао од формирања приповедачког језика и од исказивања кроз неутралније фабуле, па до напора да се нађе сопствена животна позиција и да се одреди однос према реалности која се уводи у литературу. Као да је Мацункову било стало да што потпуније демонстрира способности да се са подједнаким успехом бави фантастиком, кроз коју неусиљено искрсавају асоцијације на актуелне појаве, и реалистички уверљивим ситуацијама, из којих произлазе многа општија значења; да са лепим смислом за уочавање типичног узима теме из велеградске, и из провинцијске средине; да причу структурира у чистом књижевном језику, али и са функционалним примесама дијалектизма; да користи класичну нарацију у трећем лицу, али и читаву скалу других поступака, све до изразито драмског облика излагања.

Због очигледне жеље за вишеструком разноврсношћу и тешко је наћи неке заједничке тематске одреднице овој књизи. Но та је разноврсност била писцу потребна да би се јединственост постизала на другим, много важнијим нивоима, а пре свега у области одређивања стваралачке позиције према животу. Мацункову су, као и знатном броју осталих наших млађих писаца, блиске животне актуелности, све до оних манифестација стварности које показују истинску реалност, без улепшаности и књишке мистификације. Али, баш се у овоме



МИТКО МАЦУНКОВ

аутор књиге „Убиј говорљивог пса“ разликује од стваралаца који верују да снага самих тема, жестина нађених реалистичких или натуралистичких детаља, може да обезбеди — или, тачније, оправда — наративни модел и израз; он је више склон да сва актуелна значења књижевно оплемени тако што их подвргава пажљивој стилизацији.

У тражењу односа између онога што би по класичним школским класификацијама били основна значења, на једној страни, и форма, на другој, Мацункову је помогло несумњиво познавање савремених приповедачких искустава у великим литературама. Пажљивом читалачком оку не би смело, наиме да промакне како се — чак и тамо где на изглед имамо реалистичку, хронолошки испричану садржину — битно одступа од класичног обрасца. То се постиже, поред осталог, ослобађањем приче од круто обликованог сижеа којем би било све остало подређено. Мацунков редовно обезбеђује причама један степен силуетарности и отворености; сложеним распоређивањима и комбиновањима детаља обезбеђује вишезначност и, местимично, алегоричност. Поменућемо, примера ради, по моме мишљењу најбољу, причу „Има ли можности да останемо живи“, где једна, на први поглед сасвим незнатна, појединост одједном уништава утисак о површинској слици и читавој садржини даје нову, богатију смисаоност.

Одступање од класичног облика нарације показује се и у начину на који се обликује однос између главних нити приповедања и узгредних података. Мацунков показује како се није формирао на ограниченом броју књижевних искустава; он одолева оном примамљивом изазову да се сваки занимљив детаљ што више експлоатише. Остављајући такве ситуације у силуетарном облику, писац ослобађа приповедање сувишног језичког и садржинског материјала, који би умртвио и осиромашио текст. Могли бисмо то врло опширно да илуструјемо такође изванредном причом „У затвору“. Мало би се који писац уздржао да од њене фабуле не прави опширан авантуристички роман; Мацунков је, међутим, мудро поступио што се, уместо разрађивања скицираних ситуација, бавио њиховим међусобним распоређивањем.

Квалитети модерног приповедача показују се код Митка Мацункова и у томе што он не пристаје да директно следи, нити да потенцира, свој основни — вероватно и инспирацијски — став према појединим појавама у стварности. Она општепозната истина да животни ставови и уверења стваралаца вреде само онда кад су уметнички уверљиво и мотивисано дати потврђује се само код даровитих писаца. Мацунков уме, као ретко ко од новијих писаца, да своја сетна, понекад и врло опора и песимистична, виђења обоји хумором, за који је богато обдарен. Прожимање хуморних сцена са трагично озбиљним појавама омогућује различите поступке, од инсистирања на шеретлуку до одласка у сарказам. Прича „Погром“, која се остварује између несташне анегдоте и црног хумора, а притом, кроз алузије, призива неке озбиљне преокупације, само је један од више облика оваквог прожимања, и доказ како добра и животно уверљива прича о лицу и наличју нашег времена може да се ствара без опасности упадања у манир. Улога хумора је такође да обезбеди неку врсту филтра који ће онемогућити нападност пишчевих несумњиво хуманистички усмерених опредељења; прича „У аутобусу“ то недвосмислено показује.

Иако је већ и након прве књиге убрајан међу даровите ствараоце, Митко Мацунков је овом књигом показао праве квалитете и домете. Сврстао се у оне писце чији се текстови, мада разнолики, и, разуме се, не увек у подједнакој мери успели, могу препознавати — по особеној атмосфери, по односу према реалности, по сопственој логици, по ритму приповедања, по језику.

Чедомир Мирковић

НЕБОЈША МИТРИЋ: ПЕЧАТ СКУПШТИНЕ ОПШТИНЕ КРУШЕВАЦ

Димитрије Миленковић

ВОДА КОЈА БЕЖИ

Вода која бежи мени каже:
„Ноћ ми врати,
самотништво капи што се снаже!
Звезду из понора!“ — вода вапи.
Кида снове, плави,
каскадама сјаја
по утроби чара.
У страшноме бесу
вода се обара
на сан мирног града,
омчом водопада
поноре отвара.
Вода која бежи пејзаж вара,
осмех кида,
звезде рони и изгони
страх са свода.
Вода под месецом,
страшна вода где одлази?
Неман вода која уме
и свет ноћи да разуме.

О, простори
тамна вода која бежи
чему тежи,
моју главу где то носи,
чему ближе?

Тамна вода која бежи
ево стиже.

ОСТАТИ У КАЛЕТИНЦУ

Остати у Калетинцу
окренут планини,
живети сам са бићем
пуним бивших ствари,
градског неба које увече
има боју пепела,
жена што у сутон
личе на цвет
који се отвара.

Остати у Калетинцу,
далека путовања
копнима и океанима,
нетакнуте даљине
и чисте дланове
вратити шкртој земљи
коју разједа камен.

Заборавити, заборавити свет
који и даље машта
о својим космосима.
Остати на овом тлу
веран заједничкој љубави,
вратима која се сама отварају
да те приме у пусти дом.

Остати у Калетинцу
под огромним небом августа,
сам са својим мислима и громовима.
Бити велико стабло
са гранама окренутим
далеком сазвежђу.

ПРИБЛИЖАВАЊЕ

Руше се куће
које смо градили
од чеоне кости,
шуме које су познавале
наш корак
постају угаљ,
али ми путујемо ка срећи,
проналазимо је под земљом,
проналазимо је на блиској звезди
и трајемо свој сан.

ПУТНИЦИ

Сада се приближавају,
сада своје главе
које се опиру ноћи
подижу високо.
Слушају далеке гласове
и свој дух излажу
песми висина.
Препуштају се плими,
поленовом праху, азуру
да унутрашњим загрљајем
обујме свет.

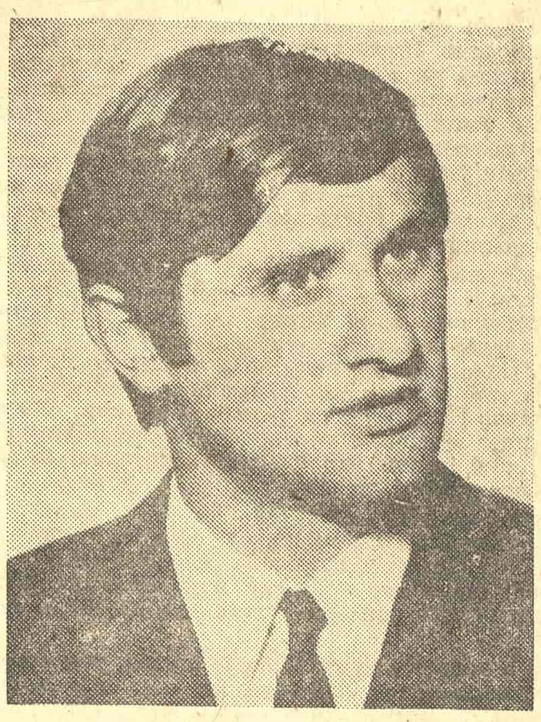
ЧИТАЋЕШ ДУГО

Читаћеш дуго овај рукопис звезда
исто исписан равнодушју
и неспокоју,
ноћ неизмерну,
преобиље сјаја.
Читаћеш Магеланово облачје,
густе реченице од звезда
и космичке прашине,
Галаксију Андромеде,
неисказе бескраја.

Срицаћеш дуго овај рукопис звезда,
галаксију која се шири
и дарује исто
равнодушју и неспокоју.

СВЕТЛОСТ У НАМА

Допустите да крваримо,
да реч коју смо заустили
допишемо крвљу.
Магелан нам је срца напустио.
Допустите да кажемо
море нашег непочина,
да реч коју смо заустили
допишемо крвљу.



МАНОЈЛЕ ГАВРИЛОВИЋ

Митски мотиви у ироничном огледалу

Манојле Гавриловић: „СУНЦЕ И КОЧИЈЕ“, „Просвета“, Београд, 1973.

КАО ПРОЛОГ у прву збирку Манојла Гавриловића налази се песма „У оку ветра“, која гласи:

што ме нека звезда прати
где год свратим она сврати

кад ожедним она пије
у жубору бистра ли је

кад заволим она пати
горама ће цвет да врати

у оку се ветра крије
у заласку светла ли је.

У циклусу који се зове, као и збирка, „Сунце и кочије“, прва песма, са истим називом, пева о сунцу које у златним кочијама силази низ дугу. Звезда, која прати песника и која инкарнира све његове жеље и потребе, и сунце на златним кочијама — изгледају као песнички симболи преузети из мита. Као да у поезији овог младог песника оживљује стара идеја о ентузијазму као неопходном атрибуту песничке уметности и сунцу као превасходњутим, већ песма која означује неку врсту пролога у збирку и која садржи ту прастару идеју о ентузијазму и песниковој звезди, наговештава да није реч о преузимању духа мита; реч је о песнику модерног сензибилитета који само користи елементе мита, да би, у ироничном огледалу, песничким језиком изразио идеје које се у његовој поезији појављују и доказују као вечите.

Тако је мит овде само повод за једну песничку авантуру исказану новим језиком; авантуру која има смисла само утолико уколико припада тражењу сопственог места међу звездама. Звезде и даље постоје, али оне саме за себе, иако су вечни симбол, немају смисла уколико га ми, сопственим постојањем и делом, не откријемо. Општа места и велике речи изгубиле су значај; ми их не одбацујемо, али се према њима морамо односити с дистанцом, иронично, задржавајући своју индивидуалност. Нису само кочије и сунце, и звезде и ветрови вечите теме; тема је и сусрет с девојком, заспалом међу лептировима, из које је хиљаду пролећа замирисало одједном; вечита тема је песма њеног тела.

Другим речима, Манојле Гавриловић остварује љубавну поезију на један нов и самосвојан начин; љубав је и буђење природе, и буђење животних сокова, и рађање звезда, али је она опевана без патетике, без сувишних „великих речи“, језиком који је природан, у коме има емоција али не и сентименталности. Уме Гавриловић да у најнежнији контекст унесе реч која успостави дистанцу између стварног, изворног осећања и патетике, сентименталности, одвећ овештaлог заноса. Ево примера из песме „Свитање“:

у свитање тражих росу
по ливади њена лица
љубих косу у заносу
тражих перје немих птица.

Циклус „Венчање у ноћи“ инспирисан је песниковим покушајем да се врати изворима. И тај покушај има порекло у миту, али његова реализација у поезији Манојла Гавриловића даје исти резултат и открива конзеквентност његове поетике. Повратак изворима изведен је такође уз свесно настојање да се задржи дистанција према теми. Структура стиха у песми „Глас Илира“, начин грађења рима, открива сложеност песникова поступка: за њега старе истине не губе смисао, али оне не обавезују на митски начин. Шта то значи? То значи да модеран песник мора имати свест о изворима, али не сме подлећи њиховом доктринарном значењу, не сме бити сасвим обузет њима. Ево прве строфе из поменуте песме:

пева лира у гласу илира
старо племе љуби своје семе
по горама сја' ветрове чири
испод дуге залазе илири.

МИЛОРАД ГОНЧИН

Писање назива народа-претка малим словом, иронична употреба речи л и р а и с е м е, сликовање само на изглед озбиљно употребљене синтагме с т а р о п л е м е са иронично употребљеном именицом с е м е показују да песник има дистанцију према митском значењу свих тих речи, односно према миту о пореклу, о изворима и о величини предака. У исто време, песник не негира песничку па и хуману вредност трагања за изворима да би потврдио људски идентитет, јер ни њему не пада на памет да негира вредност мита као неисцрпног богатства тема и мотива о антрополошком искуству.

На крају збирке, као пандан песми из пролога, стоји „Вечерња песма“. Ако је збирка почела сунцем које долази на кочијама, она се завршава повечерјем и месечином. Није у питању само свесно песниково настојање да својој збирци дâ заокружен облик а својој авантури трагања за истинама и формама живота завршни акценат, него и оживотворење идеја да све што почиње има и свој природан крај. У том смислу Гавриловићева збирка је омеђена једним даном, једним сунчаним обртајем, а као своју поенту садржи идеју о изједначавању с природом, с основним елементом из кога је човек поникао, одиграо своју улогу на земљи и поново се вратио искону. „Вечерња песма“ исказује ту идеју:

треба сличан повечерју бити
златне птице на гранама сњити

бити мирис у цветалом воћу
кад нам дође у посету ноћу

златна бреза у најлепшој гори
кад јој гране ветар зажубори

треба бити налик сунцокрету
месечина заспала на цвету.

Прва збирка Манојла Гавриловића открила је песника модерног сензибилитета, песника који има шта да каже и који уме да своју мисао и осећање уобличи у стих. Дистанција према вечним темама, о којима у овој збирци пева, најјаче је његово оружје. Иронијом овај песник на специфичан начин боји свој поетски свет, изграђен у додиру са звездама, што значи под дејством ентузијазма како су тај појам схватали антички теоретичари и песници, имајући у виду хомерску традицију.

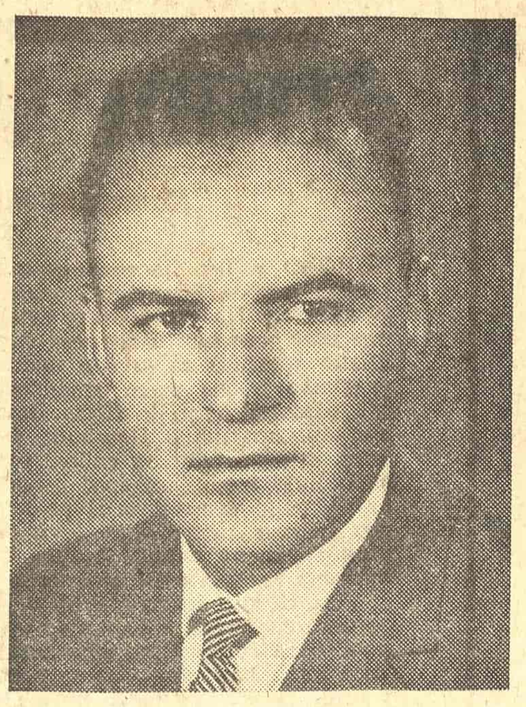
Николај Тимченко

Дечји доживљај револуције

Милорад Гончин: „ПОСЛЕ ШКОЛСКОГ ЧАСА“, БИГЗ, Београд, 1974.

У КЊИЗИ за децу Милорада Гончина „После школског часа“ занимљиво се говори о дечјим диверзијама за време фашистичке окупације наше земље. Њене главне карактеристике су сликовито приказивање збивања пуних динамике и напетости, добро конструисан и живи дијалог и чврста повезаност фабуле. Језик и стил писца су правилни и једноставни, али та стилска и језичка перфекција, то приповедачко чистунство, којим се, рекао бих, с „благим укусом“ тенденције, обрађује одређена тематика, даје утисак извесне монотоније, иако прича остаје до краја занимљива. Без довољно маштовитости и поетског сока, Гончин је на свом стваралачком путу нашао пуну афирмацију свог литерарног поступка, чија се снага огледа у описивању узбудљивих епизода наше револуције.

Књига „После школског часа“ еклатан тан је пример језичке и стилске чистоте, јасне и доследне идејности и школски типичне коректности. Све је у књизи осмишљено и лепо казано, од прве до последње странице нижу се упечатљиве слике и нигде нема искакања из утврђеног и чврсто трасираног приповедачког колосека, све је ту оправдано и реалистички уверљиво — а све то убедљиво доказује да смо се суочили са зрелим и даровитим писцем, чије дело сликовито и живо одражава дечји доживљај револуције. Једино се чини да би писац убудуће требало да се мотивски рашири и да уз изузетну моћ опсервације, коју поседује, пређе на терене фантастике, толико драге и блиске дечјој психи.



Књига „После школског часа“ је значајно остварење у области литературе за децу. Гончиново приповедање није импровизација ни пуста играрија, већ промишљено приповедање о једној ђачкој, целовитој и васпитно оријентисаној авантури. То је, пре свега, чврсто компонована хроника, у којој нема ничега баналног али ни непредвиђеног. Због тога би било пожељно да Гончин мало разбарушри своје приповедање, да мало зађе у непроходе, да се без бојазни упусти у тематски шире и разнородније пределе, да кроз маштовитост и поетичност стигне у врхове наше литературе за децу. За сада Милорад Гончин се, судећи по овој његовој најновијој књизи, без сумње успиње ка тим врховима.

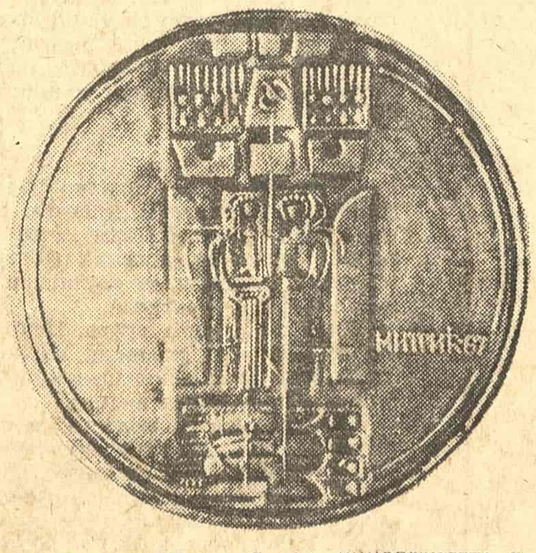
Никола Дреновац

Актуелност у темама

Василије Калезић: „НОВИ КРИТИЧКИ СПОРОВИ“, РУ „Радивој Ћирпанов“, Нови Сад, 1973.

ПОСЛИЈЕ читања прве књиге Василија Калезића „Критичких спорова“ мислио сам да је његов догматизам питање увјерења, става, позиције. Сада, међутим, послије „Нових критичких спорова“, јасно је да он проистиче из немоћи да се изађе из шаблонског мишљења, да се превазиђу здраворазумске категорије. Критичко спорење Калезића остаје на нивоу спорења управо због самога аутора. Без моћи да се вину до критичке ријечи ова спорења остају публицистичка закерања.

Не би се могло рећи да Калезић нема способности да изнађе актуалну тему, не би се, такође, могло рећи да он нема храбрости да о тој теми каже актуалну ријеч, не би се могло, с разлогом, рећи ни то да нема извјесну мјеру храбрости да пише о значајним проблемима и појавама на начин који није изразито опортунистички. Напротив. Међутим, управо та спремност открива чињеницу да за „спорење“ осим ваљаних намјера и здраворазумског цјепидлачења треба имати, ако је о литератури ријеч, и нека друга духовна својства да би се писало и актуално и литерарно. Калезић та својства озбиљнијег проницања у проблеме и појаве нема. Отуда његова упућеност на публицистику. Ту, међутим, сем жеље за спорењем и склоности ка актуалности, Калезићу стоји као препрека површно познавање марксизма и одвећ усмјерена „глајхшалтованост“ у интерпретацији и тога што му је од богатства марксистичког начина мишљења познато. Нарочито је уочљиво Калезићево несналажење у односима модерна умјетност — марксизам, модерна наука — марксизам. Калезићев „марксизам“ као да се зауставио на тумачењима и истраживањима унутар марксистичке мисли у нас у годинама пред други свјетски рат. Калезић је глух за све оно што се мислило и стварало у нас послије тога.



НЕБОЈША МИТРИЋ: МЕДАЉА УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

Ево примјера који показује ниво мишљења у Калезића. Први примјер: „Нема разлога — каже Калезић — за ново и озбиљно расправљање о односу марксизма према религији, јер је тај однос одавно решен, јер је марксизам протумачио и објаснио појаву религије, доказао апсурдност религијског вјеровања, немоћ и бједу религије као идеологије, али — што је нарочито важно — марксизам је открио корене појаве, па на религију није гледао као на идеологију по себи, већ је у њој видео одређене облике стварности, која је била и остаје основа за појаву и утицај религије.“

Други примјер: „На нације и националне односе — каже Калезић — комунисти могу гледати правилно само ако полазе од онога како су на то гледали и како данас гледају марксисти. Ваљда је већ опште усвојено схватање да су марксисти најопширније и најоштрије поставили и решавали питања из области националних односа, па о томе, на овом месту, није потребно посебно расправљати“. Оставимо по страни стилске нејасноће и збрке које нам сугеришу да би могло бити „идеологије по себи“ или „најопширнијег и најоштријег решавања питања из области националних односа“, оставимо по страни клишетирано поигравање са појмовима, и погледајмо суштинске нејасноће у Калезићеву писању. За њега, на примјер, појам „марксист“ има свевремени карактер. Он никада не каже који марксист, које оријентације, каквих схватања. Тиме се, наравно, марксист своди на аперсоналну појаву и безлични став. За Калезића, на примјер, „комунисти могу гледати правилно само ако полазе од онога како су на то гледали и како данас гледају марксисти“. Који марксисти? Да ли класици марксизма, да ли стаљинисти, да ли троцкисти, да ли љењинисти, да ли југословенски комунисти, када и како? Сва та питања Калезићеву клишетираном мишљењу не само да измичу већ се и не постављају.

У име таквих, да не кажем средњошколских, критеријума Калезић креће у спорења. Отуда су и одговори на питања која он сам себи и другима поставља недолични проблема о којима Калезић покушава да размишља и пише.

У свему томе, међутим, не треба порицати Калезићеве добре намјере. Напротив. Увјерен сам у то да Калезић жели да помогне и себи и другима. Он аматерски добронамјерно говори и пише о најактуалнијем, о национализму, о хуманизму, троцкизму и Троцком, о Љењину, о односу Добрице Ћосића и Достојевског, о Михаилу Лалићу и слично. Нема теме о којој Калезић не жели да понешто каже. Он има утисак да о свему има шта да каже и то што има да каже он каже са увјерењем да говори и поштено и паметно. Он се не либи, и не стиди, да покрене било које питање јер за свако питање има већ готов одговор. Тако, примјерице, Калезић „размишља“ о литерарном дневнику прије него ће донијети одлуку да и сам води дневник али га то „размишљање“, у основи нерелевантно, неће ни случајно спријечити да дневник пише као неприкосновени и свезнајући судија. Он је, наиме, унапријед свјестан великих захтјева које пред писца поставља дневник али се не устручава да те захтјеве аподиктично „испуњава“. У томе заправо и јесте потпуни аматеризам Калезићев. „Дневник овакве врсте — каже Калезић — намијењен јавности никада нијесам „водио“. Увијек ми се то чинило „субјективизмом“, истицањем себе у први план кад је ријеч о свему, подвргавање других своме ставу, својој мисли. Осјећао сам да то са дневником и не бих знао да радим: треба много претјеране педантности, много стварног „губљења“ времена на прикупљању и чувању података, треба још, а можда и прије свега, имати онај изузетно изоштрени дар запажања и смисао за актуелност, без којих је свако писање о личном виђењу ствари ове врсте, за мене бар, било и остало бесмислено. Уопште немам добро мишљење о дневницима“. Читаоцу заиста преостаје да Калезићу повјерује послије ових ријечи. Међутим, да би ствар била апсурднија управо је тај дневник најбољи дио ове књиге. Калезић, наиме, нема снаге да у амбициознијим текстовима („Кругови ‚Хајке' Михаила Лалића“, „Добрица Ћосић и Достојевски“ и сл.) достигне иоле виши ниво есејистичког писања па управо у актуалним текстовима дневничког карактера највише долазе до израза његове особине као што су склоност ка спорењу, ситна заједљивост и разрачунавање са ставовима који нису у сагласности са његовим идејним координатама. Дневничка непосредност, жеља за актуалношћу и формално-логичко расуђивање омогућили су Калезићу занимљиве тренутке и у расправама око национализма и у расправама око Његошева споменика. Међутим, одсуство сваке суптилности у мишљењу указује одвећ на Калезићеве слабости у сличном облику текста у расправи о Троцком.

Другим ријечима, Калезићеви текстови одвећ упућују на самог Калезића. Он не умије да прикрије своје мане а оплемени своје врлине. Сви су његови текстови исти, иако нису једнаки. Само актуалност може да им дадне понешто од правог сјаја. Све остало је одвећ конвенционално и трајаво. Читаоцу упада у очи Калезићева потреба да се разликује, али не и потреба да се одликује. Он, наиме, жели да има став неконвенционалан, личан, али врло тешко, скоро никако, до њега да дође. Тешко му је оспорити опортуне и добре намјере али је лако уочити да га старомодност и догматичност непрестано искључују из правих расправа. Његова актуалност је у теми а не у идеји.

Због тога се он понавља лако, али се мијења тешко.

Вук Крњевић

Драгутин Вујановић

БАЛАДА О МАРИНИ ЦВЕТАЈЕВОЈ

I

Сретох песника на каменом мосту.
Он хтеде у реку, у мутни вал Неве;
поглед ми упути ко незваном госту
ил као да сам му украо напеве.

Сретох песника, ал не Цветајеву.
Ко је крив што њој и не би повратка?
Зар сама немоћ у нашему спеву
ил подлост моћних, која није кратка?

На каменом мосту Карловом још беше
песник, постиђен у сенци споменика.
Влтавом шал јој бели тад однеше...

и она пређе, ал обала друга
била је ко шанац који не укреше
ни онда кад је барут сама туга.

V

Има благородних тренутака смрт и
сама већ схвата ко злочин припрема
и онда она тек се у круг врти
не би л на другог пала анатема!

И зато нећу сад да Смрт проклињем.
Ти си уснула као праведница,
за свету ствар си покривена иљем
и вечност сија са твојега лица.

Да л завист то је ако имаш крви
за себе и земљу с благим руским хумом?
Нико међу нама нек не буде први,

али нек предњачи и срцем и умом,
јер треба, Марино, проћи руском шумом
ал да се нико њом не обестрви..!

XI

Сад умире песма распевáног коса
и радост у сенци дрвећа, Марино!
Ти си смрзлом земљом, ко он, шила боса
и као кос си запевала фино!

Хтела си да будеш коњаник у степи
и тражила си дуго белца пуста,
ал лелек није тад из твојих уста
чуо ни цврчак што од ветра стрепи.

За тобом је ишло мирно крдо звери
ко за Орфејом, а и жбун и шума —
све је хтело тајну твог срца и ума,

све је хтело с тобом, с богом да се
мери!
О Марино, нико да отвори двери
нити да дозове са роднога друма.

XVIII

Дође час кад си суза прогоњена,
дође час кад кос крај самотног зида
певајући твоју наричаљку рида
и ноћ се враћа поново огњена!

Време стиснуто у соби, ко врутак
који не тече; ћутња, и још снег.
И хајка спрема на тебе тренутак
да т узме заувек победнички стег!

О, рођење жене, сестре драге, мајке,
Марино, жртва подмукле си хајке,
оне што краде и пурпур облака.

Бутке се јавља ноћ са брежуљака
и у јарузи твој је замор стао
и звезди твојој сјајно заблистао!

XXI

Марино, плави лептиру у пољу,
зар надахнућа не би у Паризу?
Ти хтеде да си смрти увек близу
у часу кад Русија познаје невољу.

О, жено, нежна трско у олуји,
које су људске најгамније уре?
Зар нису оне кад се само бруји
и шиљили ко сјај куршумске чауре?

Нема више, страх ме, њега ни у виду.
О, близино судбе у каменом зиду,
зар мора ћутке да се све дозива,

све што је био сан и стварност жива?
Заборављено и зеленом грању —
пропаст је ако ниси у сећању.

XXIV

Марина, ја нисам обећаво ништа,
ал песма сама болом се претаче.
Ко да с бородинског долазе бојишта
твоје очи опет у самоћи зраче.

Можда може време о томе да ћути,
ал сан мртвих чува огрлицу твоју
ко да пропаст није била у Елабуги,
ко да небо доби твојих зена боју.

А пропаст је: љубиш скоро целу Куглу,
или бар шестину, а гледаш у раку,
и да сви те само још изврну руглу

и оставе саму, голу, у врбаку.
Ти с каменог моста гледаш мутну реку
и тражиш лице последњем човеку!

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

ПОВРАТНИК

Миленко Матицки

ПОНОВО У Т-у. После четири године. Изашао сам из фијакера испред Бискупове палате и закорачао преко Трга уједињења. На степеништу Сумпорног бунара дечаци су поред ногу камених светитеља нудили дугуљасте, гумене стабљике локвања са жутим цветом као чаша. Са руба Трга увлачила је све звуке поподнева, и понеког пролазника, уска улица Георги Кожбуха. Земљана и трошна улица, ретких двоспратница. Плочник је тонуо, стар, некуд поред ногу, остављајући за собом отиске мојих стопала. И физиономије иза „финдера“ личиле су једна на другу, биле старе, мада непознате. Цурела им је вода из зеница, а испод марама мешкољила се и опадала им коса. Волео сам становнике те улице. Бутали су увек и умирали у ходу, праћени невидљивим прогоном невиних брига.

На самом домаку куће одједном сам приметио да ми се ноге све више коче, да се непријатно зрно зноја иза уха почело да суши. Приморан да застанем великом пометњом која ме је панично обузела и наврла у грло, увукао сам се у сенку дудореда преко пута куће и у испегланом и новом летњем оделу сео сам на тротоар од печене цигле. Једна девојчица ме је кроз оближњу капију зачуђено посматрала. Баш иза те капије сам са шакама на очима ишчекивао да се остали посакривају у обесној и вазда лепој игри жмуре.

У тој улици сам неосетно порастао. Неко је имао девет, неко шест година. Свако је могао толико кестена да баци колико му је година. Кестеновима смо гађали сунце. Свађали смо се око тога ко је добацио више.

Уочи самог мрака, отварао ми се прозор на кући и један глас је пленио детињу радост за себе. У дворишту куће није било дворишта, била је шума лишћа и алеје преплављене травама. Кроз чекаоницу пред ординацијом, улазило се у салон посут гњивама. Зидови су били обложени гњивама, биле су полепљене по поду. Међутим, гњива није било, али сам их ја видео и осећао у том салону. Вратио сам се из живих у мртве или из мртвих у живе. Више то нисам знао. Надао сам се једном од тих решења, надао сам се да ће ми се спојити оба ока и показати да су неспојива. Ако сам личио на пепељару у купеу воза којим сам допутовао, онда сам то ја хтео да тако изгледам. Кретао сам се као у води. Седео сам на тој пешчаној цигли као на дну пешчаног језера. Подићи руку у тој води, у свакој води, па то је читаво пола минута.

Устао сам и прекорачао уски асфалт. Врата су се као и пре, незакључавана, лако и са пригушеним шкрипањем отворила. Иза њих су се стидљиво либиле и врзмале године. Очекивао сам да ми у сусрет дође кошчати немачки овчар Југа. Југа је обично дремао украј степеника на веранди. Морао би ме познати. Пси имају изванредно памћење. Није било Југе. Покушао сам да уђем у кућу из ходника, врата су била закључана, они су сигурно изашли некуд. Одједном сам им био захвалан што су изашли. Нисам могао тек тако да уђем. Претпостављао сам да се за то морам припремити, да треба да се очистим. Заиста, по телу сам имао непојмљиве наносе који су ми сметали и бунили нелагодно удове.

Попео сам се на веранду и положио се по нискоj, широкој клупи. Као толико пута. Све више сам се чудио променама које су изазивала навирућа осећања, малим безданима што су се нагло ископавали сасвим близу у мени да би се преплављивали пријатном тугом незнане оморине. Округла Љанина гомбица о коју је Љана ударила своју рунасту јагњећу главу, измилела ми је под пазухом. На тој клупи — ја и Љана. Просто смо седели. А ја сам мудровао. Последњих година Љана је необично ћутала.

Окренуо сам главу. Базен је, укопан у трави, непомично лешкарио грлећи недрима прозрачну воду која се претворила у месечину. Извлачили смо се из воде. Љана је брзо црнела. У време јуна, бивала је већ увелико црна њена глатка кожа. Ја сам се понашао доброћудно. Љана је волела Еминескуа. Тврдио сам да Еминеску исувишном романтичношћу бива неупоредив са Јакобескуовим голим мртвацима. Љана је, у ствари, била романтична и довољно витка да подрхтава при сваком додиру. Сушили смо се на бетонском врату базена, Љана је немирно претурала своје тело; при додиру какве муве узаврело би хитала бутинама увис, страшљиво их враћајући из ваздуха, као да се бојала да јој ту, изнад ње, не остану заувек јабуколика и гипка колена.

Онда смо се повлачили у хлад веранде. Мудровао сам на тој клупи, расплитао мутне закључке о животу или о ономе што нико жив не разуме.

Али, протегао сам се на клупи. Нешто ме је свакако натерало да се сетим тог дугог низа дана који би се могао назвати мојим детињством. Мојим и Љаниним детињством. Па, вратио сам се. Зар то није довољан разлог. Тамо сам се ретко сећао, били су то часови опорављања.

Седео сам опет на тој веранди. То је, против моје воље, добијало извесно значење. Онда, гомбица, Љана је једном ударила главом о ту гомбицу. То ме је вратило. Гомбица. Погледао сам у сат. Ако су изашли у шетњу, пре вечери се неће вратити. Куда би у шетњу тако рано. На купању су. Остаћу ту, на клупи, разместићу се поново по дворишту тако да у сваки његов угао доспе по један делић мога тела. А када се врате, нећу се одмах показати, посматраћу их, пре четири године сам их толико волео.

* *
*

Неко је у кући упалио радио. Музика ме је пренула, циганска, бараганска романса. На помолу касног поподнева, веранда на којој сам седео личила је на шатор у прашуми. Потавнеле су сенке растиња и сближиле су се траве. Из куће је допирала музика, а ја сам мислио да су они негде у граду, у шетњи.

Онда су се чула врата. Неко их је отворио и затворио. То су врата од ходника, из ходника су се чули кораци. Тргао сам се и више увукао у застор бршљановог лишћа; тако ме нису могли видети.

Из околине од полеглих и оспољених стабљика наишли су шумни поздрави, проналазили су се у витицама око главе и слетали ми на капке. Дуж целе унутрашњости свалила се округла студен и откотрљала на домак грла. Надмоћно ме је окаменила трема и сгрепња удаљених делова некадашњих посела, осушила ме је као што измилели вир подари неспокој воденој површини. С темена зида просули су воду у дугом низу капљица на моје теме. Оне су тукле, кораци у ходнику дада Тиине куће су много мекше тукли и ближили се вратима на дворишту. Руке су ми намотавале шакама ваљак од прстију. Удахнуо сам лето из ваздуха и спљоштио се још више у треми обмањујућих дамара, умртвио сам се као рањеник и несмотрено принео главу рани коју никако нисам умео да нађем. Баук милине и неспокоја пустошио ми је слутњу — то је Љана, само би то могла Љана да буде; убоди предосећања и претњи подсмевали су се мом искривљеном телу.

Врата на дворишту су се отворила. Од радозналости сенки, од преламања силуета и шума рашљике, нисам се усудио да је препознам, да је видим. Гледао сам је само како гипко носи рукама лавор, како се ближи крају алеје и просипа воду. Онда сам чуо како вода шушти и разлива се по песку, чуо сам је како иде по песку и утискује отиске босих стопала. Газила је тако тихо, богонога. Видео сам је како застаје и скупља одасвуд руке приносећи их нечем црном и шћућуреном украј њених ногу, како се сагиње и тепа својим правим гласом:

„Југа, мој лепи, седи. Седи!“

Био је то живот, онај стари живот, од кога се клеца само да му не би ни пахуља промакла. Љана је миловала Југу, Југа је онај стари пас кога сам и ја миловао, ја и Љана смо некада заједно миловали Југу, ми смо били црква за Југу.

Окренула се и пошла у кућу. Кућа је куцала као стари зидни часовник, бременила се испред мене и спречавала узмицање све лакшег дисања мојих плућа. Више нисам лоповски сумњао — све је ту било као и пре, Љана је просула воду из лавора, песак је упио воду, Југа је покушавао да проће тик уз Љанине ноге кроз врата, да напоредо са њом уђе.

За Љаном и Југом су се затворила врата и угушила куцање куће. Кућа је одједном постала мртва, гробно нема и угушена као стог столетних дебала у изгорелој шуми.

Двориште дада Тиине куће није могло да одоли предвечерју које је свлачило мрак са тужних Карпата. Сишао сам са веранде и закорачао стазом према кући. Прво што сам угледао на влажном песку биле су расуте Љанине и Југине стопе. Схватио сам да сам на крају света изгубио ниску дијаманата и да сам се вратио да је нађем. Сагао сам се, можда зато што ме је нарамак гвожђа у грудима притискао, клекао сам на песак и захватио шакама читаву Љанину стопу. Онда сам је пољубио уз образ пуштајући на вољу радости да обиђе све суђене луке, док ми је између прстију пешчани прах падао на земљу као киша.

Са Катедрале је ударало велико звоно као и пре, увек је, с вечери, ударало то звоно.

Затворио сам за собом врата и застао на почетку ходника. У ходнику није горело осветљење. Из собе преко пута дада Тиног кабинета допирала је музика са радија, праћена млазом светлости коју су пропуштала отворена врата. Одмах испред мене био је салон од гњива. Љана је очигледно била сама у кући.

Пошао сам ходником пригушујући сваки звук. Љана ме није чула, није ме могла чути. Сада већ не знам како је успело мојим чулима да потисну све што је у међувремену протекло, да га несхватљивом снагом одбаце као непотребно, да ме предају најсвечанијем узбуђењу које сам икада осетио.

Стао сам, на прагу, и осмотрио унутрашњост собе. То је, пре, била спаваћа соба. Преуређена, поседовала је један кауч, на коме је лежала Љана, потрбушке, са рукама положеним по Југиној глави. Ни Југа ме није приметно. Неизмењен, одавао је блажено спокојство у Љанином присуству.

Нехотице сам извадио из џепа марамицу и њоме покрио лице. Неразумљиво ми је што сам се тог тренутка претворио у веће дете него што сам био у детињству. Ступио сам у собу под образином црвенкасте марамице, стискајући у очима напрегнуту радозналост ишчекивања и глад дубоку као музика покошених низија.

Прво је залајао Југа и похитао мојим ногама. Љана се, уз крик, преплашено прибила до зида. Југини зуби су се немилосрдно зарили у моје ногавице, тако да сам осетио бол од оштрих огреботина. Онда су се одједном раставиле Југине вилице и ја сам, не сагињући поглед управљен ка Љани, чуо како Југа скичи и дахће онако како је чинио при сваком мом повратку из школе.

Приближио сам се Љани, која одиста није била у стању да ма како реагује. Огромним зеницама зурила је у моју главу, застрту марамицом, и ја сам тада видео како јој све црте попуштају, како јој падају руке, како је нагло уништава блаженство малаксалости и како се очајнички труди да изусти нешто, због чега сам као луд опет заволео тај панонски град, ту младост пороћеног детињства, то ужасно мртвило успомена.

Сео сам поред ње на кауч и пустио да се марамица сама скотрља болесно прождирући тући сјај и шумор нове лепоте Љаниног лица, мањег од ока пужа.

„Јаша...“ муцала је Љана.

„Вратио сам се“, рекох. „Стигао сам данас поподне. Како си, иначе, Љана?“

Рекао сам то својим најобичнијим гласом, а доживљавао сам негде у ћошковима плућа најнеобичнију ствар свога живота. Стискао сам јој руку и колебао се да ли да је пољубим. Онда сам одједном увидео да то нипошто не бих могао да урадим, да не бих имао снаге да је омотам рукама. Одједном сам разумео да то није, ипак, све као пре, да се није све потпуно вратило, да се то никада не може вратити.

Љана је и даље остала седећи поред мене и разрогачено ме посматрала. Али шта се то са њом догодило? Та невероватна новина њеног лица, тај начин којим су јој се одламале сузе са трепавица! Мој препад није био разлог њених суза, то је она плакала да ми нехотице потврди како је остала иста, јер и пре је на свако изненађење или околишење испуштала такве, велике сузе и, ретке.

„Колико остајеш?“ упитала ме је одједном и ја сам морао да се сетим како сви људи у таквим тренуцима баш то питају.

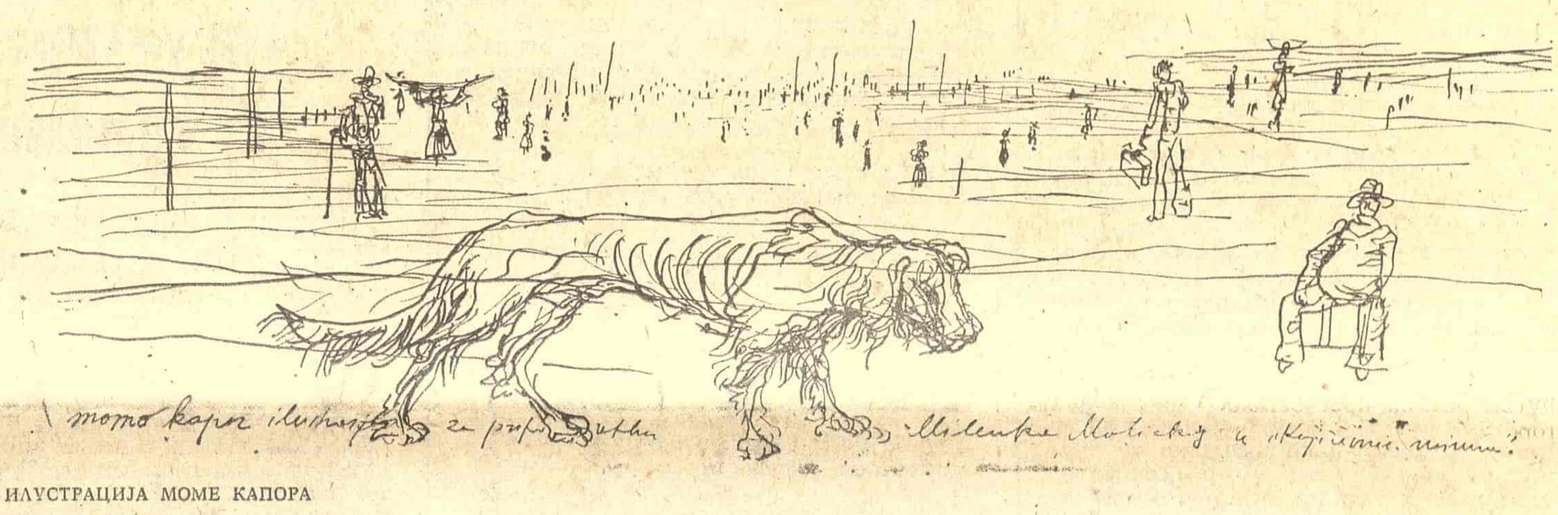
Нисам јој одговорио одмах, попустио сам дуж целог тела и насмешио се осмехом какав она на мени није никада видела, ухватио сам јој шакама мишице и зажелео да је загрлим. Али је нисам загрлио, уосште није важно зашто је нисам загрлио, можда зато што сам почео да јој говорим:

„Само месец дана. Дошао сам да вас посетим. Кроз месец дана ћу морати да се вратим. Иначе, како си ти Љана, како су дада и мама?“ — рекох и опет се насмејах.

Љана рече:

„Ах све је у реду. Како ме радује што си дошао! Како ће се само они обрадовати! Баш је лепо што си дошао.“

После почесмо да се смејемо. Она од срца, ја не знам од чега, па се упутисмо у кухињу да једемо пудинг.



ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

СМИСАО МУЗИЧКЕ АКТИВНОСТИ ДЈУКА ЕЛИНГТОНА

Аутентични израз једне културе која је превазишла расне или етничке оквире

ДОК СУ савременим џезом одјекивали крици беса, помаме и нетрпељивости, један је човек готово педесет година, са бриљантном самосвешћу, следио једну приватну Декларацију независности, која никад и нигде није била објављена.

Дјук Елингтон.

Читавих пет деценија испуњавала се једна каријера без уметничких или људских падова; каријера која је познавала само падове или заблуде других, нарочито оних који су се у игру живота убацивали као слепи аутори погрешних пророчанстава. Стваралаштво Дјука Елингтона, у време када су његове године већ увелико биле превалиле седамдесету и када је још увек стајао на челу најзнаменитијег и најбољег оркестра у историји џеза, није показивало, ни у најмањој мери, знаке оронулости. Његова живахна старост, притом, није била нека нова младост; у ствари, његова старост је, обогаћена искуством година и уметничком еволуцијом џеза, представљала раздобље у којем се до потпуних последица доводе претпоставке програма замишљеног у млађим годинама. Тицијан, уосталом, у деведесетој години био је млађи него икада.

У тренутку када је, пре више од једне и по деценије, усмеравајући премисе својих младих и борбених колега, француски филмски критичар Андре Базен формулисао основне принципе „политике ауторства", једва се могло претпоставити да ће један чланак од непуних две хиљаде речи — истина полемичан, али на сталожен и зрео начин — имати снагу и утицај теоријског манифеста. Једва бих се могао сетити, укључујући и Бретонов „Манифест надреализма", прокламације „оца Даде" Хуга Бала или Корбизијеову књигу „На трагу једне архитектуре", неке уметничке објаве у модерном времену која би до те мере, до које је то учинио Базенов чланак у свету филма, револуционисао неку од савремених уметности. Може бити да је Базен, као теоретичар против своје воље, само закључио једну епоху, сабравши полувековно искуство филмске уметности у напону њене еволуције. Без Базена, међутим, не би било Трифоа и, по свој прилици, ни садашњег напора нове америчке реалистичке школе.

Оставићу за неку другу прилику анализу утицаја који је, како је то уосталом већ наговестио Џо Голдберг у свом чланку „Индивидуалне основе критике", „политика ауторства" имала на критичаре џеза. Овога пута, желео бих да подсетим на једну од битних претпоставки „политике ауторства", која би, како изгледа, могла бити од велике помоћи за потпуније разумевање стваралаштва појединих џез-музичара, као Армстронга, Хемптона или Пи Ви Расела — али, пре свега, Дјука Елингтона који је, у том смислу, можда најпогоднији пример за анализу. У једном од пасуса Базеновог чланка, наиме, каже се да неки (филмски) аутор, улазећи у период старења, нипошто не улази, истовремено, и у период опадања. „Велики таленат умире, али не стари", каже Базен, истичући да је овај закон уметничке психологије опште вредности и да је у његову потврду могуће наћи примере не само у свим уметностима већ и у свим временима. Он чак иде и даље, тврдећи да овај принцип треба обрнути и рећи да „тамо где верујемо да (код неког аутора) уочавамо опадање мора да је наш критички смисао изневерио, пошто би осиромашење надахнућа била мало вероватна појава". Зашто би, уосталом, требало сматрати да је „Зрно зла" мање добар филм од „Грађанина Кејна", „Старац и море" мање добар роман него „Збогом оружје", а Рајтова „Јунити черч" (Unity Church) у Оук Парку мање успело архитектонско решење од Гугенхајмовог музеја, насталог пола века касније?

Дјук Елингтон, како рекох, посебно је, у овим оквирима, повољан предмет за анализу, пошто он није искључиво музичар-извођач, чија би могућност уметничког изражавања била после неког времена реално условљена степеном његове физичке кондиције. Само се по себи разуме да је у музици каква је џез, у својим познијим годинама — иако је његова стваралачка имагинација можда у напону достојном његових младих година, а његова импровизација исто толико концептуално зрела колико је то била у музичаревој пуној снази — један музичар све више технички ограничен да себе изрази. Кад-тад, неумитни закони природе појавиће се као чинилац који ће пресудно деловати на изгледе да неки велики џез-музичар изведе до краја своју замисао — премда је, исто тако, могуће да неки велики џез-музичар своју величину у каснијим годинама испољи на тај начин, што ће своје музичке идеје саобразити својим техничким могућностима у старости, стварајући у тим релативним оквирима истинска ремек-дела. Дјук Елингтон је, међутим, у свему томе изузетак који нам дозвољава да у својој теоријској спекулацији идемо и даље, пошто је код њега, као композитора, аранжера и бенд-лидера, свежина духа мање подложна законима старости.

Ништа нам у протеклим годинама, сем доброг познатог несрећног десетогодишњег периода када су критичарске предрасуде дигле свој глас, није давало за право да поверујемо како Елингтонова уметност више нема вредности за савремени тренутак џеза. Еуфорија која је завладала после фестивала у Њупорту 1956, за многе је представљала изненађење, а поготово за оне међу ватреним, или сувише ватреним, поборницима џеза који су сматрали да је све оно што је претходило покрету, правцу или стилу коме су они били посебно привржени, требало извргнути јавном руглу. Такви су, како је исправно закључио Харви Пикар у свом чланку „Критичарски култ личности", нанели током година мноштво неправди џезу, а њихова највећа жртва замало да није постао и онај који је највреднији нашег поштовања. Они који су бескрајно волели „Концерт за Кутија" (Concerto for Cootie), а заведени можда одиста бриљантном анализом тог ремек-дела коју је извршио Андре Одер, сматрали су посве природним да мисле како Елингтон, једноставно, више није у стању да сам себе превазиђе. А, истовремено, приспели су и нови богови, чији је „бап" ишао на руку уверењима да Елингтон са својом музиком заиста припада прошлости.

То показује да је читава једна генерација грешила, и не знајући то. Иако је чак измислио реч „свинг", Елингтон са својим оркестром и са својом музиком никако није био, као већина његових савременика међу бенд-лидерима, везан искључиво за емоционалне, психолошке и музичке претпоставке тог френетичног времена. Можда сам ја, наравно, у праву утолико уколико ми временска дистанца пружа прилику да сагледам целовит ток еволуције. и да на основу познавања бројних чињеница које су, сасвим природно, биле недоступне критичарима и љубитељима џеза оног доба, извлачим закључке по властитом нахођењу. Али, ипак ми се чини, пажљивом аналитичару није могла измаћи из вида чињеница да је Елингтон, како рекох на почетку овог текста, објавио своју приватну Декларацију независности и да његова уметничка еволуција има снаге да иде властитом стазом. Ако је од 1956. године до данас успевао, у бројним и значајним приликама, да испољи све судбоносне одлике своје музичке генијалности, бесмислено је претпоставити да је у његовој каријери постојао период, потпуно ирационалан, када његово стваралаштво једва да је било вредно помена! Ни у ком случају није јасно због чега би велике композиције (свите-колажи, како бисмо данас рекли), настале од 1944. до 1956, морале уметнички, што ће рећи концептуално и извођачки, бити инфериорне делима насталим пре или после тог периода? Може бити да смо данас одвећ мало свесни такзхи концертних композиција какве су „Лик света који долази" (New World A-Comin'), „Либеријска свита" (Liberian Suite) или „Харлем" (A Tone Parallel to Harlem) и њихове есенцијалне важности у Елингтоновом опусу; грех једне генерације још увек није посве откупљен.

Данас смо без сумње зрелији, или можда опрезнији, и вероватно је да не бисмо, када су у питању музичари од великог формата, могли поново упасти у клопку своје критичарске брзоплетости. Међутим, ја говорим све ово само стога што имам утисак да нас је повукла једна опасна струја, и да нас матица, а да тога не будемо свесни, може поново подстаћи да још једном изневеримо Елингтона. Читам бројне похвале које борбени Младотурци међу музичарима и критичарима исписују у славу „новог џеза" (New Thing), али истовремено видим, како лушцидно закључује Харви Пикар, у чланку који сам малочас поменуо, да у својим манифестима пружају, највећим делом, вануметничке аргументе: идеолошке, економске, социјалне, емоционалне, психолошке и тако даље; у реду, ја прихватам дискусију на том нивоу. Сматрам чак, упркос све, искључивости и све опасности коју то собом носи, могућим да се једна тенденција у модерном џезу инспирише слоганима „црне моћи" (Black Force), иако ми се чини, истовремено, као и Бруксу Џонсону, да инверзовани расизам може бити веома мало плодоносан а веома много штетан за даљу еволуцију џеза. То не значи да одбацујем вредност људског револта као једну од важних побуда у уметничком стваралаштву, али ми се никако не чини да ће нека уметност постати више уметничка ако јој се приписују политички мотиви. Чини ми се да догматизована политичка и идеолошка авангарда Стоклија Кармајкла, примењена на џез, може дати само рђаву џез-авангарду.

У тој светлости све упадљивија постаје неправда коју, како изгледа, постајемо спремни да поново нанесемо примеру — сада и успомени — Дјука Елингтона. Опште је прихваћено гледиште, а према томе и гледиште које се веома лако заборавља, да је Дјук Елингтон својом музиком најбоље изразио душу америчког Црнца. Ја сасвим прихватам дефиницију самог Елингтона, према коме је сав основни напор његове готово полувековне каријере, био усмерен ка једном сасвим одређеном циљу: стварању аутентичног музичког израза црног Американца. Управо сам то имао у виду малочас, наводећи примере композиција какве су „Лик света који долази", „Либеријска свита" и „Харлем"; сада их, заједно са „Фантазијом у црном и смеђем", и свитама „Црно, смеђе и беж" и „Мој народ", позивам да као чврсти и илустративни аргументи посведоче у корист моје тезе. Схватио сам, читајући „Свет блуза", да Лероа Џонс веома уважава музички геније Елингтонов (премда га, помало сувише за мој укус, изједначује са другим бенд-лидерима и џез-композиторима), али да му, истовремено, замера због недовољне заступљености „расног елемента". Лероа Џонс каже: „Потпуна је иронија да је Елингтон своје ‚афричке звуке' стварао као софистични Американац", одбацујући тиме, делимично искривљујући ствар, саму основу Елингтонове музике, гајећи притом прилично рационално изведену намеру да оцрта перспективу извесне афричке културе на америчком континенту која неће бити изнутра разједена расном или класном инфилтрацијом. Мени је било познато да постоје слични примери критичарске искључивости, чак и такви који говоре о жртвовању извесне реалне вредности зарад постизања неког апстрактног циља; жртвовање Елингтона, упркос томе, чини ми се да превазилази вредност било каквог хипотетичног идеала.

При свему томе, свођење Елингтоновог стваралаштва на искључиво историјски аспект, што прећутно треба да значи да је оно изгубило свој интелектуални, морални и социјални смисао у овом времену, чини ми се да превазилази границе уметничког проблема и да задире у политичке и, евентуално, опште хуманистичке сфере. Сасвим је, наравно, могуће схватити да ватрени поборници „новог џеза" — који су нас, свакако, задужили открићем низа младих и истински талентованих музичара — осећају да она музика која у себи, и у својој форми (или у недостатку традиционалне форме) носи бес и помаму, одговара више њиховом темпераменту, уверењима и, можда, животном опредељењу. Али, ако се питање избора поставља, чини ми се да се не суочавамо, само, са избором између „типа" Елингтонове музике и типа „новог џеза", већ и са избором, у једном ширем психолошком и социјалном контексту, између Стоклија Кармајкла и Мартина Лутера Кинга. Проблем, дакле, прераста оно што нам је могло изгледати да је само сукоб двају естетичких архетипова, двају принципа у широј уметничкој сфери. Проблем утолико пре прераста оквире академске дискусије о уметности, уколико се стегоноше „новог џеза" позивају, највећим делом, ради одбране и илустровања својих схватања, на вануметничке нормативне аргументе.

Међутим, нека ми буде дозвољено да у дискусију унесем један нови елемент, који ми се чини да није ни лако ни упутно занемарити. То је становиште човека који сукоб посматра споља, из ванамеричке перспективе. Он је, наиме, кроз протекле године, био навикнут да у џезу види не само аутентичан израз америчке културе, већ и да спозна драгоцени допринос који је амерички Црнац дао тој култури. Ван сваке је сумње да је Елингтонов опус имао, у том смислу, на подручју уметничке акције а и у ширим духовним оквирима, карактер максималне репрезентације, онакав какав су у сфери политичке философије имали примери Букера Вашингтона и Мартина Лутера Кинга. Елингтонов опус, као јединствена евокација, у историјском и метафизичком смислу, егзистенцијалне судбине америчког Црнца, садржао је у очима иностраног посматрача једну реалну димензију трагичне величине; Елингтонов опус, такође, формулисао је, музички и психолошки, трансцендентно стање једног бића чија је људска узвишеност била равна његовој патњи. Може бити да ће заставници „црне моћи" одбацити овакво гледиште с гнушањем, као закаснели одјек ламентације изазване, пре много година, и у једној другачијој идеолошкој и психолошкој клими, „Чича Томином колибом". Савршено сам сагласан. Мала разлика је, ипак, само у томе што Елингтонова музика не побуђује саосећање, већ ентузијазам и љубав, а они су основне претпоставке разумевања.

Стога ми се, управо, чини природним изједначити, на моралном али и на концептуалном плану, примере Елингтона и Кинга. Ја нисам довољно упознат са степеном присности која је, за живота обојице, међу њима постојала, али је савршено јасно да смисао њиховог напора има много заједничког. Обојица су тежили успостављању достојанства црног човека, и обојица су тежили да испуне тај циљ кроз рехабилитацију његових духовних и моралних вредности. Џез је у том погледу изразито снажно оружје: не би требало заборавити да је у Америци, управо у џезу, остварен један од првих примера расне интеграције. Не верујем да су белци притом, како би желели да кажу они са екстремне авангарде, затровали душу једне изразито црначке музике: пре ће бити да су њоме били освојени. То освајање није било ограничено само на амерички континент: црначки музичари који свирају у Европи могу потврдити да је њихова уметност на високој цени не због тога, или упркос томе што је расно обележена, већ то што представља аутентични израз једне културе која је превазишла расне или етничке оквире.

Управо је ово иманентно Елингтоновом опусу, и његовом дугогодишњем стваралачком напору. Стога, одбацити данас Дјука Елингтона у име неконтролисаног гнева, значило би убити Мартина Лутера Кинга по други пут.

Жика Богдановић

ДЈУК ЕЛИНГТОН СА СВОЈИМ ОРКЕСТРОМ

Мирјана Вукмировић

У МЕНИ ЛЕП ПРИЗОР

I

Зар опет мириси — миризи цвећа!
Зар бивше срце подилази језа!
То вештим прстима прамалећа
обрубљују облаке дугом веза.

Откуд тај пребол, та блага казна?
Зар и смрт своју наџивећмо!
Круни се сјајем лобања празна.
Јачи смо него што бесмо.

Мој глас из скромне породице шева
сада вилује ли, милује душе.
Одавно тами гробној одолева,
ал тек сад за њим грмови и грмуше.

II

Да ли ће побећи безглаво, нетрагом
видећи како цепам покрове,
или ће копати удвојеном снагом
тражећи ко благо васкрсле борове?

Тамо златна грозница, опрез, стега.
Овде паучина смотава у клубе.
Понављај: Постоји друга страна брега,
ал пре ње планине чисто кубе!

Да ли ће одмилети шарке и пауци
видећи како ми цвет грло пробија,
ил ће се размилети по телу ко звуци
пољубаца, сна што споро клија?

Мрави у Еустахијеву трубу трубе.
Тамо царство риба, сунчева пега.
Понављај: Планине чисто кубе!
Понављај: Упркос падинама брега!

III

Чиста устајем из гроба
као што у њ легох чиста,
Некада све гњило, поводљиво
заточена птица позоба
сад кост људска, бесцена, ко бела
бреза пролиста.

Нека се обрушава опако небески
свод да ме прене,
пун притајених грабљивица, засићен
чађу и бољом.
Рађам се из овог гроба ко богиња
древна из пене,
ал не хиром неког бога већ својом
сопственом вољом.

На раме ми слеће птица, можда она
одвајкада,
а дете упирући прстом у мени
леп призор гледа.
Сипи земља ко грађа замка пешчаног
што пада
у право обличје своје, у суштину
што се не́ да.

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

Експеримент 6

Мајски салон УЛУПУС-а, Музеј примењене уметности Београда

ТРАДИЦИОНАЛНА манифестација ликовних уметника примењене уметности Србије — Мајски салон, одржава се ове године по шести пут под називом „експеримент". У Галерији Музеја примењене уметности окупљено је преко шездесет излагача са исто толико дела, у једном избору који доста репрезентативно представља садашњи тренутак примењене уметности Србије. Имамо утисак да је VI мајски салон, бар што се квалитета тиче, чистији, садржајнији и свеобухватнији од ранијих, да је он управо права слика распона и тенденција које доминирају у области примењене уметности данас и овде. Таква оцена, са малим изузецима, могла би се дати за све области заступљене на овогодишњем Салону, од керамике преко таписерије, плаката, илустрације, графичког и индустријског дизајна, фотографије до сликарства и уметничке књиге, не само по присуству најпознатијих имена већ пре свега по стварном квалитету изложених радова. Из тога се не изузимају ни радови награђених аутора, арх. Радмиле Милосављевић, Астриде Чеховин и Зорана Јовановића, јер би неки други жири могао одабрати друга имена.

Сложеност и богатство изложеног материјала, распон концепција и стилских приступа проблемима које намеће савремена примењена уметност и прилике око ње, отвара међутим низ питања која су доста оштро постављена у предговорима каталогу. Арх. Зоран Маневић, замерајући овим мајским изложбама које иду под називом „експеримент" да све личе једна на другу, закључује: „Да би се стигло до експеримента, потребно је експериментисати. У том смислу три Мајска салона, настала на стандардној годишњој продукцији чланова УЛУПУС-а, са тако много таписерије, нешто мање керамике и тако мало индустријског дизајна, у наше пост-машинско доба, заиста су довољни да нас увере да се тим путевима не иде никуда..."

Аутор другог текста у предговору, Биљана Томић, сматра да је ситуација у нашој савременој примењеној уметности таква да „можемо говорити о кризи професије и професионализма, као и о кризи мишљења о значењу и смислу циљева свих оних обла сти што се данас укључују у постојеће схва тање „примењене уметности". Она се даље пита „како то да у нас још увек постоје примењене академије (сада Факултет примењене уметности) а не високе школе за дизајн, засноване на новим социјалним и едукативним принципима".

Из ових мишљења Зорана Маневића и Биљане Томић могу се лако извући закључци, мање или више оправдани, да је Мајски салон, као општа смотра аутора и дела примењене уметности, нужно ослободити атрибута „експеримент", а да се — као његова засебна целина — приђе изложби дизајна који би означио нову етапу, корак напред у тражењу друштвене функције естетског обликовања.

Зрелост концепције

Соња Ламут: Мецотинта, Галерија Графичког колектива

ПРВА САМОСТАЛНА изложба графика Соње Ламут коју смо ових дана видели у Галерији Графичког колектива, по многочему је изузетна ликовна појава. Тридесетак изложених листова, претежно у техници мецотинте, показују дело ретке доследности, зрелост концепције и занатску беспрекорност, каква се не сусреће често ни код далеко искуснијих уметника.

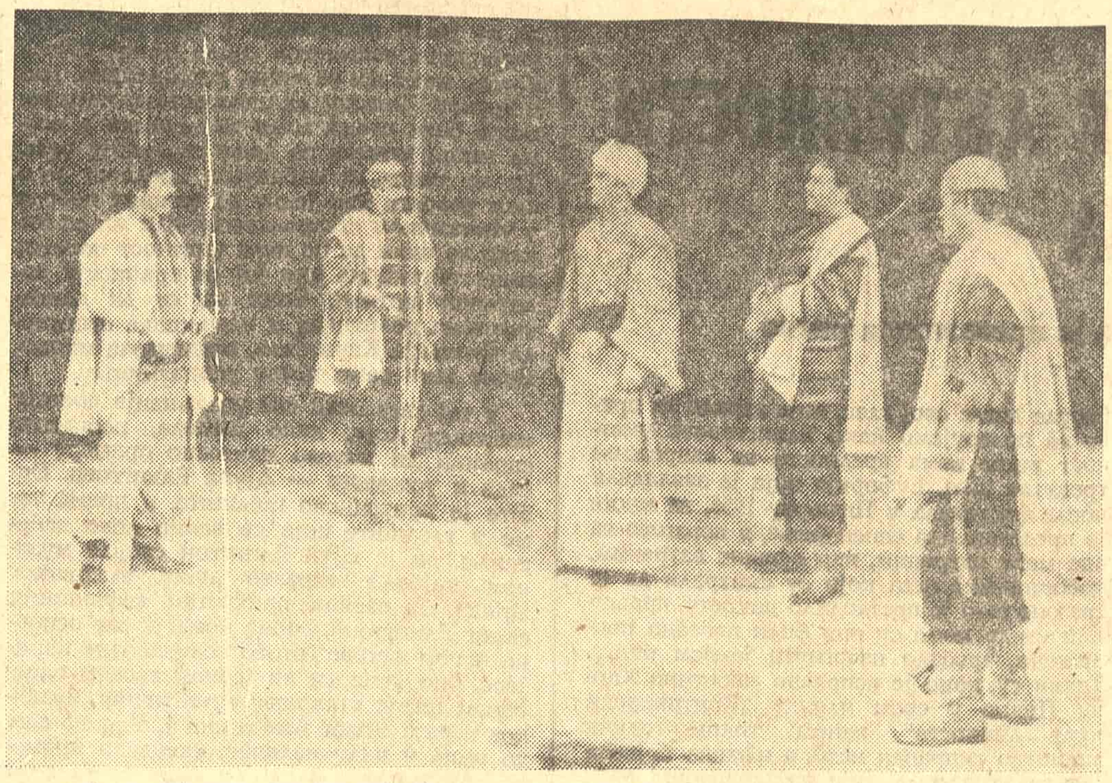
Међутим, та стара и помало заборављена техника (и да ли само техника?), нашла је у личности Соње Ламут изванредне могућности обнове, сигурног цртача и извор богате а једноставне форме у сложеним композицијама чврстих односа и непогрешивог ритма.

Специфичност карактера самог садржаја света који нам нуди ова млада сликарка говори пре свега о једној тихој поетичности дубоке унутрашње вокације, некој замишљености над нестварним временом, овом нашем и оном прошлом, можда о мудрости ћутања пред тајнама лепоте која је више слутња но истина, више сан но јава. Тај свет Соње Ламут, сведен на неколико основних мотива (усамљена женска фигура, акт, стојећи или лежећи, замишљени женски профили дивне нежности у некој нестварној ренесансној архитектури или имагинарним пределима), ликовно је беспрекоран и убедљив, ненаметљив али импресиван.

Не знамо узрок тој појави, али једна група младих сликара и графичара који се све чешће јављају на изложбама, као да избегава дијалог са својим временом, тражећи духовни ослонац у неком „времену-ван -времена", у некој клими универзалног, ван-историјског кретања, налазећи мир у својој унутрашњој стварности, у самом бићу.

Тој генерацији припада и Соња Ламут, чија ћемо дела, сигуран сам, још сусретати.

Срето Бошњак



СЦЕНА ИЗ ПРЕДСТАВЕ „ХАСАНАГИНИЦА" ЉУБОМИРА СИМОВИЋА У БЕОГРАДСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ

ПОЗОРИШТЕ

ПОЕЗИЈА И ГРУБОСТИ ЖИВОТА

Уз премијере „Хасанагинице" Љубомира Симовића у Народном позоришту и „Вучјака" Мирослава Крлеже у Југословенском драмском

НЕКАД СУ песници чинили част и славу позоришта. Сада њихова реч веома ретко оплемењује сценске просторе. Отуд је појава Љубомира Симовића са „Хасанагиницом", на великој сцени Народног позоришта, већ самим тим догађај који привлачи изузетну пажњу јавности.

Суочавање са текстом открива да је Симовићева визија ослобођена оног загонетног стида несрећне Хасанагинице који је тако узбудљиво опеван у народној песми. Деценијама и столећима то девичанско у зрелости, што израста у најсуптилније емоционално стање, узнемирује и песнике и естетичаре. Гете се трудио да проникне у дубину страсти што сама себе окива смрћу, па је „Хасанагиницу" и назвао „Тужбалицом о племенитој жени Хасанаге". Ова племенитост, као узвишено осећање, понела је и Симовића тако да он трагично светло баца искључиво на ту чудну жену и супротставља је свету реалности што обилује грубошћу, злурадошћу, разним тривијалностима, сујетом и класном нетрпељивошћу. Симовића не занимају форма, етички прилаз и уметничко обликовање узора. Зато код њега време, зло, политика (ова реч се сувише често употребљава) тријумфују над лепом, гордом и помало нестварном Хасанагиницом. У њој је све мутно, речи као да се инате а бол више припада смрти него животу па је пред нама рефлекс уништеног живота. Само овако можемо објаснити онај њен каријатидски став и песникове богате али помало и исфорсиране епитете и речи које траже свечани говор чак и када је у питању тужбалица над самом собом (сцена на дивану) или драматичан призор са колевком. Хасанагиница је све време изван реалности. Све што се догађа са њом као да је игра судбине или њеног саможивог, брата, бега Пинтеровића, који жели да до краја понизи Хасанагу. Њој не преостаје ништа друго него да се у сцени опраштања са сином над колевком скамени и заћути. Неда Спасојевић, ма колико понекад била неприродна у ставу и гесту, дала је овако саткану улогу надахнуто у блоковима тихог, лирског и драматичног. У њеној игри било је трагичног расположења у односу према сопственој судбини, али и немоћи да се одупре злу које је гуши и понижава. У тој интимној несрећи има поезије. Хасанагу је играо Мида Стевановић реалистично, снажно у грубом тону испод којег се ипак могла наслутити и друга природа овог не мање несрећног човека. У његовом глумачком развоју ово је значајан резултат, мада би у другачијем редитељском концепту пружио још и више. Милош Жутић, препун цинизма, као Пинтеровић бег, доминирао је многим сценама у стилу који има источњачког рафинмана, смелости у вербалним дуелима и умешности да сваким својим вокалом или завршетком реченица и нагласцима убија Хасанагу мржњом и делом. Жутић је текстом и игром толико утицао на све око себе да би се ово дело могло назвати и „Освета Пинтеровић бега". У вероватно најлепшој сцени — умирања Хасанагиница, Мира Бобић, као мајка Хасанагина, својом једноставношћу, топлином и трагичном присутношћу, оставила је достојан утисак. Ефенди Јусуфа, Хасанагиног саветника, дао је Михајло Викторовић дискретно али глумачки изражајно и сасвим индивидуализирано. Сцене трагичне озбиљности и отимања бесмислу реалности реметила је присутност Ксеније Јовановић у лику мајке Хасанагинице, јер она је ту жену видела кроз некакву злураду сујету у старинском преживелом маниру уз брисање усана рукама, поскакивање и глумљење сваке речи посебно. Била је то непријатна архаичност.

Рамиз Секић (Хусо), Богдан Михајловић (Суљо), Борђе Пура (Ахмед), Боба Димић (Муса), Момчило Животић (баштован) и Раде Поповић направили су сваки за себе занимљиве ликове. Али њихове сцене, ма како допадљиве за публику биле, сводиле су се често на вулгарност и неукусно препричавање војничких вицева, а требало је очекивати, према суштини дела, да ови обични људи добију димензију живота сагледаног са свих страна и постану израз оне бесконачне људске похотљивости што се поиграва туђим страстима и прождире сама себе .Сцену је опремио Миомир Денић, а костиме је креирала Божана Јовановић.

Симовићева визија ове баладе није савршено, али је занимљиво сценско и песничко дело. Редитељ Жељко Орешковић је ту поезију прихватио као нешто далеко и страно, сасвим споља, без страсти да у њој открива аутентичност, па је она била потискивана из реплике у реплику и често претварана у неукусну игру за публику. А овом тако ретком делу била је и те како потребна једна суптилнија, уздржанија и пречишћенија форма са више духовне мирноће, осмишљене сценске ироније, посебних карактера и изворног сценског доживљаја.

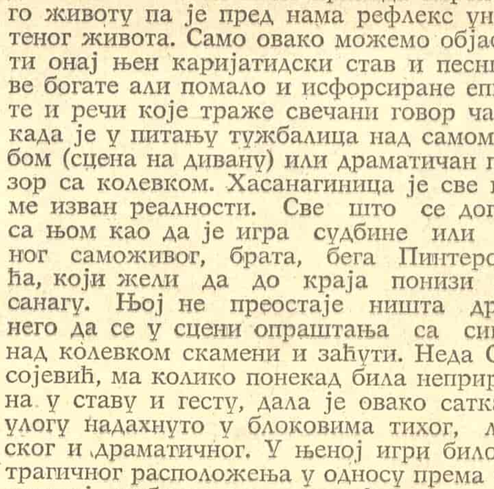
* * *

У ПРИКАЗУ представе „Вучјак" Мирослава Крлеже, који смо објавили у прошлом броју нашег листа, из техничких разлога је изостао завршни део текста, који, с обзиром на његову важност за целовитост утиска, сада објављујемо:

У овој представи Југословенског драмског позоришта редитељски најупечатљивија је сцена обрачуна између Мајке и Еве у завршном чину. Капиталина Ерић је у тај стамени лик унела сву тврдоћу која се са разочарењем таложила годинама око њеног мајчиног срца. Зато њена тужбалица са преслицом делује као проклетство и предсказање трагедије. У њој се отимају емоција и бол па драматичност добија на интензитету који просто смућује Еву и подстиче Босиљку Боци на изузетно упечатљиво остварење: ова млада жена, у којој су немаштина и животарење по америчким рудницима и јавним кућама деформисали и убили сваку емоцију, ослобођена је шаблона и представљена као бескомпромисна и разуларена девојчура што логику подземља супротставља психопатској болешљивости и медитацијама о подсвести. У том суровом обрачуну са околином има силине и рустичности па је разумљиво што је Босиљка Боци дала оригиналну интерпретацију необичног лика.

Сви ови дивни фрагменти нису, на жалост, уклопљени у целини. Представи недостаје више унутарње динамике и ритма тако да је она мање театар а више есејистичко рашчлањивање текста. „Вучјак" је, међутим, ипак, драма а не роман. Зато се морала избећи нарација и текст ослободити свега ефемерног и превазиђеног како би оно његово живо и толико привлачно језгро могло да делује својом истином. У позоришту нема светих текстова, поготово не у оном што почива на модерним схватањима сценске креације, па зашто би се толико страховало над сваком Крлежином речи кад и Софокле и Шекспир новим тумачењима увек и изнова потврђују своју суштину. Дино Радојевић је способан редитељ и да којом срећом није био толико инферioран према писцу, да је више веровао себи и глумцима, одлучније инсистирао на контрастима између човека и средине — начинио би сигурно далеко комплетнију представу и обогатио наша сазнања о „Вучјаку".

Петар Волк



МУЗИКА

Једно ново диригентско име

КРАЈ ПРОШЛОГ и почетак овог месеца у београдској Опери обележени су низом наступа гостију, међу којима на почасном месту стоје два љубимца наше публике, два тенора: Алфред Садел и Микеле Молезе, док се сасвим ненадано међу њима нашло једно ново име, име диригента Илмара Лапиња, који ће вероватно у идућој сезони бити предмет опште пажње позоришног Београда.

Док је Алфред Садел, темпераментом и сензибилношћу јужњака, у успону својих снага, плени искреношћу, непосредношћу и својеврсним патосом, који је његовог Алфреда (у „Травијати") чинио грађанином његове Венецуеле, дотле је Микеле Молезе импоновао интелигентном економијом и певачког и глумачког израза. Он није више на успону, није онај романтични полетарац који ће из вечери у вечери, ношен нашим аплаузима, жудети за немогућним, по цену вратоломних ризика! Но, Молезе није ни на заласку. Он је још велики уметник, мож да мало више прорачунат, али никад хладан ни неинтересантан. Овога пута он је тумачио три веома разнородне улоге: Рикарда у „Балу под маскама", Вертера и Радамеса у „Аиди". Видели смо Рикарда и Радамеса, и само први чин Вертера. За нас је био најинтересантнији као Рикардо, већ и зато што је носио печат једног личног става. Тај Рикардо који мисли и, одвећ разочаран да би се занео љубављу, као да чека смрт и да је тражи и као искупљење и као избављење. У срећнијим околностима целе представе његова креација била би још видљивија, али ни овако јој ништа не смета да остане незаборавна. Од његовог Радамеса нама ће остати у сећању уводна арија, једно мало мајсторско дело, утолико драгоценије јер су ретки тенори који се у њој прослављају, и дует на Нилу, као и финале опере, у којим је сценама на магистралан начин сарађивао са гошћом из Софије — Маргаритом Радуловом — стварајући два звездана тренутка не само те вечери, већ и ону чаролију од које застаје дах.

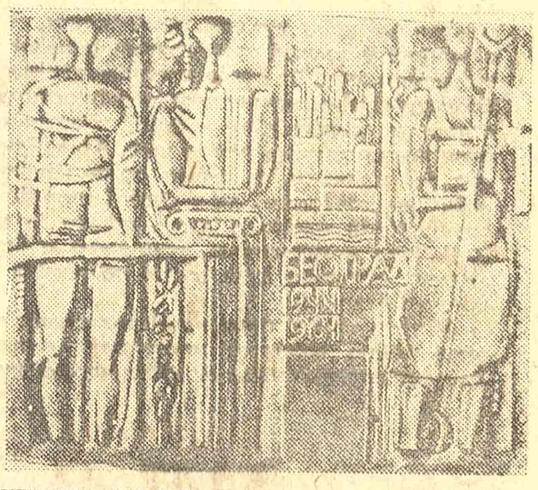
Бугарка Маргарита Радулова, која је на сам дан представе долетела из Софије, почела је представу веома нервозно, једним гласом који је само у највишим положајима прелазио рампу; гласом који је био лишен сваке топлине, који је чак на моменте бивао непријатно ружан, и због неког „исит њеног" и „звечећег" тремола. За дивно чудо, како је представа одмицала, њен глас је бивао мекши и заобљенији, да би је у сцени на Нилу, а нарочито у дуету са Радамесом, који се понавља и у самом финалу, винуо у највише и најчистије сфере певачко-глумачке уметности. Да је којим случајем представа могла почети из почетка, вероватно бисмо доживели њену праву и истинску вредност.

Јунске представе познате су по својим шароликостима. То је и месец „шанси", не само код нас; то је месец у ком су многе певачке звезде рођене. Једна таква представа била је и овог јуна на нашој сцени: „Евгеније Оњегин", у којој се окупио читав букет изненађења и случајних „ускакања", почев од Ленског (М. Петровић) и Татјане (И. Божиновска), преко Ларине (С. Јанковић), Гремина (Миле Петровић) и Зарјецког (Д. Јанковић), до диригента, госта из Совјетског Савеза, Илмара Лапиња, који је, како чујемо, овом представом полагао аудицију за ангажман. Одмах да кажемо: то није била аудиција, то је била демонстрација невероватне и несхватљиве уметничке моћи, један чудесан ватромет идеја, умећа, воље, сугестивности, ауторитета! Био је то један шок, недоживљен вальда још од Крипсових дана, када се један из „рупе" намеће целом аудиторијуму, који се после Ш чина диже на ноге и нечувеним аплаузима и повицима одаје почаст једном таленту, једном рођеном диригенту, који је то вече просто васкрсао нашу већ расходовану представу „Оњегина". Касније смо сазнали да је ђак Хајкина са московског конзерваторијума, да је Естонац, да је и одличан инструменталиста са оркестарском праксом и да има само 30 година. Ако је ово стварно била аудиција, ми честитамо београдској опери на новом диригенту, чије ће име, уверени смо, ускоро бити и њена част.

И, на крају, у младој Скопљанки Искри Божиновској упознали смо једну симпатичну, музикалну, веома сценичну, осећајну Татјану, која је, мада видно импресионирана својим првим гостовањем на нашој сцени, успела да пружи доказе о свом таленту.

Миле Петровић веома је лепо, чисто, с правом басовском бојом, отпевао, први пут у својој каријери, Гремина, док се Душан Јанковић, својим свежим гласом наметнуо у једној малој и незахвалној улози, као што је Зарјецки.

Слободан Турлаков



НЕБОЈША МИТРИЋ: БЕОГРАД 1944 — 1964.

ОЖИВЉЕНА ПРОШЛОСТ

СЕЋАЊА НА РАСТКА ПЕТРОВИЋА

КАД СЕ ОТВОРИ „Африка“ Растка Петровића, на левој страни је путописна карта Александра Дерока. Много сам путописних карата видела, али ме је ова импресионирала не само по начину израде већ и по томе што је у левом углу нацрта један маленн свитак папира на коме пише: „Цртао за Растка А. Д.“ Тог Растка, кога су пријатељи тако много поштовали и волели, познавала сам и ја.

Оно што сам доживела са Растком Петровићем за време мог боравка у Сједињеним Државама Америке личи ми данас на сан и бајку. Не зато што сам онда била млада, већ зато што са Растком није могло ништа ружно да се доживи.

Пошто сам 1938. године завршила Правни факултет, октобра месеца пошла сам са супругом за Лондон. У то време енглески није био у моди. Али, захваљујући знању француског и немачког језика, моје учење енглеског је добро одмицало. Тако су бар други говорили. Тешкоће су, међутим, искрсле када сам се обрела у Америци. С људима факултетски образованим било је све у реду, али остале Американце нисам уопште разумевала. Недеље потиштености пролазиле су у лутњи на саму себе што сам три месеца страћила у Енглеској не научивши баш ништа. У тим, за мене најтежим данима упознала сам Растка Петровића.

Било му је у то време четрдесет и пет. Крупан, некако гломазан, без косе, а оно мало што се видело испод шешира било је риђе боје. Сетих се његових мука у Африци када је ишао у посету једноме од многобројних тамошњих краљева, па се једва провукао кроз пролаз краљеве терасе док су се црнци који су га пратили томе смејали.

Излазили смо у већем или мањем друштву, понекад с нашима људима, а често и са странцима, јер је Растко свуда био веома омиљен. Најчешће смо, ипак, излазили само нас двоје. „Излазили“ није одговарајућа реч, боље да кажем: шврљали смо. Свакодневно сам ишла у библиотеку, јер сам почела да радим докторат — бар је то било у плану — а Растко је знао где сам и дошао би аутомобилом до зграде, привукао се прозору, зазвиждао увек исту арију, тихо да не узнемири друге у раду, а ја сам одмах устајала, хитро враћала књигу и још хитрије трчала напоље. Договор је био да никада не питам куда идемо, односно куда ће ме водити. Једном, чим смо сели у кола упитао ме је:

— Знате ли кога сабраћајци највише опомињу у свим градовима у којима сам до сада боравио?

— Мислите ли на неку одређену професију људи?

— Не, него на мене.

— Зашто?

— Па зато што ја никада не мислим само на вожњу кад возим, увек ми се и нешто друго мота по глави.

Разговарајући о свачему, често смо стизали до ливада ван града. Кад би заустављо кола, довео би ме до једног места и сасвим озбиљно упитао:

— Видите ли оно дрво тамо?

— Видим.

— Е, лепо, кад одбројим до пет, стартујемо, па ко пре до њега.

Трчали бисмо као да смо на истинском такмичењу. Обично сам стизала пре њега, јер сам била мршава и било ми је двадесет пет година.

Једно вече у великом друштву отишли смо у локал у коме су црнци свирали и играли. Растко је изабрао место. Било је то у Чикагу. Тада сам први пут чула оригиналну црначку џез музику. Растко ми је за време кратке паузе тихо говорио на уво: „Гледајте добро ова тела. Гледајте те покрете и грацију и како се све то слива у једно јединство са овом музиком...“

— Па то је ваша Африка!

— Упознаћу вас поближе са црнцима. Стрпљења. Само се бојим за тај ваш... докторат.

Ишли смо и у кинеску четврт. Улазили смо у радње и разгледали. Радње су биле претрпане стварима, али је Растко увек знао да „нањуши“ драгоцености. Једном приликом купио ми је малу вазу, с класичним мајмунчићима, али ми је нестала за време рата, због чега сам била веома тужна. Била је то једина „опипљива“ успомена од Растка.

Најлепши тренутак за мене је био када ме је Растко први пут позвао у свој стан. Радовао се када сам на зидовима препознавала сликаре, што и није било тешко, јер је он имао дела врхунских сликара. Временом сам се све више упознавала са Растковим благом, ко је је он проналазио свуда куда би ишао, и то непогрешиво. Иза сваког предмета је била историја. Узимао би ствар у руку, ако је то

РАСТКО ПЕТРОВИЋ

било могуће, или руком указивао на њу, и говорио; говорио...

— Лепо је вас слушати, али ја тек сада видим колико још треба да учим. Сад ми се чини да сам четири драгоцене године изгубила учећи право!

— Кад будете у мојим годинама...

Једног дана Растко није био расположен за причање и замолио ме да му ја нешто причам. Причала сам му о мојима, јер је тако пожелео.

Знала сам да је његова сестра сликарка Надежда била болничарка и да је умрла од тифуса 1915. године... Причала сам му да је и мој отац позван у рат као трећепозивац 1912. године, баш кад сам се ја родила, а вратио се после седам година, када сам пошла у школу. Није одмах по завршетку рата, дошао, задржали га у Бизерти у болници, а мама је свакога ко се вратио питала исто: Знате ли нешто за мога Исаила?“ Затим сам му, сећам се, причала о својим гимназијским данима, пуним ведрине, одлазака у позориште, оперу и на концерте у Коларчевој задужбини, о дружењу са сликарима.

Растко је док сам причала, седео некако одсутно. Ништа није питао. Тада нисам знала да је он у гимназијским годинама, о којима сам причала са одушевљењем, прешао Албанију. Неко други би ме можда зато омрзао. Али Растко је умео само да воли. Наслућујући да сам нешто лоше учинила, устала сам да идем. Устао је и Растко да ме отпрати и — неколико дана ми се уопште није јављао.

Један од наших састанака у његовом стану био је посвећен музици. Опет једно од Расткових обећања. Села сам на под, наслонила се на лежај и чекала. Колико је плоча имао! Одмах сам препознала црначке духовне песме. Значи, дошао је тренутак да се упознам са црнцима Растка Петровића. Ти гласови! Све те песме је снимио у јужним државама, на пољима на којима су црнци радили, сакривен иза неког дрвета. Доцније се није ни крио — примили су га за свога. Ту није било никакве обраде, како би се то данас рекло. Те музичке сеансе су се понављале с времена на време. Ко зна колико пута је он све то слушао, а слушао је помно као да је први пут. Тек би понекад изустио понеку реч.

Толико је било љубави за лепо и човека у Растку да сам била врло тужна кад је дошао дан да пођемо даље. Јављала сам се картама из Медисона, из Кембрица... одасвуда. Сусретала сам познате универзитетске центре, богате библиотеке, професоре расположене да ми помогну, али сам често седела над отвореном књигом и очекивала да чујем познати звиждук под прозором, па да још једном излетим у непознато... Никада ми није одговорио, али је на растанку тражио да му се јавимо кад дође време повратку да би нас испратио до Њујорка. Тако је и било.

У то време сенка фашизма је нат крилила Европу. Други светски рат је започео. Журили смо да ухватимо последњи брод који је превозио цивиле у Европу. Са нама је путовао и др Андрија Штампар, који је стално причао вицеве и правио се веселим. Чинио је то да би ми помогао да не мислим на рат и на мине у мору — говорило се да их већ има — на оно чему смо ишли у сусрет. Последњи кога сам видела на доку био је Растко Петровић. Нисам могла да сакријем сузе, јер сам сигурно знала да је најлепши период мога живота био за мном. За дописивање није било прилике ни времена. Чула сам да су Растку неки замерали што се није вратио. Има, међутим људи који никад не могу да изневере своју земљу, ма где живели. Да ли је Растко икада сазнао колико сам му била захвална за све лепо што ми је несебично дао или на то уопште није мислио у својој немерљивој скромности и доброти?

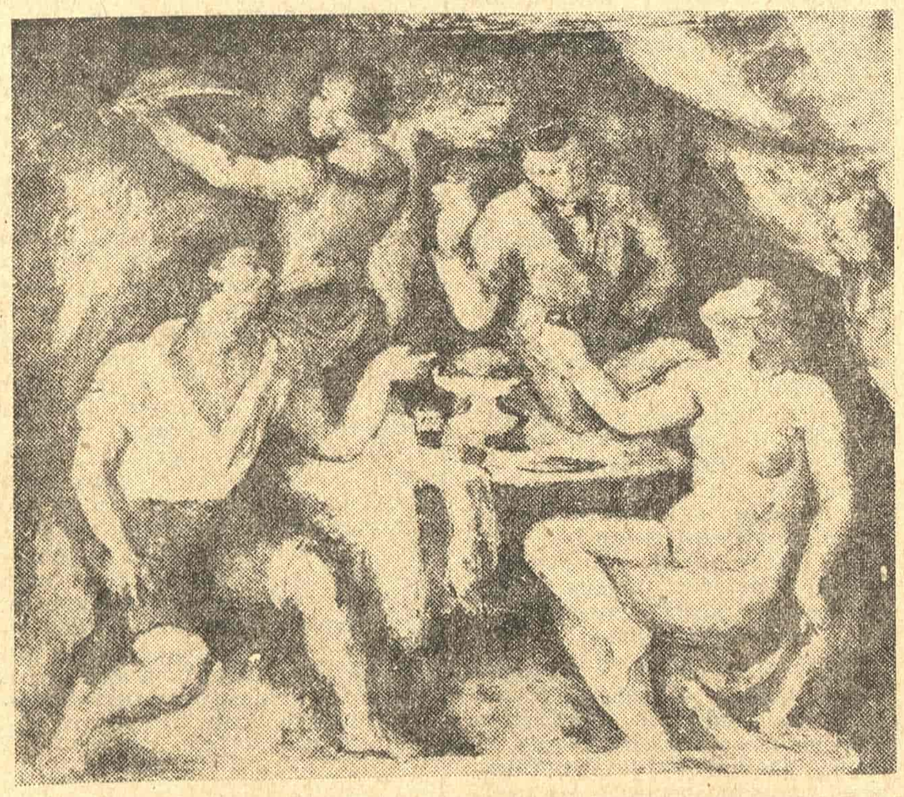
Једног дана прочитала сам у новинама да је умро од срца у Вашингтону 15. августа 1949. године. Моје познанство са Растком почело је са „Африком“ а завршило се „Даном шестим“ објављеним 1961. године. Издвојила бих цитат из другог дела његовог „Дана шестог“: „Видите, Биле, људи су у ствари подељени у две групе. У једној су они који се интересују како се догодило то чудо да постоје, да су рођени, да живе и умиру, а у другој их то уопште не занима. Ја припадам првој групи, ви такође. Као што сам вам рекао, ви се трудите то да разумете својом младошћу, ја својом мишљу. Можда зато што сам изгубио сву младост, што сам је оставио негде иза себе уништену“ (подвукла А. С.).

Мислим да ова реченица потпуно осветљава лик Растка Петровића. Смех, радост... све му је било ускраћено, украдено. Осећала сам колико се бојао усамљености, колико није могао без друштва и колико му је било потребно храбрости да победи стидљивост и обзирност у себи па да дође под мој прозор, да ме „омета“ у раду да би ми показао нешто што би му пало на памет, да би учинио нешто за шта је мислио да мора да уради. Био је то императив његове заувек изгубљене младости коју ништа и никада не може надокнадити. Успомене из рата биле су у њему увек присутне и живе и он је свакога дана морао да их побеђује интензивним радом, интересовањем, копањем и тражењем само лепог, у стварима и људима. Не верујем да је други део књиге „Дана шестог“ написао 1938. године. То је морало дуже трајати. Можда колико и сам други рат. А можда је и после рата још нешто додавао, брисао, писао.

Када сам сазнала да је умро осетих да сам сиромашнија за једног пријатеља. А доста сам их изгубила овога рата. Са сузама, навреше ми многа питања... Постало ми је јасно зашто је тражио моје друштво и на неки начин ме издвајао од осталих. Растко Петровић није био без пријатеља ни у Америци, али чињеница је да сам ја била последња из његовог Београда која је тамо боравила дуже времена. И, можда, због тога и бли ска.*

Ангелина Савић

Део предавања одржаног на састанку Клуба љубитеља историје Београда, у Манаковој кући.



СА ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ САНУ — ПЕТАР ДОБРОВИЋ: „БОЕМИЦ“ (1927)

IN MEMORIAM

МИГЕЛ АНХЕЛ АСТУРИЈАС И МАГИЈСКА РЕАЛНОСТ СЛОБОДЕ

УМРО ЈЕ Мигел Анхел Астуријас, велики прозни писац и песник Гватемале, други јужноамерички писац који је, после Габријеле Мистрал, 1967. године добио Нобелову награду. Рођен 1899. године у породици правника, Астуријас је детињство и младост проживео у доба диктатуре Естраде Кабрере и као студент права узео учешће у револуционарном покрету. Отишавши, по паду Кабрере, на студије у Париз, остао је тамо много година, посветивши се испитивању прошлости свог народа и других средњоамеричких народа. Показујући велико интересовање за живот и духовно благо своје земље, он се бацио на проучавање предака својих земљака — народа Маја, с чијим се легендама упознао боравећи на селу и од своје мајке и бабе, које су му ове легенде причале. Ово интересовање ојачало је сазнање о злој судбини садашњих Индијанаца, и та два елемента: интересовање за далеку прошлост и за садашње социјално стање сиромашних слојева његових земљака условило је свеколико стваралаштво Астуријаса.

За време боравка у Паризу (1924 — 1933), Астуријас упознаје Томаса Мана и Ромена Ролана, дружује са Арагоном и Елијаром, дубоко упознаје мајанску културу и преводи на шпански језик најважније књижевне споменике ове културе: èпове „Попол Вух“ и „Летописи Какчикела“, а 1930. године у Мадриду објављује „Легенде Гватемале“, у којима обрађује фолклорне елементе своје земље. У овом делу налази се основа његовог стваралачког поступка, тзв. магичног реализма, у којем се стварност меша са иреалним, савременост са древним легендама, а стварна збивања са магијским „каузалитетом“. Магични реализам је, у ствари, приказивање стварности онако како је гледа наивни, морално чисти и сујеверни Индијанац, али са критичким односом према многим странама стварности, а Астуријас је један од најзначајнијих представника овог својеврсног средњоамеричког и јужноамеричког „критичког“ реализма нашег времена, који заступа веома велики број најбољих писаца са „зеленог“ континента.

У духу својих критичких и демократских идеја, антиимперијализма и историјског оптимизма, Астуријас је још 1922. године почео да пише роман „Господин председник“, који је завршио тек 1933. године, када се вратио у отаџбину. Али тада је у Гватемали на власти поново био један диктатор (Убико) и роман није могао да буне објављен јер је био посвећен разобличењу диктатуре. У њему је реч о томе како је један просјак једне ноћи, случајно убио једног од диктаторових доглавника, а жбири воде истрагу онако како одговара њима и њиховом вођи, оп тужујући и уништавајући низ невиних људи. Астуријас је снажно приказао атмосферу страха и насиља и показао, како се народ, готово нагонски, одупире страховладу диктатуре и њених следбеника. Роман је писан у облику кратких „филмских“ секвенци, што одговара његовом садржају: изолацији људи у условима диктатуре. Тако сликовито и тако истинито као Астуријас нико није успео да прикаже типичне диктаторске режиме у Средњој и Јужној Америци и да укаже на њихов страшни механизам. Стога је природно што је овај роман могао да се појави тек 1946. године, две године након грађанско-демократске револуције, у којој је Астуријас сам активно учествовао.

Након револуције 1944. године, Астуријас добија разне дипломатске положаје у Мексику, Аргентини, Француској, Салвадору (касније је био амбасадор у Француској), постаје један од најутицајнијих интелектуалаца Јужне Америке и бори се против монополистичког положаја америчког капитала у овом крају света.

Три године након „Господина председника“ Астуријас објављује роман „Кукурузни људи“, у коме с великом рељефношћу приказује тежак живот гватемалског сељаштва. Наслов је настао на основу древне легенде по којој је човек сачињен од кукуруза, а кукуруз је у темељу његовог живота. Међутим, док сељаци сматрају да је кукуруз света биљка, страни израбљивачи, удружени с домаћим експлоататорима, настоје да, помоћу њега, постигну што већи профит. Откривајући конце којима се гватемалски народ хвата у паукову мрежу страног, северноамеричког капитала Астуријас је написао „бананску трилогију“, три романа у којима ће разобличити улогу северноамеричких капиталиста у владању средњоамеричким земљама. Ту трилогију, објављену у Буенос Аиресу, чине романи: „Ураган“ (1950), „Зелени Папа“ (1954) и „Очи сахрањених“ (1960). У овој трилогији Зелени Папа је шеф израбљивачке компаније „Тропикал Плантанера А. Д.“ (у којој није тешко препознати чувену америчку компанију „Јунајтед Фрут компани“), који је свестан да може све што хоће, да згрне милионе долара радом сиромашних људи, да поставља и збацује генерале и чак председника земље, да изазива „револуције“ које ће му прибавити још веће профите итд. Онај ко жели да победи „Зеленог Папу“, мораће, по његовим сопственим речима, да буде као ураган који ништа не оставља за собом и, стварно, на крају прве књиге трилогије, долази ураган, као симбол будуће победе народа и његовог ослобођења од страних експлоататора.

У другом делу трилогије Астуријас је дао портрет једног од типичних представника стране експлоатације: Мејкера Томпсона, који, плетући интриге и вршећи злочине против месног становништва успева да постане Зелени Папа, али, у тежњи да влада и згрне доларе, не успева да оствари срећу и губећи љубав, жену, па чак и унука, којем је желео да преда компанију на управљање и, остављен од свих, умире усамљен и несрећан. Насупрот њему стоје људи из народа,

МИГЕЛ АНХЕЛ АСТУРИЈАС

који, упркос тешком материјалном положају, налазе тиху и малу срећу и добрим, хуманим односима с људима који пате као и они.

Трећи део трилогије је добио наслов на основу уверења Индијанаца да очи сахрањених остају отворене докле год на земљи влада неправда. У овом делу снаге домородаца се консолидују и припремају за одлучну битку, коју најзад, добијају и тријумфују над дотле свемоћном страном фирмом. Трилогија се завршава оптимистичким уверењем да се моћ страног капитала може савладати и да ће народ најзад узети власт у своје руке. Трећи део романа Астуријас је написао у емиграцији, пошто је 1954. године, помоћу стране интервенције, упадом из Хондураса, дошло до збацивања демократске владе Хакоба Арбенса, а у међувремену он је, управо о збивањима у интервенцији, објавио збирку приповедака „Викенд у Гватемали“ (1956), у којима разоткрива мреже којима се народ поробљава.

Међу средњоамеричким и јужноамеричким писцима има много писаца који разобличују махинације којима се њихови народи поробљавају, али ниједан од њих није тако неустрашиво и тако отворено као Астуријас указао на ове махинације, откривајући њихове експлоататорске корене у моћним концернима САД-а. Приказујући погубну моћ доларске маније и тежње трке за новцем, он јој је супротставио древну мудрост живота коју је нашао још код народа Маја и указао на нужност ошире, револуционарне борбе против капитализма и империјализма у овом крају света.

Иако врло одлучно ангажован, Астуријас није хтео да жртвује уметничку страну свог књижевног дела. Сва његова дела писана су сочним језиком, пуним метафора и симбола, узетих из индијанског фолклора, а често и „техником“ карактеристичном за поетско стваралаштво. Иако обојено јарким „локалним“ бојама Гватемале, својим дубоко људским садржајем, његово дело је стекло универзалан значај и опште признање широм света. Живећи у Паризу у време цветања надреализма, Астуријас је, чини се, од њега усвојио велику слободу имагинације и изражавања, мада су традиционални латинско-амерички корени много јаче утицали на њега. Његов позни роман „Мулаткиње“ (1963) још више је заснован на митском него „Кукурузни људи“ и стога је, природно, постигао мање успеха него његови ранији романи. Може се чак рећи да се, под утицајем митова о некадашњем благостању, код њега донекле јавља традиционализам, реваншизам према цивилизацији и једна посебна врста русонизма. Али, у основи његовог опуса, без сумње стоји љубав према слободи, демократији и прогресу.

ФЕСТИВАЛИ

ДЕСЕТИ СУСРЕТИ ПОЗОРИШТА СРБИЈЕ

ОВОГОДИШЊИ, јубиларни, десети Сусрети позоришта Србије „Јоаким Вујић", одржани недавно у Нишу, показали су да су позоришни ансамбли из наше Републике много пажљивије но ранијих година вршили припреме за ову корисну радну смотру. Међутим, и поред видне критичности, коју су готово сва позоришта показала пријављујући се за овај фестивал, мора се указати на чињеницу да будућност ове смотре зависи пре свега од — селекције. Селекција вршена на основу строгих и јединствених критеријума, издигла би Сусрете „Јоаким Вујић" на истински фестивалски ниво. Такође, мишљења смо да ову смотру не би требало затварати само на подручје Србије: учешће београдских позоришта као и војвођанских, донело би, у то смо уверени, нове такмичарске импулсе. Наравно, о организацији тако конципованих Сусрета требало би још поразмислити, одлучити се за увођење секција (не према уметничком нивоу позоришта, већ зависно од репертоара), определити се, евентуално, за стимулисање извођења савременог домаћег драмског репертоара (у том случају би ови Сусрети могли бити предселекција Стеријиног позорја), настојати да се обогати „пратећи програм" фестивала, да би тако Сусрети постали прави фестивал и — верна слика позоришног живота Србије.

Да је селекција Сусретима „Јоаким Вујић" збиља потребна показала је ове године представа шабачког Позоришта „Без кривице криви": заиста, без икакве кривице, били смо сведоци једног уметничког промашаја, који никако не треба посматрати изоловано. Та представа, лишена сваког духа у редитељском приступу, указала је управо на погрешан пут, којим се, на жалост, још нека позоришта крећу, у борби за освајање публике, а тако и за властиту егзистенцију. Била је то врло поучна представа, која је недвосмислено показивала од колико је значаја избор репертоара и однос редитеља према делу које поставља на сцену.

Две представе — „Хроника о Мармеладовима" у извођењу Народног позоришта из Крушевца и „Голгота" Мирослава Крлеже у извођењу албанске Драме Покрајинског народног позоришта из Приштине, међутим, највиши су овогодишњи домети на Сусретима. — „Хроника о Мармеладовима" интересантан је покушај Јована Путника да сценско виђење романа „Злочин и казна" обогати елементима из „Двојника" Достојевског. Као аутор сценске адаптације Јован Путник имао је сасвим исправне премисе: свесно се определивши само за један ток романа „Злочин и казна" — само за збивања која се односе на егзистенцију Мармеладових, Путник је нашао довољно простора и за психоаналитичку вивисекцију Расколњикова, чијег је двојника, као неку врсту „живе савести" довео на сцену. Исто тако, он је умео да изнађе прикладну сценску форму и, што је још важније, да анимира читав ансамбл, тако да смо били сведоци једног изврсног и уједначеног извођења, у којој се истицала глумачка креација Расколњикова (Милија Вуковић). Тај млади глумац, упркос лошој говорној култури, показао је да апсолутно влада средствима глумачког израза и да уме интелигентно да их користи.

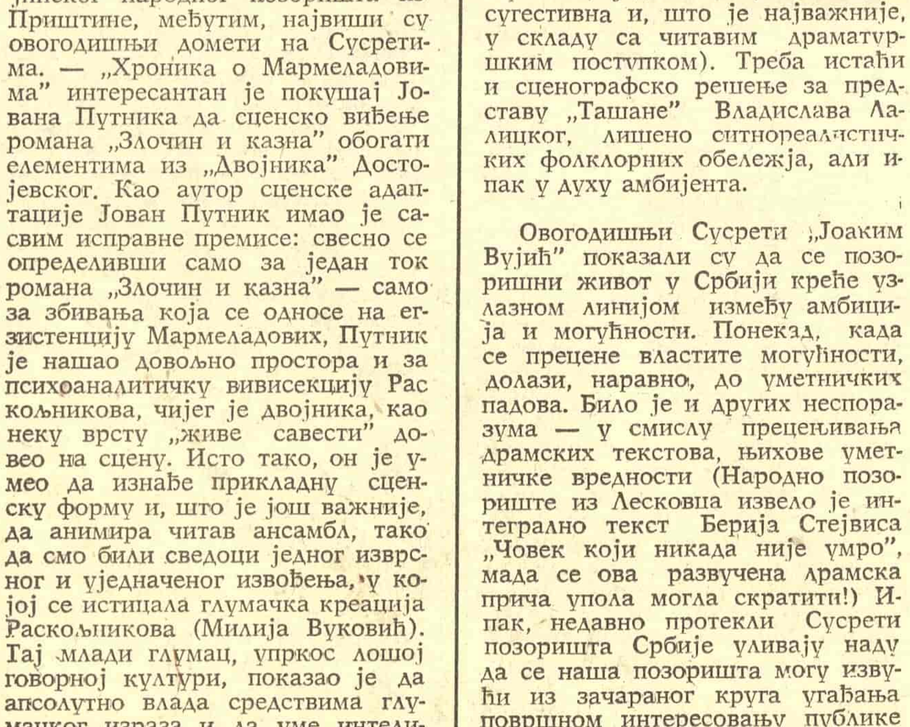
„Голгота" Мирослава Крлеже, у режији Љубише Георгијевског, приказана је у маниру експресионистичко-симболистичке драме. Запостављени су у овом делу његови реалистички тонови. То је, углавном, произишло и било условљено решењем сценског простора: велики гвоздени крст око којег и у којем се све дешава. Нема сумње да има лепоте у тако стилизованој слици, која је првенствено симболистичка (сценограф Нуредин Лоца). Али, није ли тај силни материјал исувише притискивао глумце и читав призор? — Но, без обзира и на другачије могућности у виђењу овог Крлежиног дела (у смислу акцентовања његовог реализма), редитељ Георгијевски реализовао је веома импресивну представу, динамичну у току, јединствену у казивању. Изврсни глумачки ансамбл албанске драме Покрајинског народног позоришта из Приштине спретно је следио редитељске интенције, улажући максимум напора и концентрације, те је неправедно било кога издвајати. Ипак, треба истаћи креацију Кристијана (Шани Паласка).

Ако су прошлогодишњи Сусрети „Јоаким Вујић" били више у знаку редитељских остварења, ове године, поред редитеља, успехе су постигли и глумци. Тако се истакао Радисав Радојковић као Хенри Перси Огњанин у иначе редитељски недореченој представи Шекспировог „Хенрика IV" (режија Ивице Кунчевића) у извођењу нишког Позоришта. Треба указати и на креације Ташане и Мирона (Стојанка Пејић и Петар Лазић) у „Ташани" Боре Станковића (у успелој драматуршкој преради и режији Александра Гловацког), у извођењу Народног позоришта из Титовог Ужица; такође, Нушићев Живота Цвијовић имао је аутентичну боју и успеле комичарске акценте у тумачењу Боке Миленковића у оквиру успелог стилизаторског третмана редитеља Радослава Лазића приликом постављања комедије „Др" (српска Драма Покрајинског народног позоришта из Приштине). Нарочито импресивна била је креација Оца Љубе Ковачевића (Стриндберг, „Отац" у извођењу крагујевачког Позоришта).

Није случајно што се и најуспелија сценографска решења налазе у најбољим представама Сусрета: то је свакако сценографија Миодрага Токовића за „Хроники о Мармеладовима" (сва у духу редитељских интенција Јована Путника, једноставна, али врло сугестивна и, што је најважније, у складу са читавим драматуршким поступком). Треба истаћи и сценографско решење за представу „Ташане" Владислава Лалицког, лишено ситнореалистичких фолклорних обележја, али ипак у духу амбијента.

Овогодишњи Сусрети „Јоаким Вујић" показали су да се позоришни живот у Србији креће узлазном линијом између амбиција и могућности. Понекад, када се прецене властите могућности, долази, наравно, до уметничких падова. Било је и других неспоразума — у смислу процењивања драмских текстова, њихове уметничке вредности (Народно позориште из Лесковца извело је интегрално текст Берија Стејвиса „Човек који никада није умро", мада се ова развучена драмска прича упола могла скратити!) Ипак, недавно протекли Сусрети позоришта Србије уливају наду да се наша позоришта могу извући из зачараног круга угађања површном интересовању публике и поћи новим и смелим трагалачким путевима. У то нас посебно уверавају примери позоришта из Крушевца и Титовог Ужица.

Рашко В. Јовановић



СА „МАЈСКОГ САЛОНА" — НАДА АШКОВИЋ АНЧИЋ: „ЧОВЕК У ПРОСТОРУ И ВРЕМЕНУ" (МАЈОЛИКА)

КЊИЖЕВНИ ЖИВОТ

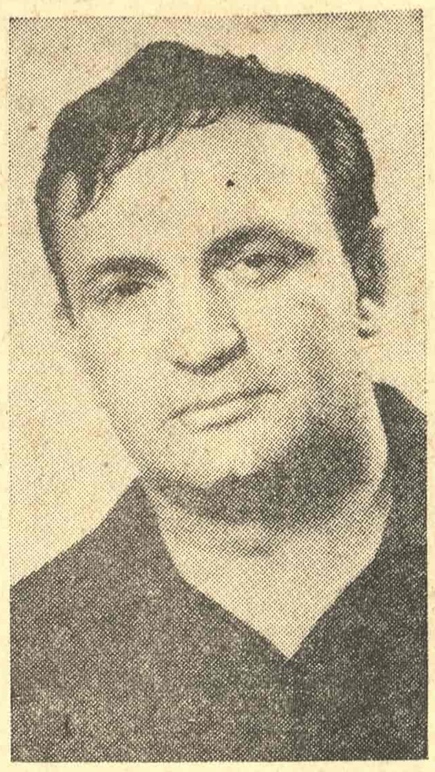
ПРИЧА О ЗАНЕМАРЕНОМ ПЕСНИКУ

НЕШТО ПРЕ шездесетих година, када је наше песништво кретало ка новим и модернијим облицима изражавања, и стекло подршку културне јавности и већине читалаца, десило се нешто што не иде у корист ни савременој поезији ни критичко-естетској мисли. Наиме, у настојању да се афирмишу и на брзину потврде новине песничког казивања, један је и не само један наш песник са несумњивим даром и пуним признањем избачен из песничке стваралачке матице. Десило се да тај наш безмало водећи песник оде са књижевне позорнице и од новог таласа буде изврнут подсмеху и ниподаштавању. Тај песник се зове Слободан Марковић. Од тада име овог значајног ствараоца помињало се само понекад, уз нека друга имена, у оквиру генерације, а његове песме смо ретко могли видети на страницама књижевних листова и часописа.

Да неправда буде већа, Марковићеве бројне антологијске песме, многи тадашњи и новији анализатори поезије и састављачи антологија и зборника једноставно нису ни примећивали, већ су их заобилазили и заборављали. Тако је он, на брзину, искључен из готово свих новијих антологија српског песништва. Бројни читаоци и љубитељи његове поезије и неки старији критичари чудом су се чудили због ове промене, али ништа нису могли променити; остало је онако како су „видовити" заговорници „новог" песништва одредили.

Место овог песника у плановима издавачких кућа, на књижевним вечерима и скуповима, у делегацијама, заузели су и преузели други људи; они који су преко ноћи проглашени за познаваоце неких светских језика и модерног европског и америчког песништва. По већини ондашњих оцењивача и хроничара литературе ти новодошли — „учени" песници препородили су нашу дотад „романтичну и сељачку поезију", мада тај „препород" није настао на основу нашег мишљења и нашег живљења, нашег поднебља и наше језичке мелодије. Као знаоци страних језика, они су вешто копирали и прекрајали француске, енглеске и америчке песнике и тако стварали „своју" поезију, која није и не може бити знак савременијега и резултат вишега.

Зарад тих и таквих „новатора", поезија Слободана Марковића добила је епитет „немодерне и сељачке", иако је баш она била и права и наша поезија. Она пева судбину нашег човека и нашег поднебља и зато осваја душу и срце сваког истинског љубитеља поезије. Немам ништа против поезије неких уважених и код нас одомаћених француских, енглеских и америчких песника, али имам против њихових ученика, и не усвајам, ради аутентичности поетског гласа мога народа, рецепте да треба пошто-пото писати како пишу угледни страни песници, а не како пише, рецимо, Слободан Марковић, у чијој поезији видим мисао мога народа и моју мисао, видим моју земљу и мој завичај, стварни живот овог времена, градова и села, фабрика и градилишта. Она је одувек, у првом реду, била и остала окренута човеку и његовом сазнању племенитих, очовечених и моралних чинилаца.



СЛОБОДАН МАРКОВИЋ

Поједини „модерни" песници и „модерни" критичари који, на жалост, нису творци ни новога ни оригиналнога, лишили су више од једне деценије наше песништво и наше читаоце задовољства, које им је, пре свих, пружао врсни песник Слободан Марковић. Уместо његових стихова читали смо и сада читамо гомилу приучених и увезених песника које треба жалити јер су у заблуди да носе знак рођеног песника и да стварају поезију која даје и осветљава лучу нашег мишљења и нашег човека. Ова истина, можда, не би ни била толико актуелна да неки наши велики издавачи не живе и даље у заблуди. Они, рецимо, радије објављују оне који на основу туђих песама и туђих поезија „стварају" своју, а одбијају да штампају поезију Слободана Марковића, вероватно, нашег најдаровитијег поратног песника.

Дар и рад Слободана Марковића, наравно, не иду у прилог и на руку неким његовим колегама — уредницима поезије у познатим издавачким кућама. Они, чим се сретну са Марковићевим стиховима постају свесни истине да тако добро не могу писати, да их је природа лишила таквог стваралачког дара, па му не дају визу за штампање ,како би и даље „предњачили" и заводили неуки песнички подмладак. Једноставно, ти и такви песници брину само о себи, а не о развитку и квалитету наше поезије. Њима је њихово песништво довољно за цео свет и за све читаоце. Они се никада не упуштају у литерарне разговоре са масом, јер, тобоже, избегавају гомилу: они увек изгледају мудри и замишљени, а у ствари су збуњени и прозирни; они никад не говоре о свом стваралаштву како пишу и како раде, јер ће, забога, нарушити тајанство уметничког чина и осрамоћени како одабирају теме, а оне, морају, по њима, остати загонетне и неухватљиве.

Време је да се ствари осветле и поставе на своје место и да свако добије оно што му по дару, квалитету и раду припада. А време је, такође, да се Слободан Марковић који је био повод за ову причу о правом песнику врати на своје место које је заслужио и талентом и ваљаним песничким делима. Ја сам за пуно поштовање овог песника и поновно, право, вредновање његових књига, а за узбуну и против умешних позајмљивача туђих светова и снова.

Они који су умели да откључавају изворе живота и поезије, да слушају гласове публике и читалаца, уверили су се да је управо због оваквих стања у нашем песничком животу, дошло до тога да нам годинама стоје по страни проверени песнички таленти, а често „господаре" песници сумњивог дара, они који без гриже савести кидају цвеће из туђег врта.

Милорад Р. Блечић

ЛЕТОПИС

Батушићев зборник и Загоркини „Јалнушевчани"

Суврeмени хрватски казалишни критик и аутор књиге „Хрватска казалишна критика" др Никола Батушић приредио је за угледну едицију „Пет стољећа хрватске књижевности" зборник „Пучки игрокази XIX. стољећа" (Загреб, 1973). У књизи која има око шест стотина страница нашло се на окупу шест драматика (Јосип Фрођенрајх, Илија Окрупић, Хигин Драгошић, Фердо Бецић, Маријан Деренчин, Марија Јурић-Загорка) и сваки је од њих представљен с по једним текстом.

На почетку Батушићеве књиге налази се саставак (преко двадесет страница) који има исти наслов као и зборник. Највреднији је први део саставка што говори о хрватској казалишној терминологији, о теми која је до Батушића била скоро нетакнута. У саставку има, између осталог, опажања која се разликују од неких досадашњих. Најзначајнији рад о хрватској пучкој драми дао је Емил Штампар у петом поглављу (стр. 49 — 60) своје надахнуте докторске радње „Јосип Еуген Томић". Тај рад Батушић не спомиње, а не треба много труда ни мара па да човјек закључи како та два знанствена радника имају два различита, можда чак и потпуно супротна, мишљења.

Што је пучки игроказ? Штампаров је одговор јасан и прецизан. То су комади који би „по грађи из сељачког живота" имали да „сељаштву дигну националну и моралну свијест" (потцртао Ш. Ј.). Томићев комад „Пасторак" према општем мишљењу критика, ремек-дјело је хрватске пучке драме.

Емил Штампар је с одмјереношћу која је потребна књижевном повјеснику и примјерима („доказима") казао и доказао да су уз „Граничаре" једино Томићеве драме подржавале традицију пучких драма у Хрватској, „док се нису јавиле боље драме Милана Огризовића, Јозе Ивакића, Пеције Петровића, Косора, Месарића и Матице хрватских казалишних добровољаца, којој је специјална сврха његовање пучке драме". У Батушићеву зборнику од наведених писаца представљен је једино Фрођенрајх са својим „Граничарима".

У Батушићевом зборнику је по први пут тискан текст „Јалнушевчани" Марије Јурић-Загорке (1873 — 1957), а недавно је одржана и премијера те „лакрдије у три чина" или „пучке шале у два дијела с глазбом и пјевањем", како стоји на казалишном плакату загребачког казалишта „Комедија".

„Јалнушевчани" говоре о малограђанима, овдје и свуда, о малограђаништини, данас и јучер. Читамо да се радња комада одиграва у „начелникову стану и у мјесној читаоници града Јалнушевца". Малограђана и малограђаништине је било одувијек, и бит ће док буде свијета и вијека. Међутим, различити су и неријетко чак суптилни облици те друштвене појаве. Загорка је мање пажње посвећивала тим суптилнијим облицима који не тако ријетко човјеку промичу и измичу. А не треба заборавити да ће малограђаништина на примјер у Хрватској или Словенији имати неке посебне црте, и да би баш то требало „ухватити".

Главна вриједност „Јалнушевчана" јест дијалог. Неријетко приближавајући се дијалогу који смо због духовитости назвали француским, Загорка је испричала занимљиву згоду, шалу, која се лако памти и брзо заборавља. Ако је истина да нема добре комедије без ефектна, окретна дијалога, тада је истина такође и то да се успјела комедија не мо-

НЕБОЈША МИТРИЋ: СОФИЈА — ЦОЦА БОРБЕВИЋ

жалогом. Примјер тог и таквог дијалога је разговор између Пацке и Домициле Фурјанић у цијелој комедији, а посебно у четвртом призору првог чина.

С много женске интуиције Загорка је оцртала Домицилу Фурјанић. Има у тој жени нечег „слободоумног", нечега што сусрећемо у женама које вјерују да су „еманципиране". То није домаћица из године 1917. (кад је комедија први пут приказана у казалишту и кад су жене биле посвећене кући), нити жена запослена у творници или у канцеларији и заокупљена радом. У тумачењу Санде Фидершег Фурјанићка је приказана духовито и ненаметљиво.

Најпосјећеније загребачко и хрватско казалиште, „Комедија", с правом је уврстила у репертоар „Јалнушевчане". Ако се хоћемо и можемо забавити, зашто нам у том не би помогла изведба домаће шале. А глумци су (Невенка Стипанчић, Александар Гринбаум и други) својему задатку пришли озбиљно и са срцем, вођени сигурном руком редитеља Владе Штефанчића. „Комедија" нам пружа примјер како и забава мора имати своју разину и свој стил. А понекад је теже насмијати (па и до суза) гледатеља, него га оставити озбиљним или тужним.

Шимун Јуришић

ИНОСТРАНЕ ТЕМЕ

САВРЕМЕНИ АСПЕКТИ СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ РЕАЛИЗМА

ПОЧЕТКОМ априла наш лист је, у оквиру информације о нешто ширем (временски) спектру савремених погледа и мишљења у области данашње совјетске критике (а тиме и књижевности и њене теорије) укратко пренео и реч Бориса Сучкова о теорији социјалистичког реализма данас. На исту тему Сучков опширније пише у мајском броју совјетског часописа „Питања књижевности". Одатле и преносимо, опет сажето, основне ставове овог аутора.

Свакако је сувишно истицати увереност Сучкова у то да социјалистички реализам као стваралачки принцип, као активна снага савремене уметности, продужава свој развитак без обзира на постојање многих школа и токова са естетским принципима наталим — како аутор каже — поткопавањем тла реалистичког начина приказивања, и да се трајање социјалистичког реализма објашњава отвореношћу његовог естетског система, његовом способношћу откривања и адекватног одражавања нових појава друштвеног живота. Како се те појаве често смењују, чинећи објективне факторе који ће, у заједници са субјективним (уметников поглед на свет, његова способност да прима и пренесе нове конфликте и тенденције историјског развоја, усмереност његовог талента) утицати на реализовање закона променљивости у уметности, како је, даље, естетски систем динамично, променљиво стварање, како је он, најзад, целокупност самобитно јединствених феномена (уметничких дела) — поставља се питање шта је у естетском систему носилац постојаног, еластичног, способног да се мења у сагласности са друштвеним кретањима? Сучков мисли да је то стваралачки метод, заједничко начело сваког фундаменталног правца у уметности, коме треба захвалити за одржавање наслеђа, обогаћивање и обнову традиције појединих токова у уметности. Методу су потчињени сви структурни елементи уметности, као и елементи посебног уметничког дела, он их обједињује и претвара у самостални уметнички систем. Стога, промене у уметничкој пракси повлаче за собом и промене у стваралачком методу.

Посматрајући естетске категорије социјалистичког реализма не као нешто завршено, већ у сталном покрету, Сучков наглашава очевидност ступања социјалистичког реализма у нову фазу средином педесетих година када је совјетско друштво достигло „црте зрелог социјализма", тј. широки, свестрани, демократски развој економских, социјално-политичких и културних сфера друштвеног живота. Совјетска књижевност је умела да фиксира разне аспекте сложеног историјског процеса формирања зрелог социјализма у свим друштвеним и духовним облицима, њен развој имао је постепени карактер, као и тај процес; стога нема основа став неких критичара који посматрају савремену књижевност као „прелазни стадијум" у еволуцији социјалистичког реализма, као фазу између „класике" старог правца и нове класике у будућности. Сучков, као оне који су у историји новог периода социјалистичког реализма понели штафету, наводи Андреја Соколова из „Човекове судбине" Шолохова и Ивана Вихрова из „Руске шуме" Леонова, а затим још читав низ јунака-следбеника.

Савремени књижевни процес, по Сучкову, критика не треба да рашчлањује на поједине теме (рад, интелигенција, тзв. проза села) већ да га посматра у његовој свеукупности, јер је објекат књижевности човек а не професија. Метод социјалистичког реализма помаже у откривању правог значаја околности и унутрашњег човековог живота; тамо где су они у узајамној, дијалектичкој вези последњих деценија су створена социјалним третманом најбоља књижевна дела. Тај третман је умногоме заокружио битне црте социјалистичког реализма у формирању, као и неке нове особине људског карактера. Интересовање за човекову личност и његов нови однос према средини поставиће теорији врло актуелно и у естетици, па чак и марксистичкој, мало обрађивано питање улоге типа и карактера у реалистичкој уметности.

Сучков мисли да је тип уметничко уопштавање другог нивоа него што је то карактер, — у уметности реализма тип обавезно треба да буде и карактер, али нема сваки карактер типске особине. Као и свака жива естетска категорија типизација се може развијати и мењати заједно са самим реализмом. У савременом критичком реализму, на пример, често се типизира ситуација а карактер се не подиже у ранг типа, па се и у карактеру током времена истиче само основна карактеристична црта. Али, пошто су ликови јунака у типичним ситуацијама, дело у целини остаје у границама реалистичког метода.

И у савременом књижевном социјалистичком реализму осећа се потпуно закономерно интересовање за реалистички карактер, који, ипак, не постаје тип. Овај факат је знак промене самог реалистичког метода. Но, теорији није увек једноставно разграничити који је карактер створен реалистичким методом а који то није. Сучков наводи пример ликова Семјуела Бекета који, по њему, поседују чисте црте карактера, али су истовремено толико субјективи зирани да добијају не само симболична већ и метафизичка значења која их изводе из граница естетске комуникације и претварају у шифре, а њих, штавише, нема потребе одгонетати. Шта их, ипак, чини реалистичким, пита се Сучков. Полемиком В. И. Лењина са руским народњацима-заговорницима „субјективног метода" у социологији, са Н. Михајловским заправо, Сучков потврђује своју тезу да је друштвена активност залога здравог развоја сваког естетског система, па и социјалистичког реализма. Јер, реалистички карактер се ствара само онда кад се унутрашњи свет личности приказује у његовој објективној, истински уметничкој вези са обласшћу рада. Писац реалиста дужан је да познаје живот подједнако као и човека, да проучава преломе и животне промене у социјалној, а преко њих и у индивидуалној психологији.

Говорећи о најбитнијим естетским категоријама социјалистичког реализма Сучков наглашава пре свега важност критеријума партијности као највернијег израза погледа на свет, погледа који одређују позицију уметника у друштвеној борби и у систему социјалних идеала у име којих се та борба води. Тенденцију за зближењем категорија партијности и народности Сучков сматра још увек нереалном, а залаже се за важну естетску категорију — историчност уметничког мишљења којом се дубље упознају изрази и својеврсност животних конфликата, објективно сагледава узајамни однос личности и друштва, изабирају потребна средства уметничког израза, а тиме и условљава поетика социјалистичког реализма.

Сучков је против мишљења неких савременика да реализам, а особито социјалистички, има као једини облик уметничког израза — веродостојност (при том се враћа познатој дисертацији Чернишевског „Естетски односи уметности према стварности" усмереној против Хегелове „Естетике", доказујући да су погледи Чернишевског данас упрошћени и погрешно тумачени), а залаже се за условност која, у систему социјалистичког реализма, у згуснутом и заоштреном облику изражава суштинске стране живота и један је од видова спознања и уопштавања реалности.

После напрегнуте борбе реализма са авангардизмом и „масовном" књижевношћу позиције реализма уопште, па и социјалистичког, 60-тих година су се знатно учврстиле и сада је оживело интересовање за његове традиције — сматра Сучков. То своје мишљење Сучков чак илуструје неким ставовима Пабла Неруде, Ива Андрића и Михаила Лалића израженим у новинским интервјуима, или чланцима. Сучков сматра да су узалудни покушаји неких савремених социјалистичких теоретичара да одвоје уметност од идеологије јер, наводно, идеологија одумире са временом, а уметничко дело чува своју животност. По њему, идеологија умире веома споро и способна је да се регенерише чак и у манифестацијама које су у односу на њу саму реакционарне, а уз то и сама уметност чува њене опште црте у естетски преображеном виду. Сучков се, дабоме, ограђује од поистовећивања, свођења уметности на политику и „чисту" идеологију и сматра да анализа уметничког дела или тока у књижевности захтева урачунавање историјских, социолошких, историјско-књижевних, социјално-психолошких, биографских, политичких аспеката који чине одређени феномен. Тек њихова свеукупност учиниће критичку анализу објективном. (З. К.)

ХУМОР И САТИРА

Пет пародија

Александар Вучо

СЛУЧАЈ ДЕВЕТИХ ВРАТА

У тој кући има шеснаест врата која шкрипе на шездесет начина, а можда чак на осамдесет и два. Тачан податак о томе немају ни браве, иако су од финог месинга. Уосталом, њихово је, пре свега, да кажу кључу д а, а вирењу кроз кључаоницу још одлучније н е. Од шеснаест кључева само један се потпуно сналази у неразјашњеним лавиринтима брављe свести, јер је најстарији, најискуснији кључ.

Малопре се однекуд појавила голуждрава сумња у држање деветих врата. Под кулисом привидне сталожености она се невидљиво клате и скоро нечујно, кењкаво шкрипе. Као неразгажене дубоке ципеле, али још дубље и нешто тише. Та врата су бесна што не могу да изразе раменима, коленима, обрвама, којих немају, трагичну свеобухватност изненада доживљеног судбинског ударца. Напрегне ли се човек да проникне у њихову трагедију, биће суочен с убедљивим разлогом коме не можеш рећи: баш ме брига. А још мање ћеш казати нешто у свим осталим сличним смисловима.

Молер је јуче у зору био још трезан кад су осма и десета врата, чак и сама изненађена таквим догађајем, променила боју. Стара, жута боја остала им је као за лебима. Осетила су устрепталост тек стављене зелене фарбе. Деветим вратима молер се није обратио, и она су одмах запазила да је овај живот натоварен увредама. Дошло им је да откажу послушност, толико су била разапета гневним изненађењем. Спопала их је жеља да, овако занемарена, одмах постану нешто друго, да се претворе у штап који би испребијао неправичног молера. Или у каду која би му ускратила сваку могућност хладних и топлих купки... Или, још боље, у челичну касу из које ће неко, током идућих пет-шест хиљада година, вршити исплате свима, заобилазећи једино молера, само њега...

А напослетку, ваљало би доживети претварање у клавир који ће сам, дашћући од љутине, одсвирати нешто веома патетично о незаслуженим увредама и мукама.

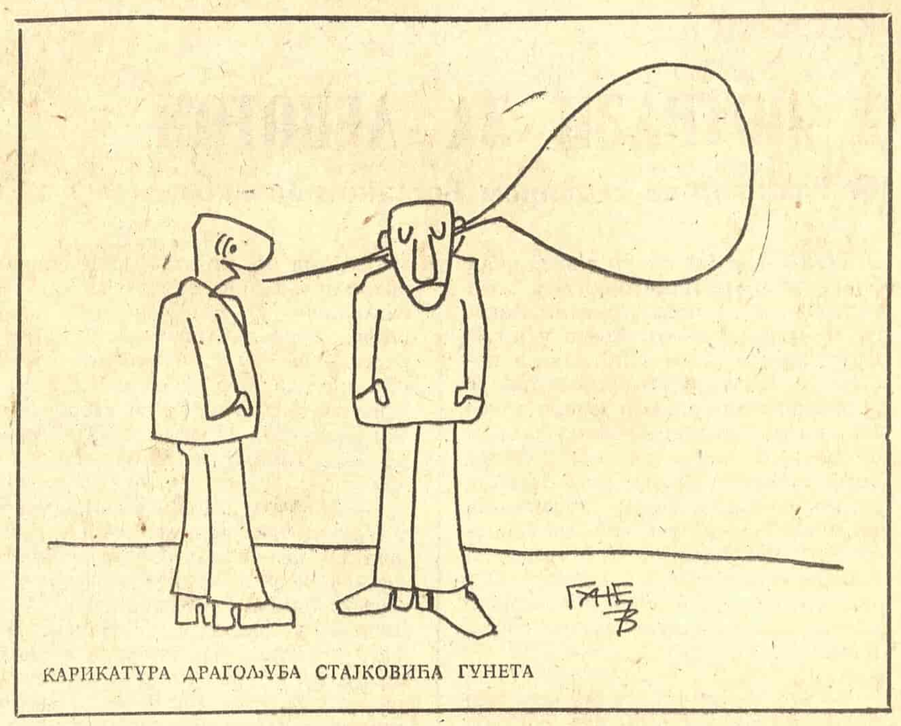
Девета врата, немоћна да оспоре веродостојност свеже зелене боје на сличним оближњим површинама, узалуд дувају у браву већ други дан.

Сасвим неочекивано, креденац прекопута почиње да се тресе од запрепашћења, обарајући не мање изненађене чиније са нечијим ручком и шкрипећи у знак саосећања с патњама деветих врата. Откуд сидро олакшања? — питају се кваке испуњене месинганом недоумицом. Широм се отварају пренераженa једанаеста врата, нешто радозналија од осталих. И тако упада новост: она девета врата су успела да позеленe, мада их молер није дотакао. Позеленела су од беса.

Никола Шоп

СА КИШОБРАНОМ БЕЗ КИШОБРАНА

Ја знам кишобран црни разапет
под сваком стрехом,
растављен од своје навлаке, исто
тако црне,
која пита гдје је он са великим
гријехом
отварања и онда кад зрак сунчев
не трне.



КАРИКАТУРА ДРАГОЉУБА СТАЈКОВИЋА ГУНЕТА

Ја бих њему рекао: што ти је,
кишобране,
правиш се невјешт и шкрипиш
крај мене сухо
кад пролазник не скрива од себе
свеже дане,
а и кад мрзла киша лије неком
у ухо?

Још бих рекао: нисси брат или
отац штапа,
да удараш о плочник, под сјеном
шешировом,
нема шутње кад те човјек сред
пљуска склапа...
Гле, мокар ће бити у одијелу
можда новом.

Препознат га нећеш по глави и
тужној бради,
ни друго одијело, дар ормара
двокрилног,
зато што ће онај човјек да се
прехлади,
пљусак бритко грдећи из рјечника
обилног.

О тетурај од бола који је прејако
напет,
кишобране осамљени чија свила
шушти...
Са тебе се циједи, а нисси ни
разапет
сад, иако пљушти, пљушти, давно
пљушти.

Мира Алечковић

ШТА ПИШЕШ?

— Шта то пишеш,
реци, млада липо? —
ведро пита
липу момак и по.
— Пише цвећем
песме сребрнасте! —
кажу момку
и по птице ласте.
— Има дана,
злато ће да утка... —
то додају
шева и гугутка.
Пролистава
лишћем радост громка
липе, птица,
једног и по момка.

Иван Иванџи

ТЕЛЕ СА ДВЕ ГЛАВЕ

Јавила се звезда репатица. Дуго је махала репом, заобилазно упозоравајући да су богови љути. Бар тако је генерал Апер схватио њено махање кога су се помало плашили сви, чак и недавно отељено теле са две главе. Оно је у истом ритму махало кратким репом, чиме је себи самом казивало да телећи живот не може дуго трајати.

— Робе, закољи ми то двогласво теле за ручак... — нареди генерал Апер. — Премного му је да има једну главу, а камоли две. Пријатеље ћеш пустити у шатор тек онда кад од телета буде остала успомена у виду костију. Учинићеш изузетак једино за Ну меријана, јер му нумера, како кажу, високо скочи... Биће ти наређено на време каквим сиром имаш да послужиш госте, али то не сме да буде староримски овчији сир прве класе. Уосталом, могу још и да се предомислим; није сигурно да ће мени лично завршетак ручка протећи у жвакању сира...

— Првокласног? — упита досетљиви роб.

— Ти си прекомерно говорљив, у такве често удара гром звани аперкат. Тако га зову у моју част.

— Тачно, Апер-аперкат...

— Тачно је и то да ти делујеш помало пијано. Пази, нисси ти пуковник Галерије који је добар на вину, нарочито кад чашћава, али је још бољи на губилишту за исувише разуздане.

— Генерале!

— Опет си преопширан, а уз то ословљаваш ме баритоном, не тенором. Међутим, кад је посреди висок чин, тражи се и висок глас за ословљавање. Наставиш ли овако, ускоро ћеш бити нигде, што Марк Аурелије не препоручује... Ни у својству Марка, ни као Аурелије. Уосталом, нека ми улове за ручак вепра.

— Ве...

— Својим чућењем ти ме подсећаш на извесно теле. Ипак прет постављам да твоја једина и врло несигурна глава није празнија од његове две?

Уместо роба одговорила је звезда репатица. Још једном, последњи пут, махнула репом — по свој прилици у част одрешитог Апера, говорљивог роба и обе ју изненада спасених телећих глава.

Мирослав Максимовић

ПРИСТАТИ НА БУБУ

Једна буба мања од себе саме
нема где да падне. Али не би пала
и да има где. О њеном садржају
прича
равна полица. Хвала!

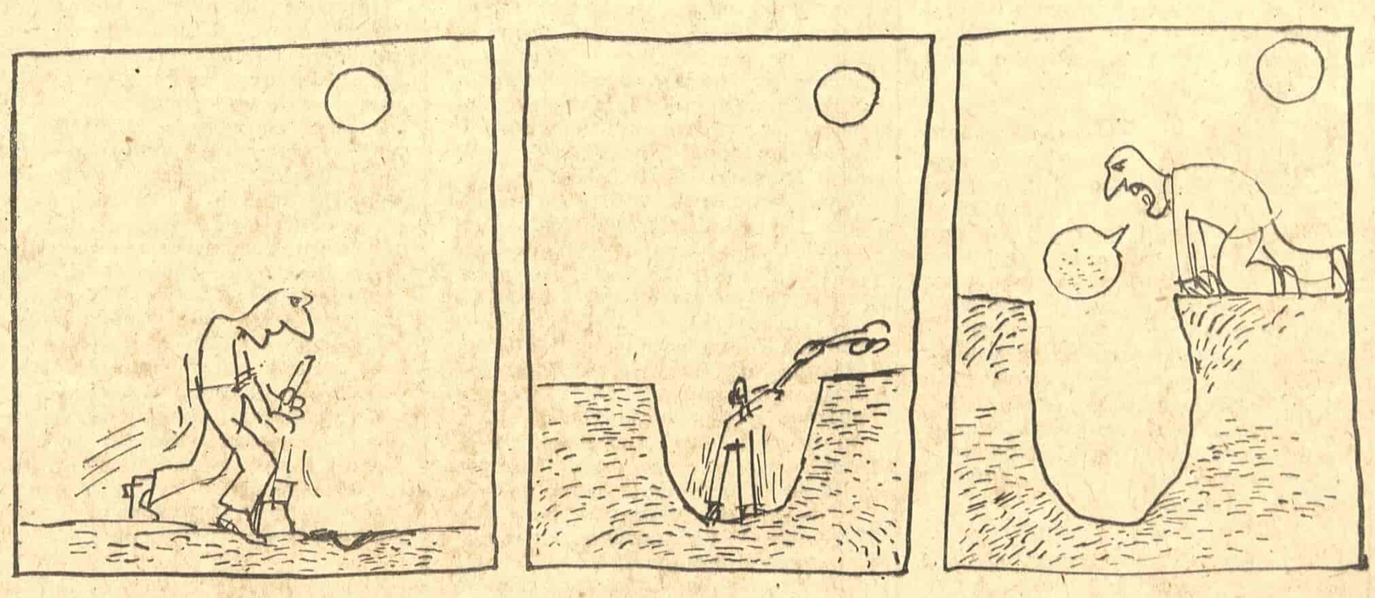
На полици речник у корен гледа.
Таљири говоре о томе гледању.
Ретко их слуша чинија бледа.
Што да је разбију ноћу или дању.

Пристати на бубу и пити воћни
сок,
због њега завирити у речник под
ве.
А зар се мора доживети шок
и томе слично. Ипак, питати све.

Можда исто пита са деветог
спрата
нетачни солитер. (Он нема
четвртог.)
Вратару на глави отворише се
врата,
да видљиве буду вијуге са дна
кртог.

Осветљене, оне би личиле на
привиђења,
али су, изгледа, невидљиве у
мраку.
Само једна вијуга, коначна од
рођења,
окачила се логично о бескрајну
траку.

Пародирао Лав Захаров



СТРИП МИОДРАГА СТОЈАНОВИЋА

СУСРЕТИ

У ПОТРАЗИ ЗА ЛЕПОТОМ

● Разговор са сликаром Богданом Јовановићем

ВЕРОВАТНО би сваки човек, кад би умео, пронашао дубоко у себи скривене или полускривене нагоне за трагањем које би га у крајњем циљу водило лепоти која постоји у свим просторима, само је треба пронаћи и зато имати у себи снаге, воље и љубави. Можда се и само делић одговора свему томе налази у ономе што нам је рекао сликар Богдан Јовановић, који путује светом већ две деценије, и на платно (а понекад и папир) покушава да „стави" бар делимичан одсев свог унутарњег света, чије богатство дугује спољњем.

— За мене путовање није ни авантура ни бекство, већ потреба да се „надишем" онога што је уметност током времена подарила свету, ма колико такав пут, пун успутних неудобности, од мене изискивао.

Од 1955. године, кад први пут напушта Југославију и одлази у Париз, Богдан Јовановић путује по свету, сам и са сопственим средствима, носећи у себи све што би хтео и имао понети, а у руксаку само сликарски прибор. Обилази свет подељен морима, границама, политиком и уједињује га собом и уметничким просторима који су недељиви и који припадају сваком човеку, исто онолико колико и сваки човек припада њима.

— Пре него што сам видео друге земље и континенте, најпре сам кренуо у истраживање овог дела света у коме живим и коме припадам. Путовао сам по Југославији од завршетка рата и живео с њом у време изградње хидроцентрале Јабланица, у доба успона Трепче, обнове Бора. Нисам ишао као репортер или туриста, него сам хтео да упознам ово поднебље да бих могао аутентично да осећам своју земљу и аргументовано говорим о њој кад пишем или сликам. Обишао сам манастире, обалу до Трста и сазнавао детаљ по детаљ у калеидоскопу утицаја на нашу културну баштину. „Учио" сам историју и уметност тамо где су после неухватљивих збивања остајали материјални остаци. Ја нисам историчар уметности, ја само идем за уметношћу до њених извора и тражим је тамо где је непатворена. И не учим је из књига.

Своју је књигу, од које ће тек нека поглавља исписати и вероватно једном објавити, почео, као што је сви почињемо, у годинама пре зрелости, кад се тек нејасно наслућују вредности које усвајамо. То су године време рата, у коме је изгубио десну руку; затим долази у Београд и успева да нађе оног другог себе (за којег смо често недорасли да га упознамо) у сликарству. То су године педесете, доба утврђивања мерила по којима ће касније живети: путовања по Југославији и студије економије, све већа заокупљеност сликарством којим ће се професионално бавити од 1958, од када је члан УЛУС-а. Отада путује и до јесени 1973. упознаје земље свих континената изузев Африке.

— После Париза обишао сам Италију од Палаццо Дукале до Помпеја, затим Грчку и појас у коме се простирао више-мање њен утицај: обале Сирије, Либана и Египат, чија је култура остала за мене до данас један од ретко високих домета које уметност само понекад достиже. Предуслов овим и следећим путовањима било је познавање језика: за оно што сам ја хтео да сазнам, са туристичким проспектима и незнањем страних језика, био бих неповратно ускраћен.

Да би речју и делом најбоље представљао себе и своју земљу другим народима, човек треба, пре свега да добро познаје и воли своју домовину. Ко то не уме, неће моћи да спозна, цени и воли културу других земаља.

— На путовањима сам свугде сусретао наше исељенике и сваки сусрет са њиховом увек присутном жељом да се врате мени је био утолико тежи, што сам посебно као уметник везан за своје тло, јер њему дугујем прве изворе, па и прве у уметности, без обзира на понеку нијансу која може неосетно да уђе у моје дело. Поменуо бих Пикаса, који је и у Паризу ипак остао Шпанац, и то на својим платнима, која су, уместо њега, говорила о неугашеним дубоким осећањима према Шпанији.

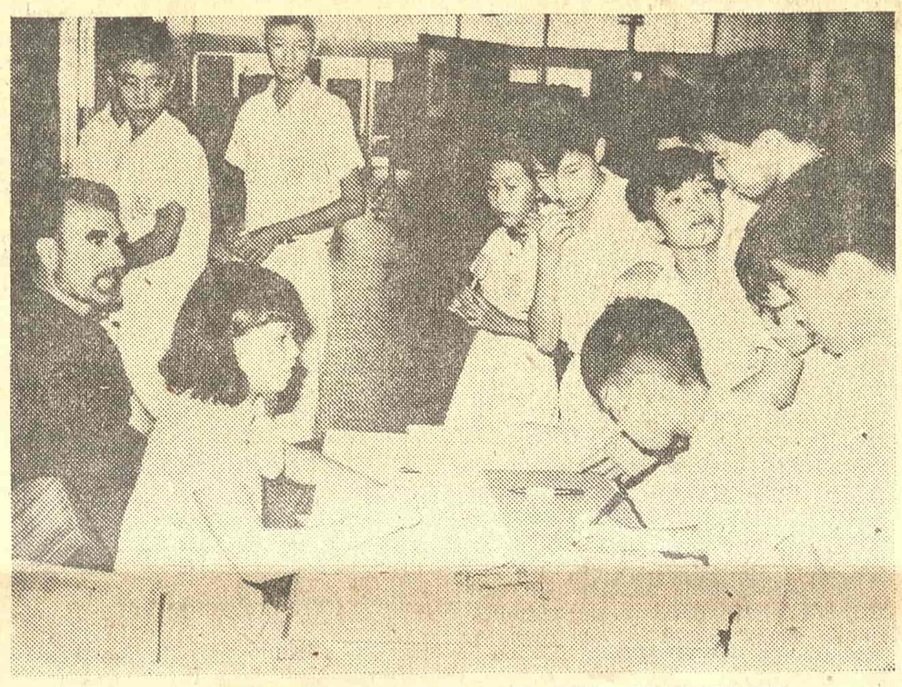
С кратким прекидима кад се враћао у земљу, Јовановић је две деценије путовао и сликао, а у предаху у Београду враћао се димензијама у којима је налазио потврду за прођено и виђено и сагледавао га из угла овог дела (свог, превасходно) света. Приредио је 50 изложби у свету (Француска 1955., САД и Чиле '64., Аргентина, Мексико и Перу '65., Енглеска '69., Индија и Сри Ланка '71., Тахити 1973. итд...)

— На тлу Латинске Америке, у Перуу, први пут сам био у конфликту са самим собом и оним наученим у школи. Стојећи пред невероватним грађевинама Мачупичу и Куско, у брдима на 4.000 метара надморске висине, питајући се да ли је могуће да је људска рука пре 4 — 5 хиљада година створила те споменике цивилизације. А у Мексику се изузетне личности цене до вредности споменика: имао сам прилику да сретнем њиховог великог сликара Сикеироса (који је био и у Београду) и да видим узбуђење народа кроз који се шапатом пронео глас да је међу њима он као жива легенда.

Још једна изузетна земља је и Цејлон-Сри Ланка, где сам са препоруком наше амбасаде, добио галерију да излажем и стан, а чак су ме и људи на улици позивали у своје куће зато што сам Југословен. И најчешће људи несебично помажу човека који је дошао у њихову земљу само ако се увере у његове добре намере, а оне се доказују делом. Нико не воли празна обећања и људе који ништа не раде. Али човеку који с љубављу жели да представи своју земљу и људи највишег ранга ће пружити руку. У Карачију песник Ахмет-Фаиз-Ахмет, добитник Лењинове награде за поезију, отворио је моју изложбу. У Хонгконгу бискуп Хонгконга и Макао заželео mi је срећу као „човеку добре воље међу народима", без обзира што нисам верник. У Турској сам за арапске земље добио све бесплатне визе. У Бангкоку ми је британски амбасадор без чекања дао визу за Хонгконг, а аустралијски визу за своју земљу на пуних 6 месеци, и то чак годину дана унапред! Јер, већина - људи је ипак за неподељен свет. Већина људи верује у исте ствари и у истог Човека.

Једну од најлепших успомена носим из Норвешке, — рекао је на крају Богдан Јовановић — где је неки стари човек дошао на моју изложбу само да ме види и исприча неке успомене из рата. У то време је живео близу логора у коме су били Југословени и сваке недеље је његова жена правила хлеб и некако га дотурала логорашима. Кад се рат завршио, преживели затвореници су јој поклонили хлеб који су сами извајали у дрвету; жена је после умрла, а након толиких година остао је тај дрвени хлеб који том старом човеку још увек много значи. Показао ми је с љубављу урађени комад дрвета у коме је више пријатељства уткано него у многим, многим речима.

Вера Мијојлић



СЛИКАР БОГДАН ЈОВАНОВИЋ СА УЧЕНИЦИМА КИНЕСКЕ ОСНОВНЕ ШКОЛЕ

ДОГАЂАЈИ

Годишња скупштина Српске књижевне задруге

У свечаној сали београдског Универзитета 30. маја ове године одржана је 66. редовна скупштина Српске књижевне задруге. Скупштина је имала два дела. У првом су извештаје поднели секретар Задруге Милосав Мирковић (о културној и издавачкој делатности Задруге од треће ванредне скупштине до дана одржавања 66, као и предлог издавачког плана за 1974. годину), управник послова Задруге Душко Муждека (о финансијском пословању Задруге у 1974. години), председник Надзорног одбора Александар Тадић (у име Надзорног одбора) и скупштини су поднети на усвајање финансијски план Задруге за 1974. годину и предлог одлуке о висини чланских улога за текућу годину; у другом делу скупштине била је дискусија.

Из извештаја Милосава Мирковића издвајамо издавачки план Задруге за 1974. годину који је, како се каже, „плод занимања дискусије, предлога и састанака посебне комисије Управног одбора за Коло, одговарајућих уређивачких одбора, Књижевног одсека и Главног одбора". Ново, 67. редовно Задругино коло треба да донесе Цицеронове „Расправе у Тускулу", дело Леонида П. Гросмана „Достојевски", „Песме" Рада Драинца у избору Стевана Раичковића, „Сетни Ком" Олдоса Хакслија, „Коцка је бачена" Душана Матића и „Отоманско царство" Халила Иналцика. Од тзв. историјских издања појавиће се „Време нестрпљивих" (политички живот великих европских држава 1919 — 1939) Андреја Митровића и „Крај српског царства" Рада Михаљчића. У библиотеци „Књижевна мисао" појавиће се „Теорија о лепом у антици" Ернеста Граси ја и „Теорија о лепом у средњем веку" Розарија Асунта. У, библиотеци „Савременик" која у последње време захваљујући својим лепим издањима побуђује пажњу критике и публике, треба да се појаве приповетке Младена Маркова „Жабљи скок", приповетке Жике Лазића „Вашар", роман Слободана Цуњића „Меана поред друма", песме Милутина Петровића под насловом „Промена", а очекују се и приповетке Бранимира Шћепановића. Од осталих бројних издања, међу тзв. „Посебним" треба споменути дело историчара уметности Катарине Амброзић „Надежда Петровић" и „Изабране приповетке" Миодрага Борисављевића (избор Драгана М. Јеремића).

Поред редовних Задругиних издања која се спремају за штампу, наглашено је да су у току припреме дугорочних пројеката који ће представљати капитална дела: „Историја српског народа" у шест књига, „Старе српске биографије" (превод старих животописа) такође у шест књига, „Речник старог српског језика са ћирилских споменика до XVII века", „Историја српскохрватске филологије", „Историја војне границе" и др.

У другом делу рада скупштине, у дискусији, реч је узело двана ест чланова СКЗ, који су највише говорили о могућности ширења чланства СКЗ, као и о неопходној економској основи за издавачки рад Задруге. Исто тако, било је речи и о издавачком програму Задругином, који би се у извесној мери, не напуштајући традицију издавања добре и вредне књиге, морао усмерити на освајање ширег круга читалаца.

Скупштина је завршила рад усвајањем поднетих извештаја, планова и одлука.

ЛЕТОПИС

В. С. Причет председник ПЕН-клуба

Крајем прошлог месеца у Охриду је одржана међународна конференција ПЕН-клуба, на којој се расправљало о теми „Традиција и савремена књижевност". У врло пријатној атмосфери, пуној традиционалне гостопримљивости, коју су показали чланови македонског ПЕН-клуба на челу са Тометом Момировским, разговарало се без много жара у оквирима већ познатих теза о традицији и иновацији. За присутне је занимљивији био онај део конференције у којем су учествовале само управе ПЕН-клубова готово из читавог света. На дневном реду је био и избор новог председника. Било је познато да досадашњи председник, нобеловац Хајнрих Бел, жели да напусти свој положај. Већином гласова за новог председника изабран је Виктор Содон Причет, за кога су многи присутни чланови ПЕН-клуба питали шта је он, у ствари, написао. Причет (рођен 1900. године), међутим, није непознат као писац и у својој земљи, Великој Британији, ужива знатан углед. Пише романе и приче, бави се критиком, објављивао је путописе, писао је и за радио и сценарије за филм. Једно време је сарађивао у лево оријентисаном недељном листу „Њу Стејтсмен", чији је био главни критичар и члан редакције. Познати су му романи „Ништа слично пени" (1935), „Господин Биланкл" (1951) и „Шпанска ћуд" (1956), збирка кратких прича „То се никад не може догодити" (1948) и „Савремене кратке приче" (1956). Његова прозна дела обилују изненађењима и комичним ситуацијама, као и смешним ликовима из нижих слојева друштва и често се дешава да га критика сматра следбеником Дикенса. Познат је, међутим, и као критичар, а његова најпознатија дела из ове области су „Савремени роман" (1946) и „Раднички романописац" (1969). Плодан и разноврстан, овај прозни писац и критичар, који се особито истиче као писац кратких прича, стигао је чак да напише и аутобиографију (у два тома). У сваком случају, међу члановима ПЕН-клуба, које умногоме чине писци без великог реномеа (кад је реч о онима који су редовни учесници на конференцијама и конгресима ПЕН-клуба), Причет заузима истакнуто место. Не може се од њега очекивати да ће нешто у ПЕН-клубу битно променити, али се не може ни рећи да на челу ове истакнуте међународне организације писаца стоји анонимна личност. ПЕН-клуб је организација која нема снаге да се ухвати укоштац с многим проблемима света у којем живимо. Добро би, међутим, било кад би у ту организацију ушли и писци који сада стоје изван ње: из Совјетског Савеза и Кине. Њиховим учешћем би се, вероватно, бар донекле превазишла садашња индоленција и више привидна него стварна акција у корист друштва и књижевности света.

Рад Музичке омладине

У тренутку прослављања свог јубилеја, друге деценије рада, Музичка омладина, та снажна организација младих музичких уметника и љубитеља тонске уметности, почиње припреме за остварење својих двеју значајних акција. Музичка омладина сада ради на окупљању Међународног центра Музичке омладине у Грожњану и на припреми четвртог међународног такмичења, које се ове јесени одржава у Београду.

Као и сваке године тако ће и ове мали истарски градић Грожњан пружити гостопримство многим иностраним и нашим музичким уметницима који ће у оквиру Међународног центра одржавати концерте, мењати своја искуства, спремати заједничке програме итд. Предвиђено је да се програм овогодишњег рада у Грожњану усклади са плановима за одржавање Међународног такмичења; оно ће на јесен ове године бити остваривано кроз такмичења у категоријама соло-гитара, флаута-соло и дувачки квинтет. Поред низа стручних предавања о италијанској барокној музици о забавној и џез музици, о вођењу уметничких програма, о оркестру и другим темама, највећа пажња биће посвећена припремама програма за IV такмичење, тај својеврсни међународни фестивал који је већ одвео у орбиту светске музике своје раније победнике. (Вл. Д.)

Василиј Каменски о Мајаковском

Навршава се деведесет година од рођења истакнутог совјетског песника, прозаисте и драмског писца Василија Каменског (1884—1961). Каменски је почео да пише још 1908. године и ускоро, како сведочи Луначарски, постао познат и Лењину, коме се његова поезија свидела. Године 1911. објавио је прву књигу песама, а 1913—1914. читао је своје стихове по разним градовима Русије с Мајаковским, с којим га је везивало искрено и дуго пријатељство. Овај необичан човек, који је био и глумац у Мејерхољдовој трупи и један од првих руских пилота, познат нарочито по томе што се стихови из његове поеме „Стјепан Разин" налазе у свим антологијама совјетске поезије, написао је и мемоарску књигу „Мој живот с Мајаковским". која је била објављена поводом десетогодишњице смрти великог песника. Каменски је припремао и друго издање књиге, али га је болест спречавала да доврши бројне допуне које је предвиђао. Сачуване су само две од тих допуна и недавно су објављене у „Литературној газети".

У првом запису Каменски описује како је крајем фебруара 1918. године у Москви биран „краљ песника". Овај избор организовало је једно комерцијално предузеће, које је желело да из њега извуче што је могуће више материјалне користи. Кандидати су били: Мајаковски, Игор Северјанин, Валериј Брјусов, Константин Бальмонт, Давид Бурљук, Василиј Каменски, Андреј Бели, Борис Пастернак и др. Свако ко би купио улазницу за избор имао је права да на њој напише име песника за кога гласа. У то време Мајаковски се већ прилично одвојио од Северјанина, који, насупрот свом некадашњем пријатељу, није желео да помаже нову, совјетску власт. Северјанин је, међутим, имао велики успех код грађанске публике. А организатор је удесио да на две-три стотине улазница унапред буде написано име Северјанина. Организатор је желео да Северјанина као „краља песника" води по разним градовима и на организацији његових књижевних вечери заради велики новац. Мајаковски и његови пријатељи су, међутим, открили превару и од тада је Мајаковски коначно раскрстио са Северјанином.

У другом запису Каменски нас обавештава о филму Мајаковског „Није се родио за новац", који је снимљен априла 1918. године. Сценарио за тај филм Мајаковски је написао на основу романа „Мартин Иден" Џека Лондона, који је умногоме изменио. Неколико пута је звао Каменског и Бурљука на Тверски булевар, где им је на клупи читао одломке свог сценарија. Главна личност у његовом сценарију био је сиромашни, снажни и динамични песник Иван Нов. Улогу Нова играо је и сâм Мајаковски, по мишљењу Каменског, блиставо. По сценарију, Иван Нов је спасао једног младића од бандита и упознао његову сестру у коју се заљубљује али, да би постао њен муж, од њега се очекује да нађе неку пристојну службу. Не могући да нађе заједнички језик са традиционалним песницима, Нов одлази својим друговима у кафану песника. (У овој сцени је играо и сам Каменски.) Тамо га проглашавају за генија и вођу нове генерације песника. Долазе успех, слава и новац. Појављује се и његова некадашња девојка, али Нов спаљује раскошан стан, облачи радничку блузу и усамљен, сигурним и чврстим кораком одлази путем будућности. С обзиром да нису сачувани ни сценарио ни сам филм, овај запис Каменског има велику вредност за боље осветљавање не само филмске делатности Мајаковског него и његове личности у целини, посебно у револуционарним годинама.

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

Лист излази сваке друге суботе. Цена 5 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.