БЕОГРАД, 1. СЕПТЕМБАР 1974. ГОДИНА XXVI БРОЈ 470 ЦЕНА 3 ДИНАРА

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

КУЛТУРА И ДРУШТВО

УМЕТНИЧКИ АМАТЕРИЗАМ У СРБИЈИ

1.

СТВАРАЛАЧКИ аматеризам, који је истинска потреба сваке прогресивне културне стварности, не може се заобићи ни у нашој културној политици. Не може, пре свега, због великог утицаја који има у културном и друштвеном животу уопште.

Ево неколико истакнутијих примера:

— Аматерско позориште у Кули окупља љубитеље позоришта готово свих националности у овој познатој вишенационалној средини. Оно представља средиште позоришног живота општине. Рад овог колектива је створио позоришне навике. Зато сцена у Кули има разноврстан програм, у коме учествују и аматерске групе из осталих места, као и готово сви виђенији професионални позоришни ансамбли.

— Културно-уметничко друштво „Абрашевић" из Ваљева омогућава, у својим различитим секцијама, да се и млади и стари, и радници и ђаци, службеници и професори, уметнички и стваралачки испоље. Ваљевски аматери стварају такву климу из које, за узврат, ничу захтеви за веома богатим културно-уметничким програмима.

— Студентско културно-уметничко друштво „Бранко Крсмановић" има ансамбле чија уметничка вредност премашује оквире Београдског универзитета.

— Хор „Collegium cantorum" из Приштине озбиљно утиче на стварање музичких навика, али и на интересовање за најразноврснијим музичким програмима.

— Културно-уметничко друштво „Светозар Марковић" из Новог Сада је свој програм засновало, готово у једнакој мери, на афирмацији младих стваралаца, као и на културном образовању младе публике.

— Аматери у Новој Вароши, окупљени у Дому културе, својим многобројним активностима помажу да се уметничке приредбе које се одржавају у њиховом крају шире прихвате.

— Аматерско позориште „Мадач" из Зрењанина и Аматерско позориште „Бања" из Руског Крстура, осим приказивања добрих сценских остварења, представљају изразита средишта националних култура, култура мађарске и русинске народности.

— Аматерски колектив у Смедеревској Паланци, Великој Плани, Нишу, Параћину, Суботици, Титовом Ужицу, Шапцу, Бечеју, Кикинди, Вршцу, Неготину, Зајечару, Обилићу, Призрену, Урошевцу, Краљеву и још неким местима остварују, исто тако, вредне резултате у културном животу својих средина.

2.

Има, међутим, места која аматеризму придају веће моћи него што их он има, нарочито кад су у питању програми који су знатно јевтинији од оних програма које приређују професионални ансамбли. Тада се у аматерским активностима обично не води довољно рачуна ни о садржајима, ни о резултатима, већ се, углавном, они своде на статистичке бодове у извештајима. Разуме се, аматерима смета присуство осталих културних и уметничких програма, као и средстава за јавно посредовање, пре свега за телевизије. Смета им, у ствари, културна, уметничка утакмица и конкуренција. Ово је нарочито карактеристично за средине у којима је једнострана културна политика.

Исто тако, аматеризам је у неповољном положају и тамо где му одричу или умањују значај, утицај и смисао. То се огледа и у непостојању услова за рад аматера, као и у потцењивању аматерских програма. У тим срединама често се аматерским манифестацијама супротстављају знатно скупљи програми, забавне приредбе на брзину створених професионалних група.

3.

Пре свега, културна пракса мора да одбаци схватање да аматеризам може да замени готово целу културу, као што, исто тако, мора да прихвати гледиште

Наставак на 2. страни

Милош Јевтић

СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „ДЕРВИШ И СМРТ" ЗДРАВКА ВЕЛИМИРОВИЋА, РАЂЕНОГ ПО ЧУВЕНОМ РОМАНУ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА. ФИЛМ ЈЕ У ПУЛИ ДОБИО „ЗЛАТНЕ АРЕНЕ" ЗА РЕЖИЈУ, КАМЕРУ, СЦЕНОГРАФИЈУ И МУЗИКУ

ФЕСТИВАЛИ

ПОЈАВА „БЕЛОГ ТАЛАСА"

Поводом овогодишњег фестивала југословенског филма у Пули

АКО ПРИХВАТИМО као чињеницу претпоставку, која се обистињује посљедњих неколико година, да је наша кинематографија изузетно неорганизована и да сва дјела, и значајна и безначајна, настају искључиво као напор појединаца, редитеља, онда је овогодишња пулска смотра заиста донијела више но што је и највећи оптимист могао очекивати.

Наиме, „Ужичка република", „Дервиш и смрт", „Лет мртве птице" су несумњиво цјеловита, редитељски и сценаристички умјешно урађена дјела која иду, свако у свом жанру, у врх наше кинематографије. Ми од „Козаре" нисмо имали тако значајан филм у жанру народне епопеје као што је „Ужичка република", ми никада нисмо имали филм са историјским костимом у којему је тако зналачки све спољашње подређено високом интензитету литерарно-дијалошке вриједности текста и, коначно, ми одавно већ нисмо видјели у нашем филму, и поред нејаког сценарија, такво мајсторство филмске режије као у филму „Лет мртве птице".

Ако тим најзначајнијим остварењима додамо несумњиви шарм ратне комедије у „Црвеном удару", присност дјечије безазлености у „Капетану Микули маломе" и досљедност у симпатичној дебитантској дрскости у филму „Куд пукло да пукло" — доћи ћемо до бројке која за једну националну кинематографију значи резултат који никако није за потцјењивање.

На жалост, Пула је показала да се у нашу кинематографију увлачи и једна појава, немила и недрага, коју је прије много мјесеци Душан Вукотић именовао као опасност од „бијелог таласа". Неки редитељи снимају филмове са савременом тематиком у којима се та савремена тематика третира на поједностављен и, рекао бих, недостојан начин по томе што потцјењују нашег гледаоца уводећи га у значајне друштвене проблеме на површан начин. Једна нова врста лакировке, „бијели талас", говори о проблемима са циљем да се говори површно, забавно и парадерски. Филмови као што су „Кошава" и „Депс" су управо карактеристични по томе. Остављам по страни мотиве стваралаца ових филмова, као и њихову потребу за прагматичним и брзометним успјехом, али естетички гледајући ту је заправо ријеч о мијешању жанрова. Наиме, површно третирајући значајне проблеме нашег друштва у својим филмовима они драмске елементе прилагођавају спољашњим, декоративним тумачењима, дајући им извјестан лакокрили и оперетски смисао. Тиме, наравно, не чине услугу ни онима за које такве филмове праве трудећи се да буду актуални и „употребљиви".

Очигледно, садашњи тренутак наше кинематографије, што је показала XXI Пула, потврдио је неке значајне тенденције нашег филма. У сфери његовања традиције НОБ-а, у сфери преношења литерарне традиције на филм и у сфери филма за дјецу, овогодишњи резултати су не само занимљиви већ и значајни. Рак-рана наше кинематографије — савремена тема — није залијечена. Штавише, покушаји, невјешти и нејаки, покушаји који се крећу у домену „бијелог таласа", указују на ту болку још жешће и болније. Ако је амбиција наше кинематографије актуелан, ангажован и снажан филм са савременом тематиком, он мора бити далеко и од црног и од бијелог таласа и од црно-бијелог, дакле клишетираног филмског израза.

Тај, међутим, проблем може се, по мом мишљењу, разријешити само организованом друштвеном акцијом која ће дати реалне претпоставке за искрена и надахнута умјетничка остварења. У неорганизованој кинематографији до таквог филма може доћи само случајно.

Утолико мање треба потцјењивати овогодишње добре филмове. Сигурна, занатски прецизна рука Жике Митровића није поновила домете који су већ освојени у жанру филмске народне епопеје, или их усавршила, већ је своју самоувјереност показала дајући томе жанру нове елементе. „Ужичка република" је наиме заснована на изразито документаристичкој интерпретацији материје тако да је ту сценаристичку интенцију досљедно и вјешто слиједио и редитељски поступак. То опредјељење није само досљедно спроведено, и у сценарију и у режији, у интерпретацији постојеће грађе већ и суштинској организацији визуелне грађе па се аутентичном документарном материјалу из II свјетског рата, који у драматуршкој концепцији постаје значајан фактор за објективизацију догађаја и догађања, и по интерпретацији и по визуелној фактури, прилагођава и све остало што овај филм омогућује као реалну и могућну причу.

Митровић је, дакле, био досљедан у покушају реалистичке реконструкције Ужичке републике у филму који носи истоимени назив. Он се није либио да, као што то и бива у народној епопеји, покуша да причу исприча од почетка до краја тумачећи и опште и појединачно, и објективно и субјективно, са једнаком жељом да све буде и јасно и прецизно. Отуда је овај филм фреска великих размјера, можда одвећ великих, али се у највећем дијелу, осим у посљедњој петини, гледа са знатном пажњом. Сценаристички узев, посљедњи дио филма није довољно прецизно компонован тако да гледаоцу умјесто закључка људских судбина и финала историјског догађаја остаје да бира између жеље за јасноћом приче и покушаја да се непотребно све судбине, једна за другом, безразложно испричају. Режија је и ту, завршном сценом, нашла ефектно рјешење али је у расплитању судбина дозволила одвећ непотребне дужине и тиме стављала гледаоца у позицију да непрекидно очекује крај а да он тешко пристиже.

Ако се за Митровићев редитељски поступак може рећи да је ослобођен сваке присности и топлине треба, истовремено, нагласити да је он ослобођен и сваке патетике и потребе за лажним интимизирањем. У овом жанру, којем припада „Ужичка република", обје ове особине редитељског приступа материји и поступка могу се, с разлогом, узети и као врлине. То се нарочито осјећало у раду с глумцима. Сви су они, а нарочито велики број младих глумаца, имали прилику да створе ликове који су саставни дио приче, не прича по себи. Они су ту шансу користили и искористили. Неке одвећ развијене епизоде, као што је епизода пекара којега је играо Прличко, умањивале су и редитељску ефикасност и упозоравале на стилско нејединство унутар филма.

„Ужичка република" је дјело сигурне, провјерене ефикасности у интерпретацији једног епски обојеног догађаја. То је дјело које је потребно и нашој кинематографији и нашим гледаоцима.

Потпуно другачију намјену, и приступ материји, доноси филм Здравка Велимировића „Дервиш и смрт". Велимировић је имао изузетно тежак задатак да знатну интелектуалну слојевитост Селимовићева романа покуша да пренесе у други умјетнички медијум. Сценаристи (Борислав Михајловић-Михиз и Здравко Велимировић) су сценаристички ту интерпретацију романа из темеља прилагодили филмском језику на тај начин што су фабулативне елементе романа чврсто повезали и створили реалне оквире за друштвено догађање једне унутарње драме. Истини за вољу, сви су ти елементи фабулативне нарави постојали у роману али су, због превасходно литерарно-медитативне структуре романа, с правом били запретени и недовољно развијени. Та прва адаптација материје извршена је прецизно и вјешто а није ни у једном детаљу изневјерила Селимовићев роман.

Наставак на 2. страни

Вук Крњевић

У ОВОМ БРОЈУ:

Божидар Ковачевић: ТРИ СТОЛЕЋА „АСАНАГИНИЦЕ"
Миленко Мисаиловић: МОЋ И НЕМОЋ АНТИТЕАТРА
ПОРТРЕТ — о Милутину Петровићу пише Слободан Ракитић
ПРОЗА Вере Колаковић
ПОЕЗИЈА Стефана Митровића, Велимира Милошевића, Војислава Вулановића, Ненада Радановића, Александра Секулића и Марије Пеакић-Жаје
ФАЗИЛ ХУСНИ ДАГЛАРЏА, добитник овогодишњег Златног венца на Струшким песничким вечерима — пише Славољуб Бинђић
Радојица Таутовић: ПОЕЗИЈА ЕДУАРДА МЕЖЕЛАЈТИСА
Бранко Бојовић: КАКО СЕ У НАС ПИШЕ О УРБАНИЗМУ
О ДРАМСКИМ ПРЕДСТАВАМА НА ДУБРОВАЧКИМ ЛЕТЊИМ ИГРАМА — пишу др Рашко Јовановић и Владимир В. Предић
О ПУЛСКОМ ФЕСТИВАЛУ пише Вук Крњевић
О НОВИМ КЊИГАМА Живана Милисавца, Жарка Команина и Растка Петровића пишу Миливоје Марковић, Иван Ивановић и Милутин Срећковић

СТАВОВИ

ХОНОРАР И ЊЕГОВО НАЛИЧЈЕ

НА ИЗГЛЕД, не налазимо се у ситуацији да нам опадање животног стандарда угрожава развој културе и уметности, али из свих анкета и анализа о материјалном положају уметности и књижевности произлази да је у свим областима материјална база недовољна или слаба или пак нерационално коришћена и да је то основни разлог што многи писци и уметници, у борби за егзистенцију, иду, притиснути невољама, линијом мањег отпора, баве се ефемерним стварима које су рентабилније, а стварају у тренуцима кад им услови не допуштају да креирају ништа више до осредњу литературу. Хонорари за књижевна, научна и уметничка дела су тако ниски, ако се изузме делимично телевизија, да аутори нису стимулисани за рад, а што стварају то је резултат више ентузијазма и жеље да се по сваку цену буде у центру збивања, буде присутан својим талентом и знањем у колотечини уметничког живота.

У највећем броју случајева аутори не само што нису на добитку, него испада да сами финансирају креативну делатност којом се баве или разна предавања, семинаре, дискусије. Само изузетно талентовани и продуктивни писци чија су дела ушла у школске програме могу рачунати на адекватне хонораре, али само зато што су у положају који издавачу не допушта диктирање услова. Ретко ће се који романописац похвалити да је добио милион старих динара за роман или за књигу приповједака, мада су то данас само две солидне месечне плате. Сам тај податак јасно говори да је писац у лошем материјалном положају и да је друштвена награда за његов уметнички рад изгубила свој стимулативни смисао.

Ако се пажљиво анализирају сви елементи ауторовог рада, испашће да њему није исплаћен ни чисто мануелни труд уложен у уметничко дело. Роман се не може стварати компјутерским путем; до њега се мукотрпно долази кроз неколике фазе творачког и критичког поступка самог аутора (Толстој је, колико је познато, седам пута прерађивао и дотеривао роман „Рат и мир"), затим следи лекторски посао на рукопису, након њега још једна верзија ауторова, поновно прекуцавање материјала, упоређивање рукописа са лекторисаним текстом да не би промакле неке стилске и техничке грешке. Најзад рукопис захтева да и књиговезачки буде обрађен. Но ни ту не престаје брига ауторова за рукопис. Чак и кад је у штампарији сложен, писац прати његову судбину преко отиска, без обзира на коректорски посао. Он је чак заинтересован и за суперревизију текста и, ако му се укаже могућност, завириће и у ту

Наставак на 11. страни

Драгутин Вујановић

УМЕТНИЧКИ АМАТЕРИЗАМ У СРБИЈИ

Наставак са 1. стране

да аматеризам није ван културе, да није никакво „слепо црево" културног живота и уметничког стваралаштва.

Осим тога, аматерски покрет, који данас у нас, углавном, чине велике аматерске групе, мора да се прошири и на уметничку активност аматера-појединаца. Свако аматерско остварење, без обзира на то да ли је и формално укључено у постојеће организационе шеме и систем, појединачно или колективно, (ако има аутентични звук), треба да добије признање и потврду за допринос културном напредовању своје средине.

4.

Као део културе, аматеризам очекује (слично свим осталим културним активностима) да буде јавно процењиван и оцењиван. Зато нису довољни само фестивали, већ је нужно да и средства за јавно посредовање (штампа, радио и телевизија), у својим интересовањима за стваралаштво, критички процењују и популаришу аматерска остварења.

Аматеризам не може да остане по страни од јавне, стручне критике укупног културног живота. У том случају, аматеризам, што је, ваљда, неоспорно, не може да тражи ни посебан статус, нити може да се заклања иза посебног стила, израза или програма, који би означавао специфичну, а по вредностима нижу „аматерску" културу.

Аматерски рад је замишљен, а најчешће и остварен, искључиво као културна (а не као: мимо-културна, ниже-културна и не-културна) делатност. Уосталом, шунд се одбацује не зато што му је творац аматер или професионалац, него само зато што нема аутентичну културну вредност.

5.

Као и култура у целини, аматеризам није без материјалних тешкоћа. Појединачни случајеви материјалног обезбеђења не могу бити доказ да је непотребна заједничка брига за бољи материјални положај нашег културног и уметничког аматерског стваралаштва.

Аматеризам у финансијама културе мора да има стабилно место, које би одговарало његовим уметничким моћима и друштвеном значењу. Иако аматеризам може, чак више него остали облици културног живота, да осигура материјалну подршку најразличитијих носилаца друштвених средстава (радне организације у привреди, месне заједнице, заједнице образовања, и многи други, могу, зависно од ширине и вредности аматерског рада, да помажу и финансирају аматерске програме), не треба због тога да има мању помоћ из редовних, званичних „културних каса".

Милош Јевтић

ПОЈАВА „БЕЛОГ ТАЛАСА"

Наставак са 1. стране

Редитељски поступак је слиједио ову интенцију. Он је причао причу а није интерпретирао роман. Међутим, у интерпретацији ликова Велимировић је имао неких потешкоћа које није успио до краја да ријеши. Два веома важна лика, лик Хасана (Борис Дворник) и Кадинице (Оливера Катарина), потпуно су се ижљебила из лежишта Селимовићева романа и рекао бих умањила високи ниво адаптације дјела за филм. Дворник је, наиме, медитеранском понесеношћу одвећ поједноставио лик сводећи га на касабалијског пустахију, а Оливера Катарина је Кадиницу представила као ласцивну заводницу, скоро као играчицу чочека. Међутим, најприближнији, срећом по филм, Селимовићу био је носилац главне улоге Воја Мирић. Могло би се с правом рећи да је Мирић први наш глумац који је успио да изузетно сложену личност, и по емоцијама и по идејама, по духовном и душевном животу, изнесе до те мјере сугестивно да се може говорити о изузетном глумачком филм ском остварењу. Уз редитеља и сценаристе Мирић је несумњиво највише придонио успјеху овог дјела. Истакао бих и изванредну епизоду Бранка Плеше.

СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „ПАРТИЗАНИ" СТОЛЕТА ЈАНКОВИЋА

Осмишљеност Велимировићеве режије може се лако уочити, поред вјештине у причању саме приче, у томе што историјски костим ни најмање не смета увјерљивости те приче. Велимировићева одмјереност у коришћењу свега декоративног омогућила је да прича буде ваљано смјештена у вријеме и простор а да ни најмање не омета саму причу. Штавише, извјесну интелектуалну температуру у интерпретацији романа успио је Велимировић да постигне. Наравно, он је ријетко достизао литерарну вриједност текста романа али је смисао људске драме Ахмета Нурудина преточио у филмску слику. Причајући причу о Нурудину, Велимировић је понекад одвећ једносмјеран у праћењу фабуле али је, исто тако, ефикасан у праћењу судбине Ахмета Нурудина. У интерпретацији Здравка Велимировића Нурудин је одвећ човјек од акције а премало људско биће у чијој се свијести преламају велика људска питања о смислу љубави, власти, моћи, пријатељства. Али, и Велимировић и Мирић стварали су једног могућег, истинитог, жестоког Нурудина.

„Дервиш и смрт", филм Здравка Велимировића је, несумњиво, значајан наш савремени филм који је једно литерарно дјело не само пренио на филмско платно већ је то ново дјело настало на основу литературе и само по себи умјетничко дјело које има вриједности по себи. А давно је већ од оног времена када је то пошло за руком Федору Ханжековићу у филму „Свога тијела господар", у филму који је рађен на основу дјела које је филм превазишао.

Јасно је да наша кинематографија постиже највеће успјехе остављајући по страни актуелне проблеме савременог живота. Она се, додуше, појавом „бијелог таласа" формално бави савременом тематиком али је такав приступ тој тематици лошији но никакав. Извјесну новину у интерпретацији савремене теме донио је несумњиво млади Грлић. Али, та је новина одвећ апартна, одвећ заошијана у приступу материји да би се могло говорити о задовољењу потребе за тумачењем савремене тематике. Наиме, Грлићев филм „Куд пукло да пукло" одвећ је артифицијелан у приступу и одвећ раслојен у интерпретацији материје да би потпадао под категорију тумачења непосредног догађања у нашем савременом друштву. Ова одредбеница никако не треба да умањи значај и појаву овог симпатичног дјела. Напротив. С разлогом се може рећи да редитељско умијеће и изванредна глумачка игра Младена Будишћака дају овом филму несвакидашње вриједности. Грлићев деби је изузетно сигуран и занимљив већ и по посебној врсти хуморне интерпретације материје која с лакоћом осцилира између трагичног и комичног. Ова трагикомична фарса заиста је понекад неодољиво смијешна, кад је до краја сценаристички дефинисана, као што је у најмању руку за гледаоца индиферентна кад је одвећ препуштена самозадовољству филмског израза.

Због чега је у овој Пули било одвећ мало смјелих тематских захвата а одвећ присутне жеље да се направи филм са савременом темом који ће фељтонистички нео бавезно задовољити истинску потребу наше кинематографије за актуелном темом? Као што каже један филмски критичар, то се не када звало конформизмом. Опрез који води у конформизам не користи ни умјетности ни друштву.

Да ли ће тај талас конформизма заиста успјети да се конституише у „бијели талас", о којему је говорио Душан Вукотић, или ће будућа организована кинематографија успјети да створи услове за развитак свих филмских жанрова, од којих ће један бити и истински, ангажовани критички филм са савременом тематиком, видјећемо на идућој Пулској смотри.

Дотле, гледајте „Ужичку републику" и „Дервиш и смрт". И још понешто у нецјеловитим филмовима.

Вук Крњевић

ЛЕТОПИС

Радови Архива ЈАЗУ

АРХИВ ЈАЗУ у Загребу, један од најбогатијих и најбоље уређених историјских архива у Југославији, садржи драгоцене документе из политичке, друштвене, социјално-економске, културно-просветне, књижевне и уметничке историје свих наших народа. Била је срећна замисао управо овога Архива да покрене један годишњи зборник који ће доносити систематски обрађену архивску грађу са коментарима из ове богате ризнице изворне грађе из наше прошлости. Под горњим насловом појавиле су се до данас две књиге ове нове едиције, у зналачкој редакцији пред седника ЈАЗУ Грге Новака и научног саветника Ивана Илића. У овом кратком и непотпуном приказу биће споменути само неки од најважнијих текстова.

Маја Новак објављује статут братовштине св. Јакова у Задру, који има изузетну важност, зато што се битно разликује од свих других статута далматинских братовштина.

Од посебног су значаја нови прилози из историје Југословенског одбора у Лондону. Иако је о овој теми већ релативно доста писано у домаћој и страној историографији, Звонимир Пасек је у првој свесци „Радова" објавио два текста и у другој свесци још два текста, која доприносе ближем и свестранијем сагледавању ове сложене проблематике. У првом прилогу допунио је библиографију о Југословенском одбору. У другом прилогу објавио је још непубликоване забелешке са седнице југословенске политичке емиграције из 1915. и 1916. У трећем прилогу објављује записнике седница Југословенског одбора из 1916, 1917. и 1918. У четвртом прилогу публикује писма књижевника Владимира Черине из 1915. и 1916. Анти Трумбићу.

Владимир Тартаља-Келемен у првом прилогу даје податке и грађу за будућу монографију о Фердинанду Кикерецу, хрватском сликару друге половине XIX века, а у другом прилогу објављује писма историчара уметности Изидора Кршњавога књижевнику Ладиславу Мразовићу, интересантна као грађа за познавање културног живота Хрватске у доба Штросмајера и Рачкога.

Коста Милутиновић објављује два прилога о великом југословенском научнику Валтазару Богишићу. У првом прилогу износи појединости о животу и раду овога истакнутог Дубровчанина у Русији, као професора историје словенских права на Новоросијском универзитету у Одеси. У другом прилогу оцртава дуготодишње пријатељство Богишића и песника Лазе Костића, с којим се упознао још у Бечу, као студент. Живећи годинама у Паризу, Богишић је много урадио за Костићеву књижевну афирмацију у Француској.

Мухамед Ждраловић осветљава научни лик оријенталисте Алексеја Олесницког, некадашњег кустоса Оријенталне збирке ЈАЗУ и доцента турског језика на Филозофском факултету у Загребу, поводом 30-годишњице његове смрти. Уз текст о његовом научном лику објављена је и библиографија његових радова.

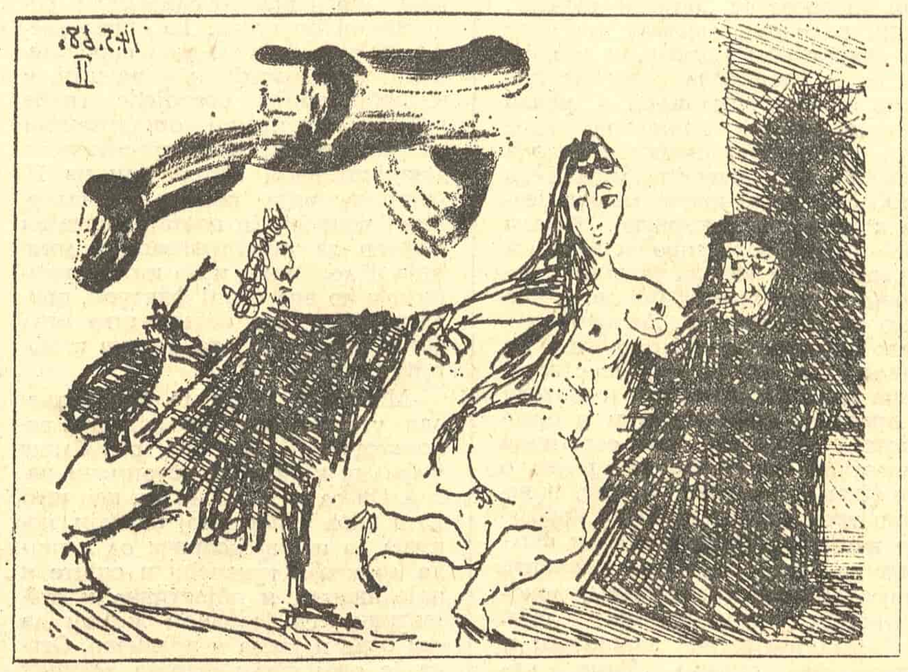
Дорис Баричевић у једном прилогу обрађује један вид проблематике павлинског вајарства на прелазу XVII у XVIII век, а у другом приказује делатност Ивана Мартина Гитла, „стукадора" загребачког бискупа Максимилијана Врховца, истакнуте личности у историји Хрватске свога доба.

Бурђица Цвитановић приказује Бартола Фелбингера као зачетника и интерпретатора сакралне архитектуре стилског раздобља барокног класицизма у Банији.

Са оваквом богатом и разноврсном садржином „Радови" Архива ЈАЗУ заслужују пуну пажњу читалачке публике, која има интересовања за теме које се у овој едицији обрађују. (К. М.)

Пикасове илустрације уз „Целестину"

У Бону, у Галерији жеља, изложене су Пикасове илустрације уз „Целестину". Тим поводом у немачкој штампи се пише да је последња књига коју је Пикасо илустровао и која сада са шест година закашњења излази на тржиште, главно дело шпанске литературе које се појавило 1499. у Бургосу. Претпоставља се да је аутор или коаутор Фернандо де Рохас, који се у својој трагикомичној драми за читање, од ритерског романа, преко трубадурског песништва, враћа чак Теренцију. Главна фигура фабуле, од које се човеку диже коса на глави, јест Целестина, достојанствена матрона и подводачица, која, пошто је Калисту и Малиби помогла, бива убијена од разбојника. Да је Пикасо, како његови пријатељи обавештавају, ово дело волео, да су га фигуре и ситуације радње константно интригирале, види се на његовом графичком делу. Прва Целестина датира из 1903. године. У илустрацијама насталим 1968. фигуре су дефинитивно и савршено постале Пикасоова бића. Римска антика, шпански средњи век и нововремена фигурација бивају сви кретички сакупљени на безвременој позорници великог светског позоришта, код које и гледалац као воајер бива увучен у игру и представу. Књига садржи 66 цртежа, заправо „радирунга" при чему тај термин тек наговештава невероватно компликован и стално променљив штампарски поступак. Исцрпљују се све могућности бакротиска, од радирунга у контурама до глинасте акватинте, укључујући и поступак покривања и стругања, али не као виртуозну техничку игру, већ да би се радња и догађаји населили у различите нивое реалности. Уосталом, ове илустрације не представљају посмртну премијеру. Оне спадају у знаменити циклус 347 илустрација које су настале између 16. марта и 5. октобра 1968. и које су 1969. већ и у Немачкој приказане. Само што су тад сматране за неку врсту дневника, за графичку поруку Пикасову. Данас се зна да се односе на једну литерарну подлогу и да је Пикасо у „Целестини" нашао идеалну материју. (А. Б. П.)



ПАБЛО ПИКАСО: ЈЕДНА ОД ИЛУСТРАЦИЈА ЗА „ЦЕЛЕСТИНУ"

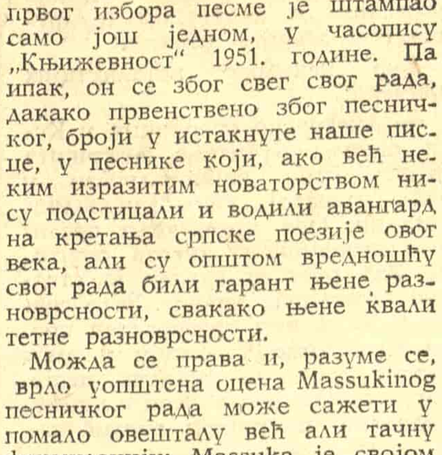
IN MEMORIAM

ВЕЛИМИР ЖИВОЈИНОВИЋ – MASSUKA

(1886—1974)

Песник Велимир Живојиновић Massuka објавио је само две збирке песама, „Ведре и тамне ноћи" (1922) и „Одблесци у води" (1928). Први избор из његовог стваралаштва, под насловом „Стихови", објављен је 1934. године, а други, са насловом „Песме", 1965. године. После објављивања првог избора песме је штампао само још једном, у часопису „Књижевност" 1951. године. Па ипак, он се због свег свог рада, дакако првенствено због песничког, броји у истакнуте наше писце, у песнике који, ако већ неким изразитим новаторством нису подстицали и водили авангард на кретања српске поезије овог века, али су општом вредношћу свог рада били гарант њене разноврсности, свакако њене квалитетне разноврсности.

Можда се права и, разуме се, врло уопштена оцена Massukinog песничког рада може сажети у помало овешталу већ али тачну формулацију: Massuka је својом особеном поезијом освојио и једно од особених места у српској поезији. Та је формулација тачна било да се прошири уверењем Бошка Новаковића, по коме је овај песник „после првог светског рата нашао властите тонове којима је чувао личну обележеност у динамици и мешавини разних модернистичких струја", или пак уверењем Миодрага Павловића, по коме је Massuka у ствари у раскораку са својим временом

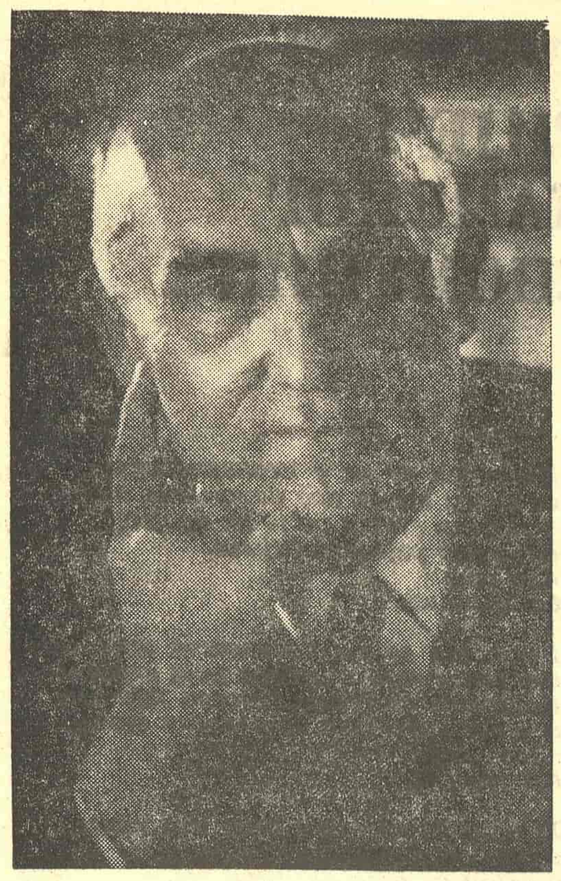


ВЕЛИМИР ЖИВОЈИНОВИЋ MASSUKA

— он пише као и други представници његовог поколења и, условно говорећи, на начин сличан њиховом, али објављује кад се појављивала млађа песничка генерација „која је већ увелико оцртала нове песничке видике" (очевидно, реч је о односу према „модернистичким струјама" које и Новаковић спомиње).

Како год било, Велимир Живојиновић Massuka сврстава се у интимистичке песнике, у исповедне, у песнике меланхолије и смирене резигнације, у лиричаре који кроз своју осећајну оптику пропуштају читав спектар тема које се у формулу лирски сензибилитет могу уклопити. Па ипак, рекли бисмо да је Миодраг Павловић био у праву кад је, радећи други избор Живојиновићевих стихова и пишући за њ предговор, констатовао њихов општи конзервативан карактер, тачније, једну општу конзервативну песничку позицију, али је, на себи својствен начин, у том песничком делу тражио и налазио места којима се та конзервативност превладава, којима се из приватне осећајности прелази у универзалну мисаоност. Места, укратко, по којима овај песник треба да буде памћен и упамћен. У питању је његова версификација са много песама у слободном стиху, са неправилним римовањем, која је значила корак даље у поређењу са версификацијом Дучића, Пандуровића, Ракића и Диса, у питању је његова често испољена умешност да музичким квалитетима стиха превазиђе његово значење, у питању су места на којима „имагинативним гестом превазилази аутобиографски карактер", места на којима, најзад, из оквира интимистичке лирике песник успева да редукцијом лирског субјекта домаши раван општег мишљења и песничког саопштавања.

Књижевни портрет Велимира Живојиновића на сваки начин чини и његов обиман рад књижевног и позоришног критичара сажет у три књиге, рад новелисте и драматичара и, дабоме, врло значајан његов преводилачки рад.



ЖИВАН МИЛИСАВАЦ

Ка историји књижевности

Живан Милисавац: „ПИСЦИ И ИДЕЈЕ“, „Слово љубве“, Београд, 1974.

ПОСЛЕ ЈОВАНА СКЕЛИЋА књижевно-историјска мисао у српској књижевности је неочекивано и нагло замрла. Било је, ту и тамо, покушаја да се ревидира Скерлић или пак да се оде даље од њега, али се у суштини није битно отишло даље. Партикуларно су поједини Скерлићеви судови ревидирани, али још није створена интегрална процена српске књижевности, како старије, тако ни новије. Према томе, за многе делове српске књижевности још су једино мериторни Скерлићеви судови, још је његова „Историја новије српске књижевности“ водећи школски уџбеник. Тешко је наћи праве разлоге за то а још је теже дати прецизан одговор на питање зашто је то тако.

Књига есеја и студија „Писци и идеје“, познатог нашег књижевног историчара Живана Милисавца, у том смислу је известан изузетак. Милисавац је у нашој књижевности присутан више од три деценије и његова је књижевна мисао историјски опредељена, одговара на нека суштинска питања наше литературе јуче и данас. Све што је овај књижевни историчар написао, а он је објавио десетак студиозних монографија, носи у себи креативна књижевно-историјска обележја. Он је у суштини научно опредељен и јак аналитички дух. Сва ка његова монографија, студија или есеј, била она о Змају, Бранку, Стерији, Игњатовићу или Васиљеву, носи у себи дијалектичке ревалоризације судова о самим писцима, њиховим делима, и о ономе што је о њима писано у њихово време као и до данашњих дана. Поред тога што се Милисавац бавио чисто уметничким питањима наше књижевности XIX и XX века, његову су пажњу врло озбиљно заокупљали бројни суштински културни, социјални, друштвени и политички токови и сами по себи и као саставни и интегрални делови живота и рада појединих писаца који су били предмет његових испитивања и анализа. Према томе и ова његова књига као и претходне у својој суштини је књижевно-историјска анализа и визија наше нови је литературе.

У књизи „Писци и идеје“ Живан Милисавац врло помно и педантно анализира Шафариково учешће у Летопису Матице српске, говори аналитички и студиозно о друштвеним коренима балканских тема у књижевном делу Јована Стерије Поповића, а посебно о његовим усамљеничким визијама; надахнуто и увек присно сведочи о радозналостима и интересовањима Бранка Радичевића, врло луцидно ревидира етичке и политичке ставове према Јаши Игњатовићу. Иако је Милисавац 1954. године објавио занимљиву монографију о Змају он и у овој књизи доста исцрпно говори о њему као о првом правом модерном српском песнику, а посебно као о утемељивачу политичке поезије код Срба и страственом учеснику у политичком животу Србије оног времена. У својој књизи Милисавац објављује нова размишљања и сазнања о песнику Душану Васиљеву, о Тихомиру Остојићу као реформатору Матице српске, о Лази Нанчићу и Васи Стајићу, а са посебном пажњом и пијететом говори о Вељку Петровићу и његовој великој културној и књижевној мисији у Војводини и у нашој књижевности уопште.

Битна карактеристика свих текстова Живана Милисавца у овој књизи је та што су, независно од свог обима, писани студиозно, надахнуто и са великом књижевно-историјском спремом. Ништа у овим текстовима није случајно, све је промишљено, простудирано, иза сваког става сто је документа. Посебна особина и вредност ове књиге је у томе што је посвећена људима и делима која су много значила за културну, политичку и књижевну мисао нашега народа. Милисавац је умео да пронађе за сваку тему, књижевну, културну и политичку идеју, нови угао и да на њих баци нова светла, да их освежи и актуализира, да у размишљањима писаца којима се бави пронађе клице нашега времена, да укаже на њихову визионарност, да оживи њихов пророчки дух, да још једном потврди друштвену и историјску снагу књижевности. Милисавчева књига, ма колико била фрагментарна, има свој неопходни континуитет; у неким ставовима можемо се са њом и не сложити, али је морамо уважавати, јер поред осталих вредности она указује и на чињеницу да су услови за стварање нове историје књижевности сазрели; његова књига неким својим деловима управо представља књижевно-историјску мисао.

Миливоје Марковић

ЖАРКО КОМАНИН

Античка драма на нашем кршу

Жарко Команин: „ЉУДСКО МЕСО — ПЕЛИНОВО“, независно издање бр. 15, Београд, 1974.

ДРАМА ЖАРКА КОМАНИНА „Пелиново“, која је већ доживела значајни успех на сцени и која се сада јавља као књига, има у себи многе елементе античке драме. У њој срећемо народ који кроз песму и пре ко тужбалица изражава колективно осећање, што подсећа на хор у античкој драми; историјски ситуиране и географски лоциране догађаје у вези са оснивањем и расформирањем сељачких радних задруга, око којих јунаци драме доживљавају своје успоне и падове, личну, породичну и друштвену трагедију, што се може довести у везу са ратом за освајање Тебе у драмском опусу Софокла; сукоб међу браћом око задруге (Гојко и Горчин Бездановић), што подсећа на сукоб код Софокла међу браниоцима Тебе; трагедију Горчина Бездановића кога прогоне Еринije пошто је убио брата, као што Еринije прогоне Ореста код Есхила пошто је убио мајку; осветника Угљешу, најмлађег од браће, који, попут Ореста, узима на себе судбински задатак да освети мртвог брата. Зато је драма „Пелиново“, пре свега, драма човекове судбине. Њени јунаци су трагични јунаци јер носе на својим плећима бреме историје и криви су не својом вољом него одлуком више силе. Њихово понашање је последица а не узрок догађаја који су везани за оснивање и расформирање сељачких радних задруга. Антика је, као полазна тачка и инспирација, често присутна у нашој драми. Команин је, по нашем осећању ствари, изабрао бољи и исправнији пут од других писаца да иде од појединачног ка општем, да у конкретним догађајима тражи универзално значење.

Овде се нећемо бавити драматургијом Команинове драме, која, сасвим сигурно, није доведена до перфекције и има неке недостатке. Имамо утисак да је у књизи исувише мало простора, за драму коју носе Команинови јунаци и да због тога у њиховим међусобним односима има недорече ности. Ово се, пре свега, односи на младог скојевца Угљешу чије понашање писац није до краја мотивисао. Више ће нас интересовати судбина Команинових јунака, јер је, по нашем мишљењу, у њој највећа вредност ове, по много чему, изузетне драме.

У „Хроници“, која је дата на крају књиге, педантно су забележене све перипетије око овог текста и различита мишљења о њему. Најчешће питање које је досад постављано је да ли је главни јунак драме, Горчин Бездановић, сталинист или не; да ли је догматичар или није. Међутим, Горчин Бездановић је, како га је Команин реализовао, комплексан књижевни јунак и он се не може свести на идеолошке категорије. Писац је пошао од људског у њему и из њега извукао политичко. Горчин је човек који слепо верује у оправданост онога што ради и који не може да поднесе да му се неко супротстави на том путу, макар му био рођени брат. Друге личности, које гоне Горчина, Лука Рађеновић и Гојо Бориловић, ма колико их Команин хуманизирао, много су више производ идеологије него Горчин; они се служе принципом утилитарности, равнају се према општој клими и проналазе своје место у политичком глобалу. Горчин је човек који истерује своју истину и који не уме да се врати са пута на који је пошао. Они су, без сумње, у праву, али Горчин је већи од њих у својој заблуди. Такви људи као што је он увек долазе у сукоб са другима, без обзира коју идеју да заступају. Његова трагедија је у његовом карактеру који је праволинијски и који једино зна за акцију. Горчин почиње да размишља тек онда кад је за њега касно, кад је починио братоубиство, кад му више нема повратка назад. Он је човек револуције, јунак који не хаје за свој живот; његова трагедија је што не схвата да се и револуција трансформише и пролази кроз различите фазе. Тек на том плану се преплићу у Команиновој драми опште и по себно, карактер и политика, али то је већ један комплекс који се не може поједноставити и свести на једно значење и једну релацију. У изванредној сцени Горчинове смрти, кога убија љигави и подмукли Пиљо Мали у нади да ће његово дело да слави народ, Горчин се потпуно потврђује као човек, иако је таква смрт више комедија него трагедија. У „Хроници“ писац драме каже на једном месту да би он Пиља Малог најрадије избацио из драме али не може из живота; међутим, Горчину Бездановићу доликује таква смрт, као што Ростановом Сирану де Бержераку доликује смрт од цепанице. На тај начин је Команин постигао да његовог јунака, који је, гледано са дистанце, негативан јунак, не мрзимо него да чак саосећамо са њим. Тиме је Команин у потпуности потврдио снагу свог талента, који је један од највећих у нашој драмској литератури.

Други Команинови јунаци, пре свега отац Василије, скицирани су мањим бројем потеза, али доста успешно. Исто тако, са неколико црта, Команин је веома успешно дао и народ, боље речено, масу, који на почетку драме песмом слави задругу а на крају се опредељује против ње.

Драма „Пелиново“ Жарка Команина није савршено дело — она је значајнија по ономе што је наговестила него што је дала — али је писана веома талентовано и читаоца покреће на размишљање и не оставља га равнодушним. Она је једна од оних драма које човек може да воли или не, али према којима мора да се одреди. У том смислу, „Пелиново“ је изузетно дело.

Иван Ивановић

Једна поетика модернизма

Растко Петровић: „ЕСЕЈИ И ЧЛАНЦИ“, „Нолит“, Београд, 1974.

ЕСЕЈИ и чланци Растка Петровића, први пут сабрани у књигу, захваљујући залагању Јована Христића као приређивача, уве лико доказују ту потребу авангарде да објасни дух који је ствара. Настали највећим делом у периоду од 1921. до 1931. године, кад се српска уметност полетно ослобађала неделотворног традиционализма и окошталог академизма, критички и есејистички текстови Растка Петровића, читани данас, готово ништа нису изгубили од првобитне свежине с којом се њихов аутор, понесен својим стваралачким визијама и визијама својих авангардних савременика, целим својим бићем залагао за но ве продоре у област уметничке магије и за другачија расветљавања тајне којом је уметност обавијена, без чега не бисмо могли објаснити континуитет у развоју српске уметности од краја првог светског рата до наших дана. Уз то, Расткова есејистичка и критичка расуђивања о нашем и европском ликовном и књижевном изразу, као и размишљања о суштаству лепог у југословенском народном стваралаштву, најчешће експлицирају и његову сопствену поетику, која нам помаже да схватимо песников однос према свету и његов индивидуални поетски и прозни израз.

По својој уметничкој вокацији Растко Петровић је у почетку припадао оној групи послератних писаца које је Марко Ристић (у чланку „Кроз новију српску књижевност“, 1929) тачно означио као експресионисте. Међутим, иако се тај период (1919 — 1924) углавном поклапа са дефинитивним обликовањем Расткове песничке физиономије, теме ових есеја и чланака никако нису само одбрана експресионистичке естетичке концепције. Потпуније од било ког свог савременика, он је уметничку креацију доживљавао као апсолутну трансформативну снагу света, спремну да захвати у нова сазнања и из њих понесе „целокупну авантуру уметникову“, верујући да је најдубљи порив уметности тежња ка космичком, напор појединачног да се сагласи са безмерјем општег, бранећи тако нове сликарске и литерарне амбиције правог почетка наше модерности, нашег мораља да „научимо европски говорити“, нашу истинску европеизацију коју је са лакоћом чудесног аналитичара откривао на платнима Милуновића, Добровића, Бијелића, Шумановића, у скулпторском потезу Палавичинија и Стојановића, у поетским ритмовима Манојловића, Винавера, Ујевића, Црњанског, Дединца, у опорим Крлежином сведочанству о рату, у спиритуализованој линији Исидорине мисли. Учећи на изворима европског авангардизма Растко је, неоптерећен баштином академизиране поезије, али ни сапет личним искуствима Аполинера, Бретона и Супоа, уводио у нашу културну климу отвореност за све оно што је „апсолут у вредностима односа“ између естетичког објекта и потенције његових естетичких еманација.

Заснивајући принципе своје поетике на одређеном односу осећајног и духовног доживљаја, Растко Петровић је у „Есејима и чланцима“ експлицирао и властити уметнички напор за превазилажењем физичког живота помоћу духовног обликовања. Тражећи уместо лепоте екстазу, а уместо облика тајну, он је јасно осећао да уметничка креација врши „стално мењање свих вредности овог свакодневног живота при њиховом преласку у уметничка дела“. А као добар познавалац Бергсоновог интуиционизма и Фројдове психоаналитичке методе, он је импулсивну, ирационалну осећајност претпостављао интелектуалној мисли, чиме се у суштини приближио мишљењу Боже Кнежевића о уметности као филозофији чула.

Приповедачки и песнички узбуђен пред словенством као мотивом који се прелива у космичке просторе, односно у стварност надстварног, у којој је коначно могућ „човек-много“, Растко Петровић је и у неколико изванредно проницљивих есеја трагао за словенским генијем уметности, одушевљен што у народном стваралаштву налази свечовечанску црту живота, до које му је било највише стало. За њега народна уметност није била етнографска дескрипција, већ „геолошки фолклор“, од кога се почиње и у којем се ослобађа подсвесни живот народа. Тако је између надреалистичке поезије подсвести и језичких низова народних бројаница слутио латентну везу, чврсто убеђен да се у уметности, као у неком сензоријуму времена, видови наизглед врло различите естетичке опредмећености додирују: народни вез и митологија, средњовековни живопис и сликарство двадесетог века, древни језички ромон и модерна поетска реч. Тумачећи онтономију модерног уметничког духа, Растко Петровић је истовремено упорно указивао на неизбежни континуитет уметничке имагинације у исказу живота и смрти, који чини да уметност припада целокупном човечанству, тако да на плану општељудског постаје јединствена.

Милутин Срећковић

Ненад Радановић

Одлагање

Убрати зрео плод тишине
и рећи: за смрт још је рано
многи су прошли овим путем
али до вечери безбројне су варке

у питомини у модром лозју
тешка се мисао утопити може
ријека ова што тромо протиче
добар је заклон од будних гонича

гласа од себе не мораш дати
говориће мир одмијениће те птице
за оним брijегом пролетним
твоме сну отворен је храм

вече кад дође и затворе се врата
међ нијеме преселићеш се звијезде

ДРХТАЈ

Час је кад мрије лептир у пољу
свијећа у окну
плод на столу

језеро својој шуми бјежи
камени се коњик
што добре носи гласе

час је кад одољети треба
привидима

оштрица сјакти
зјене боле

рука замку стеже

СКИТАЧИ

Сњежило кишило суше дуге биле
ломило се пољем гороподним морем
тражила се стаза још неугажена —
извјесно је
склоништа су давно разграђена

септембарских ружа вене крв
ватре љета зрасnуо је сјај
у дну рушевина кратко боравима
кладним зидом мину сјене птица,
за сунчевом снагом

зов у нама поново се буди
и глас таман из дубине бића —
нико вас
и нигдје
не чека
а кренути

кренути се мора

ДАТУМИ

ТРИ СТОЛЕЋА „АСАНАГИНИЦЕ“

ПРЕ ДВЕСТА година (1774) у свом путопису кроз Далмацију, Алберто Фортис објавио је на италијанском и на нашем језику „Жалосну пјесанцу племените Асанагинице“. Преписао је песму с неког доста старог рукописа.

У Европи је у то време владало велико занимање за усмену књижевност патријархалних народа и за древне песничке споменике европских нација. Ова прекрасна песма одмах је анонимно преведена на немачки (1775), а и млади је Гете (1749—1832) у исто време начинио свој још успелији превод.

Не знајући нашега језика, Гете је веома интелигентно, да не кажем генијално, открио десетерац наше песме, а опазивши да се поједине речи и фразе понављају по обичају гуслара, аналогијом је погодио смисао готово свих речи и стихова, помажући се, наравно, и Фортисовим италијанским преводом. Тако је својим одличним препевом не само свету обратио пажњу на нашу народну поезију него и у немачку књижевност увео употребу десетерца. Написао је више оригиналних песама у том стиху са десет слогова без слика, па је у немачке теорије књижевности и версификације ушао термин „српски трохеј“.

Затим је „Асанагиница“ објављивана готово на свим језицима у Европи, па и другде. Биће их око 150 превода, од чега само немачких једна трећина. Општи утисак елитних духова тога времена био је да се пред њима открива један грандиозни свет и једна велика књижевност с новим изразима мотивима, инспирацијама, која је у исти мах и нова и у вези са древном хеленском поезијом. „Српске песме, то је грчка поезија пре Хомера“, рекао је Хјустон Стјуарт Чемберлен.

А ипак, Европа тада још није знала најбоље наше песме. Вукове збирке између година 1814. и 1862. тек ће показати свету да у нашем народу живе хиљаде песама, међу којима стотинак улази у ужи избор за примере светске литературе. Гете, који је први створио појам светске књижевности, у свом есеју о нашим песмама истакао је велику њихову интернационалну вредност.

Асанагиница је ипак више него иједна антологијска песма задивила Европу. У њој је на префињен начин приказана трагедија племените госпође коју њен феудални супруг и господар, због једног неспоразума, гони из дома и од петоро деце, те она од превеликог бола умире. Све је то у оквиру седамнаестога века, кад је песма постала, у једном егзотичном оквиру, појачаном не само нашим патријархалним стањем тога времена него и психологијом наших Муслимана. То је у ствари за нас још потпуни средњи век. Асан-ага био је по свему судећи властелинић у пределу Биокова. Рањен у сукобима са хришћанима, који су средином седамнаестога века у рату Млечана са Турцима, пристали уз Млетачку републику да би се ослободили турскога јарма, он се повукао у планину да се опоравља на чистом ваздуху где су му дошле мајка и сестра да га негују, а љуба му „од стида не могла“, због чега ју је отерао. То је било по свој прилици за трајања поменутога, обично званог Кандијског рата (1645—1669), кад су крајеви, у којима су имали своје поседе Асан-ага и његов шурак бег Пинторовић, били под ударима добровољачких побуњеничких чета околног хришћанског становништва.

Песма је вероватно тада и постала око Имотског после смрти Асанагинице као нека врста „друштвене хронике“, па је затим записана, свративши на себе пажњу каквог ученог љубитеља. Тако се може рећи да је ево сад триста година откако је песма постала, а двеста откако ју је Фортис објавио са тога преписа.

Песма је живела у Имотској крајини и мало даље по Херцеговини и средњој Далмацији, али је бележи (у Војној граници?) и Ерлангенски зборник. Вук ју је узалуд тражио по народу. У бечком издању треће књиге „Српских народних песама“ (1846) Вук каже: „Из путовања Фортисова ја сам је 1814. године преписао нашијем словима и онда... наштампао. У Фортисовој књизи она је наштампана са много штампарскијех, а по свој прилици, и писарскијех погрешака које сам ја... гледао да поправим. Послије је више зато нијесам штампао што сам све више очекивао, нећу ли је у народу гдје од кога чути...“ Кад је није могао пронаћи, опет се морао држати Фортиса, али сад га је опрезније редиговао.

Са Вуковим дотеривањем можемо се у већини случајева сложити. Ја лично не могу се помирити само с његовом исправком у почетку песме. У стиху „Ал' су сн' јези, ал' су лабудови“, он не осећа колико је лепша, више поетска Фортисова множина „сњијези“ него његова једнина „сњијег“. Иначе песма добија у Вуковој редакцији јер је сређена у класичком штокавском.

Варијаната „Асанагинице“ биће десетак. Неке су забележене пре Вукових збирки, а неке после, па се може помислити да је понека прешла од Вука у народ. Али и неке пре њега, почев од Фортисове, изгледа да су преписивачи дотеривали.

Варијанте су двојаке: у већини су развијање мотива и казивање исти као у Фортиса: Асан-ага болује; љуба му не долази „од стида“; он је гони од куће; брат је поново удаје; она умире од бола растајући се од деце. Друге варијанте се удаљују од тога мотива, те бива да се агиница чак и свети мужу.

Иако се песма, по свему судећи, изгубила код гуслара, уверени смо да ће се још јавити још која, било у запису било на изуст.

Једну од таквих, досад непознатих верзија, ми ћемо овде саопштити због тога што се у њој много боље и логичније објашњава љутина Асанагина него у осталим песмама: ага гони жену јер мајка сакрива од њега да му жена не долази зато што му је занемогло „чедо у колевци“, а поврх тога распламти још и љубомору у њему. Публикујемо је из збирке која чека издавача.

Ево те варијанте коју ћемо у изворном правопису саопштити али због штедње простора у прозним редовима одвајајући стихове цртицама:

Шта се бијели у гори зеленој — Јал сњегови јали лебедови? — Нит сњегови нити лебедови — Сњегови би веће ископњели — Лебедови већ би одлећели — Већ су оно бјели чадорови — Чадорови аге Асанаге.

Он болује вас у рана љути' — Његује га мајка и сестрица — Само љубе око аге нема — Љуба му се јадом забавила — Забавила у бијеле дворе — Занемоглим чедом у колијевци — Па не види сунца ни мјесеца.

Кад су аги ране одлакнуле — Пита мајку ага Асанага: — А ће ми је моја вјерна љуба — Да ми вида моје ране љуте — Да ме бијелом руком зарањује — Да ме пои студеном водицом. — Који су је јади забавили? — Је ли јој се разболела мајка — Или вида браца рањеного — Ил јој мрије чедо у колијевци?

Мајка мучи, ништа не говори, — Сестру пита ага Асанага — Сестра мучи, ништа не говори. — Опет пита ага Асанага — Заклиње их Богом истинијем — Он заклиње мајку и сестрицу — По истини да му све искажу.

Сеја шути, али збори мајка: — Љуба твоја, очи јој испале — Ваздан сједи кули крај пенцера — Тер изгледа Имоског кадију — Куд кадија коња пројахује.

Кад је ага мајку разумио — Он поручи срдит љуби својој — Не чекај ме у двору бјелому — Ни у двору ни роду мојему. — Љуба му је поруку примила — Баш када јој синак оздрављаше — Тер се радост у жалост претвори.

Још се није од јада разбрала — Стаде топот коња око двора — Грдна бјежи Асанагиница — Да врат ломи кули низ пенцере. — За њом трче дв'је кћери ђевојке: — Врати нам се наша мила мајо, — Није ово бабо Асанага — Већ даица Пинторовић беже.

Поврати се Асанагиница — Тер се вјеша брату око врата: — Да големе, мој браћо, срамоте — Бе ме гони од петеро дјеце! — Беже мучи ништа не говори — Већ се маша у скуте свилене — И вади јој књигу отпуштења — Да гре с њоме мајци у натраге.

Кад кадуна књигу проучила — Два је сина у чело љубила — И две ћери у бијело лице — А с маленим у колијевци сином — Растати се не могла никако — Већ ју браћо за руке узео — И једва је од сина одвео — Тер је диже себи на коњица — Са њом оде свом двору бјеломе.

У роду је мало врјеме била — Добра када а од рода добра — Па кадуну траже са свих страна, — Понајвише имоски кадија. — Кадуна се браћу свом мољаше — Тако тебе не жељела, браћо! — Немој мене дават ни за кога — Да не пукне јадно срце моје — Гледајући сиротиће своје.

Али беже за то не хајаше — Већ је даје имоском кадији. — Још кадуна брата свог мољаше — Да јој пише лист књиге бијеле — Да га шаље имоском кадији: — Невјеста те лијепо поздравља — Кад сакупиш господу сватове — Дуг пођувак мећи на невјесту — Кад будете аги мимо двора — Да не види сиротиће своје.

Кад кадији бјела књига дође — Он сакупи господу сватове — Свате купи, иде по невјесту. — Добро сватри дошли по невјесту — И добро се повратили с њоме — А кад били аги мимо дворе — Двије ћери с двора је виђели, — А два сина пред њу изљегоше — Тере својој мајци прозборише — Врати нам се, мила мајо наша — Да ми теби слатке халве дамо.

Кад то чула Асанагиница — Чаушу је сватском говорила: — Богом брате, сватовски чауше, — Устави ми коња поред двора — Да дарујем сиротиће своје. — Застадоше сватри поред двора — Тер је ћецу вако даривала: — Сваком сину бјечве прозлаћене — Свакој ћери чоу од земљице — А маленом у колевци сину — Њему шаље убошку аљину.

То гледаше срдит Асанага — Тер дозива до два сина своја — Ајте мени, сиротићи моји, — Кад се неће на вас смиловати — Мајка ваша срца орјатскога! — Кад то чула Асанагиница — Бјелим лицем о земљу удрила — Са душом се својом растависла — Од жалости гледајући сироте.

Као што се види, ова верзија не само да је најјаснија, најлогичнија и садржином најскладнија од свију досад познатих него јој је и језик интересантан. Мање је архаичан него у Фортиса, што можда значи да је касније уобличена, а неки изрази у њој као да помажу што бољем разумевању.

У најстаријој, Фортисовој верзији, на пример, Асанагиница даје најмлађем сину „нозве позлаћене“. Фортис каже да су то некакве чизме. Вук се домишља „да је нозве погрешено место назуве (назувице), али се назувице носе у опанцима којијех турска господа не носе никако“. Сад се из наше верзије види да се место „нозве“ помињу „бјечве прозлаћене“. А шта значе бјечве? Бјечве су, и то им је прво, најчешће значење, чарапе, али су бјечве и крута, од вуне ваљана обућа за зиму, особито за мраз, налик на руске „ваљенке“; могу бити раскошне, па и „прозлаћене“ златним гајтаном, утканим паралелно у редовима вертикалним, хоризонталним или по некој украсној формули. Може се замислити да је Асанагиница у свом јаду израдила такве дарове синовима.

Лебед се у нас ређе чује него обичније лабуд. Овај ређи, али такође леп облик лебед изазива асоцијацију птице која полако лебди над водом. Чује се у Србији око Дунава између Мораве и Тимока. али и око језера између Дурмитора и Скадра, па се може по томе претпоставити да се песма из предела Имотског и Клиса, одакле су Асанага, Пинторовић бег и Кадија, мушки јунаци њени, ширила и источно кроз некадању Херцеговину, те да је судећи по хартији и другим знацима, забележена седамдесетих година прошлог века. Обраћамо пажњу на извесну мелодичност симетрије облика сњегови — лебедови — чадорови, што повећава лепоту ових стихова.

Мислим да је и „чоа до земљице“ разумљивија него Фортисова „чоха до пољане“, мада исто значи: толико чоје колико је потребно за дуго рухо до пода.

„Убошке хаљине“ очевидно имају симболично значење: Асанагиница оставља мало дете у колевци које ће, кад прохода, без мајке бити као право сироче, па му зато пристају сиромашне хаљине да сви виде колики је грех што је лишено матере.

Пођувак је дуг и густ прекривач муслиманских жена испод горњег вела.

Записивач пише ће, ћевојка, а не осећа х, осим у типичној турској речи халфа, што можда указује да је из меканијег, суптилнијег ијекавског говора муслиманских певача око Имотског песма прешла православним гусларима у пределе од Билећа ка Дурмитору, где је говор грубљи и изговор јата нешто друкчији и упрошћенији.

Мада се не може сматрати најлепшом и врхунском нашом народном песмом, јер је тешко надмашити Југовића мајку и још неке „историјске“ песме, у њој је нешто толико општељудско да је „Асанагиница“ једна од умотворевина нашега народа која нас достојно представља у светској књижевности. Она је, верујемо, разумљивија и приснија страницу него „Горски вијенац“ или „Смрт Смаил-аге Ченгића“. Права је срећа што су нас баш њоме представљали Европи Немци Гете и Талфи; Британац Валтер Скот; Французи Шарл Нодје, Проспер Мериме, Жерар де Нервал, Клод Форијел; Финац Рунеберг, Пољак Мицкјевич, Рус Пушкин и на стотине других „виших духова“.

Уверен сам да ће „Асанагиница“ још обилазити свет кроз многе језике и народе.

Божидар Ковачевић

КРАЈ У КОЈЕМ ЈЕ НАСТАЛА „АСАНАГИНИЦА“: СТЕЋЦИ У ЛОВРЕЋУ ИСПОД БИОКОВА

Стефан Митровић

РИЈЕЧ КАМЕНОГ СПОМЕНИКА

Исклесали су ме у мермерни камен,
да будем вјечан под бескрајним небом,
да будем вјечан овдје на бријегу,
овдје над ријекама бујним,
што теку
без застанка.

Исклесали су тужни клесари моје чело
и у кости чела звијездана моја стремљења.
Исклесали су тужни клесари моје очи
и у очима живога моју љубав земљи,
љубав моју
без граница.

Ја нећу да постојим само као камен,
као исклесани мермерни камен
с челом ка далеким пучинама,
с очима ка небу без облака,
с руком ка вихору,
ка вихору свјетлокрилом.

Хтио бих да сађем са споменика,
с каменог споменика на брду.
Хтио бих још једном да корачам
по тргу мог града,
да кажем граду још једну ријеч,
једну.

Ријеч ту нијесам у животу изрекао.

ЗАЛЕЂЕНИ САН

Сву ноћ је маслина сањала,
да проклија бијелим цвијетом
на мом бријегу над пучином мора.
Сањала је, али јој сан
мраз
заледи у коријену.

Молим сунце, да дође у мој маслињак,
да размрзне сан маслине,
да јој сан процвјета на брду
над недогледним
пучинама.

Сунце не чује моју молбу,
јер га је прекрио облачни вихор.
Не може сунце да дође
топлом свјетлошћу
у моје вртове над морем.

Залеђени сан плаче у коријену.

НЕ ПОРЕЦИ

Ако ти тама стоји пред очима твојим,
ако вид твојих очију не може да сагледа
свијет један цио с ону страну таме,
не пореци ни тај свијет,
ни звук један
што ти га живот шаље.

Мора се таласају кроз ноћ однекуд,
морнари броде морима.
Тама је пред њима, пред каменим лукама.
Не пореци мора и морнаре
с ону страну таме,
гдје очњи вид
не може да допре.

Звијездане висине стоје над тобом.
Сјају. Траже твоје очи, да догледаш живот
с ону страну сјаја. Сјај је пред тобом,
пред твојим очима као непровидни вид.
Не пореци живот у дубинама свемира,
ако не можеш видом допријети
иза сјаја сунца и звијезда.

Стојећи на земљи као гранати бор истине
не пореци никада ни звук један непознат,
ни море тамно, што дно не открива,
ни трептај живота
у свемирском бескрају.

ЗВУК ЦВЈЕТАЊА

Клица ме зове из коријена,
да јој дадем звук моје пјесме,
да звуком мога срца
расцвјета
прољеће.

Који звук пјесме да дам
клици у коријену на бријегу?
Да ли да јој дам звук
распјеване
радости?

Који звук пјесме да дам
клици у коријену на обали мора?
Да ли да јој дам звук
расплакане
туге?

Размишљам: да ли да ми прољеће
никне као расцвјетана радост,
или да ми никне као туга,
што зове сузама, да роба
из окова раскује
сунце стихокрило?

Ја ћу клици у коријену дати
звук сунца бесконачних зора,
да сунце разграна сваки коријен
у прољеће без окова,
без окова.

ЕСЕЈ

МОЋ И НЕМОЋ АНТИТЕАТРА

Покушај идентификовања битних особина антидраме и антитеатра

СЛОЖЕНОСТ и динамика модерног света у коме све више делују противречна стремљења, огледа се и у светској драматургији: савремени театар у тежњи да схвати и изрекне и оно што је до јуче било несхватљиво и неизрециво — прихвата и апсурд као могућност и средство сазнања или као један вид истине о стварности која га окружује. А како апсурд може да се испољи и као „игра природе" тј. као „игра ствари", игра нужности и случајности, или као „игра околности" то значи да је савремени театар игру уопште — као свој прастари инструмент сазнавања и изражавања — проширио и учинио је суровом, безобзирном и неограниченом, каква је и стварност из које долази и у коју се — враћа. Зато је основно обележје савременог театра не само игра у свим својим облицима, већ и игра у свим својим — значењима.

Иако се ово време у коме живимо одликује несхватљиво брзим техничким развојем и у вези с тим несхватљиво великој техничкој моћи, у променама или мењању друштвене стварности — људи не постају у толико моћнији или револуционарно способнији: сваки друштвени развој изнедрава читав низ неопходних друштвених промена пред којима су људи помирљиви, конформистички спори или недоследни. Ако се овим променама додају потребне или неопходне промене и у самим људима, онда је разумљиво што је савремени човек (у сплету спољних — објективних — и унутарњих — субјективних — противречних тежњи и тенденција) више бојажљив него што је активан и више скептичан и равнодушан него што је у стању истински да делује или акционо да мисли.

Још је театар Бертолда Брехта имао за циљ да публику подстакне на размишљање, социјално сазревање и политичку акцију, јер је театар требало да служи „друштвеном осветљавању", а не неплодном уживању у заслађеним илузијама...

У овом добу вртоглаве урбанизације и механизације, човек се све више јавља као неодвојиви део све тешње симбиозе са машином и то узајамно садејство, с једне стране, доприноси ослобађању човека, а с друге, човек носи последице заробљавања машином и разним механизмима уопште.

И пошто између човека и природе све више дејствује обиље механизама и пошто је њихов утицај на човека све већи, разумљиво је што симбиоза човека и машине изазива и једну специфичну отуђеност човека и од природе а и од самог себе, као и од осталих изворних вредности уопште.

Па ако машине у извесној мери изазивају, подстичу или омогућују све брже кретање и узајамно упознавање људи широм света, дакле, ако потпомажу квантитативно широка упознавања људи, те исте машине, истовремено, отежавају она узајамно развијенија, квалитативно дубља и садржајнија људска упознавања или људска садејства уопште.

И у страсном изношењу разноврсних отуђења и сам театар је — у извесном смислу — оболео од себи одговарајућих отуђења, као што је, на пример, отуђење од публике. Како се и савремена драма, а и комедија, могу свести на човека отуђеног од стварности и на стварност отуђену од човека, разумљиво је што су и драма и комедија — иако свака на свој начин — манифестација владајуће „логике апсурда", по којој су — као што примећује Ежен Јонеско — и комично и трагично „само два лица исте ситуације".

Све већа узајамност између урбанизације и социјализације маса, тј. све веће политичко сазревање најширих друштвених слојева, као и све већи улазак маса у подручје политике, утиче на поимање и доживљавање света у целини и његове драматике (а и комике), како у животу тако и у театру, јер не треба заборавити да је и политика један особени вид театра са протагонистима и статистима, са декором и кулисама, као и са збивањима иза кулиса, са специфично својим спектаклима, укратко: и политика има своју режију и своју глуму, свој текст и свој — подтекст, само што је подтекст неке политичке представе веома тешко открити... (Сетимо се широм света чувене и још увек актуелне афере Вотергејт у Америци.) И пошто народне масе захваљујући и средствима за комуникацију цео свет доживљавају као позорницу, није им тешко да посматрањем или искуством схвате, на пример, да се однос између текста и подтекста у политици своди на парадокс: разумљиво је што то сазнање изоштрава чуло публике и за парадоксалност уопште, и што ће парадокс све више постајати обележје не само сазнавања и доживљавања, него и погледа на свет и живот уопште. Зато се ни савремени театар без актуелне парадоксалности као инструмента сазнања и обележја доживљавања — не може замислити.

Ова парадоксалност је у вези и са карактеристичним процесом деперсонализације тј. са распадањем карактера и распадањем личности уопште: савремена техничка моћ човека и његова људска моћ све више стоје у управо обрнутој сразмери, што је један од извора савременог неспокојства или свеопштег осећања угрожености. А ту и лежи извор не само моћи него и немоћи тзв. антитеатра као једне фазе авангардног театра.

Уочавајући свеколику привидност, илузорност, парадоксалност и апсурдност многих традиционалних вредности, авангардни театар, са своје стране, знатно је допринео њиховом рушењу и у том рушилачком походу није ни примећивао како прелази и у аутодеструкцију. Наиме, окрећући се против постојећих вредности око себе, театар није ни био свестан колико се дигао и против самог себе: разарајући устаљену илузорност, несвесно је издизао свој систем илузија, ругајући се парадоксалностима око себе није ни приметио како парадоксалност — умножава, као што је — устајући против свеопштег бесмисла око себе — упадао у сопствени бесмисао, да би, најзад, жигошући друштвено лудило и сам постајао једно лудило — више...

Зато је антитеатар са својим правом на „племенито лудило", тј. смелим укидањем свих ограничења и обзира, устао, и против класично схваћене публике: желећи да публици врати идентитет, авангардни театар је настојао да врати и индивидуалност гледаоцу, не дозвољавајући му да се конституише у колективнодејствујућу публику. Тако се театар почео лишавати једног од својих битних обележја: да је хомогена заједница...

Занимљиво би било пратити како се авангардни театар преображавао у антитеатар и како се од интеграције форме и садржине све више ишло у — дезинтеграцију као манифестацију аутодеструкције сопствених изражајних средстава.

— драма која се одриче својих већ познатих својстава драме,

— драма у којој се ништа не догађа: збивања су смењивања емотивних стања,

— драма у којој владају привидна једноличност, понављања и — ћутање,

— драма у којој често свако говори за себе: нико се ни с ким не споразумева, јер је језик погодан само за — неспоразуме,

— драма у којој су личности без психологије (сведене на визуелне — драматичне симболе). без прошлости и без циља (дакле, и без — будућности). Личности опседнуте страхом или равнодушношћу, цинизмом и — језивим духовним мртвилом или укоченошћу чула...

— драма у којој се пародира и живот и театар као што се одбацује све у име бесконачног ништавила и свевладајућег апсурда,

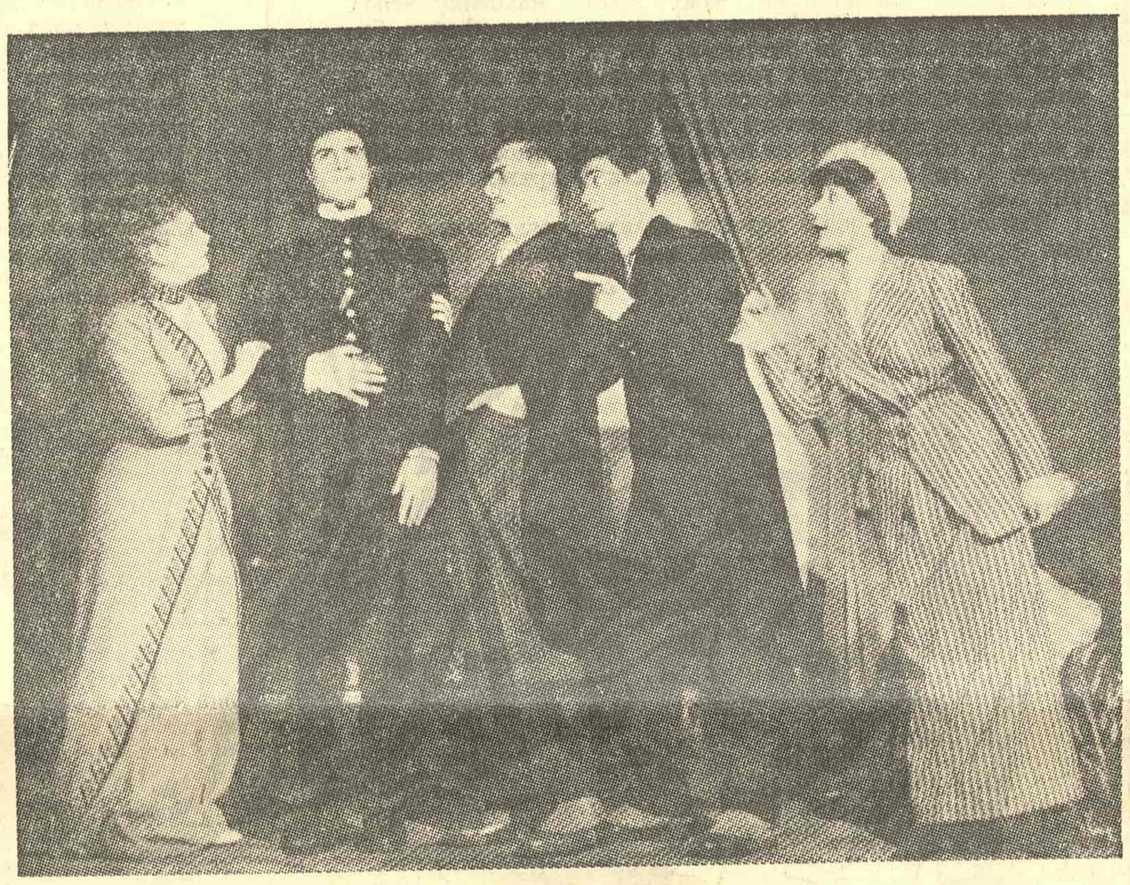
— драма у којој траје агонија људског од неизлечивости ништавилом до безнадежности: човек је гротескна сиђушност и — безначајност,

— драма у којој дејствује бесмисао свега: оно што је сувишно расте до чудовишне моћи да гута оно што је — неопходно,

— драма у којој су драмске координате: узалудност и промашеност, празнина и сувишност,

— драма у којој се преплићу разни софизми и ирационално поимање, па смисао није у ономе што се изговори, већ у ономе што се не изговори, што се прећути (паузом или тишином): смисао је у асоцијацији, у музичкој или ритмичкој структури драмске фразе или драмске речи уопште, најзад, смисао је пре у узајамном односу између речи него у логичном редоследу речи,

— драма којој је неопходнија наша проницљивост, наслућивање и осећање страхота и ужаса и света оног што је иза речи, (наш слух за — ирационално), него наше ишчекивање да НЕШТО сазнајемо: то нису драме сазнавања, већ стања као последице свих сазнавања; њима је неопходан наш слух за падање и распадање, за раслојавање и безимену — прашину. Све величине су спале на — пародију или на фарсу, све је доведено до — самоуништења. Према томе, то су драме, не ружичастог, већ црног хуманизма, „црне логике", особене црне поезије и особено црног хумора, дакле, особене трагикомике која се јавља и као начин разрешавања оног што је неразрешиво: то је апсурдност овог наопаког света који је саздан бесмислено, који незадрживо јури у — аутодеструкцију и неизбежну катастрофу. Отуда се болна и немоћна искреност антидраме испољава не у виду исповести речима, већ у нечујном или једва чујном крику тишине, а сви неуротички трзаји и импулси избијају као незадрживо разарање људског...



СЦЕНА ИЗ ЈОНЕСКОВЕ „БЕЛАВЕ ПЕВАЧИЦЕ" У ТЕАТРУ ДЕ НОКТАМБИЛ

Ова кретања — својствена литератури уопште, а у већој или мањој мери својствена и осталим уметностима — трају, кад је реч о драми, већ око пола века и без обзира на сва кулминативна испољавања карактерише их и развој из своје супротности и развој у своју супротност. Као што се античка трагедија — произишла из митова и митологије — у своме развоју окренула против свог извора — негирајући га, исто тако и савремена драма уопште, произашла из свог мита — стварности, окреће се против свог извориштa не само поричући и разарајући стварност, него и негирајући је негацијом највишег ступња — не одражавајући је.

У тежњи да хвата координате овог испретураног и хаотичног света (или света без — стварности) и у тежњи да постојеће време надвиси временом које „није постојало" или временом које је — непролазно, антитеатар — још од својих зачетака — испољава посебан слух за:

смрт и агонију,
чуда и чаролију,
ужас и суровост,
дијаболизам и стравичност,
халуцинације и ошамућеност,
смак света и почетак новог света.

Отварајући врата европској позоришној авангарди, Луиђи Пиранделo је преко језика као средства за комуницирање открио и језик као немогућност за комуницирање: ма шта да откривају, речи истовремено и — прикривају. Зато је човек — иако живи у мноштву, осуђен на усамљеност, као што је расцепљен противуречностима између онога што јесте и онога што хоће да буде, између онога што он мисли о себи и другима, и оног што други мисле о себи и њему. Зато је игра стварности и илузије бескрајна, као што је бесконачно и узајамно преплитање снова и реалности. С обзиром на ово, под антитеатром можемо подразумевати особ у поетску визију света и појединца у свету, визију која, уместо сударања и искључивости између снова и стварности, успоставља између њих садејство и „споразумевање" све до — преливања сна у јаву или јаве у сан.

Ако бисмо, занемарујући узајамне специфичности појединих аутора, одређивали особености драматургије антитеатра (или театра апсурда) онда бисмо могли рећи да њу карактерише:

Авангардна драматургија излази из формално-логичног спрега узрока и последице или нужности и случајности у односу на стварни свет: затворени драмски свет антитеатра — у виду несметаног низа емотивних стања — има своју апсолутну аутономију и своју логику. Тако, на пример, човек код Семјуела Бекета је неминовно поткопан још у корену свог бића, па према томе и у својој судбини: урођено и неизлечиво отрован ништавилом, за човека нема наде ни у чињеници да постоји (јер је и то бесмисао), па му остаје само да се препусти свом гашењу и разни степени његове агоније су једина разноврсност у језивој монотонији смртоносно-отровне и неизлечиве егзистенције.

Међутим, код Јонеска човек је угрожен својим апсурдним ситуацијама и односима: Јонеско види зло у апсурдном односу човека према човеку, у узалудним подухватима и јаловим напорима да се нађе разрешење апсурдних неминовности. У свом неодољивом расту и размножавању апсурд — као рак — разара све ћелије стварности, сводећи све егзистенције на ниво немилосрдног бесмисла, а себе уздижући до универзалног значења и дејства.

Миленко Мисаиловић

Александар Секулић

БАР ТИ БУДИ ВЕЧНА

ТИ си клесана
Од камена љутог
Док је жеђ за тобом
У каменолому сужње
Блеском напајала
Ти си стварана
Од страшног материјала
Ко што је људско срце
Ти си ушла
У све уметности
Ал истичем ко у позоришту
Твоју свечану дужину
Твоју елеганцију којој
Земља љуби руб
Твој природни понос
Твоју егзотичну природу
Спанђану са духом Пол Гогена
Твој мирис који долази
Од струјања воденог цвета
Од свежине из снежних дубина
Од бујица млека
Које у свом лудилу
Један срећни човек
Пушта на цео град
Истичем твој звук
Који ће ме стићи
Самог насред поља
Истичем твоју белину
Са које терам
Сунчани зрак
Истичем твоју славу
Твоју високу косу
У којој свијам слободу
Не хајући за чудовишта
Из подземног света
Истичем твоју савршеност
Твој врат као Бискајски залив
Као бела птица
Из слободне природе
Подсечених крила
Истичем те љубави ко случај
Без кога живот досадашњи
Представља губљење времена
Неочекивано моје детињство
Постаје тужно и дуго
А све остало мучно
Истичем те љубави
Као хиљаду случајева
Који се неће
Никад догодити
Истичем твој одлазак кући
Испод расцветалог мрака
Твој дом окружен
Високим зидом
Толиким чуварима
У поверењу
Истичем твоје име
Златног јеленка загонетку
Твоје име без кости у грлу
Твоје име од папирја у плавил
Истичем број твог телефона
Са порукама као из космоса
Са шумовима у срцу
Са корацима туђим
Са олујом у жицама телефонским
Док наш разговор траје
Птица која стоји
Тачно између нас
Пада мртва са телеграфског стуба
Истичем твоју одсутност
У времену и простору
Истичем моју садашњу неурозу
Која ће уместо мене
У будућности да напредује
Истичем свој велики смисао
Кажу за неважне ствари
Истичем бригу мојих ближњих
Истичем шетњу с тобом
Као пут кроз живот
Истичем твој загонетан осмех
Истичем сумњу у све то
Истичем зору у магли
Истичем како се сећам тебе
Још из детињства
Како ти прикупљаш
Грађу за мој живот
Ти коју дишем
Са свим биљкама
Са свим што живи
Ти која ме уздижеш
Белим водоскоком
Ти којом се дивим
Другим речима
Ти као лабуд
На ивици бескрајне воде
Не удаљуј се никуд
Никад не погледај
У прерушену корњачу
Не промени се никад
Кад падне свемирска ноћ
Бар ти буди вечна

Марија Пеакић-Жаја

А дане буде молитва

Са сваке ријечи изнова треба
згребати жбуку светости
слојевите сликарије лажљивих призора.
Тек у тој на крају сировој до крви
изгребаној цркви говора
може се можда изрећи пјесма
а да не буде молитва.

ПОСТОЈИ НАРАВНО ЈОШ ПТИЦА НА ПРОЗОРУ

У првој половици живота углавном
истражујеш
начине отварања врата
освајање зграде
у другој углавном само гледаш кроз
прозор
обично мало превисок
у међувремену су се већ сва врата
позатварала
нежно и невидљиво
попут рањеног меса кад сраста
замало их више ни ожиљци неће
означавати
преостају наравно још птице на прозору
али оне не желе унутра
а ти не можеш ван
и уосталом тко зна што ће се догодити
с прозором
стога смири срце што куцајући уоколо
тражи излаз
и гледај гледај

ЈУТРО

Морам се сјетити нечега од јучер
јучер је пљуштало пљуштало пљуштало
по провидном стакленом кавезу
у којему смо узгајали и расађивали
спарушена слова, излијевали новинску
клоаку
трпјели зијев склеротичне аорте
загушене крвавом филозофемом
ипак морам се напокон сјетити нечега од
јучер
јер како ћу иначе започети овај дан
и како ћу сазнати кад буде зажелио
да ми се на челу одмори
и у тијелу моме ведро распјева.

ШТО ЛИ ЈЕ ТО ШТО РАСТЕМ

Стојим пред цвијетом
он расте
још више
Полагано заборављам његово име
цвијет
што ли је то
Што ми размиче усне а шути
ведро зелено
плаво
Његово име што ми размиче усне
и расте
а шути
Ведро зелено плаво стојим заборављам
полагано
пред
Што ли је то што растем
још више
шутим

ДОК СТОЈИШ НА ТРГУ У ПОДНЕ

Шуте три улице
три лађе што сањају пловидбу
и посаде у њима шуте
сањајући за обједом
мирођије далеких отока

Подне је
шуте три улице
три лађе што сањају пловидбу

Док стојиш на тргу у подне
и шутиш
грчи се крај тебе
очајна шака водоскока

Подне је
сунце је сјело на врх воденог стуба
и дрхтури заједно с кућама

Док стојиш на тргу и шутиш
оно одлази
златним путовима небеских отока:
ти улазиш у своју кућу
у дуги шутљиви брод

КРОЗ ВАШЕ МЕСО ПРОЛАЗЕ

О ви што чекате велика чудеса
како немилосрдно а праведно
кроз ваше месо пролазе тренуци
којима нисте поклонили своје срце.

НАШИ СУ ОЧЕВИ

наши су очеви имали оштре очи
стријељали су очима
наши су очеви имали мрке очи
ведрили су њима и облачили
наши су очеви били очеви и пол
треће им је око и у сну гледало
наших је очева увијек
за половицу више него нас
наши се очеви само суочавају
они се само суочавају
и суочавају и суочавају

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА"

КАКО САМ ДОСПЕО У ГРМ

Вера Колаковић

КРОЗ ОТВОРЕН прозор моје куће продире већ дах новог дана. Жамор људи и звуци аутомобила у којима иду на посао, и плач деце којима је мрско рано буђење, и резак и свеж мирис летње зоре. Са косом у руци хитам на њиву пре сунца. Сачекујем га са доста зноја по лицу и леђима да га оно може осушити. Иза мене остају, пуни, једри откоси пшенице. Леже по земљи попут лене мачке која се излежава на сунцу и тихо преде своју песму уживања и задовољства. Биће ми потребан читав дан да завршим посао, али не зависи то само од мене и зато упирем поглед у сунце и у небо: тамо увек покушавам да докучим да ли ће се мој рад протегнути и на сутрашњи дан. Али док сад гледам у небо, запазим нешто необично: нема ни сат како је сунце изгрејало, а у сусрет му већ иду тамни облаци. Долази и ветар као зао весник и само ме хладном руком као опомена помилова по глави и леђима. Пшеница се заталаса и растресе као да се прену и ја јаким и брзим замасима руку хоћу да сакупим и заштитим покошену пшеницу, али, авај, не могу ништа да учиним, олуја се већ приближава.

И раније је дувало а трава и влати се немоћно повијале пред захукталим и злослутним ветром, али овога пута то се збило најмуњевитије од како памтим. А ко зна, опет, да ли је брзина ветра баш тако велика: кости су ми старе, шкрипе и пуцају, и свака појава изгледа ми да има брзину муње. Ништа више није довољно споро да се мени не би чинило да може да буде још спорије.

Потражио сам заклон, не у каквој утрини, већ тамо где нико не полази да се спасе од грома: пошао сам у шуму међу високо грмње, прво пристаниште громова. Била је то моја давнашња и јака жеља. Читавог живота сам се тога клонио, а сад хоћу себи да допустим мало игре. Поготову што то није игра која има саму себе за циљ, већ она са укусом забрањеног воћа. Осетио сам јој укус једном, давно, била је такође олуја са громовима, али су ми утиске покварили укућани. Никада им то нисам заборавио.

Тада нисам био зашао далеко већ одмах на почетку шуме удобно смештен на свежу, зелену маховину испод сводова младих грана. А они, моја жена, син и кћерка, били су испод кола на безбедном месту. Осетио сам како трен муње и очекивање грома разбуђују сва моја чула и како ми још стварају радост и пожуду за звуком, што никад до тада нисам осетио: затим и савршену безбедност и мир, јер сам био удаљен од оних са којима сам проводио живот. И тај мир донесе ми за часак и кратак, окрепљујући сан.

Угледах своје како радосни одлазе расквашеним, узаним путем, кући, савлађујући кишу и блато. Остављају

ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ МАРКОВИЋА

пред кућом блатњаву обућу, а кад су ушли у њу, ужурбано збацују са себе влажну одећу и стављају је онако мокру и тешку на мој кревет. Мој тврди лежај се више и не види, већ личи на хрпу непотребних рита и крпа. Вода се цеди уоколо и обликује клобучасте поточиће. И док се ужурбано разилазе по кући да свако себи нађе суву одећу, ућох на врата и угледах сина нагог до појаса. Гледао ме упитно руменог лица као обриси сунца, а кад хтедох да пођем свом кревету, он ме грубо ухвати за леђа. Хтедох да се отргнем од његове снажне руке, али чух познати глас своје жене:

— Негде мора да покаже да је глув. Свуда строго чува свој живот, али сад се склонио од олује под дрво. Лудак!

Видим како су се растрчали на све стране и како ме траже. Унезверена су им лица.

— Ваљда га није погодио гром!

— Нисам чуо да је негде у близини ударио!

Нећу да им се одазовем. Нека ово потраје још само трен, ова самоћа и овај мир док ме не нађу. Чујем глас своје кћери како ме тражи по жбуњу и сина како завирује у честаре. Морам да накупим снаге да бих могао да им се супротставим кад ме нађу. Само да не морам да чујем њихове кораке и гласове.

Али гром и олуја отворили су ми уши и ја сам снажан: јер знам, после опет нећу чути. Гласна је и моја крв, хучи, ствара буку, претаче се, котрља преко урвина... Али, ево их, нашли су ме. Гледам их мирно, а њихова забринутост и радост чине ме још мирнијим и горчим. Не чујем, осећам умор и кажем тој кукавној гомили:

— Доста смо данас отргли од олује!

Сад сам на њиви сам и не постоји опасност да ме узнемире. Жена већ дуго не одлази на њиву, а деца више нису са мном. И та радосна мисао довољна је за страсну жељу да се не зауставим негде на почетку шуме, већ продирем све дубље и дубље. Влажно лишће лупа ме по образима и глави, шибље цепа кошуљу, а трње пробија ђонове на обући. Још дрвеће није тако често и мрља може да ми осветли пут. Али са сваким новим кораком њена светлост све више указује на све гушћи честар.

Руке држим на леђима и читаво време мој ход је лаган. Не трудим се да рукама најпре прокрчим пут. Идем мирно и прибрано као да је то гола ливада или раван друм. А напред и са стране испречиле се густе гране, шибље и лишће: и кад таман помислим да сам на једном месту примио све ударце од једног сплета растиња и изданака, изненада ме ошине неки витак и танак прут. Онда осетим како се сва та гомила кад ја прођем наново склопи у свој ред, преплете и дуго смирује док је опет нешто не поремети. Осећам бразде по леђима, а моја кошуља виси у ритама на мени, па и оне постају све мање, остајући да висе негде на мом путу. Иза мене је остала и пшеница на њиви, али више се не осврћем: мами ме овај мир и ова тишина, иако стазу још нисам нашао. А то ме не забрињава, јер пут кога крчим мора некуд да води.

Потпуно је мрачно. И влаге од кише је нестало. Задржала се горе у крошњама. Осећам да је ово свет с другим законима и мени је пријатно као да се ослобађам тешке море, за коју раније нисам ни појмио да је тако страшна. Све је нада мном склопљено као свод, кога, упркос свему, могу да опипам и дохватим и чак да предвидим.

А читавог сам живота само у небо гледао не би ли га докучио и предвидео, не за дуго, већ само за данашњи или сутрашњи дан. Рвели смо се готово непрекидно кише и град, поплаве и олује, сунце и суше на једној, а клица, плод и ја на другој страни.

Зато сад, кад је све иза мене, не осећам бразготине по телу ни трње у ногама. Све ми причињава чак опојни, замамни бол, који се потпуно претвара у своју супротност, у уживање. Тако је олакшање јако у мени. А затим ова самоћа, ова опипљива и потпуно јасна самоћа, без илузија и замки. И живот који као да ми долази усусрет а не као да је у мени самом. Само незнатну зебњу осећам од тог непознатог и новог док и последњи део моје кошуље односи нека напукла грана.

Наг сам тако до појаса, чакшире су ми од јаког сукна, те им овај пут није нашкодио. А још не смем себи да признам како добијам жељу, необуздану жељу да и њих збацим и да останем без ичега на себи, без стида и срама, ослобођен, без бојазни да ће неко наићи и видети ме као од мајке рођеног, а толико је голотиња иза мене. Ипак, још у мени постоји бојазан од људског ока, које ме због наготе може сматрати умно поремећеним. Али како даље идем, постајем све сигурнији да сам сâм, и да себи могу допустити да се један једини пут у животу нађем сам са собом, потпуно наг, да најзад осетим да сам потпуно у својој кожи, оденут само њом, као најлепшом и најприкладнијом одећом, и још да се без зазора опипам по читавом телу, које спољ добро и не познајем.

И ево ме како се пред једним огромним напуклим дрветом ослобађам својих чакшира и последњих делова одеће. У дрво се може мирно ући и сести, чак и лећи. Не осећам хладноћу, овде је опојно топло и ја од осећања среће не знам шта бих пре започео. Испод стопала осећам меку маховину, која се пење спољном страном дрвета и понегде завирује и у његову унутрашњост, удружена каткад са брњаном или пузавицом. Унутрашњи зидови дрвета су тврди и храпави од оштрине, а изнад моје главе расцепљена дрвена сржуобличила се у неправилан и необичан свод.

Удобно смештен, олакшујем се да најпре останем насамо са самом мишљу о наготи: само тако утисак и срећа су потпуни. Мисао ме обузима као пијавица и ја је прихватам, онда ме лагано олабави да би ме целог обухватила, мада не иде са том мишљу баш лако, треба је отелотворити, удахнути јој живот, лати јој сврху: годинама је била запретана. Још ми свест и поред свега није натопљена сазнањем да сам наг. Још седим скупљених ногу, још не смем да се раскомотим: о стида и срама и да бих себе охрабрио почињем да посматрам своје шаке, од прстију. Почињем од њих јер ми је тако најлакше и јер ми је на њима мање више све познато.

Али сад, кад остављам тамне и обудавеле прсте и подлактицу и кад ми поглед као по леду клизи уз готово мермерно белу надлактицу, осетих наједном како ми душа клону. Као да се оклизнула над белим омотачем који њу, душу, обавија, а на коју мој поглед није био свикао. Понегде, где сунце није продирало, кожа ми је била ужасавајуће бела. Опипах је лагано прстима, са страхом не да бих танку опну својим прстима могао повредити, већ да ће ме она сама са себе збацити и да ћу се суновратити у понор. А кад је опет покушах подхватити прстима учини ми се једна и беспомоћна, али се већ у следећем трену укочи и готово ми побеже испод укочених прстију.

Оставих леву и само овлаш почех да прелазим по кожи десне руке. Све што ту напођох, охрабри ме: безброј кврга, дугачких, висећих младежа и задебљања. Како ми се лева рука испунила ужасом? Млитава и бела кожа, чију сам белину осетио и видео и без светлости муње. И таква кожа носила је толике године живота у мени, подупирала га и одржавала, те се мени учини да нисам ни био свестан каквом сам лаком покожицом обавијен на свом досадашњем путу био и какве су ме све опасности вребале.

Задржах прсте леве руке на квргама и задебљањима између којих су се простирале јаке, набубреле и тврде жиле. Покушах да докучим време настанка кврга и задебљања у мом животу, али ми поглед одлута тог тренутка на груди и ја их нађох усахле, беле и нежне, прекривене седим власима, како се лагано и равномерно одижу и спуштају, производећи лак али чујан шум: шум долази из мене и ја га чујем. А потом и потмула грмљавина иза мене погодује мојим ушима, а светлост муње очима.

На грудима, с леве и десне стране, на местима где је понекад кошуља била подерана, видим и бразде тамне од сунца, које постоје и на ногама и изгледа да су повучене угљеном. На унутрашњој страни бутина наиђох на најчистији и најпрозирнији део моје коже: била је готово модро бела са безброј ситних плавичастих жилица које се простиру у свим правцима и уливају се једна у другу. На том делу нема ниједног задебљања, бубуљице или кврге. И ја се, за разлику од коже на левој руци, овој обрадованих и готово усхитих од радости над овим као снег чистим комадом, готово свежим, као да се ту од рођења није ништа догађало, јер је заштићено од зрака и светлости. А на стомаку, одмах изнад бутина, опет танка и нежна покожица. Гледам и радујем се: шта све поседујем а нисам ни слутио! Лево и десно сијасет младежа. Не знам да ли сам их раније имао: а кад су се ту створили никад нећу сазнати. Како их је само лепо видети: као сјајна звезда на небу или просто и јасно као тамна тачка на белој основи.

Кад заврших са овим необичним испитивањем, мени се допаде ова слика мене, непозната и досад невиђена. Нисам ни слутио да ће ме муње и невреме на то натерати и да ће ме до ових откровења довести. И кад још једном погледах то парче моје коже са унутрашње стране бутина и стомаку (а муња беше дужа него икад) учини ми се да на човеку, ма у како дубокој старости напуштао живот, увек остаје неки комад чисте и здраве коже незахваћене годинама. И готово сам сигуран да ће овај мој комад баш такав вечно остати: непромењен и леп до смрти.

Кад заврших са испитивањем и упознавањем предње стране мог тела реших се да отпочнем са залеђним делом и леђима. Али ужаснуто закључих да ја себе не могу видети отпозади и да, ако сам напред бео и нежан, кргав и опор, па иако је то понекад чак ружно и бесмислено, ипак је сасвим природно у односу на то да уопште не знам шта моја кожа крије са залеђне стране. Био сам заборавио да ми је то у другим приликама могуће помоћу два огледала.

Значи, ни сад не могу видети целу своју кожу, никад у потпуности не могу видети своја леђа и све што она носе. Требало је да проживим готово читав свој век па да ме громови и олује натерају да то увидим.

Осетих се тужан и ојађен, поглед ми се смрче при помисли да је моја храброст да овде дођем и лишим се одеће, била узалудна. Покушах да се утешим пипајући се рукама или ми то без проверавања погледом ниједе значило ништа. Само сам још више мучио душу упињући се да докучим какве се боје и нијансе на њима простиру.

Вратих свој поглед и главу напред и наједном и неочекивано се застидех своје наготе.

(ОДЛОМАК из романа „СЕЉАКОВА СМРТ")

ПРОМЕНЕ МИЛУТИНА ПЕТРОВИЋА

ОСНОВНИ песнички идеал који се испољава у свакој новој књизи Милутина Петровића јесте промена: језика, форме, емоције, света, поетског простора, тачке гледишта, интерпункције, прозодије, итд. Књиге „Тако она хоће" и „Дрзновено рождество" сачињене су на принципима чисте лирике. Њих је писао песник свестан да пише поезију и да гради свој поетски свет, док у „Глави на пању" и „Промени" Петровић ствара поезију од самих „њених недостатака", „крхотина" и „отпадака", од свега онога, дакле, што раније није улазило у посвећену поетску грађу. Нешто слично налазимо код Бранка Миљковића, у књизи „Порекло наде". Има се утисак да Петровић жели да нам сугерише да „Главу на пању" и „Промену" није написао он, већ неко други. Демистификовање песничког чина и померање тачке гледишта поприма у овом случају значење посебне креације; Петровић би радије да види себе изван књиге. „Глава на пању", која претходи „Промени" и са њом има неких додирних тачака, завршава се песмом у којој је поетски субјект у сасвим друкчијем положају: преузима у једном тренутку улогу читаоца:

Уместо вас ја
затварам ову књигу
Склапам њене корице
У неком другом свету
Тако што у истом
часу букне Сви
нестајемо Уједињени
Последњи покушај
био нам је Живот
на домаку

(„Последња песма")

Чини се да је у Петровићевој поезији немогуће поставити оштру и јасну границу између субјективне и објективне стварности. Удео аутобиографског и личног у његовом песништву је огроман. Па ипак, Петровићева поезија није исповедна у традиционалном смислу. Његова исповедност, ослобођена сваког поетског сентиментализма, која је једно посебно стање психе, део је, у ствари, савршене песникове концепције и поетике. У томе се, на крају крајева, огледа песников дух побуне и дух поруге, његов суштински презир према свету, али и његов израз љубави и страсти. Има у свему томе нечег сличног судбини оног Петровићевог миша који сваког јутра, на истом месту, „претрчи млечну путању", вођен неким унутрашњим животним заносом:

Нико други није
видао тог миша Који
претрчава стазу
између два зелена парка
Живео сам у њему
неколико часова
И јасно ми је Зашто
он прелази
из једног у друго легло
Највише је у
том догађају била
његова страст Која му
избија у очима при кретању

("Поново, он")

„Глава на пању" значила је, истовремено, потпуно удаљавање не само од књига „Тако она хоће" и „Дрзновено рождество" већ од самог поимања поезије, па нам се намеће питање: има ли песништва изван поезије? Извесно халуцинантно стање у „Глави на пању" и лирски реализам, са новим „унутрашњим распоредом" предмета и слика. У „Промени" само појачавају такав утисак. Песник се креће као да је у бунилу; његове песме су ритам самог бунила. Свет отуђења, врева и гунгула на улицама, пустош соба, туђи кревети, угроженост постојања, изопаченост света — све је то само мали део онога што у новој поезији Милутина Петровића, нашавши своје место и израз, израста до посебне осећајности. Суморна је и ненадна мисао песникова. У томе се и очитује изузетна модерност ове поезије и њен нови дух.

Уместо реминисценција на древно доба, које се у песниковој визији јавља као посебан свет, али и као посебна свест, уместо митских и апокрифних слика, Петровић бележи, као на некој траци која се сама покреће, мисли догађаје, стања сопствене свести и психе. Поетски свет он гради по мери свог доживљаја и свог унутрашњег опредељења. Интерпункције није готово и нема, у оном класичном смислу, или је, као у „Промени", сведена на најнужнију меру. Од свих интерпункцијских знакова Петровић у „Промени" користи само тачку која, поред своје основне улоге, има и извесно психолошко значење. Одређеним графичким распоредом стихова, самогласника, белина, употребом свакодневног и на први поглед нестилизованог говора, песник је у „Глави на пању" и „Промени" изградио особену прозодију која је такође у служби његове тежње ка потпуној промени.

Први је утисак да је све случајно: слике које гради, речи које говори, мисли које мисли. Та привидна случајност, која је резултат спонтаности и једноставности поетског говора, скрива сложеност односа између поетског субјекта и бића света. Петровић је самосвојан, сав у трагању за модерним ритмом, за сопственим поетским простором, симболиком и за оговарајућом песничком структуром која ће најбоље изразити растрзаност и „неуротичност структуре" нашег доба. Многе његове песме имају симболичко значење. И мада се Петровићева поезија развијала изван многих песничких школа и поетика, принципи симболистичког учења нису му остали страни. Само што тај Петровићев симболизам није само то; њега има онолико колико га, најзад, има у свакој поезији која је, по самој својој природи, симболичка. Свака је уметност, на крају крајева, симболичка.

И „Глава на пању" и „Промена" су песниково трагање не само за суштином поетског говора већ пре свега за суштином људског постојања. Проблеми језика су, такође, основни проблеми које Петровићева поезија ставља у први план. Његов песнички језик и (про)мене језика и у језику значе (про)мену самог људског бића. Митске слике из „Дрзновеног рождества" сугеришу нам Петровићев однос према песничкој традицији. Сасвим друкчији однос песник има у „Глави на пању". Поред песме „Хитнух стрелу", за ову песникову фазу најкарактеристичнија је антологијска „Лабуд гледа, главу не помера" у којој песник изражава сложене принципе своје негативне естетике, своју поетику, свој трагалачки немир и, најзад, своје опредељење:

Посматрао сам лабуда
док је свитало У даљини
Белео се Прошло је
његово
Али ја имам лек
Прикуцаћу га на даске
Крила поломити Црнео се
Он зна Не могу то
да му учиним
Он грдно се вара Кад
пачјим кљуном
показује своју сагласност
Лагао сам те Лабуде
Лабуде Лабуде
Кад помињао сам даске
Имам ја нешто друго
за последње дане таквих
птичурина
Облак ти над главом
стоји Не померајућом

(„Лабуд гледа, главу не помера")

Петровић из књиге у књигу мења и свој језик, и синтаксу, и поетску технику, уноси „обичан" говор, разбија мелодију и ритам, уводи „нарацију", сажетост, језгровитост, драматичну. Има се утисак да је песник желео да сваком новом збирком негира и потре претходну, полазећи тако увек од почетка, тако рећи ни од чега, да би, с друге стране, сваком новом књигом завршио један назначени поетски круг, једно духовно трагалаштво, освајајући онај свој специфични суштински простор певања и мишљења. Због затворених поетских слика, које само наговештавају значење, није лако одмах одредити шта је основни предмет његове песме. С друге стране, а то је чини се основно, Петровић се каткада поспрдно и пародистички односи према свакој песничкој осећајности, према стилским фигурама, поготову према метафори. Оно што је у „Глави на пању" било само један вид његове циничне осећајности, у „Промени" је израсло у принципе личне филозофије и, могло би се рећи, естетике. Остваривши поезију безнађа и животнога хаоса који се прелама кроз одвећ фрустрирано људско биће, Петровић у своме песништву остварује једну посебну негативну естетику, као један од значајних модерних облика поетског мишљења. И према феномену песништва, према неким устаљеним песничким правилима, према традицији, према прозодији и версификацији, књизи, стилским фигурама, интерпункцији и језику уопште, Петровић се односи критички и цинично. У тој критици поезије такође се очитују основни принципи његове негативне естетике.

СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „ЛЕТ МРТВЕ ПТИЦЕ" ЖИКЕ ПАВЛОВИЋА — НА СЛИЦИ МАЈДА ГРБАЦ, ДОБИТНИК „ЗЛАТНЕ АРЕНЕ" ЗА ГЛАВНУ ЖЕНСКУ УЛОГУ (ФИЛМ ЈЕ ТАКОЂЕ ДОБИО „ЗЛАТНУ АРЕНУ" ЗА СЦЕНАРИО)

МИЛУТИН ПЕТРОВИЋ

Иако је сасвим нова, кохерентна, самосвојна, независна, биће за себе, савршена у својој сведености, збирка „Промена" својим битним својствима ослања се на књигу „Глава на пању". Па ипак, реч је о једној сасвим друкчијој књизи, могло би се чак рећи о новом осећању свега и живота, што чини да се „Промена" разликује не само од Петровићевих досадашњих књига већ се издваја из контекста целокупне савремене српске поезије. Које све области не захвата „Промена"? Ту су медицина, биологија, правне науке, астрономија, филозофија, естетика, економија, агрономија итд. Ту су најразличитији симболи једног света који јесте и који није. Тај јетки петровићевски однос према стварности, према спољашњем распореду ствари, према непознатој Формули, између данас и сутра, страха и радости, мржње и љубави, срамног рођења и још срамније смрти, може се, у ствари, свести на песников однос према поезији. Не доводи ли „Промена" у сумњу сва наша стечена знања о литератури? У томе је, чини се, и велика предност песникова, његов изазов, али и његов изузетан стваралачки успех.

Слична опредељења можемо наћи у „Глави на пању", посебно у често навођеној песми „Лабуд гледа, главу не помера", у којој се налази онај загонетни кључ за могуће тумачење песниковог схватања поезије. Реч је не само о једној врсти психолошке лирике већ о потпуно развијеном и дефинисаном песничком програму. Док је „Глава на пању" била песников монолог, освајање суштинског простора певања и мишљења, „Промена" је савладан простор и песников непрекидни дијалог са двојником, или са неким другим невидљивим саговорником, дијалог који почиње пре прве, а не завршава се последњом песмом. На једном месту Петровић ће дословце рећи: „Овладао простором. Изнутра". Није ли то већ укидање суштинског простора, да би песнички субјект, као нови пророк, могао поново да се заснује. У томе је, чини се, основни парадокс Петровићевог песничког рукописа.

Ко је, у ствари, песников невидљиви саговорник? Коме се он обраћа? Изрази „двоган", „двосек", „двогуб" сугеришу да је реч о дволику, о двема појавама истог лица. Пада у очи присуство бројева у књизи. Очигледно да за песника они имају посебно и магијско значење: „седми печат", „шести прст", „седам отвора на опни", „пети пршљен у устима", „за хиљаду година", „трипут", „шестопрст", итд. Зато „Промена" збуњује, затвара се чим јој се приближимо. Она се руга читавом животу, свом Песнику и самој себи. Она је изнад нас, јер је изнад Литературе.

Изашао сам у поље.
Дволик. Видео мртву домаћу животињу.
Зашто ме од миша
деле путеви у изградњи. Мосне
конструкције.
Равнице.
Негујем те
у мрачној комори. Житно зрно.
Надимаш стомак.
Вапијеш за пољупцем.
У сну се хладиш.
Склопио сам књигу из 1878. и 1879.
Рудник.
Њушио мрцину. Кренуо
у грмље.
У сваком покушају да те пробудим
век се мој
скраћује.

(„Беза")

У шта је го загледан Милутин Петровић? У какав знак? У каква предсказања? У какав распоред ствари? У какав вражки свет? У какав земаљски и небески наук? Промене се дешавају, трају, као елементарне непогоде, као годишња доба, али све је, опет, исто. „Време је да успоставиш нови однос с предметима" вели песник, осећајући живот изнутра, изучивши све његове појаве, као што се учи „текст напамет" грозничав и скептичан истовремено, сумњичав пун неверице у лице света, али и у наличје. Сумња у све је основно Петровићево расположење. „Одбацио сам књигу" вели он, и ми у том резигнираном стиху пуном трагичне мудрости, препознајемо онај његов преврати однос према духу Литературе. То је крик безнађа у пустињи, али и жестина живота.

Песник је у „Промени" постигао телеграфску сажетост стиха; песме су у кратким или дужим низовима, грцавим, елементарним, често тек назначеним. Погледајте (или ослушните) те стихове, који се нижу као откуцавање сата или тастера, кратко, шкрто, без метафора, без стилских фигура, огољено:

Иди у магацин исхране.
Шуњај се. Ходницима. С мојом
дозволом.
Утиснутим печатом. У јетру.
Талог масти.
На рапавим зидовима. Подигни резу.
Сноп светлости.
Свакодневне намирнице. Кромпир. Пасуљ.
Црни
лук. Бели лук. Празилук. Купус.
Кељ. Цвекла. Шаргарепа.
Спанаћ.
Лежиш на јастуцима. Јабука. Крушка.
Орах
чишћен. Орах у љусци. Мед.
Затвараш око. Савијаш
ногу. Сир. Кајмак. Клана живина. Гуска.
Гурка. Јаје.
Око
подне. У јаслама.
Изједначен с тобом свијам гнездо.
У хладовини.
Поливаш намирнице отровом.
Испљувцима. Не
схватајући да те држим
на оку.

(„Савет, VII")

Неке асоцијације и песнички аутоматизам каткада могу да сугеришу удео надреализма у Петровићевом стваралачком поступку, што је само привид. Сасвим је друкчије природе структура његових поетских слика. Саображена је самој стварности и песниковом презривом односу према њој. „Промена" поседује нешто од компјутерског начина писања стихова и чак неке црте сигналистичке поезије. Но, за разлику од сигнализма који, тако рећи, ништа не казује, који је пре шара него песма, код Петровића је и даље реч основни носилац судбине бића. Он додуше разбија мелодију, али зато успоставља ритам који је, чини се, ритам саме судбине.

„Промена" није ни књига песама у класичном смислу, већ пре делује као један модеран песнички спев. Свака песма у структури тог спева надовезује се на претходну, изражавајући једну одређену ситуацију, један одређен положај, једно одређено емоционално стање и расположење бића. Или, пак, магновење и ритам тог бића које је утиснуто у свет као камен у огромни мозаик. Од прве песме у „Промени" до завршне има неког унутрашњег континуитета, и садржајног и формалног и мисаоног, иако је све у потпуном дисконтинуитету форме. Елементарни свет, у свој својој суровости и наготи, отвара се пред нама у најразличитијим облицима, у целини.

На шта личе песнички органони Петровићевог модерног спева? Шта образују и шта их држи на окупу, те „Промена", без обзира на мозаичност структуре поетских облика, делује и ритмички и композиционо целовито. „Промена", која више делује као непрекидни песнички рукопис који траје, него као књига у традиционалном смислу, јесте изразито исповедно дело, што на први поглед може да изгледа парадоксално, поготову кад се има у виду природа Петровићевог песништва. Без обзира на дистанцу коју песник успоставља између себе и песме, без обзира на сву иронију којом је књига испуњена, то бежање од сопствене личности, од свега што је исповедно, дало је једну врсту нове исповедне и дубоко личне поезије.

Силазим у Хефестову
ковачницу.
Лакомислен. С једном идејом у вијугама.
Оборио.
Везао руке конопом. Махнуо
кухињским ножем.
Избацујеш ларву. Стрељаш
из гротла.
Извијаш врат. Али
забринут.
Развијаш нову мисао.
Водиљу.
Филмску причу.
Увлачиш нокте. Двогуб.
Лежао сам потрбушке. С твојим уснама
на гуштерачи.
У постељи. Роде. Да ти певам.

(„У постељи, роде")

Петровићеве песничке слике бунила и магновења, пуне очаја али и жестине живљења, као да су, попут језика, избачене из самог средишта живота, из средишта Земље. Има нечега алхемичарског у том начину организовања и грађења поетских слика, у том мноштву најразличитијих асоцијација, где је све смешано, живо и мртво, демонско и анђеоско, прошло и садашње, грешно и чедно добро и зло. И док читамо Петровићеве песме, као да гледамо неку познату „филмску причу", са савршеном режијом и монтажом. Остваривши поезију инстинктивног и наласве дубоко животног и елементарног, Петровић се у „Промени" узлигао до пророчког тумача хаоса савремености. Не видимо данас песника усамљенијег од њега. Па иако је све исто, промене ипак трају.*

Слободан Ракитић

* Одломак поговора збирци песама „Промене" Милутина Петровића, коју ће ускоро објавити Српска књижевна задруга.

ДУБРОВАЧКЕ ЛЕТЊЕ ИГРЕ

Притисак јубиларног тренутка

Две драмске премијере

АМБИЦИЈЕ ОРГАНИЗАТОРА Дубровачких летњих игара биле су ове године изузетно велике, може се слободно рећи — досад са највећим претензијама, како кад је реч о драмском, тако исто и када се говори о музичком програму. Нешто више концепције и система било је присутно у драмском програму, који је ове године обезбеђивао ревносном посетиоцу тако рећи читав пресек најбољих позоришних остварења реализованих на овом фестивалу током последње две године. Међутим, одмах треба нагласити, овогодишња премијерна драмска извођења, која је требало да крунишу читав програм а тако и долично обележе јубилеј, нису донела очекиване резултате: Држићев „Дундо Мароје", који се изводио на Држићевој пољани, није засмејао за смех иначе увек оран ауди торијум, док је ново извођење „Хамлета" на Ловрјенцу углавном значајно због неколико глумачких креација.

НЕМОЋ У СУСРЕТУ С ИНТЕГРАЛНИМ „ДУНДОМ МАРОЈЕМ"

Редитељ Јошко Јуванчић приступио је Држићевом „Дунду Мароју" с очигледним амбицијама да на фестивалској позорници оживи текст легендарне ренесансне комедије у читавој њеној интегралности, у свеукупном њеном вишеслојном значењу. Те амбиције наметнуле су редитељу посеб не обавезе како у смислу помног грађења ликова и наглашавања најситнијих појединости, тако и у погледу изналажења општег тона представе. У погледу ликова режија није могла отићи далеко, јер се определила за неадекватну поделу улога, од којих су неке кључне. Што се општег тона тиче, редитељ је настојао, вероватно под утицајем књиге „Марин Држић Видра" Живка Јеличића, као и друге, новије литературе, да представи дâ изузетно озбиљни, незадовољнички тон: „Дундо Мароје" на Држићевој пољани требало је да буде више социолошки приказ односа међу различитим слојевима грађанства у Дубровнику Држићевог доба, а мање безбрижна и распојасана игарија ренесансе, покадшто блиска чак и комедији дел' арте.

Можда је редитељ Јуванчић желео изнаћи компромис у којем би ова два тежишта била заступљена у другачијој сразмери и склони смо веровати да је тако. Међутим, оно што смо на Држићевој пољани видели могли бисмо укратко назвати — озбиљени „Дундо Мароје" незадовољника Марина Држића, оног незадовољника, који 1566. пише превратничка писма фирентинском војводи Козиму I, са жељом да се у Дубровнику успостави нови, праведнији режим. Али, редитељ као да је смео са ума да је „Дундо Мароје" настао 1551, када је и први пут изведен у Дубровнику и да ово дело има сва обележја ренесансне комедије, која је Држић, захваљујући своме аутентичном таленту, још и обогатио.

Другим речима, то ипак није период изразитог Држићевог незадовољништва и његовог повлачења са капеланског положаја уочи строгих одредаба Тридентског сабора (1561 — 1563). Држић је тада писао, као и остали ренесансни писци — за публику, са циљем да је насмеје и разоноди, и зато, како то закључује Драгољуб Павловић у студији „Комедија у нашој ренесансној књижевности", у ренесансној комедији „не налазимо ни праву ни продубљену студију карактера и нарави, нити какву изразиту критику савремених друштвених и политичких прилика". Истини за вољу, такве критике има нешто више у Држићевом „Дунду Мароју", али не толико да би се на њој могла градити окосница читаве представе. Дакле, редитељ је превидео неке чињенице из хронологије Држићеве делатности, па је зато и дошло до неспоразума, до немоћи у тумачењу најбоље комедије дубровачке ренесансне књижевности.

Добро је што се редитељ Јуванчић није определио за прераде или пак за знатно скраћене верзије, већ је настојао да оживи ово дело интегрално. Али, таква одлука подразумева да се свака, па и најмања улога мора доделити глумцима великих креативних моћи, који ће и недоречене Држићеве личности снагом свога талента, дакле, стваралачком надградњом, умети и знати да оживе. Међутим, Јуванчић је у свом ансамблу имао мало таквих снага: Фабијан Шоваговић (Дуги нос), Перо Јурич ић (Маро), Звонко Лепетић (Бокчило) и Ивица Видовић (Помет) уложили су велике напоре да на неадекватно решеном сценском простору оживе ренесансне типове. Међутим, то није било довољно, с обзиром на знатну разуђеност „Дунда Мароја", чији многобројни епизодни призори захтевају такође мајсторе-интерпретаторе. Поред тога, у појединим улогама глумци су показивали или несналажљивост или крут у неангажованост, док је било и таквих тумача који би могли заиграти само на аматерској позорници, због чега су појединн призори деловали бледо и досадно.

Највећи терет понео је Ивица Видовић: његов Помет требало је управо да измири двојство у редитељској концепцији, која је како смо утврдили, примат давала „озбиљном Држићу". Захваљујући његовом грчевитом напору и искреном залагању, у представи смо имали „мештра од комедије", мада се увек није имао утисак да он све конце држи у својим рукама. У Коральки Хрс Видовић није имао себи равну партнерку: била је то недоречена Петрушела, лишена непосредности у изразу и без правог нерва за разиграну комедију. Перо Јуричић у улози Мара показао је истанчани смисао за мимичка нијансирања, док је Дундо Мароје у интерпретацији Миша Мартиновића деловао хладно и неживотно, због сувишне статичности у игри. Лаура Ане Карић била је више у овом но у XVI веку. Интерпрети епизодних ул о га показивали су углавном своју неинвентивност и невештину у грађењу типова. Тако је Ангел Палашев (Сади) остварио бледу сенку овог карактеристичног типа, а сличан је случај и са оштијерима (Зорко Рајчић, Винко Призмић и Иво Фици). Изузетак међу епизодистима само је Фахро Коњхоџић (Грубиша): био је то један од ретких глумаца ове представе коме је успело да од гледалаца измами смех.

Посебно питање, које је покренула ова представа, свакако је — сценски простор. Редитељ Јошко Јуванчић и Мише Рачић (адаптатор простора) определили су се — не знамо из којих разлога — за Држићеву пољану. Раније се „Дундо Мароје" приказивао на Гундулићевој пољани, што је давало више погодностима глумцима. Мишљења смо да је било најидеалније приказати „Дунда Мароја" онде где је требало и први пут да буде приказан за Држићева живота — пред Кнежевим двором. Невреме, како знамо, није дозволило то извођење, па је премијера одиграна у већници. Зашто не бисмо сада поново узели тај простор у обзир? Утолико пре, што је тај простор Држић вероватно имао у виду када је писао „Дунда". На позорници Гундулићеве пољане (режије Бојана Ступице и потом, Косте Спаића) глумци су савлађивали мањи простор; на Држићевој пољани простор је знатно већи и монументалнији, тако да су се појединци просто губили (и физички, и гласовно) на толиком простору, а појединн призори били лишени сваке динамике, тако да је представа губила у сјају и ритму.

Да је стваоцима ове представе било стало до сјаја и спектакла недвосмислено показује и доказује дограђена „сценографија" — имитација фасада од картона, непотребно налепљена на већ постојеће слич не зидове! Такав однос према дубровачком амбијенту, упркос извесном привидном ефекту овог решења, показује сву неинвентивност и редитеља и адаптатора простора. Да ли су уопште биле потребне такве сценографске интервенције? — Нису, или ако и јесу, онда би се могле свести на минималне допуне. Јер, картонске имитације фасада, ма колико успеле биле, неминовно одводе у — кич.

Костимографија Ингрид Беговић била је у складу са социолошким претензијама редитељевим, па су костими доследно подвлачили класну припадност појединаца, али зато понекад недовољно — регионалну!

Музика Игора Куљерића — у духу епохе.

Несумњива је штета што се на јубиларним Играма нисмо сусрели са „Дундом Маројем", који би измамио више смеха и ведрог расположења, јер бисмо само тако извођење било које Држићеве комедије, поготово ове, могли означити успелим.

ОДЛУЧНИ ХАМЛЕТ АЛИ НЕ И ДОВОЉНО ДОБРА ПРЕДСТАВА

Из више разлога била је умесна и оправдана замисао да се у току јубиларних Игара „Хамлет" поново врати на своју позорницу, на тврђаву Ловрјенац. Јер, „Хамлет" је једна од првих представа Дубровачких летних игара и представа која је понајвише допринела међународној афирмацији овога фестивала, будући да је била и остала увек најатрактивнија тачка драмског програма, како због самог дела, тако и због амбијента и извођача. Традиција „Хамлета" на Дубровачким летним играма, која почиње још од 1952. године, управо је наметала обавезу поновног стављања овог дела на репертоар Игара. Али, поред те обавезе, пред извођачима нове представе била је још једна, много тежа обавеза: никако не изневерити традицију, већ надмашити раније остварене уметничке резултате на овој јединственој хамлетовској позорници. Поред тога, композиција овогодишњег програма Игара сврстала је извођење „Хамлета" у финале јубилеја, тако да је та представа постала на неки начин централном тачком јубиларне прославе. Све те околности могле су дати посебне импулсе реализаторима нове представе „Хамлета" на Ловрјенцу; међутим оне су их довеле у посебну ситуацију: од њих се очекивало напросто — нешто изузетно. А они то нису остварили, јер се и са овом представом догодило нешто слично као и са „Дундом Маројем". Наиме, сама подела улога — изузимајући две или три — није стварала нужни предуслов за нека изузетна остварења, а и решење сценског простора (сценограф Драго Турина), уназ доброј редитељској концепцији Дина Радојевића, није погодовало, управо није омогућавало да се у знатнијој мери развије глумачка игра, а нарушавало је и амбијент Ловрјенца.

Редитељ Дино Радојевић настојао је да се у представи осети вишезначност, управо да зазвучи полифонија „Хамлета". Ако усвојимо мишљење Јана Кота, према којем се „садржај ‚Хамлета' може изнети на раз не начине: као историјска хроника, као криминални роман, као филозофска драма", онда се може закључити како је Радојевићу ипак било највише стало да презентира на Ловрјенцу историјску и филозофску основу Шекспировог дела.

Имајући пред собом један некохерентан и посве неуједначен ансамбл, редитељ није могао доћи до јединственог резултата, без обзира на његову видну жељу да нам понуди представу савремених решења. Из читавог ансамбла, поред тумача насловне улоге, Радета Шербедије, издвојили бисмо само неколико глумаца: пре свих то је Раде Марковић (Полониje), затим Ратко Буљан (Хорације), Крунослав Шарић (Лаерт), Мустафа Надаревић (Марцел) и Емил Кутијаро (први глумац). Раде Марковић као Полоније највише је умео глумачки да изрази своју ситуацију, коју је Кот, третирајући „Хамлета" као драму наметнутих ситуација оцртао овако: „Полоније не игра улогу деспотског оца и краљевог уха. Он јесте деспотски отац и краљево ухо". Он је то и зато што мора да игра ту улогу, јер му је животом наметнута. И ту присилност Раде Марковић је умео глумачки да оваплоти веома прецизним и ненаметљивим изразом, који се понекад заснивао на погледу, понекад на дискретном осмејку, понекад само у гримаси љутње.

СЦЕНА ИЗ НОВЕ ПОСТАВКЕ ДРЖИЋЕВОГ „ДУНДА МАРОЈА" НА ОВОГОДИШЊИМ ДУБРОВАЧКИМ ЛЕТЊИМ ИГРАМА У РЕЖИЈИ ЈОШКА ЈУВАНЧИЋА — ДВОЈИЦА ОД ПРОТАГОНИСТА ОВЕ ПРЕДСТАВЕ, ЗВОНКО ЛЕПЕТИЋ КАО БОКЧИЛО И ИВИЦА ВИДОВИЋ КАО ПОМЕТ

Раде Шербедија још од самог почетка представе наглашава одлучност Хамлета, али не одлучност његову да на различите начине, па и представом у сцени „мишоловке" дође до истине, до сазнања о томе ко је убица његовог оца, него одлучност да се што пре освети. То је пре свега један борбени Хамлет. Зато нам се понекад чинило да он нема никаквих дилема, да је за њега, још од првих тренутака, једино решење у борби са Клаудијем. Па ипак, креација Радета Шербедије може се прихватити, јер је грађена доследно и исказана несвакидашњим замахом у изразу.

Тумачи осталих улога — Крешимир Зидарић (Клаудије), Санда Лангерхолц (Гертруда), Вјенцеслав Капурал (Гилденстерн) и Борис Михољевић (Розенкранц) — покушали су да подвуку своју недужност у ситуацијама у којима су се нашли, но у томе нису успели. У томе је можда Санла Лангерхолц најдаље отишла, али са недовољно нијанси у изразу.

Офелија младе Соње Кнежевић била је убедљива у лирским моментима, а када је требало изразити узбуркана осећања, у драматичним ситуацијама, била је неубедљива и неразумљива, због неизграђене дикције.

„Хамлет" на Ловрјенцу игра се у лепим костимима Јагоде Буић. Лепота и колорит тих костима, односно таписерија, одударају од сиве и сурове једноставности архитектуре Ловрјенца. Музика Богдана Гагића доприносила је ефекту „дворских сцена".

Ново извођење „Хамлета", и поред свих племенитих амбиција, није много надмашило стара виђења овог дела на тврђави Ловрјенац. Оно је само још један пример више за уверење да се фестивалски ансамбл мора пажљивије бирати и знатно раније формирати, не би ли се дошло до потребне уједначености.

Рашко В. Јовановић

Марин ДРЖИЋ КАО „ТРАГИЧАР"

Поводом нове поставке „Дунда Мароја"

НИЧЕГА у Дубровнику, на Држићевој пољани, од оног таласа ведрине и радости игре који су нас некада запљускивали на Гундулићевој пољани. Куд се део онај живи ритам, оно хитро смењивање сцене за сценом пред кућом римске куртизане Лауре? Куд се изгубио онај динамични заплет који никада није прелазио у бесмислену лакрдију? Изворност комедиографа Држића који је у овом делу продубио типичне ликове, моделирао изразите карактере и пуштао их да се сукобљавају на линији својих особина и страсти — раније није била изневерена. Сви су били ту, на окупу, онакви какве их је Држић замислио и остварио. Лаура, раздрагана колајнама и перлама и, у исти мах, препредена, али не у толикој мери да надмудри Попиву; Сади, занесен пожудом за шкудама; Маро, сведен на своју површину, људску меру младића који више живи него што размишља о животу; Бокчило, који се одазива на мирис вина и доброг залогаја; Помет, који хвали живот а свој удес куди речима које, у оба случаја, зраче ренесансном животношћу, оном земаљском, антиаскетском; коначно, ту је био и јетки, упорни Дундо Мароје, дубоко забринут за судбину својих пет тисућа дуката које у Риму троши Маро са лепом куртизаном. Куд се, заиста, изгубио сав тај дивни, раздрагани свет, опијен подједнако радошћу и горчином, са очима које су ведро гледале у сутрашњицу.

Ова питања, наравно, упућена су редитељу представе Јошку Јуванчићу. Јер, ни говором, ни понашањем, јунаци ове комедије више не личе на „нашијенце", како би рекао Држић, већ, на жалост, подсећају на „тудешке". А без језичких и карактерних спецификација „Дундо Мароје" не може се ни замислити. Ова чињеница очигледно је промакла Јуванчићу који је, све време, био обузет идејом да од комедије „Дундо Мароје" направи озбиљну драму. И, богами, запео је из петних жила да ову своју замисао, упркос свакој логици, оствари. Али, иако обузет големим напором да овој комедији убије сваку виталност, од целе његове работе ипак није испало оно што је он очекивао. „Дундо Мароје", у Јуванчићевој режији, није ни комедија ни озбиљна драма, већ, безмало, трагедија. То је, заправо, суморна прича о јадним, несрећним људима до гуше закопаним у своје пороке и невоље. А све актере ове приче редитељ је спутао у њиховим настојањима и осећањима до те мере да делују неутрално и потпуно неживотно, као марионете. И то је оно неопростиво! Јер, иако „Дундо Мароје" није изразита ерудитна комедија, већ спој учене и нове комедије, она у свом ткиву носи фиксиране карактере, али, што је најважније, живе, флексибилне, обојене нашим, дубровачким менталитетом.

А шта су урадили глумци вођени овако редитељском палицом. Ивица Видовић, играјући Помета углавном се користио по вршним, спољним глумачким средствима, сводећи, на тај начин, своју глуму добрим делом на гестикулацију, уместо да се окрену оним унутрашњим, тананим вредностима свог талента које, заправо, леже у самој бити његовог темперамента. Тако, изневеривши себе, донео је Помета који више подсећа на смушеног, неспретног кловна, недораслог ситуацијама у које запада, него на оно што Помет у ствари јесте: спретан, довитљив и темпераментан момак који добро плива у свим водама. Ништа боље није прошао ни Маро Перо Јуричића који је, обузет патолошким страхом и сав у грчу бола, јурио по сцени као да га гоне све фурије овога света. Неугледни Маро, како га је редитељ замислио, може да води љубав само са женом коју плаћа, значи — с куртизаном. А ако је тако, зашто онда таквог каракушљивог Мара по Риму јури вереница која је дошла чак из Дубровника!? Кад смо већ код Мара, споменимо одмах и Лауру Ане Карић, која се готово и не појављује на сцени, олакшавајући нам да утврдимо колико је њен, иначе карактеристичан глас, неподобан овој роли. Мише Мартиновић, из врсни Бокчило са представе на Гундулићевој пољани, коју је у своје време зналачки режирао Коста Спаић, није се баш најбоље снашао у улози Дунда Мароја. Сади Ангела Палашева безмало се није ни видео ни чуо (текст му је доста штрихован). Прелетео је преко сцене у црном огртачу и са црним рукавицама и неодољиво подсетио на малог, последњег Бавола у Мефистофелесовој свити. Коралька Хрс у улози Петрушеле била је анемична, тако да смо непрестано у свести призивали игру раздрагане Мире Ступице како бисмо себи дочарали аутентичну Петрушелу.

Они који су исте улоге играли на Гундулићевој пољани, с изузетком заната сјајног Звонка Лепетића који је први пут тумачио Бокчила, и то маестрално, успели су да своје знање, таленат и умешност пренесу у несретни и неспретни амбијент Држићеве. Ево тих глумаца: Иво Кадић (Уго Тудешак), Љубомир Капор (Бивулин Лопоуђанин), Фахро Коњхоџић (Грубиша) и Лозо Лепетић (Гулисав Хрват).

Због новог простора у коме је играна, нове поделе улога и новог приступа ова представа је третирана као премијера на овогодишњим Дубровачким летњим играма.

Владимир В. Предић

КАКО СЕ ПИШЕ О УРБАНИЗМУ

„АКО АРХИТЕКТУРУ схватим у веома широком значењу ријечи, тј. и као грађевинарство, урбанизам, околину итд... онда се са њом сусрећем тако рећи од рођења и у сваком тренутку свога живота. Као таква, дакле, она има изузетно мјесто међу осталим људским дјелатностима".[1]) Та архитектура која је и грађевинарство и урбанизам и околина — то је урбанизам сам,[2]) то је онај урбанизам који није само занат којим се решава питање распореда и односа неколико објеката, то је онај урбанизам који значи интегрални захват човека у простор. Не ради се дакле о занату архитекте него о архитектури као грађењу, о неимарству као принципу.

Далеко би нас одвело разматрање зашто урбанизам и уређење простора у нашем друштву немају „изузетно мјесто међу осталим људским дјелатностима", а очигледно је да га немају, да га још дуго неће и не могу имати. Овога пута као доказ у прилог наведене тврдње, показаћу вам како се у нас пише о урбанизму.

Градом се данас баве велики тимови стручњака разних профила чије је основно образовање најчешће ван архитектуре. Због комплексности урбанизма и просторног уређења није довољно бити само правник или архитекта да би се било добар урбаниста.

О урбанизму и просторном уређењу најпре пишу урбанисти сами, текстове који прате урбанистичке планове и планове просторног уређења или им претходе, а затим и текстове разних врста упућене највећим делом стручној али и широкој јавности. О урбанизму затим пишу и новинари, тј. људи образовани најчешће на филозофским факултетима и то текстове којим се најшира јавност упознаје са догађајима и акцијама значајним за изградњу и уређење простора и градова.

У овоме тексту показаћу вам како се у нас пише о урбанизму. Примери који ће бити наведени део су збирке ad hoc скупљених текстова из новина и разних елабората. Сви текстови из елабората односиће се на једну бању у Србији само због тога што сам, док сам радио на овом тексту, радио и урбанистички план те бање. У тексту неће бити поменуто ниједно име и то из принципијелних разлога — у мору неписмено написаних глупости о урбанизму и просторном уређењу, ово је један сасвим мали део. Разапети људе који су имали несрећу да њихови текстови буду у овом малом избору, не би имало смисла. Они други, они преостали, наставиће по старом. Осим тога, сви цитати из елабората срочени су тако да се бања не може идентификовати. Разлог за ово је кукавичлук аутора текста — у друштву које се определило да урбанистичке планове третира као специфичну робу, он не сме да узме на себе ризик да се замери инвеститору јер би то значило сужавање тржишта и отежавање делатности фирме у којој он ради а то, опет, може штетити репродуковању његове писмености.

ТЕКСТОВИ ИЗ ЕЛАБОРАТА

Ове текстове вам приказујем са најкраћим могућим коментаром или без њега, углавном због тога што је за разумевање стварних просторних последица опредељења која се нуде, потребно детаљно познавање простора бање о којој је реч. Стога, судите више о језичкој а мање о стручној писмености аутора текста.

1. „Саме викенд куће у свом карактеру су алпског планинског типа, обрађене опеком, каменом и дрветом са богатством малих тераса, стаза и хорти културе као и наглашеном употребом дрвета".

Ад. 1. Вековно искуство моравског сељака који је, селекцијом, дошао до свог типа куће која има кров на четири воде покривен ћерамидом, неважећа је за овог пројектанта. Стога он уноси алпски кров настао у сасвим другим приликама, у крајевима у којима нема јачих ветрова па се стрмином крова (двоводног) брани од обилатог снега. Независно од тога, ја, иако архитекта по основном образовању, немам појма како би могле да изгледају „... викенд куће... са богатством... стаза и хорти културе..."

2. „Специфичне викендете на својим терасама подзиданим каменом или опеком као у приложеном детаљу услед стрмине терена. 53 викендете у парцелацији као у приложеном прилогу омогућавају максимално уклапање у овај мало кршевит терен. У целом овом склопу, користи се и извор у подножју. Његова се вода акумулира у један мали базен — језерце као у приложеном детаљу...

Ад. 2. С обзиром на приложено у прилогу, могло би се претпоставити да би сваки малограђанин читајући овај текст могао заплакати од среће и поред тога што подзиде саме по себи искључују основну идеју пројектанта о уклапању објеката у терен.

3. „Мали гребен је специфично обрађен за коришћење групног карактера (феријалног савеза, љубитељима природе и лепота и слично). Комплекс је постављен у рондастом карактеру са средишним простором који је намењен за опслуживање посетилаца тога комплекса. Максимално оптерећење у стамбеној и услужној површини око 2.500 м² корисне површине".

Ад. 3. Аутор је изгледа учио француски, но не баш темељно него рондасто па на ћоше, али ипак довољно да заборави падеже.

4. ...„Место пружа такође изванредан поглед на планину и цео бањски комплекс, а полако се спушта на доле и у том спуштању обрађене су тераса и стазе ка спортским теренима".

„У узвишеном делу истога пројектоване су и мале кућице на стубовима у једном лепезастом низу у денивелацији једна више друге што и омогућава да са своје мале терасе лепо сагледавају панораму бање и котлине не заклањајући једна по глед другој".

Ад. 4. Место се спушта па се, значи, и не ради о месту него о терену а „мале кућице" омогућавају једна другој да лепо сагледавају панораму бање. И то је боље него да се (мале кућице) сваћају међусобно.

5. „На овој површини је предвиђен у центру целог комплекса један ресторан и снабдевачки пункт тј. радња намирницама а у сутерену истога комплетан санитарни чвор за опскрбу кампера".

Ад. 5. Па пријатно!

6. „Ове две рекреативне зоне (дакле већ испланиране, напомена Б. Б.) у зеленилу пружају довољно могућности за правилно просторно и функционално планирање зелених површина односа објеката високо и нискоградње, односа између суседних блокова и целе бање према околним просторним вредностима и ради стварања добрих климатских услова и постизања повољних емоција у простору".

Ад. 6. Тако значи, две мале зелене површине од којих је већа 15 x 20 м, (а то су, по аутору „зоне") створиће у бањи која иначе има изванредну климу, добре климатске услове и „повољне емоције у простору", а о души да и не говоримо. Осим тога, оне ће бити и некакав регулатор просторних односа између појединих блокова у бањи и „целе бање (а то је површина од неколико стотина хектара) према околним просторним вредностима". Да није тужно било би смешно.

7. „Саобраћај у овоме делу града предвиђен је са стамбеним саобраћајницама ширине коловоза 6,00 и 3,00 метара и само за опслуживање станара. Шире саобраћајнице крећу се по ободу блока и две иду кроз сам блок, те га пресецају скоро дијагонално а трећа иде управо на блок у правцу север-југ".

Ад. 7. То се зове диференцирање саобраћаја али без — диференцирања саобраћаја.

8. „Уколико се прерадом генералног урбанистичког плана предвиди проширење бањског градског земљишта..."

Ад. 8. Прерадом урбанистичког плана може се добити пак-папир, али се бањско земљиште не може проширити јер је оно, на жалост, једном за свагда дато.

9. „Комплекс — — — — — како је раније напоменуто предвиђен је за изградњу луксузних вила и са двориштима од око 16 ари тако да је поред вила могуће оформити мале интерне воћњаке, базене и разне објекте за личну рекреацију тако да ће тај део бање представљати у правом смислу малу изложбу савремене архитектуре и дендрологије".

Ад. 9. Да кажем ла у понуђеном детаљном плану нема ниједног јединог прилога који би личио на било шта слично дентролошком плану, нити се у постојећем систему правне регулативе грађанину може наредити коју врсту дрвета и где да сади. А што се тиче изложбе савремене архитектуре, ради се о предубеђењу и заблуди пројектанта да ће овакав његов урбанизам бити довољно стимулативан да некога покрене на квалитетно пројектовање зграда. Независно од тога, — све се може изложити — ја баш сада излажем вашем духу његов урбанистички план.

10. „— ... поток са ширим појасом око њега предвиђа се са интересантним апроксимативно-декоративном обрадом да буде главни рекреациони предео у бањи".

Ад. 10. Ова бања има одређене природне вредности. У те вредности никако не спада и овај поток који протиче кроз средину града и који је једна врста отворене канализације. Уствардити да ће његова околина бити главни рекреациони предео у бањи, може само онај који је у стању да поново створи свет за седам дана. Смртницима никаква „апроксимативно-декоративна" обрада не може тај посао да обави.

11. „Од — — — — — конака са детаљном адаптацијом и уређењем дворишта створиће се амбијент старе бање (ово ће се радити у сарадњи са Заводом за заштиту споменика из...".

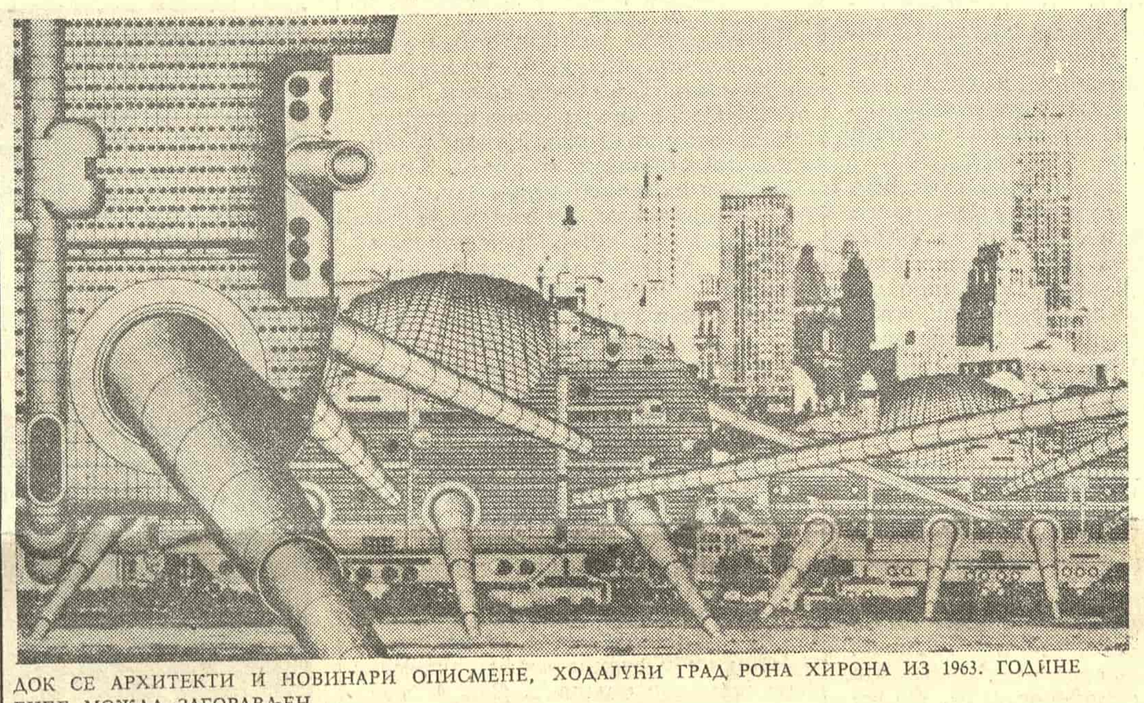
Ад. 11. Двориште — — — — — конака је једна лепа затрављена површина на којој нема никаквих објеката, па се, према томе, нема шта ни адаптирати. Разуме се, може се створити „амбијент" изградњом нових објеката на стари начин, али никако није јасно шта би са тим фалсификатом могао да има Завод за заштиту споменика културе из...

12. „У овом амбијенту се уклапа и црква која ће скидањем високе ограде добити у свестранијим визурама".

13. „Као допуну овом амбијенту представља и постојећа кафана у националном стилу са баштом".

Ад. 13. Знате ли шта је то национални стил са баштом. Ја не знам.

14. „Начело: узевши у обзир изванредне природне услове као и на високом нивоу, терапеутску вредност бање, која је уопште предодређена као комплекс бањског-климатског места, за југословенски, а обзиром да је изузетан лечилишни валер, предиспониран и за коришћење на интернационалном нивоу, основна урбанистичка поставка, базирана је на овим вредностима и при решавању овог језгра града постојала је основна мисаоност при обликовању простора, распореду и намени објеката, да задовољи функционалне потребе ове категорије, а у архитектонској урбанистичкој композицији, остварити вредности од трајног значаја. Лековитост, вегетација, клима и животна традиција овог места, укључени су као принципи у остварењу урбанистичких потеза. Функционалном чи-



ДОК СЕ АРХИТЕКТИ И НОВИНАРИ ОПИСМЕНЕ, ХОДАЈУЋИ ГРАД РОНА ХИРОНА ИЗ 1963. ГОДИНЕ БИЋЕ МОЖДА ЗАБОРАВЉЕН

стоћом тежило се да се у сложености истих оствари савршено рационалан и прегледан промет, и рад у различитости микрозонирања. Све ово култивирано природом, како би се у овом месту што више осетио и моменат завођљивости. На целом овоме комплексу остварена је и замисао разних емотивно-естетских импресија и разноврсности. Један од основних и за наше градове најболнијих проблема је и досада којом је испуњен боравишни гост, који је отуђен од своје средине, а дошавши у другу, очекује разноврсне неуобичајене емотивне импресије. Природна животна супстанца овог предела, зато је најбрижљивије третирана, како би се у овоме граду осетила пријатност и завођљивост, а госту пружио максимално удобан и разноврстан преглед доживљаја (подвукао Б. Б.).

Ад. 14. Овде се више не ради само о неписмености већ и о нечем другом — о озбиљном дефекту мишљења. Ја просто — немам речи.

15. „Један од битних фактора са којим се морало рачунати, донекле је и 90 одсто приватно власништво на посматраној територији. Овај део територије је предвиђен за функције у главном друштвеном сектору, обзиром на услов да бања спада у бање вишег југословенског ранга са веома дугом традицијом и да урбанистичко планирање не поштује ни парцеле ни приватно власништво (подвукао Б. Б.). Оваква неповољна власничка структура у корист државе умногоме отежава правилно планирање јер пресељавање индивидуалног власника на другу локацију повлачи велике тешкоће материјалне и административне природе".

ТЕКСТОВИ ИЗ НОВИНА И ПУБЛИКАЦИЈА

И ове текстове вам дајем са најкраћим могућим коментаром, јер он скоро да није потребан — новине читамо сви и не бунимо се када прочитамо понешто што је написано овако како следи. А то што следи најчешће су наказне и са потпуним неразумевањем логике и факата прављене интерпретације изјава и планова.

1. „Као интердисциплинарна наука, архитектура је веома блиска вајарству..." („Студент" бр. 5 од 14. марта 1972. године, интерпретација изјаве једног професора ликовне академије поводом изложбе радова студената прве године Нове школе Архитектонског факултета у Београду).

Ad. 1. Чак и да је наука, архитектура никако није интердисциплинарна наука, као ни друге науке уосталом, али се проблему изградње објеката, насеља и уређењу простора може прићи интердисциплинарно. Зато ја не верујем да је професор дао овакву изјаву.

2. „Касније од значајних грађевина треба поменути и Џефердарову џамију на месту где је сада кафана „Пролеће". (Чланак „Цветна оаза у центру", Комуналне новости од 17. VI 1972.)

Ad. 2. Џефердар је дуга пушка. Па и ако је ширен огњем и мачем, тј. и ватреним оружјем, као и друге религије уосталом, ислам није подизао џамије пушкама. Та џамија се звала Дефтердарова, а дефтердар је финансијски службеник у турској администрацији. Очито, овакав кикс може се десити само човеку коме недостаје образовање и љубав тј. познавање Београда.

3. У тексту Салон испод „петље" објављеном у Новостима од 24. II 1972. године, аутор нам објашњава шта ће се све градити испод и око петљи ауто-пута — салони аутомобила, снек-барови, продавнице, киосци, хотели, самоуслуге, јавна купатила, сервиси, бензинске станице, јавне гараже итд. итд. А закључак на крају чланка је бисер новинарског поимања ове очито урбанистичке акције:

„Уколико се финансијери ипак нађу, аутопут има све шансе да постане најомиљеније београдско шеталиште"

Треба пасти на главу и то са повеће висине, да би се из једног оваквог набрајања извукао овај закључак, јер аутопутом се може шетати брзином од најмање 30 км на сат.

4. „Да смо и поред тога одлучили да градимо насеље, оно никада не би могло да се вине од скромног предграђа. Поготову што је насипање озелењавање и фундирање терена веома скупо". (Чланак „Потонуо Дунав — град!" Вечерње новости 26. XII 1971.)

Ad. 4. Очигледно новинар не зна да реч фундирање значи темељење, јер вероватно никада не би написао да је темељење земљишта веома скупо. Ради се дакле о темељењу објеката које у условима Панчевачког Рита може бити веома скупо.

5. „Према нацрту Генералног урбанистичког плана, Београд не иде у Крњачу. Потонуо Дунав — град! Терени на левој обали Дунава изразито неповољни за градњу. Уместо новог града на овим теренима биће изграђени спортско рекреативни центри...."
(Чланак „Потонуо Дунав — град", Вечерње новости 26. XII 1971. године, наднаслов, наслов и поднаслов чланка)

Ad. 5. Све ово ако се пажљиво анализира, чиста је глупост. Јер апсурдно је рећи да Београд не иде у Крњачу, када је Крњача већ сада Београд. Апсурдно је рећи „уместо новог града... спортски рекреативни центри..." као да ти центри нису град. Ради се о томе да се у Панчевачком Риту неће градити стамбено насеље за неколико стотина хиљада људи. Но пошто град не чине само стамбена насеља, него и многе друге функције које прелазе у рит, апсурдно је рећи да Београд неће ићи у Крњачу, кад ће ићи — својим спортско-рекреационим центрима, поред осталог. Очигледно, овакав наслов и поднаслове може написати само човек који идентификује град и становање, односно човек који је од урбанизма далеко колико је земља далеко од месеца.

6. „Изградњом викенд-кућа на сојеницама овде (тј. у Панчевачком Риту, напомена Б. Б.) се може направити атрактиван рекреативно-излетнички и спортски центар".
(Чланак „Потонуо Дунав — град", Вечерње новости 26. XII 1971. године)

Ad. 6. Очигледно аутор текста не зна да је сојеница кућа на стубовима. За њега је сојеница стуб, један од стубова на којима кућа почива. То се незнање не може правдати никоме ко је завршио основну школу.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Поред фрагментарно наведених, располажем и текстовима у којима има и много тежих и кардиналнијих ствари, али би њихово приказивање захтевало много десетина страна текста, што је сасвим неподесно за новине.

Када све то човек прочита, пита се какве су то школе завршили ови текстописци. Јер, не заборавите, све наведене текстове из елабората писали су архитекти и све текстове из новина професионални новинари, тј. у оба случаја, људи који су завршили факултете. Први би дакле закључак могао да буде, да се у нас може завршити факултет и остати неписмен, па чак и стручно необразован.

Планови о којима је реч реализовани су делимично или потпуно, тј. прошли су кроз све друштвене инстанце надлежне за њихово усвајање. Новине које овако пишу о урбанизму нису никада са тим имале проблема. Какав смо дакле ми свет када се планерски и новинарски посао могу радити како је приказано? Одговор може да буде само један — и ми смо неписмени.

Друштво у коме се планерски и новинарски послови могу радити како је показано, не може да рационално, брзо и ефикасно решава проблеме које интензиван развој процеса урбанизације пред њега поставља. Зато то друштво има урбанизам (односно, по Кермаунеру, архитектуру) какав заслужује односно урбанизам који нема „изузетно место међу осталим људским делатностима" и неће га још веома дуго имати.

И зато, десетине мојих талентованих колега раде за француске и немачке ћифте и предузимаче, а неписмени чланописци текстова које сам вам приказао граже од овог друштва бенефицирани радни стаж.

Бранко Бојовић

---

[1]) Тарас Кермаунер — „Бескрајни ужитак лијепога", Одјек бр. 14 од 15. 07. 1972. године.

[2]) Још 1932. године у својој књизи „Проблеми урбанизма", Бранко Максимовић говори о неадекватности термина урбанизам и урбанистички, јер је још у то време човеков просторни захват у простор далеко превазишао територијалне оквире градова оног времена. Зато да одмах рашчистимо ствар — та Кермаунерова архитектура је урбанизам у најширем значењу те речи, а предмет рада урбаниста је већ одавно да раде на уређењу укупног, интегралног човековог животног простора. Стога тај термин треба условно прихватити без обзира на то што је његов садржај битно измењен за последњих неколико деценија.

СТРУШКЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ

КОРИФЕЈ САВРЕМЕНЕ ТУРСКЕ ЛИРИКЕ

Фазил Хусни Дагларџа добитник Златног венца Струшких вечери поезије

ЗЛАТНИ венац Струшких вечери поезије добио је ове године истакнути турски песник Фазил Хусни Дагларџа. Корифеј савремене турске поезије током свог књижевног рада примио је више значајних признања у својој земљи и у иностранству (награда за поезију — Јединтепе, награда Турског језичког друштва, International Poetry Forum-а у Питсбургу и др.). Додамо ли још да је Дагларџа био и међу предложеним кандидатима за Нобелову награду, постаће разумљиво због чега његово дело толико привлачи пажњу не само турске читалачке публике већ и европске културне и књижевне јавности.

Дагларџа је рођен у Истанбулу 1914. године. Завршио је војну академију 1935. године и, као официр, служио по разним местима Анадолије и Тракије до 1950, када се искључиво посветио књижевном раду.

До сада је објавио преко 30 књига поезије. Важније су му збирке: „Дете и бог", „Још", „Мајка земља", „Мрав из Сиваса", „Помахнитали кукац", „Асу", „Наш вијетнамски рат" и др.

Познати турски књижевни критичар Нурулах Атач, већ након појаве првих Дагларџиних песничких збирки, писао је: „Дагларџа није песник који личи на остале наше песнике, он се од свих разликује. Није следио ни старе ни нове песнике; различите су му и теме и форме, трагања и језик. Чини ми се да је Фазил Хусни не само један од најбољих и најзначајнијих песника нашег времена, већ један од оних који стварају новог човека, доносе нову концепцију". И заиста, Дагларџа је увек остајао доследан себи и изграђивао сопствени израз који није могао бити нарушен никаквим променама у токовима турске лирике новијег времена. Веома је занимљив развојни лук његове лирике у односу на развој турске поезије.

У време поетске револуције у Турској (1940), када је група песника на челу са Орханом Велијем „спустила" поезију на земљу, подредила је мисли и ставила нагласак на свакодневне животне теме, невоље и радости малог човека, као и увела у стихове разумљив језик лишен метафора и симбола, Дагларџа је у стваралачком поступку давао предност интуицији. И обрнуто, у време појаве младе песничке генерације од 1953. године, познате као „друга обнова", која је запловила у воде маштања, истраживала интиму и унутрашње доживљаје, досежући до простора надреалистичке авантуре засноване на подсвести, Дагларџа је све ближи рационалном приступу и реалности.

Фазил Хусни, који је почео да ствара 1933. године, присутан је у турској лирици читаво време као песник који није имао битних осцилација ни у интензитету стварања нити у дометима писане речи. Док су остали његови савременици стално, у складу са временом, мењали форму и стил, он је остајао веран свом сензибилитету и методу и оставио је, ако не најлепше, оно бар најоригиналније песме у турској лирици новијег времена. У тежњи за оригиналношћу и сопственим изразом, Дагларџа се није прикључивао групама које су имале одређена програмска начела, мада се повремено неким својим песмама приближавао појединим тражењима других песника. Ипак, сама појава Фазила Хуснија, као и развојна линија његовог стваралаштва, независна је од општег кретања турске поезије.

Дагларџина поезија у погледу врсте, форме и тематике показује сталне промене; песник не жели да се понавља и у свакој новој књизи чини напоре који не подсећају на раније. Има, међутим, песама које је тешко рационално протумачити, јер представљају негацију устаљених облика и прелазе у област апстракције. Ипак, у његовој разноврсној лирици могу се наћи и заједничка својства и по томе се, управо, он и разликује од осталих савременика. Песник је још 1935. године, када се појавила његова прва књига „Свет нацртан у ваздуху", пронашао извор који ће годинама црпсти, и сопствени метод којим ће се користити: космички свет са тајном коју скрива, и метод слободних асоцијација.

Иако спољни свет не посматра реалистички, нити тежи објективној интерпретацији, његова поезија не прекида чврсте нити које је везују за стварност. Тајнама које су недоступне виђењу и посматрању, песник се приближава путем снохватица симбола и метафора. Премда је отворен према космосу, друштву и природи, он све ставља у митску атмосферу и даје му боју једног сасвим другог света. Према природи песник гаји дивљење, па од ње такође ствара својеврстан мит. Тај мит исказује апстрактним изразом какав оставља посебан, оригиналан утисак.

У Дагларџиној поезији опажају се одлике које би се могле свести на залажење у подсвесно и надреално, на разрешење чворова природе, прелажење граница познатог и могућег, протезање од сна ка јави и обрнуто. У његовој лирици примећује се преплитање романтичног и реалног, друштвених недаћа и људских страсти, јасног и нејасног. У њој је присутна модерна песничка визија постојања и трајања, живота и смрти која се код песника јавља као покретачка снага односа према стваралаштву и самом животу.

Фазил Хусни није завршио своју песничку еволуцију. Оцењивати његову поезију, нарочито ако се не посматра у целини, доћи до категоричких судова — није нимало лако. То је нарочито тешко, ако се има и виду његов обиман песнички опус и разноврсност тема. Из његовог дела, ипак, могу се издвојити две основне нити. То су лирско-медитативна поезија и социјално ангажована лирика (често с космополитским призвуком).

Јаркој поетској мисли Фазила Хуснија увек је била својствена дијалектика и склоност ка филозофији. Почев од збирке „Дете и бог" (1940) којом је стекао углед у својој земљи, песник трага за дубинама духа, надреалног и нематеријалног света. Он занемарује разину човека и ствари и жели да уђе у суштину појава. Настоји да нађе заједничка осећања у људима који су живели у различитим епохама. Филозофија ове поезије може се схватити и као заједничка епопеја о људима и као метафизика природе.

Песник који тражи своје место не само у свету већ и у космосу, у природи и стварима, примећује постојање скривеног духа. Он не опева само свој век већ и прошле векове, види живљење и смрт, говори језиком ноћи, звезда и биљака. У његовој су поезији мрак и светлост, смрт и живот, мржња и љубав, прошлост и будућност као групе облака који се сударају и мешају. Рефлектују се тајне у сваком кутку и као стварност и као сновиђења. Настојећи да све то одгонетне, хтео-не хтео, песник се затвара у свет скривених и непознатих симбола.

Основни мотив ове Дагларџине поезије јесте повезаност космичког света и човека. Још нико није у турској поезији тако дубоко осетио, нити је тако богатим и разноврсним песничким језиком опевао космос и човеково осећање пред њим. Код Дагларџе срећу се често и пројекције за које не знамо да ли припадају нашем свету или потичу однекуд из свемирских пространстава. Звезде у ноћи у многим његовим песмама производе нефизичке, ванвременске асоцијације, химере и симболе. Песник себе осећа „вршњаком" звезда и делом бесконачне васионе:

ФАЗИЛ ХУСНИ ДАГЛАРЏА

„Ноћу светли и мрак
Ноћу сам вршњак са
звездама".

Дагларџа је, иначе, песник који воли игру речима. Он гради стихове и од речи до којих долази аутоматски, путем слободних асоцијација, што често нарушава органску структуру стиха. Збирку „Хајде" (1968) испевао је у форми рубаија (катрена), најстаријег облика у турској поезији. Песник је постигао занимљиву структуру у грађењу катрена при чему често разбија не само стих већ и речи дели на слогове:

„Очи не доспеше до тмине
Застадосмо
Без погле-
да".

Ово разбијање доноси извесне нејасноће, али песма добија у живости и динамици.

Синтезу филозофске лирике представља збирка „Асу" (1955). „Асу" је апстрактно име, симбол. Може се схватити као животопис непознатог човека у неком крају. Човек стално размишља о љубави, људима природи, усамљености, личном животу, смрти, хлебу. Највећи број песама посвећен је животу и смрти. Човек докле год живи мисли о крају. Смрт је, по песниковом мишљењу, крај коме се тежи; понекада је то враћање основном, праисконском извору. У ланцу бесмртног живота он је желео да створи једну врсту епопеје човечанства. Асу је и вечан и ванвремен. Он је у исто време апстрактан човек и човек који живи авантуре свих људи. Занимљиво је песниково казивање о Асу у предговору књиге, који чине невезане мисли у облику поетске прозе: „Асу је јединица свих живих... И мртвац је Асу... Асу није ни први ни последњи, он је и први и последњи... Не зна се ни место где је настао ни време када је настао Асу... Земљина кугла је целина... Људи су у свакој епоси савремене јединице целине... Сам Асу је велика светлост... Асу је кванти тет нашег бића."

У Дагларџиној ангажованој поезији крију се богате могућности филозофског осмишљавања стварности и жива песничка визија савремених историјских збивања. Својим неколиким збиркама („Не вољa Запада", 1958; „Песма о Алжиру", 1961; „Наш вијетнамски рат", 1966), песник се исказао као велики хуманиста и интернационалиста. У свим овим циклусима он је оригиналан и непосредан; окренут човеку као суштинском актеру историје, бори се за ослобођење свега што је људско.

Општељудска и интернационални стичка поезија Фазила Хуснија дала је необичну боју својој савременој турској поезији и донела јој (нарочито у току последње деценије) неоспорно признање у свету. Тако, остајући национална у ужем смислу речи, турска поезија све више добија интернационално, општељудско значење. Међу савременим турским песницима Фазил Хусни је сигурно дао томе изванредан допринос.

Славољуб Бинђић

СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „КАПЕТАН МИКУЛА МАЛИ" ОБРАДА ГЛУШЧЕВИЋА, ДОБИТНИКА НАГРАДЕ „ЈЕЛЕН"

УПОЗНАВАЊЕ С МЕЖЕЛАЈТИСОМ

Преводна књижевност је у нас веома обилна; па ипак, још увек нам недостају преводи из такозваних „малих" литература, као што је, на пример, литванска. Овом недостатку се противставио, поред осталих, и Момчило Берковић: он је недавно препевао стихове литванског песника Едуарда Межелајтиса. Пишући предговор за књигу тих препева („Плава звезда величине зрна", изд. „Петар Кочић", Београд 1974. године), Меша Селимовић је оценио Межелајтиса као „најбољег литванског и једног од најбољих совјетских песника". Читалац се може у нечему не слагати са Селимовићевим предговором, али мора признати да наведену оцену поткрепљују бројне Межелајтисове песме, на пример „Акварел" и „Аутопортрет". Те песме дочаравају профил и глас песниковог завичаја (циклус „Литванска свита"), али, у Межелајтисовој полифонији која је једним делом обликована као лирски путопис, овај глас је праћен звуцима Атине, Истамбула, Њујорка... Најзад, он је контрапунктиран (ако се тако сме рећи) космичким ултразвуцима. Тако је песник затегао један лук између своје балтичке Итаке и Васионе.

У ствари, овај огроман лук је савио човек који, за Межелајтиса, није неко метафизичко суштаство него живо тело. Стога, у својим прозним пасажима, „Портрет мајке" садржи читаву једну лирску анатомију. Ова последња, међутим, центрирана је у људском оку, у тој „плавој звезди величине зрна". Доиста, то чуло чини утисак неког обједи-

ЕДУАРД МЕЖЕЛАЈТИС

њујућег средишта: у њему се најнепосредније додирују телесност и духовност; осим тога, у њему се подједнако огледају човек и свемир. Песниково око види човека у безбројним ликовима, рецимо — у лику Вечног Дечака, а пре свега у фигури Мајке која се, једина, може „узвишеном назвати". Његов поглед продире кроз варљиву копрену света, да би сагледао људску истину као „непоткупљиви антисвет". Он назире истинског човека „с оне стране добра и зла": узвишена мати је уједно и светица и грешница (поетски текст „Жена").

Структура Межелајтисове поезије одговара тим тематским распонима од грешности до светости, од завичаја до свемира, и тако даље. Својим сводовима, она спаја не само стих са прозом, већ и поетску слику са научно-техничком представом. У Межелајтисовој визији, птица је исто тако слична авиону Клода Изерлија, као и гаврану Едгара Алана Поа. Можда баш због тога, склоп Межелајтисове песме подрхтава од неке унутарње тензије која, рекло би се, кулминира у здруживању митског симбола и научног термина: овај песник повезује „старозаветну змију" са мегахерцима и реакторима; штавише, он пореди беле облаке са пламеновима Аинштајнове косе. Очигледно, приказани склоп обухвата веома бројне и разноврсне компоненте. Али, до ког степена су оне сједињене у јелну целовиту и живу композицију?

То би могла да нам покаже само изворна језичка грађа Межелајтисовог певања. На жалост, она нам остаје страна, мада смо јој се умногоме приближили захваљујући Берковићевом импресивном и савесном преводу. У накнаду за то, имали смо прилике да чујемо и песникову живу реч: Межелајтис је био гост у Југославији: учествовао је на Струшким вечерима поезије.

Радојица Таутовић

Велимир Милошевић

НЕДЕЉА — БЕЛА КОШУЉА

Недеља — бела кошуља
Од танке свиле подневне

Дивно мирише кадуља
У лечном лету у ком мрем

Тишина какву никад не чух
Достојанствена прозрачна

И уврх неба дрхтав звук
Ко лепршава марама

Предео вечан таких тек
Као белу жену лаган трен

Као да живим други век
Некада давно заборављен

Недеља — танка завеса
Низ сан низ снени неспокој

Божански лепа небеса
Као на слици нестварној.

КРИЛИМА ЗА НЕБЕСА

Везан крилима за небеса
Рукама за травке за папрати

Не знам где су ми златна деца
Нити где им је златна мати

Држим те конце — свилне жице
Винут у доба непојамно

Живим ли — ил су несвестице
Или сам можда мртав давно

Грло ми грли шарен-змија
Око ми љуби мелем-звезда

Небо је слепа чаролија
Која о земљи ништа не зна

Једна једина кап да кане
Ум би ми умни помрачила

Небо би сишло на моје ране
Да се напије мастила.

БОЛОВАХ ЛЕТЊЕ БОЛЕСТИ

Боловах летње болести
Удисах тешки липов хлад
Од неке давне несвести
Умирах као некад млад

Боже како ме болела
Ружа која ме волела

Боловах вреле подневе
И неке беле уморе
Пих ожеднеле огњеве
И лековите изворе

Боже како је горела
Ружа која ме волела

Боловах плаве дубраве
За дубравама бескрај плав
Од неке бољке убаве
Умирах као некад млад

Боже куда ме одвела
Ружа која ме волела.

ТИШИНА ОКО ЗВЕЗДА

Тишина око звезда
Висока вековита
И звона лековита
Иза којих је бездан

И танка огледала
Од неба откинута
И мека светлост жута
Што је по њима пала

Како је вечност нема
Ко ваздух непомични
Који на мермер личи
На ком ни звука нема

Музика непролазна
У светлост извијена
Као висока стена
Што изнад смрти заспа

Тишина око звезда
Достојанствено мирна
Кристална недодирна
Иза које је бездан.

СТАВОВИ

ХОНОРАР И ЊЕГОВО НАЛИЧЈЕ

Наставак са 1. стране

верзију рукописа. То је веома исцрпљујући посао и изискује од аутора крајње физичке и психичке напоре, све и кад би у издавачким кућама било довољно стрпљења, љубазности и предусретљивости за све оно до чега је аутору у вези са делом стало.

Кад се писац свим својим жаром, још срећан што му се дело штампа, унесе у све те послове око издавања књиге, хонорар му остане као последња брига, јер је он ионако већ утрошен на само припремање текста. Дактилограф је тај који најједноставније доће до свог хонорара, од којег се не одбија ни један једини динар, док од ауторског, на устаљене намете отпада између петнаест или двадесет одсто, што зависи од општине у којој се дело штампа. Рачуница је проста: за четири стотине откуцаних страница, и то диктираних, писац дактилографу има да исплати 300 хиљада старих динара; ако се куцање, након новог стваралачког поступка, што се обично дешава, понови, дактилограф добије још толико, а то је готово сума коју аутор добије као ауторски хонорар кад се одбије уобичајени порез. Бољи издавачи, материјално имућнији, доделе писцу и нешто бољи хонорар, али мало ће се писаца похвалити да је имало ћара пишући литературу која није намењена телевизијским драмама и хумористичким серијама.

Заборавља се да свакоме није дат таленат једног Балзака, Достојевског, Т. Мана и да се роман врло ретко може писати за кратко време. Достојевски је „Бедне људе" написао за недељу дана, а тако и Сименон нека своја дела, врло популарна, о свом јунаку Мегреу. Ипак, од једног просечно даровитог писца не може се тражити више од два табака прозе месечно, под условом да се књижевним радом бави професионално. У том случају табак солидне прозе требало би да буде плаћен бар 2.000 нових динара, с тим што му та сума не би требало да буде опорезивана више од 10 одсто.

У току рада на самом делу, како што смо рекли, писца нико не финансира нити третира као непосредног произвођача. Нико му не обезбеђује машину, сировину, папир, индиго, нико уместо њега не прибавља грађу потребну за књижевни рад. Принуђен је да све уради сам. Но, и поред свега тога, писац врло често од издавача чека хонорар по годину или две дана. А и тада хонорар не добија одједном у целини. Они пак, који штампају књиге, уредници, лектори, словослагачи, метери, књиговесци и други свој труд око књиге одмах наплаћују.

Намеће се сасвим оправдано питање: зашто у развој књижевности, у развој књиге до њене издавачке фазе нико ништа не улаже осим аутора. Писац је такође радник у правом смислу те речи и његову делатност не би требало третирати друкчије од осталих делатности у привреди и другим ванпривредним делатностима. Друштво, разумљиво, и у редовима писаца мора извршити селекцију и фаворизовати пре свега оне који су даровити и продуктивни јер ће на тај начин омогућити писцима да несметано професионално раде на књижевном делу и пруже уметнички зрелија достигнућа. Јер пишчево дело није само уметнички продукт; кад уђе у орбиту издавачке и књижарске делатности, оно је и роба која доноси профит и запошљава читаву армију људи разних професија. Кад се, с друге стране, погледа његов значај у развоју националне културе и књижевности, онда је сувишно доказивати вишеструку улогу пишчевог дела.

Некада су писци у Француској, Немачкој и Чешкој били принуђени да продају своје с муком створене библиотеке да би измирили трошкове око штампања својих дела или да подмире кирије и друге ствари. А данас се писци жале да не могу ни да формирају потребне библиотеке. Малобројни су писци који имају радни кабинет. Сликарима и вајарима се обезбеђују атељеи и то је похвално, али је чудно зашто се и писцима не обезбеђују радни кабинети.

Дакле, не поставља се више питање самог хонорара него третмана писца и његовог друштвено корисног рада у целини да бисмо могли очекивати складније односе у области културе и веће резултате у области књижевности.

Драгутин Вујановић

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

ИНТЕЛЕКТУАЛЦИ И СПОРТ

ЖИВИМО у вијеку технолошке револуције и електронској ери које својом тиранијом точкова мијењају структуру друштва много брже него што се мијењају идеје и навике које су вјековима изграђивале облике живота. Једна од најизразитијих еманација те нове цивилизације је спорт у данашњем облику. Генеза садашњих облика спорта обухвата еру индустријализације кад се »homo faber« почео бавити спортом у циљу биолошке превентиве против дегенерације чије су посљедице све више излазиле на видјело.

Линија еволуције спортске идеје временом је пролазила кроз разне фазе. У овом дијелу свијета темељи физичког вјежбања потичу од грчке антике па пролазећи кроз фазе пада, досижу нове облике у ренесанси, која је примљена искуства препородила и надахнула раздобље од неколико вјекова. Тај огромни капитал предала је ери социјализма, у којем је физичка култура постигла данашње облике. Од облика феудалног спорта кад су се њиме бавили само богати одличници, већ у грађанском индустријском друштву спорт је захватао шире масе. Занемарено тијело, које је средовјечна схоластика деградирала на обичну љуску у којој привремено борави трансцендентни дух, ослободили су се велики социјални покрети, који су стргли и друге окове из тамне људске прошлости.

У данашњој технолошко-потрошачкој цивилизацији спорт се од првобитне реакције човјекова инстинкта за самоодржањем трансформисао у масовни друштвени покрет. Данас се у њему не огледавају само тенденције за очување здравља, већ је постао социјална категорија без које се не може замислити савремени живот. У суштини, спорт је постао носилац идеје зближавања људи. Код такмичења се не пита на боју коже, језик и вјеру. Нарочито је јако његово дјеловање против отуђења савременог урбаног човјека. Нема фактора који би у том погледу јаче дјеловао од спорта. Покретом спорта обухваћени су данас стотине милиона људи на свим странама свијета да би се телевизијом везало око милијарде становника нашег глобуса. Грозничаво интересовање досад неслућеног броја људи за спортска збивања, као што је показало фудбалско првенство свијета у Западној Њемачкој, запрепастило је психосоциологе и антропологе који су се нашли пред новом димензијом бујног загријавања маса за нови друштвени феномен.

Гледаоци на стадионима и пред екранима нису пасивни посматрачи. Они душом и тијелом учествују у игри на спортским теренима. На тај начин они са спорташима сачињавају чврсту психолошку цјелину. Препун стадион дише и пулсира заједно са такмичарима проживљујући све кризе и радости које узбуђују и раздиру такмичаре. Спорт их повезује у несвјесној тежњи да на овом терену дају одушка најразличитијим осјећајима, афектима свог личног и друштвеног живота. Многи од ватрених навијача долазе на стадионе гоњени нерјешеним конфликтима у породици, на радном мјесту и у друштву уопште. На игралишту они се у свом узбуђењу стапају са хиљадама сличних у психолошко клупко, које их као дрога опија и подвргава слободнијем начину агирања. На трибинама стадиона нема глуме — све је ту непатворено у пластичном изразу афекта и ослобођења емоција. Понашање масе на врелом борилишту не гледа на строге прописе. Ту је громобран који одваја све напетости живота. Старој римској максими »in vino veritas« могло би се мирне душе додати »et in stadio«.

Данашња потрошачка цивилизација са хипертрофичним тежњама за стицањем материјалних добара није мимоишла ни спорт. На жалост, то се негативно одразило и у нашем спортском животу. Наш нагли прелаз у индустријску фазу и (мада непотпуно) прихватање професионалног спорта извукао је у неким његовим гранама на површину неке негативне особине за које досад нисмо имали снаге да их кочимо. Као у агрикултури код добро необрађеног поља кад почне да избија стари кукољ и надјачава племениту биљку тако се и код неких наших најпопуларнијих спортова суочавамо са тешким појавама које сметају здравом развоју. Највидније је то код најраширенијег спорта — фудбала. Ту смо свједоци ерупције малограђанштине, примитивизма, долароманије и др.

Завјеса која је привидно покривала тајне непостигнутих резултата нашег фудбала, и раније, а и на недавном турниру у Западној Њемачкој, пала је и открила многе шупљине у васпитању наших спортиста на пољу стручности и изграђивању етички и социјалистички бољег човјека. Да би наша спортска какофонија постала све уочљивија главни дио нашег вођства на споменутом турниру оставља своје питомце и креће у непотребну печалбу у земље где је јача валута од наше. Треба припоменути да су баш ови одгајивачи сада печалбари, у нашој земљи били више плаћени него најбољи и најистакнутији универзитетски професори.

Сви осјећамо да овдје нешто није у реду и да се акција регенерације не смије одлагати, јер одраз кризе у фудбалу могао би заразити и друге гране спорта. Не избјежно се намеће питање: „Зар може код улоге спорта у савременом друштву и код овако тешког стања у неким његовим гранама, да остане пасиван круг људи интелекта — књижевници, умјетници свих грана, публицисти, који на пољу изградње бољег човјека имају главну ријеч?".

Наши књижевници, сликари, вајари, људи филма и музике још увијек немају ужег контакта са физичком културом. Нису осјетили инспирације на игралиштима, пливалиштима у љепоти култивираних хармоничких тијела младих вјежбача. Динамички покрет бацача диска, кугле, копља, боксера, тркача, може послужити као најбоље средство да се изразе дубоке емоције, пуне радости или туге у животу. Миронов Дискоболос, Херкул Фарнезиј ски, римски Пугилатор нису били само слике са античких стадиона и ваза, него и одраз физичке снаге народа, његовог стремљења, па и отуђаја његове душе. И у раздобљу ренесансе и иза ње умјетници су налазили изворе за своја дјела у тадањем спортском животу. Микеланђело је радо обрађивао мотив хрвања, што се види из његове скулптуре „Борба кентаура". Познате су Тинторетове скице веслача. Роден је свог Мислиоца приказао мишићном масом тешког атлете. Многи великани духа бавили су се активно тјелесним вјежбањем. Све стрdelи Аристотел био је лауреат Олимпије, Платон добар хрвач, а Марко Аурелије добар јахач. У новијим епохама цивилизације Гете је био пасионирани клизач, Бајрон добар мачевалац и пливач, Мопасан члан најбоље француске веслачке осмице, Сјенкијевич јахач, Пушкин и Љермонтов мачеваоци, Толстој мачевалац и ловац, Бернард Шо гимнастичар и пливач, а Хемингвеј и Лондон свестрани спортисти — боксери, хрвачи, ловци. . .

У савременој публицистици доста се пише о валу хипи омладине и њезиног често настраног иживљавања. Свакако су то теме које дају печат новом таласу модерног живота који тражи свој други израз и то дражи перо добрих опсерватора. Али има и друкчије омладине, која на други начин показује своју савременост. Хиљаде наших омладинаца обојег пола тренирају поједине спортске дисциплине. У данашњем свијету где се живот младих одвија у магли хедонистичке формуле »dolce vita«, фискултурни ентузијасти проводе живот испуњен најстрожом спортском аскезом. Она се разликује од калуђерске јер је од овога свијета и тежа је од испосничке, јер спортисту не чувају зидови манастира од завођничких искушења садашњице. Осим малих изнимака, наши књижевници углавном не користе ово богато градиво за своја дјела. Нема романа или новела, балада, платна, кипова, филмова, музичких дјела који осликавају живот ових носилаца модерног духа. А у том размаху спортског збивања било би градива и за трагеде са најдубљим психолошким захватима. Хиљаде спортиста приближили би се умјетности и књизи кад би имали прилике читати дјела и видити скулптуре, филмове из спортског живота, слушати мелос и ритам музике, која је оличење и резонанса тјелесне и духовне снаге са спортских терена.

Логички би био излаз из оваквог стања да се подузму кораци зближења културних радника и спорта. Упознати људе пера и палете с духом и атмосфером стадиона, са свим његовим позитивним и негативним особинама. То би прилоџело хуманизацији спорта и уклањању корова са спортских њива и пружило би могућност да се спортисти зближе са стваралоцима културних добара, а да књижевници упознају још једну димензију човјека и добију и шире поље снијеја у њиховом стремљењу да дају што вјернију слику цјелокупног савременог живота.

Др Вељко Наранчић

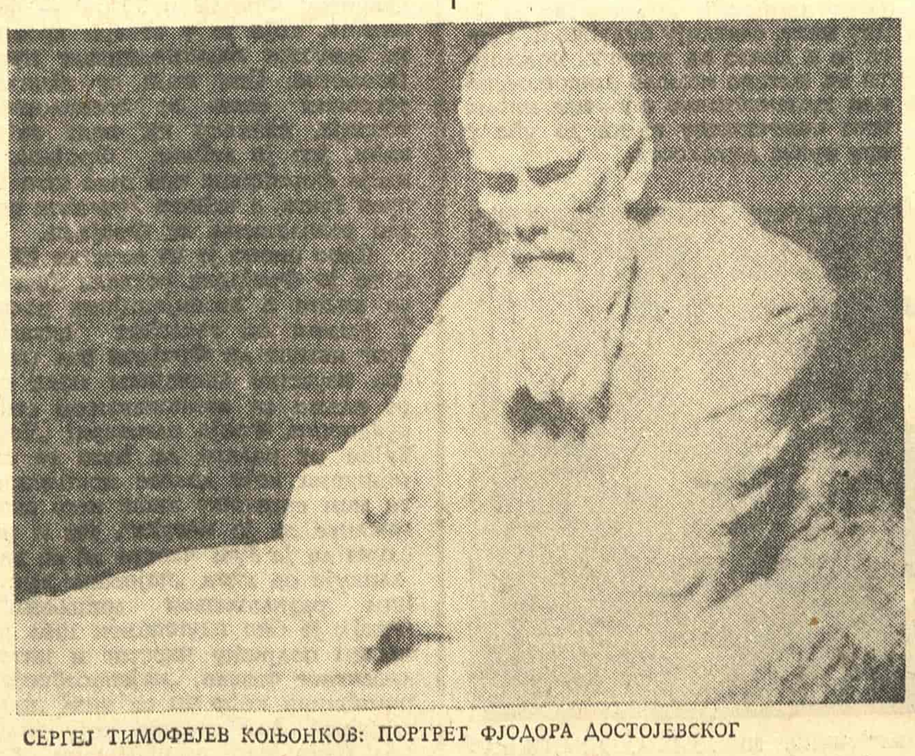
ЛЕТОПИС

Музеј-атеље С. Т. Коњонкова

У Москви, на Тверском булевару, у згради у којој је познати скулптор Сергеј Тимофејев Коњонков провео последње две деценије живота, отворен је ових дана, а поводом стогодишњице његовог рођења меморијални музеј-атеље. Сто педесет експоната, колико је сада изложено, представља само мали део онога што је остало иза великог скулптора који је имао дуг живот и испунио га плодним стваралаштвом. Многи његови радови или нису у Москви, или су у другим музејима или личним колекцијама. У Ростову, на пример, на обали Дона, налази се огромна, пет метара висока, композиција са шест фигура „Стјепан Разин", дело Коњонкова које је 1. маја 1919. године, на Црвеном тргу, открио Владимир Иљич Љењин. У новоотвореном музеју су фрагменти овог дела, а и приличан број фрагмената других композиција главе од мрамора или гипса, скице, нацрти. То је отуда што је скулптору било својствено понављање и продубљивање тема — у размаку од пола века, на пример, он је направио низ композиција „Самсона, који кида ланце" — које уопште не личе једна на другу.

Галерија портрета које је радио Коњонков говори о његовом таленту, али и о богатој, многостраној уметниковој природи. Чести његови гости били су познати научници, музичари, књижевници, глумци. У његовом атељеу плесала је Исидора Данкан, читао је стихове Јесењин. Многе истакнуте личности чије је портрете радио биле су му пријатељи. У Америци је радио портрет Ајнштајна, у Италији му је позирао Горки.

Међу скулптурама у Музеју-атељеу налазе се и бронзане фигуре Достојевског (за коју је на Светској изложби у Бриселу 1958. добио Grand prix), Мајаковског, Толстоја, Паганинија, Уланове... У току је рад на првој потпуној монографији стваралаштва овог скулптора која ће имати два дела — триста педесет цртежа и осамсто шездесет фотоса скулптура.



СЕРГЕЈ ТИМОФЕЈЕВ КОЊОНКОВ: ПОРТРЕТ ФЈОДОРА ДОСТОЈЕВСКОГ

Војислав Вулановић

ГРУДВЕ ЗЕМЉЕ

Наше је одувијек било
поклонити се великоме небу,
чудима која нас надмашују,
или су тек нашим душама равна,
пазимо на законе небеске,
да нам душа буде мирна и пуна,
туђину ни црно иза нокта,
ни бијела ти на зеницу,
али не мислимо да смо нејаки,
ко је тргао на ове горе,
име је наше заувијек понио,
и тамо га с великом поштом
словио.

*

Сјутра ко ће знати
да их је свијет гледао,
да су свијет гледали,
над каквом је тмином
израсла млада трава,
гдје ће бити њихово лице,
њихове очи, њихова млада кожа,
гдје ће хујати њихове мисли,
блиједи зраци вечери,
као прекинути звуци.

*

Куће под маховином,
језа вас затрпава,
скрама плавети,
празна, дрхти,
паучина, лахор, висина.

*

Исту пијемо чашу ми,
посред свијета који стоји,
пламен пада на наше главе
зиме и ријечи што жари,
а глас нам, срдба и љубав,
тек прасак је пропет за час,
што сели се с нама док живимо,
ал са чим се стопи потом.

*

Све што си гледао једном
њише се над незнаном водом,
путник међ стијењем
љубичастим,
док ти је пруће пјевало благе
химне,
у рукама празним држао си
кључ за смарагдне браве.

*

Држим врата отворена,
смирен пред тишином
непојамне вјечности,
у пољу киша пада,
плодови се стежу,
птице прилазе дому,
и то је једини добитак
нашега живота.

*

Вријеме је благо промицање
чичка,
као да је зазидан прозор према
пропасти,
око мене се шири љубичасти
свијет,
никад толико зрња у класу,
никад толико зрака у устима,
наша крв распечаћена кроз лозу.

*

Ладолеж црвени последње сунце,
поврх нестварне бјелине,
далеко, зимско, бачено око,
мутно и хладно,
леденим дахом нас озари
као последњи пут...
на снијегу, у небу,
звони, звони, звони...
златна пераја дрхте ваздухом.

*

Ништа не можеш учинити, сем
осврнути се,
слушати дивљи и тајанствени
глас земље: дрвећа, трава, птица,
ништа не можеш учинити, сем
свечери
корачати низ црвено сунце,
кроз благи ваздух и виткост
предјела,
ништа не можеш учинити, сем,
очију
пуних суза, занесен тајном,
дирнут
пролажењем, зауставити се пред
водом, стајати, и
ништа не говорити

*

Ноћ шуми (већ невидљивим
лишћем,
испред самог кућног прага),
као да нечито слути,
наговјештава,
дубок шум сипа у моје уши,
тамни простор се шири, до
бестрага,
слушам... душа ми је бескрајна
и тамна,
треперим, скоро нестваран,
као та лампа.

ГОДИШЊИЦЕ

Сто година од рођења Карла Крауса

Свуда где се говори и познаје немачки језик, ове године се прославља сто година од рођења Карла Крауса, аустријског критичара, лиричара, драмског писца, сатиричара, лингвисте, афористичара и преводиоца, који умногоме представља јединствену појаву у првој трећини овога века. Писац и публициста који је у својој средини умео да уочи многе слабе тачке и смео да јој каже истину у очи, не припадајући ни једној политичкој странци ни уметничкој струји, усамљен као де Вињијев вук, неустрашив и разноврстан, Краус се као слободни стрелац борио на многим странама, истерујући истину и правду свуда где су зацарили неистина и неправда, од судских прогона и убистава слабих и сиромашних до језичких нечистоћа и извртања смисла речи.

Рођен у Гичину (Чешка), јеврејског порекла, дошао је са родитељима у Беч кад му је било три године. Једно време желео је да буде глумац, а затим је постао новинар, пишући испрва у штампи коју је касније, добро упознавши њене махинације, бесно нападао. Ушао је убрзо и у књижевне кругове и постао пријатељ Лилиенкрону и Хауптману. Волео је пикнике, кафане, оперете, све оно што је тада представљало благодети и забаву грађанског и малограђанског живота. Али мало-помало из основа се преобразио. Граничну тачку тог преображаја представљала је књига „Демолира на књижевност" (1896), у којој се наругао многим књижевницима свога времена. У другој књизи — „Круна за Сион" (1899) — раскинуо је са јудаизмом и пришао социјализму, али одбио је сарадњу у „Новој слободној штампи", сматрајући да ни у свом гласилу не сме да се пише онако како је он желео, и основао је своје гласило „Бакља", које је издавао и уређивао све до своје смрти (1936).

Априла 1899. године појавио се први број од више од девет стотина бројева овог јединственог часописа, који је излазио три пута месечно и који је Краус од 1911. до смрти сâм испуњавао. Захваљујући томе што је Краус настојао да говори истину о свему што је у свом друштву видео, тираж овог часописа је убрзо порастао од неколико стотина на тридесет хиљада примерака. Нападао је све инстанције грађевинског друштва свог времена које су пот помагале и подржавале неправду и неистину. Сносио је због тога многе неприлике, али је истрајао. Бранио је личне слободе, нападао лажне информаторе, осуђивао неправедна суђења, оптуживао прогоне обесправљених, исмевао кратковиде амбиције Хабзбурга. Предвиђао је дебакл тог друштва и он је стварно — дошао. Предудијум тог дебакла био је први светски рат. О том предудијуму написао је драму од осам стотина страна под насловом „Последњи дани човечанства" (1919). Оно што је у њој изгледало невероватно, било је, у ствари, тачно навођење онога што се стварно десило. Као пажљиви осматрач свега што га је окруживало, Краус је бележио и цитирао највеће бесмислице свога времена и своје средине и указао на нужност пада једног света који је том паду природно тежио на свим пољима, од тежње за освајањем света до злоупотребе језика и писмене речи. Пишући о Краусу, Ханс Мајер је с правом истакао да је у овом делу он био „први који је тај начин монтаже уздигао до уметничког принципа" и да је, у том погледу, био претеча Томаса Мана и његовог „Доктора Фаустуса".

Након првог светског рата Краус је постављао на сцену опере, написао шест драма, објавио поетику под насловом „Рима" (1927) и писао текстове о језичким питањима скупљене у збирку

КАРЛ КРАУС (ЦРТЕЖ ОСКАРА КОКОШКЕ)

„Језик" (1937). Није, међутим, пропуштао да и даље анализира друштвена кретања у Аустрији и Немачкој, а један број „Бакље" 1933. године посветио је и полемици са нацизмом (на жалост, она је објављена тек 1952. године). Иако је његов утицај остао прилично ограничен на земље и људе који су знали немачки језик и стварност земаља у којима се овај језик говори, Краус је био познат и ван граница његове отаџбине, што показује чињеница да га је 1925. године девет француских професора предложило за Нобелову награду. Али интернационална слава је, углавном, изостала и Краус је умро сиромашан и усамљен. Мада његова акција није имала одјека у широким народним масама, а његови написи нису имали солидне идеолошке основе, они су увек говорили у корист обесправљених и немоћних. Стога се његово дело мора сматрати напредним, утолико пре што су у то време често и они са чврстом, јасном и напредном идеологијом попуштали и напуштали своја борбена места. Најзад, није на одмет споменути и то да је Краус, тако често противречан, а на крају живота и уморан и помирен са судбином, међу својим ученицима и поштоваоцима, између осталих, имао Франца Ведекинда, Георга Тракла, Оскара Кокошку, Албана Берга и Бертолда Брехта.

Аустријска и немачка критика су годинама омаловажавале његова публицистичка и књижевна дела, па је стога Краус ван свог језичког подручја остао прилично непознат или бар недовољно познат. Недавно је о овоме писано у француској штампи, а то треба признати и кад је реч о нашој средини. Изнимку у том погледу, поред браће Шимић (нарочито Станислава), чини Мирослав Крлежа, који је о Краусу писао неколико пута и који га је не само познавао већ понешто од њега вероватно и примио, водећи своје полемике и обрачуне не само са људима сдесна него понекад и са онима слева. У есеју „Карл Краус о ратним стварима" (1930) Крлежа каже да Краус, као мисаони скептик, пролази кроз догађаје и ствари као њихов тумач и „тужна пратња истинитости" и, на основу романтичарског хуманизма, делује као „стара модна" савест. И доиста, помало романтичарски и занесењачки, Краус је ратовао готово против свега онога што је било уперено против човекове слободе и права, настојећи да бескомпромисном речју припреми човечанство за једну нову, светлију будућност. Стога је и данас од користи подсетити на његово помало донкихотско али хуманистичко опирање ономе што човечанству смета да уђе у еру праве људскости.

СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „УЖИЧКА РЕПУБЛИКА" ЖИКЕ МИТРОВИЋА, ДОБИТНИКА „ЗЛАТНЕ АРЕНЕ" ЗА НАЈБОЉИ ФИЛМ

ЛЕТОПИС

Књига о савременој руској прози

„Огањ у одећи речи" — то је стих Ивана Франка који је критичар Виктор Чалмајев узео за наслов своје књиге о савременој руској прози. Књига је издата прошле године, а недавно се у часопису „Руска литература" појавила рецензија на њу, са веома повољним оценама. Аутор рецензије, В. А. Ковальов, сматра ову књигу корисном и потребном имајући у виду њен широк и разноврстан садржај који помаже да се схвате квалитетне вредности и најважније уметничке тенденције савремене литературе и води ка суштини друштвено-моралних проблема које она осветљава.

Књига се састоји из три дела — „Револуција и откриће домовине", „Радничка класа и духовне вредности времена" и „На огњеној линији"; ова три дела одговарају важним тематским разграничавањима у савременој литератури и дају извесну представу о савременој прози уопште.

Први део посвећен је Леониду Леонову; овај чланак, написан поводом јубилеја писца, веома је садржајан. Највише пажње посвећено је романима „Лопов" и „Руска шума". Изражено је убеђење у ширину концепције уметника и мислиоца Леонова. Чланак је написан у виду књижевног портрета, као и поглавље о прози Паустовског што је написано веома надахнуто, очевидно инспирисано блиставим лирским пејзажем у анализираном тексту.

Веома подробно анализирани су романи „Руска земља" Д. Зорина и „Откриће света" В. Смирнова, у којима критичар види одраз историјских судбина широких народних маса, гомилање нових историјских искустава, народних тежњи сељачке масе што се завршава изласком на пут изградње новог живота. У тим делима су оваплоћене црте народног карактера и, истовремено, црте новог уметничког епоса који се утврђује у литератури социјалистичког реализма.

Посебну критичареву пажњу изазвала је проза недавно преминулог В. Кочетова, посебно роман „Журбини" из реда тзв. „романа о производњи", али први пут са идеолошком основом и филозофско-публицистичког карактера. Делима о радничкој класи, делима са наглашеном улогом стваралачког, социјално осмишљеног рада у формирању духовних вредности времена, Чалмајев прикључује приче С. Сартакова, В. Чивилихина, кога издваја због својеврсног прилаза младом савременом јунаку у драмским конфликтима и моралним искушењима и због њему својствене „сибирске теме", као и П. Проскурина, о чијим јунацима говори у чланку „Пламен на ветру".

Међу анализираним спадају и дела Ј. Бондарева, В. Астафјева, Г. Коновалова и других, а међу ауторима чија дела нису ушла у оквир ове књиге а то, по мишљењу рецензента Ковальова, свакако заслужују, ради потпунијег прегледа и тачније слике о стању у савременој прози, — налазе се имена С. Залигина, Г. Маркова, В. Солоухина, В. Кожевникова. (З. К.)

Неумољивост Ероса

Недавно је, како сазнајемо из Тајмсовог литерарног додатка, издавач Вилјем МекГир објавио преписку Фројда и Јунга — 400 писама, која је у ствари хроника њиховог седмогодишњег пријатељства. Они који су заинтересовани само за психолошке теорије, свакако их овде неће наћи, јер је већина Фројдових идеја формирана пре него што је срео Јунга, а већина Јунгових после разилажења са Фројдом.

Прво писмо је из почетка 1906. и то је Фројдова похвала Јунгове књиге о асоцијацијама речи. У једном од следећих писама Јунг истиче да Фројдов рад сматра изузетно значајним мада се не слаже са наглашавањем сексуалности. Фројд одговара: „Усуђујем се надати да ћете се са годинама које долазе приближити мом схватању више него што мислите да је могуће". Он и не слути да је Јунг чезнуо да се разликује од њега „највећим могућим разилажењем мишљења". Фројд је био одушевљен што је нашао подршку чврстог и интелигентног човека, „најспособнијег помоћника који ми се икад придружио". Али грешка коју види код Јунга јесте потцењивање сексуалности.

„Неумољивост Ероса" према Фројду (или, по његовим речима, „богиње Либидо", јер је био уверен да је женског рода) није била у томе што је његова веза са Јунгом садржала нескривен хомосексуални елемент, чак ни у захтеву да се отац повуче пред сином ради настављања врсте; више је то Фројдов самовољни избор казне због истраживања њених тајни. Фројдов стварни данак сексуалности јесте у томе што је морао да одживи своје страхопоштовање и мучење уместо да га интелектуално обухвати.

После првог сусрета 1907. године Јунг сасвим радо прихвата улогу сина и наследника, не сумњајући више у исправност Фројдове теорије. Написао је: „Чини ми се да нико не може сасвим разумети вашу науку док не упозна вас лично. Да разумемо оно што изгледа тамно нама који споља посматрамо, може нам помоћи само вера а најбоља вера је познавање ваше личности. Зато је моја посета Бечу била савршена потврда... Често се враћам у време пре преокрета у мом схватању психологије, да бих поново испитао све замерке и оптужбе против вас. Ја једноставно не могу да их разумем више. Сваки који познаје вашу науку заиста је јео од воћа са дрвета у рају и постао је видовит."

Кроз 1909. и 1910. постаје очевидан модел све већег мазохистичке амбиваленције на Фројдо-

У КОСТАЊЕВИЦИ НА КРКИ ОДРЖАВА СЕ РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА АУТОПОРТРЕТА ВЕЛИКОГ СЛОВЕНАЧКОГ И ЈУГОСЛОВЕНСКОГ СЛИКАРА БОЖИДАРА ЈАКЦА ПОВОДОМ ЊЕГОВЕ СЕДАМДЕСЕТПЕТОГОДИШЊИЦЕ — НА СЛИЦИ: АУТОПОРТРЕТ (СЕПИЈА КРЕДА) ОД 5. ЈАНУАРА 1957. ГОДИНЕ

вој страни и дрскости на Јунговој. То се види и у Фројдовом обичају да Јунгу одговара на писма одмах, а Јунг, после неколико дана одлагања, морао је свако писмо да започиње извињењем због закашњења. Тако је био присиљен да буде победнички син који мучи понизног оца. Очеви прекори су били части, али учтиви и заобилазни.

Јунг је годину 1909. назвао „пресудном годином за наше односе". Један значајан догађај збио се пред њихов пут у Америку. Фројд се онесвестио у трентутку кад је Јунг већ по ко зна који пут понављао причу о лешевима и мумијама у Бремену, што свакако није била подесна тема да се започне за столом. Фројдова реакција је била несвестица, као што се догодило и четири године касније у ресторану где су заједно ручали. Фројд је за други напад несвестице рекао да је то била мигрена; Јунгова дијагноза оба напада је обузетост убиством и насиљем.

У Америци је такође био значајан моменат кад је Фројд одбио да открије детаље својих снова приликом узајамног анализирања снова. Том приликом је изгубио скоро читаво Јунгово поштовање.

Један или два покушаја су учињени да се спасе нешто од приближавајуће несреће. Али крај је неизбежан. Јунг започиње писмо злослутном фразом: „Могу ли вам упутити неколико сасвим озбиљних речи?... Морам вам указати на то да је ваша техника поступања са ученицима као са пацијентима у ствари погрешка. На тај начин стварате или ропске синове или безобразне ученике. ... Видите, мој драги професоре, докле год ви будете говорили такве коješтарије, ја не дајем ни пребијену пару за моје симптоматске реакције јер се не могу ни упоредити са огромним балваном у оку мог брата Фројда".

Прималац овог савета није имао о томе исто мишљење као давалац. Фројд одговара да он може без „тих знакова пријатељства" и да је њихова лична веза на крају. Даље више није размењено ниједно лично писмо, а из последњих се види потпуно раздвајање свих њихових професионалних спона. (Д. Љ.)

Крлежин број „Задарске ревије"

Поводом 80-годишњице рођења Мирослава Крлеже многи југословенски часописи и листови посветили су делимично или читаве бројеве његову животу и раду. У великом броју ових свечаних бројева посебно се истиче јубиларни број „Задарске ревије", који доноси низ занимљивих текстова.

На уводном месту објављен је избор одломака из најкарактеристичнијих Крлежиних есеја, одабрних из разних периода његовог богатог стваралачког опуса, под заједничким насловом „Ријеч Мирослава Крлеже".

Никола Иванишин указује на контроверзе уз његов јубилеј у нашој савременој књижевности и култури, и констатује између осталог: „Мирослав Крлежа — највидовитији дијагнозер — прогнозер хрватског, хрватско-српског и јужнославенског животног случаја — комплекса — ето једне истине о његову животу — дјелу".

Маријан Матковић, аутор низа есеја о Крлежи, саставио је један широк мозаик из својих ранијих текстова и зналачки склопио једну нову синтезу. Матковић пише: „Ако језик што се говори око одређеног пјесничког дјела утјече на то дјело, а у то не треба сумњати, онда је сигурно и то да изузетна књижевна дјела силином и ширином своје сугестије преобразују у најмању руку круг књижевно-писменог израза тога језика, те тако зраче преко читавог националног језичког подручја као доминантна инспирација, као свјетионик на развојном путу његове ријечи. Јер, говоримо о Крлежином дјелу: преко читавог штакавског, кајкавског и чакавског подручја".

Коста Милутиновић оцртава Крлежин револуционарни лик у светлости дуге и тешке борбе за Јадран: „Далекосежне визије младога Крлеже постале су грандиозна стварност и далеко превазишле и најсмелије снове ранијих генерација. Јадранска проблематика, о којој је Крлежа писао кроз дуге деценије, кроз више од пола столећа несаломљиве борбе за високе народне циљеве, добила је своје право органско решење: од пред граћа Трста, од Пуле и Ријеке, преко Задра и Сплита, преко Дубровника и Котора, све тамо до близу Скадра, вијоре се данас црвени барјаци и изграђује социјализам".

Мирослав Вауротић третира Дунав и Подунавље у стваралачком опусу Крлежином с овом паралелом: „Ренесансни Јанус Панонијус довео је музе с Хеликона на Дунав, а наш савремени панонски бард Крлежа их је овдје на Дунаву, у Панонији заувијек задржао".

О Крлежином језику и стилу пишу Далибор Брозовић и Владимир Анић, а о Крлежином путу у Дамаск Луко Пољетак. О Крлежиној интерпретацији културног наслеђа Задра, о његовим боравцима у Задру, о његовом интересовању за обнову Задра после ослобођења и о прославама његових јубилеја и представама његових драма у Задру пишу Анте Маштровић и Марија Мимица.

Крлежин број „Задарске ревије" доноси низ успелих илустрација из живота и рада великог писца, које дочаравају објављене текстове.

Овај часопис, који излази у Задру већ 22 године, зналачки и са разумевањем уређује др Динко Форетић, декан Филозофског факултета у Задру, са редакционим одбором. (К. М.)

КЊИЖЕВНЕНОВИНЕ

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

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

Лист излази сваке друге суботе. Цена 3 дин. Годишња претплата 60, полугодишња 30 динара, а за иностранство двоструко. Лист издаје Новинско-издавачко предузеће „Књижевне новине" Београд, Француска 7. Телефони: 627-286 (редакција) и 626-020 (комерцијално одељење и администрација). Текући рачун: 60801-601.2089. Рукописи се не враћају. Штампа: „Глас", Београд, Влајковићева 8.