БЕОГРАД, 16. ОКТОБАР 1974. ГОДИНА XXVI БРОЈ 473 ЦЕНА 3 ДИНАРА

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

АКТУЕЛНЕ ТЕМЕ

О КЊИЖЕВНИМ НАГРАДАМА

СВАКЕ ЈЕСЕНИ, напоредо са новим едицијама књига, са сајмом и све учесталијим књижевним вечерима, поново се актуелизују разговори о књижевним наградама. Поред нагађања која претходе одлукама жирија и саопштењима за јавност, повремено се појављује и један непријатан елемент психозе који — било да се манифестује кроз појединачне и приватне акције, или кроз неке организованије форме — понекад личи на притиске и изнуђивања. Напомињем то јер су и ове парцијалне забелешке о наградама настале у таквим ситуацијама.

Откуд толика наклоност писаца — којима би, по очекивању, било својствено поверење у трајност створеног дела према књижевним наградама, чак и онима што се додељују без икакве временске дистанце која би омогућавала поузданији суд? Ово се са више разлога може објаснити. Поред тога што награде покрећу средства информисања да на различите начине популаришу дело и писца, оне се у срединама у којима није конституисана књижевна и културна јавност са чвршћим критеријумима појављују и као замена за такву јавност. Оне су, такође, добрим делом и надокнада за поузданији глас књижевне критике.

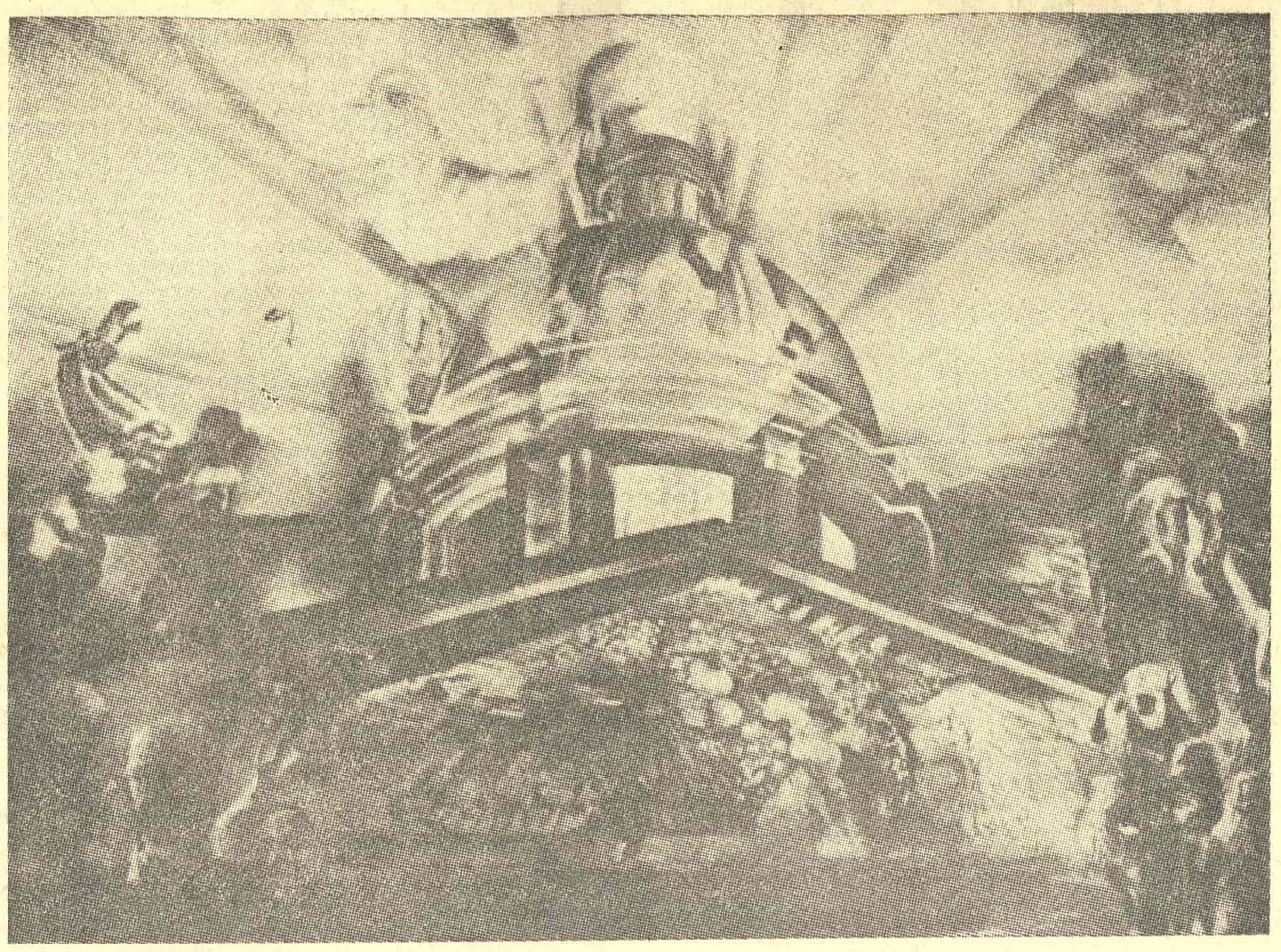
Но — не одлазећи у дигресије и у начелна књижевно-теоријска разматрања — навео бих неке практичне видове дејства књижевних награда и околности које на њих утичу. Треба поменути две врсте контрадикторности у механизму додељивања већине књижевних награда код нас. Прва је у томе што један број жирија и институција које награде омогућују имају посебне захтеве за одређеним елементима у делу или у личности писца — за темом, за регионалном ситуираношћу садржаја; за старошћу писца, за податке да ли је дотични писац истом или сличном наградом награђиван — али се тај моменат често не појављује у образложењима.

Друга контрадикторност која, чини се, понајвише девалвира и поједине награде и институцију награђивања, јесте у томе што постоји много награда — које имају исти циљ. Тако, рецимо, понекад из недеље у недељу сазнајемо да је час једном час другом писцу додељена награда за најбољу збирку песама, или већ зависно о ком је књижевном жанру реч. Шта по логици и по психологији ствари из тога произлази? Намеће се закључак да награде једна другу дезавуишу и оповргавају, умањујући истовремено и сопствени значај. Практично је тако, јер ако се, на пример, пет жирија декларишу да су објективном проценом утврдили како су одређене књиге најбоље, онда за широку публику — а и не само за њу — која поред осталог не зна за релативност књижевно-критичких судова, произлази закључак да је, у најбољим околностима, у четири случаја направљена грешка.

Намеће се, у ствари питање за што институције које дају награде и жирији који о њима одлучују не би у целу ствар унели више логике. Зашто би сваки жири морао да се куне у објективност и непристрасност? Зар не би било добро да жирији — састављени, разуме се, од поузданих људи — формирају сопствене профиле, по афинитетима према одређеној врсти литературе можда, и да буду ослобођени незахвалне и недефинисане улоге неког имагинарног средњег гласа критике. Један би од услова морао да буде да састави жирија буду трајнији. Тада би се знало да је одређен жири — — по ономе што је праксом показао, или се, можда, чак и изјаснио — наклоњен књижевном експерименту, неки други љубавној поезији, неки, опет, реалистичкој прози, итд. Можда би ово — поред тога што би умањило штетне психозе и подстицаје на појединачне иницијативе које иду све до притисака — позитивно деловало и на формирање поузданијих књижевних критеријума, јер би се одстранила потреба за оном врстом такозване објективности која је у ствари безличност.

Оваквим се размишљањима озбиљно супротставља честа повика на присуство, трајно, ограниченог броја људи у тим фамозним жиријима. Али можда би баш јасно дефинисани жирији онемогућили да исти људи улазе у разне жирије и да просуђују по различитим, често међусобно контрадикторним, критеријумима. Уз то — као део напора ове врсте — требало би стварати и такве околности да степен доследности и профил институција и људи који одлучују о наградама утичу на углед, значај и трајност награда.

Чедомир Мирковић



ТРИДЕСЕТ ГОДИНА ОД ОСЛОБОЂЕЊА БЕОГРАДА

Кроз четири дана, 20. октобра, навршиће се тридесет година како су борци народноослободилачке војске и јединице Црвене армије ослободиле Београд од фашистичког окупатора. У храброј борби за ослобођење главног града Југославије положило је своје животе 2990 наших бораца и 960 црвеноармејаца. Од дана ослобођења, за три деценије, Београд је од релативно малог и мало развијеног града од 300 хиљада становника прерастао у модеран град од милион и триста хиљада становника. Развио се у истински југословенски град, јер у њему живе и раде, поред Срба, припадници свих југословенских народа и народности. Упоредо с бројчаним порастом, расла је и индустријска моћ града: за три деценије индустријска производња је порасла за осамнаест пута. Изграђено је сто педесет хиљада нових станова са око осам милиона квадратних метара стамбеног простора. Никла су многа посебна насеља града и знатно се подигао друштвени и лични стандард грађана. Београдским улицама креће се сада око две стотине хиљада аутомобила. Београд је и један од најјачих образовних центара Југославије: на двадесет четири факултета Београдског универзитета школује се седамдесет две хиљаде студената, а у основним и средњим школама учи готово две стотине хиљада малишана и девојчица. Београд је такође прерастао у веома снажан културни центар. Сваке године се, поред низа наступа домаћих уметника, одржавају и значајне међународне културне смотре, као што су ФЕСТ, БЕМУС, БИТЕФ, Октобарски сусрет писаца итд. Њихово одржавање је омогућено и неким новим здањима у којима се ове приредбе одржавају. Једно од најзначајнијих и најлепших здања посвећених култури јесте нова Народна библиотека СР Србије. Потпуно уништена у бомбардовању 1941. године, и током протеклих година од ослобођења постепено обнављана, Народна библиотека је постала симбол неуништивости националне културе не само српског народа него свих народа и народности које живе у Југославији. У оквиру свечане прославе тридесетогодишњице ослобођења Београда, одржава се и одржаће се и низ културних манифестација. Једна од њих је изложба слика „Београд — инспирација сликара", која се одржава у Галерији Културног центра Београда. На слици један од експоната са изложбе: Божидар Здравковић, „Калемегдански ноктурно".

КУЛТУРА И ДРУШТВО

ОСЛОБОЂЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ РАДА

НОВИ друштвени процеси одређивања адекватног положаја сфере удруженог рада, подстакнути Уставом, обавезују да се скрене пажња друштва и на неопходност одређивања новог друштвеног положаја уметничког рада, рада уметника на стварању уметничких дела, као компоненте интегралне сфере рада.

Схватања о карактеру рада уметника, готово од самог почетка његовог јављања у заједници, прате неспоразуми, који нису изгладила ни сазнања савременог доба. Ни данас, мањевише, није ни позната ни призната његова права природа, интензитет ни значај за друштво. Напротив, и данас постоји раширена друштвена свест о томе да уметник „не ради ништа", односно, да она делатност, коју он, евентуално, и обавља, нема карактер рада. Из чега проистиче таква свест. Пре свега, из чињенице, што уметник у друштвеној подели рада, која је (само наводно) извршена, није стекао таквог радног положаја да би се својим радом могао бавити као признатим занимањем, из чијег би обављања нормално проистицао одговарајући материјални и друштвени еквивалент: зараде (месечне) и осигурања, бар у мери у којој то дејство проистиче из занатског рада. Уметник, и данданас, претежно, рад обавља у сопственој режији, ван поделе рада, као свој приватни посао, а не као друштвени, друштвено признат за корисни рад. Други битан разлог је у томе, што постоји свест друштва, по којој ради само онај који је подвргнут принуди рада: који под морањем ради нешто што не жели, услед чега је изложен трпљењима психичке и физичке принуде, односно, трпљењу напора и доживљавању непријатних осећања. Рад се, дакле, још увек идентификује с принудом, насиљем над психичком и физичком компонентом личности човека, с мучењем, што се огледа у: принуди доласка на радно место, поштовању радног времена, контроли интензитета рада, извршавању постављених задатака, итд.

Према тој свести, основни мотив из којег се изводи право на плаћање зараде за обављени рад, јесте управо претрпљена принуда, напор, из чијег трпљења проистиче право на накнаду; што значи, више се очекује да се плаћа принуда, но остварени резултат рада, за шта може послужити као јасан доказ чињеница, да се рад претежно мери присуством на радном месту, односно, изложеношћу принуди, итд. Кад се не мора радити оно што се не жели, већ нешто по сопственом избору, какав је, по правилу, рад уметника (лишен принуде радног времена, доласка на посао, уз слободан избор предмета рада, времена и интензитета рада, уз доживљај личног задовољства из тог проистеклог), онда се таква активност не сматра радом, делатношћу из чијег би обављања проистицало право на зараду, јер се, просто, „нема шта" платити: уметник ради по сопственој вољи и избору, што значи да та активност не садржи тешкоћу, трпљење, принуду, основне мотиве плаћања рада, па, отуда, не би било ни разлога да му буде друштвено компензирано оно што он ради из личног задовољства. Чињеница, што је у обављању тог рада уметник не само лишен трпљења последица принуде, већ што, напротив, доживљава стање слободе и задовољства сопственог избора, довољна би била, по тој свести, да му сама по себи компензира уложени труд.

Оваква заблуда у схватању уметничког рада, који се механички подводи под модел робопроизводног рада, с којим се неоправдано изједначава, нормална је последица непознавања његовог правог карактера и структуре. Пре свега, спољашња принуда, физичка и психичка (радно време, радна контрола, ограничење рада у одређеном времену на одређеном месту), у робопроизводном раду су нужне, чак неизбежне претпоставке обављања рада и постизања ефикасности рада, док су те категорије, основни мотиви не омогућавања, већ онемогућавања рада уметника. Основна претпоставка могућности остваривања уметничког рада, јесте постојање стања слободе, слободног избора, непринуде, спонтаности.

Али, заблуда је и то, што се сматра да је рад уметника ослобођен принуде. У појединим случајевима, додуше, уметник је ослобођен само спољашње, механичке или друштвене принуде, док је у надокнаду за то, подвргнут знатно окрутнијој, личној принуди, која га тера на остваривање толиког квантума рада, с којим се не може мерити ниједан рад с принудом, вредновање као друштвено користан. Лична принуда уметника на рад, проистиче из основног мотива из којег се он уметничким стваралаштвом бави.

Следећа заблуда у схватању уметничког рада огледа се у томе, што, и кад би се рад уметника могао сматрати „приватном" делатношћу самог уметника (бар што се тиче избора предмета и времена рада), онда резултат и тако оствареног рада ни у ком случају не може егзистирати само као приватна чињеница уметника: његово дело је, самим својим оства-

Наставак на 2. страни

Светислав Павићевић

У ОВОМ БРОЈУ:

ЈУБИЛЕЈИ — ШЕЗДЕСЕТ ГОДИНА МИХАИЛА ЛАЛИЋА — есеј дра Радомира Ивановића о романима М. Лалића

ПОРТРЕТ ТАНАСИЈА МЛАДЕНОВИЋА — есеј Предрага Протића и нова песма Т. Младеновића

Др Миодраг Цекић: „КРИТИЧКА ТЕОРИЈА" И ЈИРГЕН ХАБЕРМАС

ПРОЗА Моме Капора

ПОЕЗИЈА Љубише Јоцића, Лазе Лазића и Василија Марковића

О АЛБЕРТУ ФОРТИСУ И ЊЕГОВИМ ТУМАЧИМА — пишу др Хатица Крњевић и Шимун Јуришић

Живојин Стекић: СЕДАМ МУЗА МОНГОЛИЈЕ

ЛИРИКА У ПРЕВОДУ — препеви Десанке Максимовић, Изета Сарајлића, Звонимира Костића Паланског, Софије Пилигорић и Александра Нејгебауера стихова Ивана Рудњикова, Јустинаса Марцинкјавичјуса, Паула Целана и Вистана Хју Одна

ХУМОР И САТИРА: текстови Вука Драшковића, Томислава Топића, Зорана Божовића и Николе Грујића, карикатуре Слободана Милића и Милете Милорадовића и стрип Миодрага Стојановића

Василије Сујић: СЛИКАРСТВО МИЛОША ШОБАЈИЋА

МАЛИ ЕСЕЈ

ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАРНОСТ

Поводом Душана Матића

ЛИТЕРАТУРА је нешто потпуно и готово, што остаје и прима се без узимања у рачун и аутора.

Литерарност је, напротив, доминирање личности ауторове, што се показује али неће да се без остатка преточи у дело. То је супериорна игра литературом, то је коцкање (уз велики улог: читав живот) с литературом.

Реч је у овом другом случају о страсти која може бити плодница од књижевности засноване на фикцији постојања дела без аутора.

Литерарност претпоставља храброст аутора да као призма стане пред свој текст, пред своје могуће дело. Али да би храброст имала сврхе, он мора бити призма. Ако је непровидан, мора оставити своја дела да сама лутају светом.

Литерарност је увек одисеја у којој јунак — аутор ко зна да ли ће икад стићи до циља кад се сваки тренутак живота издаје за циљ.

У литерарности је видљив инструмент на коме се свира: за профињено уживање, за забаву, за потврђивање виртуозности и уживање у њој, за узбуну, за лежање и устајање.

Ту се игра без сценографије, све је видљиво, игра се за оне који виде иза технике јер хоће да виде и иза ње.

Литерарност је неприступање ни на коју форму сем на форму живота, јер форма живота (не оформљен живот) јесте непосредан израз садржине живота.

Неисцрпност, трајање у мењању, несагледивост живог, умног, осећајног, будног човека-аутора, фактори су који за литерарност измамљују већу знатижељу, јер: већи и људскији је наш интерес за све што је људско и отворено, него за опредмећено, па макар опредмећеност била у облику уметничког дела.

Персонификација литерарности у нашој култури је Душан Матић.

*

И у Матићевим текстовима је увек велико и.

Код Матића треба учити да све има бар још један могућ обрт, израз, примесу, финесу; да ништа није коначно; да ништа није бесконачно.

Код Матића, гледати како сми сао листа у свако годишње доба.

Листа питања на листу који блиста осветљен његовом пажњом. Прелистава се пре но што падне на лист у некој одаји његове свести где само он залази да се игра. Јер само он зна таква места у себи.

*

Има људи који целог живота траже питања а не одговоре.

Матић је такав.

Наставак на 2. страни

Добривоје Јевтић

КУЛТУРА И ДРУШТВО

ОСЛОБОЂЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ РАДА

Наставак са 1. стране

рењем и јавним животом, истовремено и јавна, друштвена чињеница, из чега проистиче да је уметников „приватни“ рад — друштвени. Резултат уметниковог рада, дело, производи низ јавних дејстава на сфери друштвене заједнице, која рад уметника квалификују као друштвено изузетно значајан рад (што данас више готово и да не треба доказивати).

Ако је неспорна чињеница да је уметнички рад друштвено висококористан рад, онда је несумњиво неспорна и чињеница, да је у изузетном интересу друштва да уметник што више ствара, производи (корисна) дела, из чега несумњиво проистиче и да је у интересу не само уметника но и друштва стварање оних услова рада који уметнику највише одговарају да до тог резултата и дође. А најпогоднији, ако не и једини предуслов за остваривање те могућности јесте остваривање стања слободе рада уметника, рада, ослобођеног спољашњих, физичких и психичких принуда, духовних и материјалних брига, рада слободног од експлоатације, ослобођења рада уметника који би могао слободно стварати дела, слободно изабраних садржаја и порука.

Постоји, додуше, у друштвеној сфери присутно подозрење, које се повремено претвара и у прави страх, који поприма облике панике — од саме могућности дозвољавања слободног рада уметника, рада лишеног контроле, принуда и непосредних друштвених циљева. Међутим, страх је сасвим безразложан. Ако услед постојања стварне слободе уметничког рада и дође до конфликта између степена датих друштвених и уметничких слобода, између порука и циљева слободно створеног уметничког дела и друштвено проклamованих циљева, чак је и у таквим, ексцесним, иначе, случајевима, слобода стваралаштва дотичном друштву изузетно корисна. Пре свега, стога, што је постојање такве слободе основна претпоставка стварања великих уметничких дела, што је у интересу заједнице. А велика дела остају велика и онда кад долазе у конфликт с важећим друштвеним начелима, чак и кад значе њихово оспоравање или негирање.

Једно друштво велико је онолико колико су велика достигнућа које оно каснијим генерацијама оставља, а не онолико колико је велико према свести тог друштва о сопственој величини. Биће вели ко, значајно, онолико колико су велике, значајне, последице, творевине: друштвене, материјалне, културне, уметничке. Уметничка дела остварена у друштву, најтачнија су мера којом се његова величина мери и изражава. Ослобођење рада уметника је, дакле, најви ше у интересу друштвене заједнице, њеног националног и културног наслеђа у чији фонд улазе уметничка дела.

Капитализам је, несумњиво, допринео промени положаја уметничког рада, и представљао известан степен у фази ослобођења рада уметника од (феудалне) експлоатације, мада је то ослобођење, како духовито примећује Ернст Фишер, значило само замену једног ропства другим. Раскинов ученик, Вилијам Морис, у прошлом веку, уметност дефинише као „рад који вреди труда ... чије је обављање по себи пријатно“. По Морису, „принцип уметности, поставши раван срећном раду, то јест лепоме-доброме, биће принцип будућег друштва и омогућиће да се измире најсупротнији захтеви: укидање принуде и умора смањење потребе“, односно, „Морис доспева до естетског принципа радосног рада, који подразумева од страњивање умора и принуде“. Капиталистички свет се није пока зао способним да оствари ослобођење рада, па ни рада уметника.

За Маркса, ослобођење рада уметника је крајњи друштвени идеал. Основни карактер и црта ра да уметника, „коју Маркс види у спонтаности и оригиналности, признатој за искључиву привилегију уметника, у будућем друштву треба да се прошири на читав људски рад“. Односно, „превазилажење сваког ропства, поклапање нужности и слободе, царство слободе, аутономна активност, ове формуле Марксове терминологије показују у суштини исто значење као и Морисов радостан рад. Уметност уздизана у лоба социјализма неће, дакле, бити уметност саобразна животу, већ живот као уметност. Тај естетски идеал неспојив је са светом какав је данашњи, у коме владају класне разлике, а нарочито капиталистичка подела рада која изазива робовање уметника: то се може остварити само у новом друштву“, интерпретира Маркса Г. М. Таљабуе.

ТОМАС МАН У ВЕНЕЦИЈИ У ВРЕМЕ ПРИПРЕМА ЗА ПИСАЊЕ НОВЕЛЕ „СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ“

Основни услов ослобођења рада уметника, јесте спознавање свих његових компоненти и значаја. Ова се претпоставка може остварити тек у високоразвијеној, висококосоцијализованој друштвеној заједници, у којој се јавља ви сок степен свести о друштву као интегрисаној целини, организму, заједништву и општим, заједничким интересима друштва, свест о о корисности, значајности за ту социјално интегрисану целину сваке сфере интеграције, па и сфе ре културе и уметности. Ослобођење рада уметника, огледало би се у могућности да се он слободно, према сопственим могућностима бави својим уметничким радом, уз плату, остваривање редовних месечних доходака и осигурања, односно, у коначном изједначавању уметника с положајем људи у радном односу у сфери удруженог рада. Правни основ исплате дохотка и трошкова осигурања уметника у положају ослобођеног рада, несумњиво проистиче из чињенице изузетне друштвене кори сности његова рада. Извесно начелно признање таквог карактера рада и положаја уметника од стра не друштва, огледа се у нас у постојању статуса слободног уметника, из којег уметнику проистичу сва права осигурања доделе стана, радних просторија, као и из радног односа, мада изостаје битно право — право на доходак. Додуше, трошкове осигурања уметника, и др., заједница црпе из доприноса на доходак уметника, али је начелно-правни значај ове институције изузетан.

Историјски гледано, тип друштва, који представља највећу шансу за остваривање даљег ослобођења рада уметника досад, јесте модел самоуправног друштва, у којем долази до остваривања новог положаја сфере удруженог ра да, односно, рада уопште, који се огледа у изграђивању моћи учесника удруженог рада на самоуправно одлучивање о читавој сфери рада. У том светлу, као логична последица, проистиче и нужност остваривања ослобођења ра да уметника, тј. коначног признавања и давања уметнику права самоуправних дејстава над свим областима његовог рада (услова рада, публиковања и третмана дела, расподеле дохотка, итд.). Ослобођење рада уметника јавља се, дакле, као изузетна шанса самоуправног друштва за остваривањем изузетног историјског чина, који би донео остварење вековног сна уметника.

Светислав Павићевић

ЛЕТОПИС

Како је Томас Ман писао

У наставку својих „ненаписаних мемоара“, које хамбуршки недељни лист „Време“ објављује у свом магазину из броја у број (у прошлом броју смо изнели битне детаље из првог објављеног текста), Катја Ман пише како је њен супруг Томас Ман написао нека од својих најзначајнијих дела. Уопште, њен супруг је, по њеним речима, за многа своја обимна дела предвиђао да ће бити много краћа. Тако је најпре мислио да „Чаробни брег“ напише као новелу, па чак је и касније тетралогију романа „Јосиф и његова браћа“ најпре планирао као новелу. Што се тиче новеле „Смрт у Венецији“ (1912), Ман је пре ње желео да опише последњу Гетеову љубав, али га је један боравак у Венецији подстакао да напише ову славну новелу, док је „Лоту у Ваймару“ написао знатно касније. У Венецију су Манови долазили често, и то возом. Овога пута дошли су бродом. Већ првог дана запазили су пољску породицу, о којој је реч у чувеној новели. Међу њима био је и врло леп и привлачан дечак од тринаестак година, који је Томаса фасцинирао. Међутим, пошто је Томасов брат, писац Хајнрих, желео да се иде некуд у брда, они су из Венеције отпутовали у Апенине. Лоше смештени у брдима, одлучили су да се врате у Венецију, где је, пак, владала колера, што се, као и у новели, од туриста брижљиво скривало. Једне вечери у њиховом хотелу је стварно певао један напол итански певач, као што је то и у новели чинио. Пошто су сазнали за колеру, Манови су чекали на место у спаваћим колима још осам дана, па тек онда отпутовали.

Катја Ман расветљава једно питање у вези са новелом „Смрт у Венецији“: колико у главној личности новеле Густаву Ашенбаху има од личности композитора Густава Малера, чијом је музиком „илустровао“ свој филм „Смрт у Венецији“ Лукино Висконти. Иако оставља доста сумње да се Ман личношћу композитора бар донекле инспирисао за „јунака“ своје новеле, његова супруга сматра да је Ман ту личност створио више на основу своје унутрашњости него на основу овог прототипа.

Говорећи затим о настанку „Чаробног брега“, Катја Ман описује како је оболела на плућима и стога морала да оде у брда да се лечи. Најпре је од марта до септембра 1912. године провела у Давосу, следеће године неколико месеци у Мерану и Арози, а након првог светског рата у Клаваделу крај Давоса. Улето 1912. године Томас је посетио своју супругу у Давосу и њега је амбијент санаторијума веома импресионирао, па је намеравао да о томе ускоро напише једну новелу. Тај посао је, међутим, одложио, јер је тада намеравао да напише новеле о Еразму, Јосифу и Филипу II које би биле заједно објављене. Приликом посете Давосу Томас је од своје супруге сазнао низ појединости о људима које је у санаторијуму видео. Наравно, говорећи о њима у роману, Ман им је променио имена. Неке од важних личности из „Чаробног брега“ Ман је, међутим, измислио: на пример, Сетембринија и Нафту. Катја Ман је, међутим, мислила да је Мана за Нафту инспирисао Берђ Лукач. Тим поводом, она описује један сусрет са Лукачом. Мађарски филозоф, који је у Бечу живео у изгнанству након пада владе Беле Куна, посетио је Манове у хотелу „Империјал“, где су они били одсели. Том приликом он је „доцирао“ у њиховој соби читав један сат а да Томас није дошао до речи. Могао је само на крају рећи: „Да, да, било је врло занимљиво“, али је Лукач већ био отишао. Међутим, кад је Катја Ман запитала свог супруга да ли је Лукач прототип Нафте, он је одговорио негативно.

Једно време Ман је престао да пише „Чаробни брег“ да би написао своја „Разматрања једног неполитичара“, али се након рата, пошто је написао приповетке „Човек и пас“ и „Песма о детету“, вратио овом роману и са успехом га довршио. Међутим, кад је 1929. године добио Нобелову награду, „Чаробни брег“ није био узет у обзир, јер, иако је био објављен још 1924. године, тада није био преведен ни на један страни језик. Тек касније Ман ће овим романом постићи светски успех, не мањи од успеха „Буденброкових“, чија је вредност, иако је био објављен још 1901. године, највише утицала на одлуку шведских академика. Велику улогу у додељивању ове награде Томасу Ману одиграо је шведски германиста проф. Бек, који је одржао говор о Томасу Ману и приликом уручивања ове награде великом писцу у Стокхолму.

Занимљиво је, без сумње, и писање Манове супруге о начину рада великог писца. Писао је, по правилу, само пре подне и свој дневни ред је испуњавао с великом дисциплином. Писао је од девет до дванаест часова, затим би шетао и ручао, па после подне читао новине, одмарао се, пио чај и опет шетао, а најзад се припремао за сутрашње писање и читао. Писао је споро, руком и кад би написао две странице сматрао је да је доста написао.

Успех наших младих музичара

Велики успех који су на IV међународном такмичењу Музичке омладине постигли наши представници, флаутисткиња Ирена Графенауер, седамнаестогодишња Љубљанчанка, и гитарист Душан Богдановић, двадесетогодишњи Београђанин, надмашио је све до сада, иначе, успешне наступе наших музичких уметника на овом значајном такмичењу које је већ стекло изузетно место у европским, па и у светским размерама. Ове године такмичење је одржано од 30. септембра до 8. октобра, у дворани Студентског културног центра у Београду који је пружио гостопримство младим такмичарима из двадесет земаља Европе, Азије, Сједињених Америчких Држава и Латинске Америке. Такмичећи се у дисциплинама флаута и гитара соло и дувачки квинтет, сви су они достојно репрезентовали музичку културу и уметност својих земаља, посебно истичући све вредности својих личних извођачких нивоа. У једној изузетној конкуренцији наши млади уметници понели су највеће награде, стекли највиша признања и тиме доказали висок степен свог личног усавршавања али и резултате дугогодишњег рада својих учитеља. Апсолутни победник такмичења је Ирена Графенауер која је поред Прве званичне награде добила и признање Савеза композитора, за извођење дела „Експанзије“ Примоша Рамовша а, такође, и награду Студентског центра као најбољи учесник Прве етапе. Поред тога, ова уметница необузданог темперамента и несвакидашњег талента, добила је „Златну харфу“, дар „Политике“ и тиме оправдала све до сада добијене награде, како у нашој земљи, тако и, недавно, на интернационалном конкурсу у Минхену. Њен колега, гитарист Богдановић, такође носи са ове велике музичке утакмице низ највреднијих награда и то: Прву званичну награду такмичења, „Златну харфу“, и Награду Студентског центра. Млади уметник завршио је музичку школу „Славенски“, у класи професора Наде Кондић, и сада се налази на специјализацији у Женеви. Драго Петрињак освојио је Диплому у категорији гитара-соло.

Владислав Димитријевић

Мило Бошковић

Шеснаестог септембра ове године сахрањен је у Требаљеву код Колашина књижевник Мило Бошковић. Смрт га је изненада узела у тридесет седмој години живота, четрнаестога септембра ове године у Титограду. Достојанственој сахрани Мила Бошковића на гробљу у Требаљеву, поред родбине и многих пријатеља из многих мјеста наше земље, присуствовали су многи чланови Удружења књижевника Црне Горе, испред ког се од њега опростио секретар Удружења Душан Буришић. Гроб Мила Бошковића, дивног човјека и плодног писца, који је био оличење доброте и хуманости, налази се у Требаљеву код Колашина, на десној страни ријеке Таре, изнад тихог и дубоког Муклог вира.

Мило Бошковић је рођен 3. јуна 1937. године у Требаљеву код Колашина. Основну школу је завршио у Колашину, гимназију у Ивангораду, а филодошки факултет (југословенска књижевност) у Београду (1962). Радио је као новинар „Борбе“ и професор Техничке школе и гимназије „Пан то Малишић“ у Ивангораду. Изненада оболијева и потоњу годину, као пензионер, живио је у Титограду. Упркос нарушеном здрављу, радио је много. Красила га је ријетка стваралачка воља и енергија. Стихови: „Хоћу да отргнем нешто од себе /прије него ме посаде међу сахрањено биље“, говоре и како је сваки дан живота осјећао као дар и могућност да радом цијелим бићем побјегне у живот који дјелима негира бесмисао који се зове трајање или физичка вегетација. Дакле, он је стварно живио стваралачки, без „боловања“ иако болестан, а што нам потврђује његово разноврсно и плодно књижевно дјело.

За живота Бошковић је објавио три збирке пјесама: „Свијет по мени“, „Шарена копрена“, „Од редишта“; два романа: „Икар са Итаке“, „Трилавски друмови“; новелу „Буђење пепела“, збирку приповиједака „Преко пепела“, а поред великог броја објављених пјесама, прича, есеја, превода и приказа по многим југословенским листовима и часописима, Бошковић је и заоставштини оставио изненађујући број припремљених рукописа за штампу: три романа, пет новела, двије дуже новеле, пет збирки прича, пет позоришних драма, осам радио драма, три збирке пјесама, три радио-игре за дјецу и двадесет четири збирке пјесама. Очигледно, за један кратак живот завидно обиман стваралачки опус, подвиг. Објављивање његових необјављених дјела насушност је савременог књижевног тока. То је обавеза и дуг према овом истинском ствараоцу.

Момир М. Војводић

Месец књиге почиње на Цетињу

Културно-пропагандна акција „Месец књиге“ организује се у СР Србији већ деветнаест година, а од пре седам година ова корисна акција је добила општејугословенски карактер. Тако су главни носиоци ове манифестације постале општине, републичке и покрајинске културно-просветне заједнице, које делују као покретачи и координатори акције у републици и покрајини. Поред тога републике и покрајине имају и свој посебан програм.

Овогодишња акција „Месец књиге 74“ трајаће од 15. октобра до 15. новембра о. г. и њено свечано отварање ће се обавити на Цетињу у уторак 15. октобра. Акцију ће отворити књижевник Михаило Лалић, на позив Културно-просветне заједнице Црне Горе, која је и овогодишњи домаћин. У оквиру настављања реализације Зеничког саветовања „Радничка класа и култура“ и ставова партијских конгреса, тема овогодишње акције је „Књига и удружени рад“. О овој теми ће се одржати саветовање у Цетињу 16. октобра, које организује Одбор за књигу при заједници културно-просветних организација Југославије. У раду саветовања узеће учешће многи културни и јавни радници из свих република и покрајина и углавном ће се говорити о значају већег присуства књиге у радним организацијама. Очекује се да ће разговори на саветовању допринети корисној размени сазнања и искуства у ширењу књиге.

ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАРНОСТ

Наставак са 1. стране

Сваки уметник је бар помало такав.

*

Из крша бунцања, ломова и сломова, потече у читаоцу песма у којој је тек ту све коначно и јасно и прозирно и сасло као безброј могућих капљи у стварној реци.

То срастање могућег а не бивствујућег, то извирање далеко од извора, то је оно живо у песми.

Због тога нам је свака: посета рода у великој отвореној самоћи.

*

Код Матића, међу записима, и песма је запис.

Кад се на врху пера множе синтезе, заплети, расплети, кад се препозна ритам једне плодне мисли и у том ритму читав свет потрчи и трчи док се не умори, па стане, па нестане, а остане само траг тог каса, тог галопа упрегнутог у Велика кола.

Добривоје Јевтић

У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ БОЖЕ ПРОДАНОВИЋА

ПОРТРЕТ

ПЕСНИЧКИ СВЕТ ТАНАСИЈА МЛАДЕНОВИЋА

ПЕСНИЧКА АВАНТУРА Танасија Младеновића, са свим овим лепим што спој песничка авантура у себи садржи, траје нешто преко четрдесет година. Када се Младеновићева поезија посматра у целини, онда није нимало тешко да се уочи једна доследно права линија развоја, али и да се јасно оделе извесне етапе у том развоју. Тај пут је логичан и доследан. У песништву једног периода имамо већ заметке онога што ће се у другом периоду, после нагомиланих животних и песничких искустава јавити као битно обележје Младеновићеве песме; као што увек у новој етапи имамо понешто из претходног раздобља за шта се Младеновићево песништво везује. Та еволуција може да се посматра на неколико планова. Најпре, то је план једног мисаоног интелектуалног опредељења, једног схватања поезије и као контемплације, и као исповести, и као акције. Понекад, та поезија је све то заједно; понекад садржи само један елеменат, понекад два од три набројана. Други план је исто тако значајан. Танасије Младеновић је песник који живи са својим временом. Када кажемо песник који живи са својим временом, онда мислимо на два вида савремености: један је Младеновићева отвореност према свему ономе што се у свету збива. То је једно схватање поезије као дела живота епохе. Песник је ту да даје одговоре на питања и да поставља питања своме времену, да реагује на оно што се збива око њега и у њему; чак и онда када му се учини да је његов глас глас доста усамљен у шуму времена које поред њега протиче. Други вид савремености је, за саму поезију, много значајнији. Када се читају Младеновићеве песме онда није нимало тешко да се уочи да се Танасије Младеновић увек суочавао са искључиво песничким дилемама свога времена. Оно што је развој српске поезије постављао као проблем дотицало се и Танасија Младеновића. Однос песника према савремености, пролазности живота, трајним вредностима које никада не могу да изгубе свој смисао, према прошлости која се одупире пропадању, која тумачи садашњост, садашњости која афирмише или превазилази прошлост, јесте нешто што Танасија Младеновића кроз целокупну његову песничку авантуру стално чини будним.

Треба рећи да Младеновић поседује изванредну отвореност према свим песничким формама. То је план сталног тражења одговарајућег облика за своју песму и, истовремено, то је израз једног трајног незадовољства пронађеним обликом. Када један вид свог песничког говора прилагоди одређеним формама, када једну песничку форму, за себе, открије и путем ње усавршн свој песнички говор, Младеновић као да осети потребу да се од тог песничког облика мало уклони. Он тражи други, који му је примамљив зато што је непознат и који му се чини да ће боље изразити његову мисао, бити прецизнији и песнички делотворнији. После сваке завршене песничке битке, песнички промишљене мисли, и исказаног расположења, Танасије Младеновић, дакле, тражи могућност да се то искаже на други начин и другим речима. И као што је доследан у томе да живи са својим временом, да с њиме успоставља дијалог и онда када тај дијалог личи помало на монолог, тако је Младеновић доследан и у тражењу све нових и нових песничких облика, уверен да песничким облицима као и поезији границе нема и не може бити.

Трећи вид доследности, и ту је Младеновић најдоследнији себи, јесте једна доследност која се најбоље огледа на плану самог песничког језика. А како је питање поезије, ипак, у последњој инстанци, питање песничког језика, како је обликовање песме управо савлађивање једне језичке материје, и како је рационализација онога што хоћемо да кажемо, на крају наша способност да то искажемо на одговарајући начин, онда је потпуно разумљиво зашто је та доследност на томе плану и најзначајнија.

*

Песнички језик Танасија Младеновића је претежно један канонизовани песнички језик у који Танасије Младеновић настоји да интегрише нове спрегове, давно заборављене али не и архаичне речи и да благодарећи томе постигне одређено дејство песме. То нису ни архаизми који би онемогућавали комуникацију са Младеновићевом песмом, нити језичке иновације које не би имале ближе везе са језичким стандардом. Младеновић свој песнички језик гради на глаголској основи нашег језика. Наш језик не само да има своју глаголску основу, него наши глаголи показују једно несвакидашње богатство облика. Нормативна граматика бележи четрнаест глаголских облика; као последица Вукове реформе отпала су још два. Наш разговорни говор смањује број глаголских облика у употреби, а то што се дешава у разговорном говору збива се и у књижевном језику. То осиромашење у глаголским облицима мења структуру наше реченице, изазива извесне нескладе и, истовремено, одузима језику ону изражајну прецизност која му је неопходна. Танасије Младеновић не иде путем многих својих савременика. Он не ослобађа свој стих разноврсних глаголских облика. Младеновић се њима користи у свим оним видовима које нормативна граматика прописује, али истовремено са употребом било кога од њих не претерује. Та разноврсност у временима може да ствара и ствара различита расположења. Измена глаголског времена током излагања може да буде не само један добар реторички обрт, већ, истовремено, да буде и једна мисаона или стилска нијанса која ће послужити као увод у нове светове. Има међу тим глаголским облицима облика које нормативна граматика прописује, али која је напустио не само разговорни говор, него нормативној граматици упркос, и књижевни језик. Младеновић се враћа тим изворним глаголским облицима. Он открива ту не само драж извесног архаизма, него и везу која везује различита раздобља у историји нашег књижевног језика која нису ништа друго него различита раздобља у историји нашег духа. То Младеновић чини на један ненаметљив начин. Управо, у тој ненаметљивости, у том начину, и лежи једна од вредности његовог песништва.

Када Младеновић у своју песму уткива један глаголски облик који је на свој начин потиснут, као што је прошло време потисло имперфект и плусквамперфект, онда га он у ствари враћа у књижевни језик; не претерујући у томе, уводи га у један стандардни контекст. Уводећи га у тај стандардни контекст он као да му одређује место које му припада; као да нас подсећа на његово присуство, а не открива нам га. Такво враћање извесних, релативно напуштених, облика у поновну употребу, делује ненаметљиво, али је неупоредиво ефектније од увођења било ког неологизма, чак и ако је он у логици нашег језика. Када Младеновић, на пример, у песми „Врата лавова" напише стих:

Најзад уједравам. Једрити је лако

онда ово, не нарочито обично, „уједравам", које може мало да повреди наше уобичајено језичко знање, и чија је тежина још потенцирана тачком која му следи, добија као своју супротност опет један сасвим обичан глаголски облик те исте речи. У исти мах у тој истој песми, инфинитив добија једну посебну вредност.

Инфинитив је један од облика чија вредност постаје све више историјска и чија употребна вредност постаје све мања. Код Младеновића инфинитив има ону исту вредност коју је имао у архаичном језику и који је могао, чак и у прозном тек сту који строго узето није припадао литератури у ужем смислу те речи, да да, исто дешава и са неким другим облицима којима Младеновић суверено влада. Глагол „ткати" нпр., код Младеновића, показује све богатство својих облика, и сву мелодиозност неких од тих облика који се не би могли, ако их већ не нађемо у контексту у којем га налазимо, тако лако наћи.

Као што је песма „Врата лавова" карактеристична за употребу одређених глаголских облика, тако је песма „Монолог Јефимијин" карактеристична за начин како се код Младеновића архаизми, речи стандардног језика, локализми, па чак и они локализми који се налазе ван наше књижевне варијанте, стапају у један јединствени језик у којем разлика између одређених речи готово ишчезава. Ту се, поред комбинације различитих речи јавља и измена редоследа речи у реченици којом се исто тако постижу различита расположења и различити ефекти. Та промена расположења која се постиже ритмом, можда је, још боље уочљива у једној од најбољих Младеновићевих песама „Између мене и лишћа". Опредељујући се за један песнички облик који не нуди много, Младеновић из њега извлачи све. То је песма која би сама за себе заслуживала једну формалну анализу у којој би се, тек, могле уочити и открити све њене посебне и акустичке и језичке и мисаоне вредности.

*

Ако се погледа било која од песничких збирки Танасија Младеновића, или се прочитају неке од песама које из различитих разлога нису до сада улазиле у збирке, није тешко да се нађе потврда раније изреченој тези, да се Младеновић кроз целу своју песничку авантуру користио различитим облицима и видовима песничког говора. То тражење одговарајућих облика и незадовољство њима, никала није само артистичке природе. Оно је последица једне плодоносне сумње у коначност било чега на овом свету, па и самих песничких облика. Младеновић радо користи слободан стих. Он се њим користи на неколико начина. Некада је то везани стих који Танасије Младеновић само тако ломи, да има привид слободног стиха. Такво ломљење стиха, преображај везаног стиха у слободни стих, обично је последица жеље да се изрази један несклад ствари, да се прикаже онај тренутак када су ствари изишле из своје нормале, или онај, много ведрији, и зашто крити, много рећи, када се после изласка из нормале враћају у равнотежу. Са таквим слободним стихом повезана је још једна особина Младеновићевог песничког говора. Такав слободан стих има редовно једну форму обраћања и то форму обраћања у другом лицу једнине. То је, дакле, исповест или признање. Понекад и опомена. Младеновићева љубавна поезија, на пример, претежно је тако интонирана. Други вид слободног стиха јесте слободни стих којем је Младеновић одредио границе и истовремено га пустио да слободно тече. Ако се на пример, прочита већ помињани „Монолог Јефимијин" писан, привидно слободним, стихом или уводна песма посвећена Лазару Возаревићу, то се сасвим добро уочава. И у једном и у другом случају постоји један слободан стих који доиста тече слободно, и један слободан стих који је само привидно то. Оно што треба да буде једна објективно остварена реалност, дато је тим привидно слободним стихом; из тог привидно слободног стиха не би било нарочито једноставно створити неку другу поетску конструкцију а да се, при том, нешто не изгуби. Оно што треба да буде наговештај дато је природним слободним стихом који слободно тече.

Један већи део Младеновићевих дистиха, а дистих је једна од форми којима се Младеновић радо служи, су правилни дистиси. У њима се постиже одређена звучност, ефекти су остварени ритмички складно и све тече по правилима добре поетике. Наједном, као, рецимо, у песми „Мислиш", међу дистихе једнаке дужине уплету се и стихови који прекорачују ту дужину. То може да буде и случајно. Али је врло карактеристично да та прекорачења одређене дужине увек сугеришу и известан излазак из равнотеже који је у узрочно-последичној вези са оним што се у песми збива. Како Младеновићева песма има једну драмску структуру она има и своју емоционално-узлазну линију; исто онако као што има и једну драмску интонацију. Без обзира на то да ли се песник некоме обраћа, говори безлично или своју личност извлачи у први план, тај драмски елеменат у Младеновићевој песми је трајно присутан. Током Младеновићеве песничке еволуције много штошта се и у формалном погледу у његовом песништву мењало. Некада се тежило унутрашњој дисциплини. Некада се свесно та унутрашња дисциплина кршила пошто се песнику чинило да склад није подобан, да изрази несклад — или обратно: да склад може да се постигне тек онда ако се уклони несклад. Али било у питању једно или друго, ипак, је увек била реч о драмској структури песме и дужина стиха је у приличној мери зависила од логике саме песме. И онда када се стих доводио у прецизни слоговни склад, и онда када су се постизала одређена гласовна прекорачења, то је увек било у функцији те драме песме, што се управо најбоље видело и на Младеновићевим дистисима и на Младеновићевим сонетима.

Када је реч о сонетима, које по песниковом схватању, као и по ученју нормативне теорије књижевности, јесу најсавршенији песнички облик, у Младеновићевом песништву треба разликовати две врсте сонета. Правилан сонет и неправилан сонет. Правилан сонет је сонет као и сваки други и ту нису потребна никаква накнадна објашњења. Неправилност сонета је исто тако доследно и правилно изведена, у питању су увек прекорачења у броју слогова а не у правилу римовања и у броју стихова — као што је изведен и изграђен правилан сонет. Сонет који је оличење склада, мере, једног унутрашњег реда, код Младеновића је правилан онда када песник хоће да изрази управо меру, склад и унутрашњи ред. Онда када, слично као у дистисима, хоће да прикаже или изрази један излазак из равнотеже, један привидан несклад у песниковом изражавању, онда он тај излазак из равнотеже управо изражава једним не увек правилним сонетом. Није проблем у сонету, него је проблем у свету. Када свет, како би то рекао Хамлет, „изиђе из својих зглобова", онда неминовно и сонет изиђе из својих зглобова да би се ускладио са светом.

Када се говори о поезији Танасија Младеновића и о његовој песничкој еволуцији, онда треба стално имати на уму једну целовитост доживљаја света. Тај свет је одавно уобличен. Он се мења према новим сазнањима и искуствима, живот отвара нове дилеме и доноси разрешења старих, али све оно што је Танасија Младеновића на почетку његовог песничког пута заокупљало, заокупља га и данас. Постоји једно унутрашње расположење и један однос према свету који су у потпуном складу. Постоји једно јединство које Младеновићевом песништву даје мисаону кохерентност и интелектуалну димензију. Учини се, понекад, да Младеновићева неприврженост једном одређеном песничком изразу може да доведе до тога да се поремети и то унутрашње јединство. Кажем учини се, али не кажем догоди се. Баш различити песнички облици најбоље и откривају унутрашње јединство Младеновићевог песничког света. Они су ту као средство песничког говора, али и као доказ јединства. Ма како се о томе свету говорило, ма у којим се облицима он испољавао, тај свет има неке своје трајне, неизмењене и неизмењиве, карактеристике, које се, додуше, испољавају на различите начине, али које су, ипак, основа тога света: и као његова карактеристика — од прве препознатљиве. И баш због тога што се тај свет испољава на различите начине, што се он много чешће открива кроз разлике него кроз сличности, тако се и мењају начини песничког говора, да би тај свет могао да се што потпуније и што прецизније изрази.

Предраг Протић

ТАНАСИЈЕ МЛАДЕНОВИЋ

Танасије Младеновић

У СВИТАЊЕ САМ СТИГАО

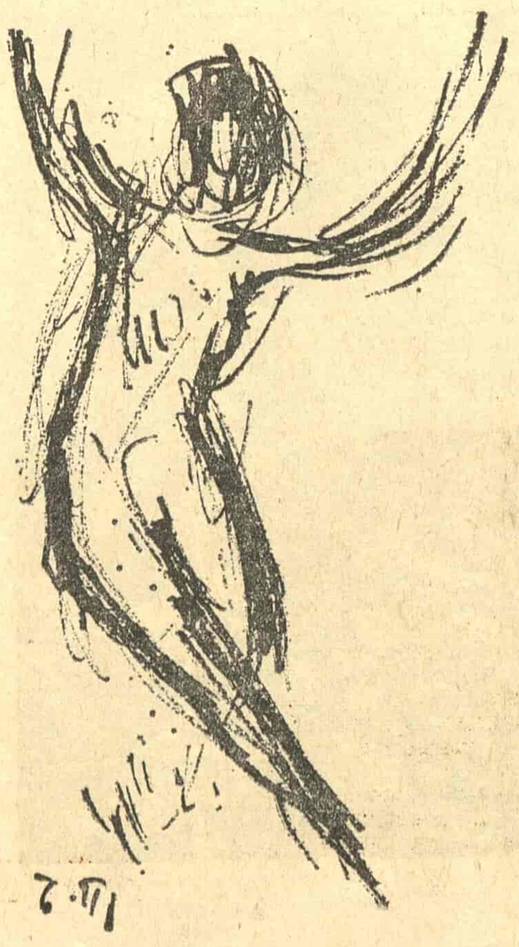
У свитање сам стигао, свитање прво,
Бос и го ко апостол на гозбу скакаваца и травâ.
Весело је бацао сенку орах стари, и дрхтало јасеново дрво,
Негде је, близу, хучала Морава, још даље Дунав и Сава.

У свитање сам стигао, а као да је био мрак,
Земља је стењала у грчевима порођаја ратних.
У ваздуху су пловили оружани анђели, рукама сам пипао зрак:
Гвоздензуба је, кажу, израстала из њивâ и пољâ блатних.

У свитање сам стигао, а као да сам зашао у мрачну шуму,
Жиље и корење неко сасвим ме сплело око ногу.
Возови, возови и каре тешке шкрипале по тврдом друму,
И крв и зној добродошлица су били ми ко тамјан свецу и Богу.

У свитање сам стигао, а као да је само ноћни цвао цвет,
У осаму из осаме банух на светлост привидâ и чудâ пуну.
Таласи ме бацише на копно, на каменит и постан, на тврд свет,
Па бродим отад по олују у ораховом трошном чуну.

У свитање сам стигао, свитање прво,
Бос и го ко апостол на гозбу скакаваца и травâ.
Весело је бацао сенку орах стари, и дрхтало јасеново дрво,
Негде је, близу, хучала Морава, још даље Дунав и Сава.



ПОЗОРИШТЕ

На завршетку овогодишњег Битефа

КРАЈ ПРЕДСТАВЕ „Дом Бернарде Албе", у извођењу шведских уметника, донео је свима око фестивалске сцене видно олакшање. Била је то осамнаеста премијера у току три недеље тако да је умор сасвим отупео радозналост, понестало је критичности па и одушевљења. Из те равнодушности, која је, уосталом, била уочена и неких ранијих година, ваљало би извући извесне поуке: да би био моћнији у деловању, садржајнији у информацији и одређенији у формулисању вредности савремених театарских трагања, Битеф мора бити краћи! Да се којим случајем програм свео на десет представа — утисак о овогодишњим позоришним сусретима био би знатно бољи и за све прихватљивији.

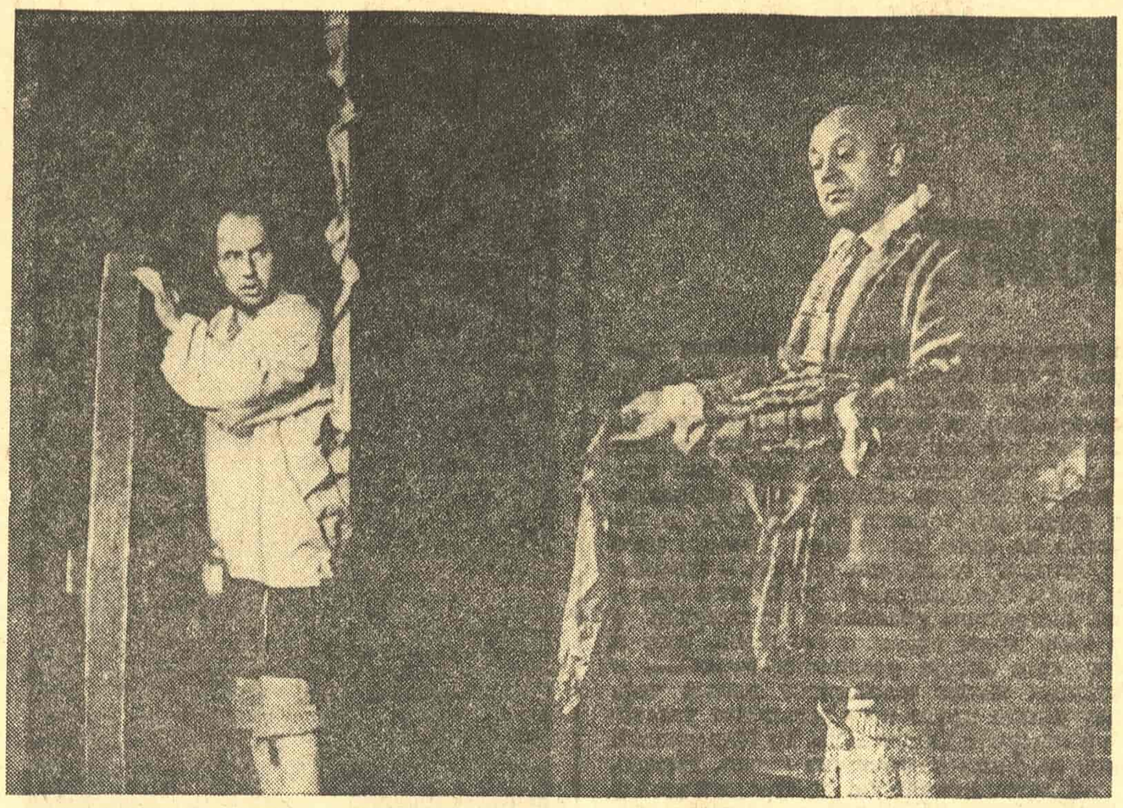
Видан је напор уметничке дирекције Битефа да се препречи пут разним аматерским трупама и егзибиционим програмима који са правом авангардом и модерним театром немају ничег заједничко. Али, судећи по доста безразложном учествовању неких (иначе симпатичних и, са другог становишта, можда и релевантних) фолклорних трупа остаје утисак о недоследности и несигурности у конципирању програмске оријентације Битефа.

Политички театар, који је, захваљујући Битефу и Атељеу 212, стекао у нашој средини доста присталица, такође није био репрезентован на најбољи начин. Позната је чињеница да последњих сезона сценска ангажованост ове врсте доживљава у појединим срединама кризу или се једноставно траже нове, атрактивније и мисаоно сложеније форме деловања. Показало се, и у Америци и у Европи, да уличне пароле, библијски мотиви, кабаретски вицеви и псеудо-социјална литература нису у стању да примитивним сценским облицима обезбеде шире друштвено дејство и театру толико потребну борбеност и неконформизам. „Мадач", у извођењу ансамбла 25. будимпештанског позоришта и у режији Иштвана Иглодија и Каролја Сигета, представља демонстрацију немоћи да се дочара нови свет и ново позориште. За сваки њихов покрет, слику или рецитал могуће је наћи објашњење — али чему то када представа нема праву сценску артикулацију. Између Бога и Луцифера тако су велика растојања да је узалуд призивати публику, речи, музику, осветљење и посебан амбијент, јер све то скупа оставља утисак једног великог али неоплемењеног напора.

После представе групе „ТСЕ", која носи назив „Историја позоришта", гледалац мора да остане збуњен. Зар је могуће да у француском позоришном животу не постоји ниједна истински модерна или авангардна представа? Да ли је овај изазов учињен свесно или су у питању неки нама недокучиви разлози? Тај квартет, састављен од две жене и два мушкарца, покушавао је узалуд да, уз конферансу која даје преглед развоја позоришта, илуструју одбачене и превазиђене шаблоне. Они су до те мере неуки да изазивају сажаљење. Сваки наш озбиљнији студент могао би да импровизира низ гегова и ситуација који ће разголитити сценску илузију или указати на оно што позориште по својој суштини није. Тражити интелектуалне импликације у овим штурим гимнастичким илустрацијама што личе једна на другу и које, када не би било попратног текста, најчешће не бисмо могли да распознамо, заиста би било смешно.

Театар „ИТД" из Загреба још је у сећању по изванредној представи „Хамлета у селу Мрдуша Доња". Отуд је за његову представу „Мириси, злато, тамјан", коју је по роману Слободана Новака приредно и режирао један од наших најпознатијих редитеља средње генерације Божидар Виолић, владало изузетно интересовање. У поређењу са филмском екранизацијом Анте Бабаје ово је заиста озбиљан уметнички напор да се дочарају дух и атмосфера познатог и цењеног романа. Виолић је у стилу грубог, готово фактографског реализма, који је често прелазио у натурализам, аранжирао позорницу. Све је ту разрађено до детаља и врло прецизно реализовано тако да се у извесним пасажима ова сценска визија може поредити са сличним које смо ранијих година видели на Битефу у извођењу енглеских и немачких уметника. То је сценска илустрација која у појединим пасажима изазива дивљење а појединим фрагментима шири око себе досаду. Непотребно је развучена а и у облику који наводи глумце на спољну игру. Марија Кон је управо у том домену представљања изазивала код публике смех и допадање а и себе истовремено ограничавала маском и одређеним кретњама. Изет Хајдархоџић био је веома убедљив у сценама када прича без емоције и унутарњег доживљаја. У кључним призорима недостајала му је драмска снага па је често залазио у мелодраматичност. Највиши домет у том стилу представљања досегла је Нада Суботић као Мадона, лежећи све време представе у постељи чије је узглавље било окренуто према публици. Све то, ипак, делује помало апартно и недовољно свеже, поготово када је реч о ствараоцу какав је Божидар Виолић.

Конрад Свинарски, један од најпознатијих пољских редитеља, представио се са својом визијом чувеног дела „Ослобођење" великог песника Станислава Виспјанског. Та исповест чувеног уметника, који је био близак театру колико и поезији, музици и архитектури у исти мах, добила је на позорници необичну метафоричност. У ансамблу сасвим просечних могућности нашао се изванредан глумац Јержи Трела — у лику главне личности Конрада демонстрирао је не само своје мајсторство него



СА ОВОГОДИШЊЕГ БИТЕФА — СЦЕНА ИЗ „ДОН ЖУАНА" У ИЗВОЂЕЊУ МОСКОВСКОГ „ТЕАТРА НА МАЛОЈ БРОНОЈ" А У РЕЖИЈИ АНАТОЛИЈА ЕФРОСА; ОВА ПРЕДСТАВА СМАТРА СЕ ЈЕДНОМ ОД НАЈБОЉИХ НА ОВОГОДИШЊОЈ ПОЗОРИШНОЈ СМОТРИ

и игру која животу и мислима овог чудног и противуречног јунака и средини у којој се он налази даје облик представе на позорници и у реалном животу. Тежња за истином у Конраду доводи до дистанцирања према спољном свету, сагледавању тривијалности и скидању маски са ауторитета и појмова који нешто представљају у јавности — па је трагедија човека неминовна и сурова. Трела је то дочарао упечатљиво, великом интелектуалном убедљивошћу, дубином своје страсти и доживљајем у коме се емоција оснажује сазнањем. Свинарски се представио као сигуран и вешт редитељ, али, с обзиром на репутацију коју ужива, од њега се у домену трагања за новим изражајним валерима много више очекивало.

Градско позориште из Бона представило се представом „Михајло Колхас", коју је по Клајсту приредно Џемс Саундерс а режирао Георгије Табори. Представа је рађена са амбицијом али је њен стварни домет доста ограничен. Замишљена као сан немоћних и осуђених убрзо је препуштена нарацији па је поетичност текста изгубљена у монотоној једноличности.

Све ово само је још више повећало интересовање и пробудило наду у гостовање драмског театра из Штокхолма и Бергманову поставку Стриндберговог „Пута ка Дамаску". Овај велики уметник у нашој средини је цењен као изузетан филмски стваралац. О његовој ништа мање вредној позоришној активности мало се зна а представа Стриндбергове „Игре снова", којом се пре неколико година први пут представио на Битефу, иако је била заиста маестрално остварење, није била прихваћена са поштовањем које заслужује. За оне који су очекивали спољне атракције и необичну бизарност „Пут ка Дамаску" вероватно представља извесно разочарење. Јер, ово извођење траје неубичајено дуго, готово четири часа, и са непотребним уводом који отупљује пажњу гледалишта. Уз то, инсценација са стилизованим и реалистичним пројекцијама, ротацијом и покретним паноима на просценију нема стилског рафинмана и чини се крајње конвенционалном и промашеном. Али, у тако обичном и неатрактивном декору, налазимо изузетно једноставна и мајсторска редитељска решења појединих сцена. Ова халуцинантна, односно, онирička драма у другом, а нарочито трећем делу има пасажа који представљају највише театарске домете без обзира на критеријуме и наша расположења. На сасвим једноставан начин и уз помоћ доста просечних глумаца, са изузетком неколицине као што је, рецимо, Анно Таубе у лику Мајке, редитељ успева да слике из подсвести преобрази у магичну реалност која људској патњи и целој ситуацији даје трагичну димензију. У другом, а нарочито трећем делу Бергман је демонстрирао своју чудесну моћ да игру доведе до суштине и открије бескрајне поноре људске патње. За разлику од осталих редитеља, од којих смо неке сусрели и на овогодишњем Битефу, Бергман модерни театар не схвата као екстравагантност форме него као могућност да писац, редитељ и глумац заједнички проникну у суштину сопственог постојања. Најлепши фрагменти ове представе недвосмислено уверавају да између оног што Бергман ствара на филму и чини у театру нема никакве разлике. То је један континуирани систем мишљења и креације и само од простора и материје зависи како ће се и у којој мери испољити. За оне који театар не схватају као помодну атракцију, ова представа враћа поверење у моћ театарске илузије и охрабрује у сазнању да су могућности сценског израза неограничене.

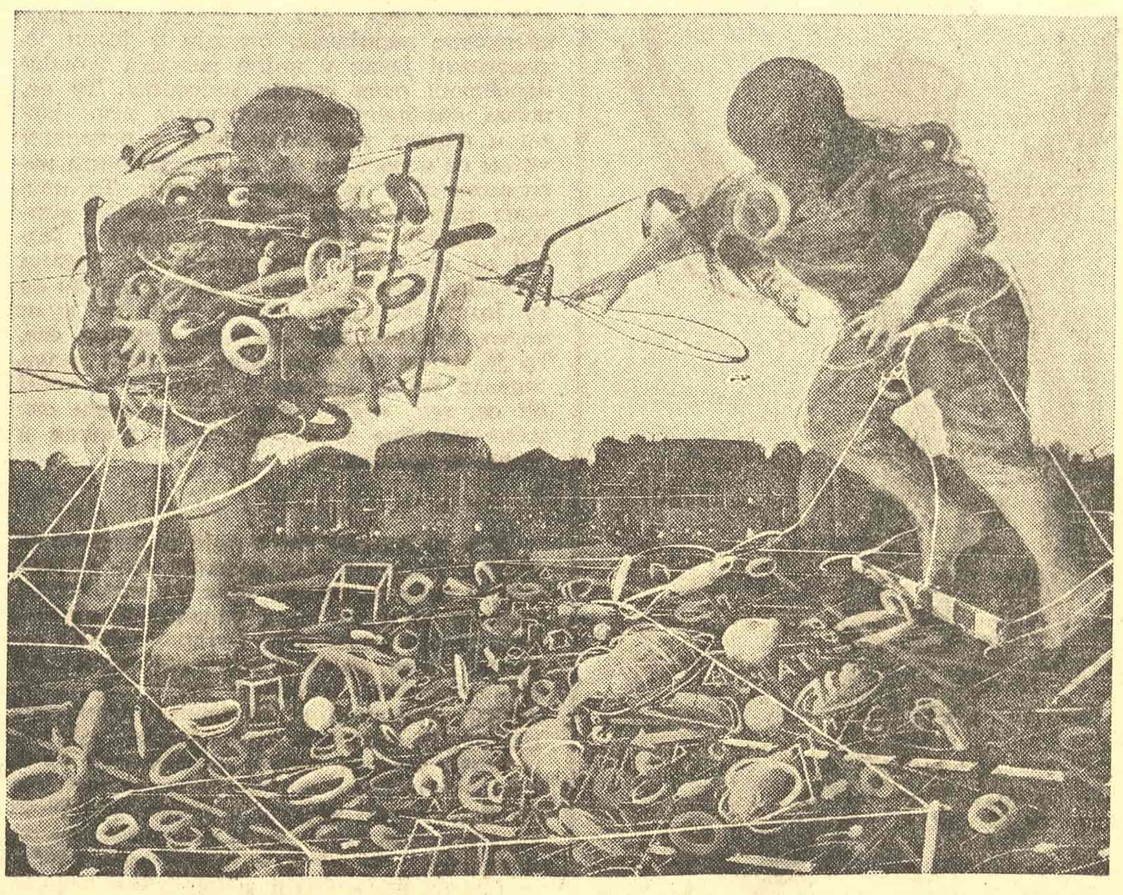
Бергман, ма колико био мајстор, ипак не може да на сцени прави чуда. Јер, за то су му потребни глумци а у овој представи главна улога била је поверена Јану Олофу Страндбергу који нема шарм, сензибилност и сложеност израза какву захтева овакав подухват. Али, он се труди да и такве глумце учини функционалним и претвори у инструменте своје магичности.

У сенци овог догађаја остала је коректна и ни по чему особита представа „Дом Бернарде Албе" коју су извели чланови овог ансамбла, а у режији Гуна Јонсона. Пажњу је привукао и наступ двеју глумица, Кари Силван и Карин Тулин, такође чланица овог ансамбла, које су саме написале текст и редитељски обрадиле своју замисао под насловом „Кари и Каринини чворови". Уз текст са доста апсурда демон стрирале су игру лишену психологије са пуним доживљајем и необичним сценским кретњама.

Какав нам биланс сугерирају све ове представе? Да ли је овогодишњи Битеф бољи од ранијих? Може ли он са оваквим програмом да дефинише и естетска мерила којим се одређују вредности и усмеравају развојни путеви нових изражајних тенденција?

Можда сви ми заједно од Битефа превише очекујемо. Хтели бисмо да нам представи заиста најзначајнија остварења модерног театра и да нас информише о најоригиналнијим новим формама и експериментима. Када би у томе успео надвисио би не само своје могућности него и све друге позоришне фестивале заједно. Перипетије које су пратиле долазак шведских уметника говоре да наши захтеви заиста морају да буду скромнији и рационалнији. За велики фестивал потребна је посебна атмосфера и велике материјалне могућности које Битеф сасвим сигурно нема. Због тога би ваљало бити задовољан представама какве су „Пут ка Дамаску", „Дон Жуан", „Ослобођење" и нашим „Весели дани или Тарелкинова смрт" и „Дивови са планине". Програм је донео неколико вредности, али су оне, на жалост, затрпане великим бројем непотребних и за фестивал оптерећујућих представа. Судећи по томе, Битеф још не налази своју праву репертоарску физиономију и страхује од ригорозније селекције. Ранији домети нису ове године превазиђени. Битеф је себи обезбедио постојање у нашем позоришном животу и зато му ваља помоћи да разбије сопствена ограничења и да учврсти мерила која ће допринети да заиста постане синоним модерних театарских стремљења.

Петар Волк



МИЛОШ ШОБАЈИЋ: „БУШЕЊЕ ЈЕДНОГ ЗИДА"

ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

„Хришћанска цивилизација" Милоша Шобајића

МАГИЧНУ моћ да привлачи уметнике, коју има много деценија, Париз није изгубио ни данас. И поред тога што су уметнички критеријуми померени капиталистичким системом монопола, који није заобишао ни Париз, а који је захватио и збивања у ликовним уметностима, одредивши вредност духовног дела на основу мерљивих економских чинилаца, чиме је уметнике умногоме подредио законима тржишта, један број стваралаца, међу којима и београдски сликар Милош Шобајић, без наоко видљивих отпора, ствара и поред наметнутих оквира, нови, антимонополски свет слике.

Почетком 1972. године сликар Милош Шобајић се настанио у Паризу са жељом да ту, у додиру са великим светом и сликарским изворима, достигне свој уметнички зенит. Непосредно по доласку Шобајић свој рад везује за познатог галеристу Феликса Версела, који средином 1973. године приређује у галерији на авенији Матињон прву изложбу Шобајићевих слика насталих у Паризу. Лако је било уочљиво да су те слике, настале у, за Шобајића „новом свету", оне су чврсто везане за Париз. Шобајић је у сликама које је стварао у Београду истраживао лирску страну мистичног, не везујући се за актуелни проблем, чак избегавајући га, док је у париским сликама приступ измењен већ и самом чињеницом да инсистира на актуелном догађају. У жижу његовог интересовања долазе трауме модерног начина живота, којима човек постаје нераскидиво везан за машину, тако рећи њен „продужетак", често чак „непотребни" део.

Да би још више нагласио сву страву „новог света", чији су основни чиниоци модернизација уз помоћ машине и тотална урбанизација Шобајић, као и неки други аутори који живе и стварају у Паризу, формира низове безличних гомила утопљених у хаос машинских отпадака — аутомобилских гробља, амбалаже, ислужених апарата за домаћинство, изломљених саобраћајних знакова и других одредница машинског потрошачког доба или, како га Шобајић у наслову једне своје слике назива — „Хришћанске цивилизације". Но, промена у Шобајићевом стваралаштву између Београда и Париза није само на тематском већ и на колористичком плану. У Паризу му покрет постаје слободнији, пунији и сигурнији, а боја светлија, звучнија, пуна изненадних колористичких контраста. И док је у Београду најрадије употребљавао црну, и „доње", тамне тонове осталих боја, у Паризу се палета расветљава употребом светлоплаве, јаркоцрвене као и окера са честим светлим акцентима.

Средином ове године у галерији Феликса Версала на Медисон авенији у Њујорку отворена је друга самостална изложба Шобајићевих слика, насталих у периоду од средине 1973. до средине 1974. године. Промене које су захватиле Шобајићево сликарство између париске и њујоршке изложбе, пре свега су на плану бојене вредности, као и на тематском, мада пису изразито уочљиве. У хаотичне и безличне гомиле људи — тркача, скакача, играча, јахача и пешака из времена париске изложбе сада уноси више реда. Преиспитујући цео систем својих симбола, Шобајић је известан број одбацио док је појединима умно жио ритам појављивања. На овај начин Шобајић ствара чврсту и логичну целину свог симболичког система, што се неминовно одражава и на тешњој повезаности између самих слика.

Сад догађај Шобајић сада изразитије дели у два основна плана: предњи, у коме се одиграва главна, основна прича са свим њеним актерима; и задњи, који допуњује мизансцен са мноштвом зграда које носе патину векова, као контраст машинском хаосу предњег плана. И док у предњем инсистира на динамици, задњи је миран, скоро ванвременски. Да не би нарушио ту мирноћу задњег плана Шобајић избегава увођење у њега било каквог симбола, а често га утапа у локални тон. Тако је још више наглашен контраст између предњег и задњег плана, контраст који је потенциран и на тематском и на колористичком плану, али који не разбија конструкционо јединство слике. Инсистирајући на локалном тону задњег плана, Шобајић прибегава и затамњењу палете, што представља и својеврсно плаћање дуга тамној, београдској фази овог сликара.

Као закључак намеће се констатација да је Шобајићево сликарство доживело коренитије и очевидније промене између Београда и Париза, док су промене између париске и њујоршке изложбе везане за квалитативни процес на тематском и колористичком плану, што наводи на помисао да је овај сликар у главним цртама формирао свој стил.

Василије Б. Сујић

АИРИКА У ПРЕВОДУ

Четири савременика

ВИСТАН ХЈУ ОДН

Стихована творевина постаријег грађанина

посвећена Роберту Ледереру

Земља наша у хиљаду деветсто шездесет деветој
Није планета коју својом могу звати,
Мислим на свет који ми снагу пружа
Да могу хаос на одстојању да одржим.

Моји рајски пејзажи и њихова поднебља
Творевине су Едвардијанских времена,
Када су купатила много простора заузимала,
И, када се пре јела читала молитва.

Аутомобили и аероплани,
Изуми су корисни, али профани,
Машинерију о којој ја сањам
Покреће вода или пара.

Сијалицу коју не волим
Разум ми налаже да прихватим.
Али мени је више поштовања достојан
Жижак од рибљег репа на стубишту.

Сећам се сени мојих предака против
којих сам се борио и до ногу их потукао.
Мада никад у њихове вредности нисам посумњао:
Верујем и данас да је њихова протестантска етика
И практична и апологетична.

Онда када су парови свирали и певали дуете,
Неморално је било дугове имати:
И зато ћу наставити све док не умрем
Готовим новцем да плаћам све што купујем.

Књига оченаша коју смо читали
Била је из хиљаду шесто шездесет друге:
Мада њене проповеди могу бити корисне,
Пакао су њене литургијске реформе.

Секс је наравно био — и (он то) још увек јесте —
Најзаноснији од мистерија свију,
Али новински киосци тада још нису
Манихејском порнографијом снабдевачи били.

Говор је био углађен тада, уметност једна права,
Исто тако као што су нас учили да су лепи манири неопходни нама:
Још увек стварно не могу да одлучим који је од то двоје гори,
Анти-роман или стих слободни.

Нити су мојој души сродни са докторским титулама они,
Што превршу митове и симболе:
Међу људе од пера убрајам себе
Који пише, или се бар нада да ствара за оне од себе боље.

Усуђује ли се ико Слободу Неограничену
Успехом образовања нашег звати?
Здравије беху учионице моје старе,
Где се грчки и латински морало бубати.

Ако већ постоји јаз генерација,
Мада сумњам да је реч одговарајућа,
Кога кривити за такве ствари? Старе ил' младе,
Који језик свој матерњи неће да схвате.

Али љубав бар није стање
Које може актуелно или застарело бити,
И пријатеље старе, то признајем, имам
За ћаскање и чашицу с' времена на време.

Отуђен ја? Којешта! Само сам грађанин
Који је заклетву дао и мора
Чарку да заподева са оним што осећа
Највише свој кад' са стварношћу другује.

СА ЕНГЛЕСКОГ ПРЕВЕЛА СОФИЈА ПАЛИГОРИЋ

Здравица

Професору Вилијаму Емпсону поводом његовог одласка у пензију 1971.

Као quid pro quo Твојим чаробним песмама,
кад ми се обратио Шефилд, прво ме је копкало
да ли би ми успела Просто пљуска за Емпсона,
али је на томе и остало.

Шта да Ти пребацим — сем идеју да је Милтонов
Бог, наметљив, причљив, барокни, као Олимпијци
— наш хришћански Бог. Али ко је тако. као Ти, утонуо
дубоко у мисли о Алиси?

Ретки су добри гласови, још ређи певачи који чисто
интонирају: ако је Грејвз у праву, ако је у Кембрицу
интонација малчице висока, биће да у Оксфорду
певају мало ниско.

Језичке игре имамо свак своју, богу хвала,
али нас Време споји: учисмо како да се Живот оличи
у свету камина и дадиља, без ТВ, где су и кола чудно деловала.

Да ти певамо Многаја љета било би сурово (желим Ти
да одеш кад зажелиш, не пре), али радосно је
драги Биле, мили брате мандарине, да се смешим на Твоје
празнике у будућности.

СА ЕНГЛЕСКОГ ПРЕВЕО АЛЕКСАНДАР НЕЛГЕБАУЕР

ВИСТАН ХЈУ ОДН

ЈУСТИНАС МАРЦИНКЈАВИЧЈУС

Залеђено море

Хладно и мртво:
Бели завој
на лицу рањеника.

Нема очију —
не видиш му мисао.

Нема уста —
не чујеш му јаука.

Нема лица —
уместо лица завој.

А галебови над обалом
узнемирено крише:
Море је заспало
и неће се пробудити!

нема мора,
отишло,
умрло!

Школска муза

Уплашена и тиха
јави се поново
из ноћног шумарка,
из белог облака,
из првог стиха,
из школског романа,
из дечјих књига,
из жбуна јоргована,
из љубавних речи,
првих које говорим
и које чујем;
довољно је само
да ми повежеш очи
и ја ћу поново
у тебе
да поверујем!

Пред зору

Ујутру две птице
прхнуше. Трава се усправи.
Загрли ме чврсто.

Беле реке и беле руке
умиљавају ми се
и теку кроз мене.
Живот дуг живот
обећава дечјем креветићу.

Земља би полетела
заједно с планинама,
али тешко дишући
пада под ноге.

Требало би устати
и понудити јој
воде и хлеба!

Оглас у вечерњем листу

Сви они који данас желе
да иду у позориште и кино
могу код мене оставити своју децу.
У мојој души се накупило много бајки,
а одрасли ме, осећам,
све мање разумети могу.

СА РУСКОГ ПРЕВЕО ИЗЕТ САРАЈЛИЋ

Рођен 1930. године, овај Литванац, као и његов нешто старији сународник и пријатељ Едуардас Межелајтис, припада најавангарднијој струји у савременој совјетској поезији. Осим бројних књига поезије, Марцинкјавичјус је написао и неколико драма, а аутор је и познатог лирског романа „Бор који се смејао" који је (1966) изашао и код нас, у издању сарајевске издавачке куће „Веселин Маслеша".

ПАУЛ ЦЕЛАН

Овде

Овде — мисли се овде, где трешњев цвет жели бити црњи него тамо.
Овде — мисли се на ову руку која му помаже да то и буде.
Овде — мисли се на ону лађу, којом дођох на пешчану струју:
привезана
лежи у сну који проспаш.

Овде — мисли се на човека кога знам:
слепоочница му је бела
као жар који је угасио.
Бацио ми је своју чашу на чело
и дошао
кад је протекла година
да ми пољуби ожиљак.
Изрекао је проклетство и благослов
и отада није говорио више.

Овде — мисли се на овај град,
којим владаш ти и облак,
од његових вечери.

Онај што нам је бројио часове

Онај што нам је бројио часове,
броји и даље.
Шта може да броји, реци?
Он броји и броји.

Нити је хладније,
нити мрачније,
нити влажније.

Само оно што нам поможе да ослушнемо:
оно ослушкује сада
сам за себе.

Епитаф за Франсоу

Обоја врата света
стоје отворена:
ти си их отворио
у двострукој ноћи.
Чујемо их како ударају и ударају
и уносе неизвесност,
и уносе Зелено у твоје Увек.

Октобар 1953.

Крајолик

Ви високе тополе — људи ове земље!
Ви црни рибњаци среће — одражавате их смртно!

Видех те, сестро, где стојиш у том сјају.

Вече речи

Вече речи — ти што штапом воду тражиш!

Корак и још један,
и трећи, чији траг
твоја сенка не брише:

ожиљак времена
отвара се
и плави земљу крвљу —
Доге из ноћи речи, доге
сад лају
усред тебе:
славе дивљачју жеђ,
дивљачју глад...

Прискаче ти у помоћ задњи месец:
дугу сребрну кост
— голу као пут којим си дошао —
баца он чопору,
али то те не спасава:
млаз који си пробудио
пени се све ближе,
а по њему плови плод
који си загризао пре много година.

Око времена

Ово је око времена:
гледа искоса
под седмобојном вежом.
Капак му ватре перу,
суза му је пара.

Слепа звезда налеће на њ
и топи се на врелијој трепавици:
у свету постаје топлије,
и мртваци
пупе и цветају.

Светло

Бутљивог тела
лежиш у песку крај мене,
озвездана.

— — — — —

Да ли се преломио зрак
овамо к мени?
Или је то био прут
који су сломили над нама,
па тако светли?

СА НЕМАЧКОГ ПРЕВЕО ЗВОНИМИР КОСТИЋ-ПАЛАНСКИ

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ИВАН РУДНИКОВ

Длан

Низ онај пут —
с толико јесењег лишћа завејан,
сећање на мене собом носи.
Знам заувек ћу осећати
твој намучен длан
на дугачкој густој ми коси,
низ слободне њене увојке, —
сунцем позлаћене,
кишом и ветром освежаване.
Тај твој длан ће
миловати можда и друге девојке
но ничије му косе неће знати
као моје замирисати
на јутра росна,
на биљке планинске,
на пшеницу зрелу и раж.

Ниједне — да знаш, ниједне — да знаш!

Као у бајци

Сребром окићена богато
заћутала јелова гора.
Као лабудова јато
снег веје, веје од зоре.
А храст, патуљче брадато,
подрхтава, већ паду склон,
питам се да ли се то боре
са олујом ловац и коњ.

У том пределу песме птичје
сребрнаст јелен испод грања
трчи, једва се земље тиче,
планина га од гонича склања.
Ове слике на бајке личе
неког писца — знате се са њим —
можда то Андерсен причу сања,
а може бити и браћа Грим.

Врбова свирала

Без капута,
по ветру, у кошуљи лакој,
јурим и дувам у свиралу врбову
и њена песма улази у срце свако, —
изгони из њега
и мрак и страву.

ИВАН РУДНИКОВ

Отворен и широк пут је у свет зове.
Она нас одводи у пољана зеленило,
на врхове,
на планинске пропланке и чуке.
Песма за нас људе
да би нам боље било.

Свирало врбова!
Твоја се песма сама од себе рађа,
ти си цветни пухор изнад усана,
мислима си незагушена,
најнепринуднија,
најнеискуснија.

Трагови

Преда мном је лука-цели блесак
засута невидљивим кристалцима
звонког смеха твог.
Пода мном је песак
загрејан жеравицом твоје жуди
и твог греха првотног.

Нада мном је небо твојега чезнућа
одакле ми ноћ твога погледа
рони звезда сјај.
Крај мене су твоје сузње, суза врућа,
иза мене-уздаси твоји
и сумрно: „Опрости. . . Због ом остај!"

СА БУГАРСКОГ ПРЕВЕЛА ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ

Песник Иван Рудников, Југословен по мајци, рођен је 1921 године у Михајловграду, у Бугарској. Његова мајка Добрила Радован Пантић, из града Пожаревца, рођена у професорској породици, била је учитељица у свом родном крају.

Рудников је аутор следећих књига: „Звезде над Копрившицом" (1962), „Шума славуја" (1966) „Разбијање бункера" (1967), „Сунце у мансарди" (1968), „Песма се рађа са јутром" (1969), „Изабрана лирика" (1971) и много других књига за одрасле и за децу, у поезији и у прози.

Сарадник је југословенских књижевних новина и часописа.

Иван Рудников је носилац италијанске златне медаље за поезију на међународном конкурсу „Il nostro vivajo" 1972. године у Риму.

ДАТУМИ

РИЈЕЧ – ДВИЈЕ О АЛБЕРТУ ФОРТИСУ

У поводу два стољећа како је „Хасанагиница“ записана

ТАЛИЈАНСКИ природословац и путописац Алберто Фортис (1741 — 1803) много је учинио за нас и за нашу земљу. Од свих странаца највише је придонио европској популарности Далмације. И не само то. Први је записао „Хасанагиницу“, тај бисер наше књижевности и, можда, најпознатију пјесму која је настала на подручју Југославије.

Фортис је био занимљива особа. Кад је изучио студиј, желио је добити катедру на свеучилишту у Падови, али је одбијен због „превелике слободе у говору и у владању“. Неко је вријеме био редовник, али изгледа да се није снашао у том сталежу. Много је путовао и обишао је добар дио Европе, а касније се и оженио. Ни бројне пјесме ни многи природознанствени радови не би му одржали славу до дана данашњег да није као плод својих путовања по нашим земљама објелоданио двије гласовите књиге: „Биљешке о отоку Цресу и Осору“ и „Пут по Далмацији“ (Viaggio in Dalmazia“, двије књиге, Млеци, 1774).

Фортис је живио у времену пробуђеног интереса за народно пјеснишство и за мале и мање народе. Било је то вријеме кад се у европској култури говорило о „повратку к природи“, о животу у којему ће главну, ако не и једину, ријеч имати срце, осјећања. То је вријеме предромантизма и није случајно да су Фортисово дјело о нама читали у првом реду пјеснички прваци романтизма.

У својој првој књизи, у „Биљешкама о отоку Цресу и Осору“, Фортис је донио и пријевод неких наших пјесама фратра Андрије Качића Миошића, увјерен да су те пјесме народне.

У својој главној књизи „Пут по Далмацији“ талијански писац је донио, између осталог, и оригинални текст и талијански пријевод „Хасанагинице“. До данас није у знаности ријешено до краја питање око постанка народне баладе с трагичним мотивима о Хасан-аги и његовој жени. Према некима, настала је одабирањем и стапањем појединих елемената из десетак различитих пјесама о сличној теми.

Не зна се точно како је Фортис дошао до текста наше најпознатије и најљепше народне баладе. Према неким ауторима, добио га је од својега сплитског пријатеља Јулија Бајамонтија. Сва је прилика да је забиљежио текст према причању или пјевању газдарице Станке, која је била родом из околице Имотскога. Посто ји мишљење да је талијански природословац и путописац, или нетко од његових пријатеља, преузео баладу из касније несталог рукописа зборника народних пјесама, из „Сплитског рукописа“. У часопису „Словинац“ из године 1882. приопћио је С. Д. Караман икавску верзију „Хасанагинице“, што ју је забиљежио у Сплиту.

У Далмацији је Фортис боравио у више наврата: од године 1771. до 1774. и од 1779. до 1783. Добро је знао наш језик и волио је наше људе, који су у њему гледали својега пријатеља и драгог госта. У Далмацији се спријатељио с већим бројем образованих људи који су му, и прије и послије његова боравка на нашем приморју, давали разне податке о својој земљи и народу.

Фортис је нарочито дуго боравио у Дубровнику и не једном је написао у својим писмима хвалоспјеве о том граду. У једној својој пјесми чезне за Дубровником и изриче жељу да у том граду и мртав почива. У њему је био изврсно примљен: у многим угледним друштвима и код жена.

Ако је Матош писао „Переци, фришки переци“, тада би се за Фортиса могло нешто слично казати: Кестени, фришки кестени. Страсно је волио кестене. О њихову гајењу изгледа да је године 1780. одржао предавање у Сплиту, и то у Господарском друштву којему је био члан. Једној дубровачкој пријатељици је слао саднице кестена и молио је да их узгаја на Трстену јер се надао тамо доћи. У многим писмима спомиње кестене...

У својој књизи „Пут по Далмацији“ Фортис је, поред природних, забиљежио и друге занимљивости, обавјештавајући своје читатеље и о остацима римских старина у тој некадашњој римској покрајини, о заслужним људима који су се у њој родили, о животу и обичајима њезиних становника, о којима говори с много симпатије. Описујући наше приморске градове, он у дуљим или краћим биљешкама редовито спомиње и наше угледне људе и пјеснике који су у њима дјеловали. Али су највећу позорност у то доба привукли његова поглавља о животу, обичајима и јуначким пјесмама наших Загораца („Морлака“, „Влаха“) и нема двојбе да су управо та поглавља највише придонијела успјеху књиге.

Годину дана прије своје смрти, године 1776. (умро је у 23. години живота од туберкулозе), Сињанин Иван Ловрић објелоданио је своје једино дјело: књигу „Напомена“ (на талијанском језику) о путопису Алберта Фортиса. С много младеначког темперамента напао је књигу. Нетом је критику објелоданию, сручили су се на њега напади са свих страна, почев од Фортиса до фратара-цокулаша. Ловрић није успио да се брани и обрани: умро је једне зоре, а одговор није написао. Макар је књига пуна претјераности, она и данас има своју вриједност у знанственом и књижевном погледу, те је допуна Фортисовој.

Шимун Јуришић

СА ИЗЛОЖБЕ „ЧЕШКИ И ЕВРОПСКИ ЦРТЕЖ XX ВЕКА ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНЕ ГАЛЕРИЈЕ У ПРАГУ“ КОЈА СЕ ОДРЖАВА У МУЗЕЈУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ — КАРЛ ШМИТ-РОТЛУФ: „СТОКА НА ИСПАШИ“

ФОРТИСОВИМ ТРАГОМ

ГОСТИ научног скупа у Имотском, који се одржао од 22 — 24. септембра ове године под насловом 200. обљетница записивања народне баладе „Хасанагиница“, имали су срећу да са својим љубазним домаћинима прођу део пута којим је пре два века прошао италијански путописац и природњак Алберто Фортис. Резултат његових путовања по Далмацији и континенталном залеђу Далмације довољно је познат и о њему се ове године много говори и расправља. Фортисова књига „Viaggio in Dalmazia“, објављена у Венецији 1774. године, значајна је не само по географској, геолошкој и уопште природњачкој грађи коју доноси, већ и као сведочанство о обичајима, животу, наравима и народним песмама Морлака, становника „с ову и с ону страну“ млетачке границе и у приобалним планинским пределима ондашње Далмације. Управо тај део путописа, будући да је он био релативно брзо преведен на све значајније европске језике, побудио је машту романтичарске Европе што је довело не само до стварног, научног интересовања за те крајеве већ и до бројних књижевних мистификација „морлачке“, „илирске“ поезије и културе. За нашу културу та књига има вишеструк значај. У њој су, осим свега другог, објављене и неке народне песме, или песме „на народну“, међу којима прво место припада балади о племенитој Хасанагиници.

У тематском смислу, програм овога скупа замишљен је прилично широко, будући да није био окренут искључиво и једино према Фортисовом књижевном раду јер се он и не може посматрати изоловано од целине Фортисова дела и рада којим нас је толико задужио. Гости из Хрватске, Босне и Херцеговине и Србије саопштили су и саслушали научне прилоге о Имотској крајини и Забиоковљу у историјској перспективи, од прилога о географско-геолошким карактеристикама тог простора, од антропогеографских разматрања и података, преко историјске реконструкције турске и млетачке владавине и културе у тим крајевима, па све до народноослободилачке борбе. У овако широку концепцију природно су се уклопиле расправе и хипотезе, мање или више научно оснажене, о месту настанка „Хасанагинице“, о историчности или неисторичности појединих личности о којима балада пева, о атмосфери времена у којем је Фортис живео и о нашем пејзажу како га је он видео и доживео, о евентуалном аутору баладе, то јест казивачу или певачу, о променама које је ова балада доживела у свом усменом животу пре него што је била забележена, нарочито у језичком, дијалекатском смислу. Обимна саопштења осветлила су сва Фортисова путовања у наше крајеве али и примедбе које су попратиле појаву Фортисове књиге, то јест критичке напомене Ивана Ловрића, књижевне мистификације у нас и на страни, и тако даље. Скуп се посебно бавио продором баладе о Хасанагиници у образовани свет европске културе и науке о усменој књижевности, историјом културе и живота у Имотској крајини, у историјском пресеку. Све то допринело је да се стекне потпунија слика и прошири знање о оним питањима која Фортисов путопис отвара; пре свега, питањима везаним за настанак и усмени живот народних творевина, за утврђивање историјске основе опеваних догађаја из чега следи да је Фортисов путопис покренуо скоро сва значајна питања која се односе на историју и природу усмене књижевности уопште. О свему томе, и још о понечем, било је говора и разговора на овом скупу и било је корисно, без обзира на чињеницу што су неки покушаји били мање а други више прихватљиви као савремена тумачења књижевних појава времена које је далеко иза нас, из угла научних достигнућа што су се таложила током два века. Нарочито занимљива била су предавања експерата, са филмским пројекцијама, о материјалној и духовној култури и цивилизацији овог краја, о некрополама стећака и предметима кућне радиности које су учесници видели у природном амбијенту, о ношњама и везовима, о „лирским садржајима у материјалној култури Имотске крајине“ уопште.

Научни скуп у Имотском, Загвозду и Вргорцу, одвијао се у доброј организацији Секретаријата за просвјету, културу и физичку културу Социјалистичке републике Хрватске, Скупштине општине Имотски и Вргорац, уз сарадњу друштвених и културних организација у местима где су гости и домаћини саопштавали своје прилоге. Домаћин овог скупа, др Стипе Шувар, учинио је све, не само по дужности већ и због природне везаности за крај из којег и сам потиче, да гости скупа добију што потпунију визију историје и духовне баштине Имотске крајине, друштвеног развоја и начина живота, али и да сами доживе визуелну чаролију овог простора у који су, дубоко и далеко од човековог додира, усечена језера и природни бунари — вртаче.

Вечери су биле испуњене програмом, реситалом „Хасанагиница“ и гостовањем наших познатих књижевника из Хрватске, Босне и Херцеговине и Србије. Фортисов траг довео нас је коначно у Вргорац а ту смо већ били у дилеми: на кога да мислимо? На заслужног Фортиса или на великог Тина?

Хатица Крњевић

КУЛТУРА У СВЕТУ

Седам муза Монголије

СВАКИ СУСРЕТ са седам муза у Монголији везан је за Будино име. Богатство језика у бајкама и пословицама, непоновљивост орнамената, смелост боја, лепота облика, тананост покрета у религиозним играма, чудесни звуци, извлачени преко струна моринхура или лимбе, те необичне дуге флауте, 3.333 килограма сребра у манастиру Гојчин ламе, данашњем музеју религије, ритуалне маске, бурхане — стварано је (као и свуда) у вечну славу Буде и његова учења: да обману, уплаше, присиле, убеде, опију... Али, између безбројних ликова насмешеног Буде, страшних чудовишта, многоруких и многоликих духова, слика погибије противника ламаизма, пробија и нешто друго — живот народа, његова маштања о правди, срећи и поштењу, победи добра над злим, поимању живота. Уметничка машта народна и стваралаштво плејаде безимених мајстора кроз векове, није могло бити толико оковано да под религиозним видом не одслика реалан живот, страдања и надања човекова на овом простору.

Отуда је сигурно и доживљај који човек носи собом кад се сретне са разноликим облицима стваралаштва и са занимљивим процесом како се то данас транспонује у новим условима. Истраживања показују да је исконска човекова потреба да се искаже кроз игру, песму и слику далеко старија на монголском тлу, као и свуда, од настанка ламаизма, чији су печат носила сва уметничка остварења последњих седам векова. То су нам објаснили у Хан музеју једноставном народном мудрошћу: „Старије су раније израсле уши, него касније израсли рогови“.

Код монголских мајстора то има специфичну арому. Иако, по стилу, слике, рецимо, подсећају на кинеске, јапанске или корејске (по необраћању пажње на дубину, сенке и перспективу), ипак је то нешто особито по начину изражавања и има своје сопствено име — „Монгол-дзураг“. Под вештом кичицом, чекићем, длетом, иглом, певају и плачу — гвожђе и челик, злато и сребро, бакар и бронза, дрво и кост, камен и глина, свила, кожа и вуна — на дверима јурте, украшеном сандуку, кованој посуди, седлу, обући, музичким инструментима, ћилиму, храмовима, итд. Ватромет боја, филигранска вештина и стрпљење, неисцрпна машта, високо мајсторство — то су одлике уметничких, религиозних и предмета који задовољавају свакодневне човекове потребе.

Боје су чисте, јарке, интензивне, а најчешће: зелена, оранж, црвена, сива, бела. Од давнина, па до наших дана, боје су одржале одређени значај. Народни епос објашњава ту симболику, садржану у бојама: црвена — боја огња и пламена, извора свега живог, симбол је среће; плава — то је боја неба и значи вечност, верност и постојаност; жута — значи љубав; бела — боја чистоте, симболише невиност, благородност, мушкост; боја мрака — црна — представља несрећу, беду, издају. Исту симболику имају и материјали од којих се израђују уметнички предмети. Бронза — значи верност и постојаност; злато и јантар — љубав; рубин и корал — радост; дијамант и сребро — чистоћу и невиност. У комбинацијама боја и лаику готово није тешко да препозна утицај околне природе — зелених степа, безданог плавог неба, неописивих наранџастих залазака сунца.

Древна симболика вуче корена из времена када се човек клањао мући и грому, облацима и горама, рекама и језерима. Водени талас представља — народ, мућа — непобедивост, снагу; пламени језик — расцват, снагу, бодрост духа; облак — срећу, умешност, надахнуће. Па, и на детаљима орнамената изражена је нека мисао, а најчешће, жеља за срећу, успех, здравље, напредак, мир, радост. Петобојни кругови на вратима јурте изражавају жељу домаћина намернику, госту или пријатељу да му се испуни све што са пет чула може пожелети.

И тако, на древним традицијама, рађа се нова уметност. Младићи, са завршеном ликовном академијом, праве од глине маске страшних божанстава прошлости, које су и у религиозним играма требало да заплаше гледаоце и увере их у свемоћ Будину. Данас те маске представљају туристички „сувенир“ из земље плавог неба.

Живојин Стекић

Нобелова награда Швеђанима

ОСАМНАЕСТ чланова Шведске академије одлучило је да се Нобелова награда за ову годину додели двојици истакнутих шведских писаца: Ејвинду Јонсону и Харију Мартинсону. До данас су свега четири шведска писца добила ово високо признање: Селма Лагерлеф (1909), Вернер фон Хајденстам (1916), Ерик Аксел Карлфелт (1931) и Пер Лагерквист (1951). Међутим, док су раније ову награду шведски писци добијали појединачно, сада је одлучено да се она додели двојици писаца, као што је истовремено додељена Самуелу Јосифу Агнону и Нели Сахс.

Приповедач и романописац Ејвинд Јонсон (рођен 1900. године) син је зидара и дуго је радио разне послове, поглавито у фабрикама, и то не само у Шведској него и у Немачкој, Француској и Швајцарској. Започео је као пролетерски писац и писао, углавном, о радничкој класи и ситуацијама у којима се налазе њени припадници. Најпре је објавио књигу приповедака „Четири странца“ (1924), а у роману „Тимани и праведност“ (1925) указује на хришћанство као на препреку за ослобођење радништва. У роману „Успомене“ (1928) има дубоких психолошких понирања, па и утицаја психоанализе. У роману „Коментари паду звезда“ (1929) приказује једног фабриканта који настоји да се представи као пријатељ радника, док у следећем роману „Опроштај с Хамлетом“ (1930) слика једног младог радника који се, раскрстивши са сумњама и колебањима, укључује у раднички покрет. У тетралогији романа о Олафу Персону (објављеној од 1934. до 1937. године) Јонсон широким потезима приказује тешкоће на које у грађанском друштву наилази талентована радничка омладина. Касније (1945), овај велики роман сажео је у један том. Крајем четврте деценије Јонсон пише антифашистичке романе, уперене не само против немачких нациста него и шведских десничара: „Ноћна обука“ (1938) и трилогију романа о Крилону (1941 — 1943). У књизи „Ударање таласа“ (1946) модернизује „Одисеју“ у симболистичком духу. Писао је и на француском језику: прву верзију романа „Град светлости“. Писао је и мемоарску литературу. Члан Шведске академије постао је 1957. године.

Харри Мартинсон (рођен 1904. године) син је поморца и има помало сличну биографију као Јонсон. Променио је велики број занимања: био је чак и војник у револуционарној армији Бразила. Оболео од туберкулозе, вратио се у домовину и почео да „гута“ књиге и — да их пише. Писао је без система, све врсте литературе. Најпре је објавио збирку песама „Аветињски брод“ (1929), али као песник самосталност показује тек у збиркама „Номад“ (1931), „Природа“ (1934), „Пасат“ (1945) и „Цикада“ (1953). Своје песме Мартинсон је писао у невезаном стиху, приказујући у њима многоструку повезаност најмањег делића света с његовом огромном целином. Стога у образложењу за додељивање награде стоји да је „умео својим делима да дочара свежину росе и да се вине у космос“. У збирци „Номад“, као и у путописима „Путовања без циља“ (1932) и „Капе, због“ (1933), заступа мишљење да се путовањем и сталном променом места боравка могу избећи замке грађанске цивилизације. Романи „Кад коприве цветају“ (1935) и „Пут у живот“ су аутобиографског карактера и односе се на детињство и младост писца. Почетком пете деценије нашега века Мартинсон почиње песимистички да гледа на модерну техничку цивилизацију, која угрожава егзистенцију човечанства, па у спеву „Анијара“ (1956) опева како се људи у космичким бродовима спасавају од атомске смрти на Земљи. У роману „Пут у Клокрике“ (1948) Мартинсон приказује путовање једног скитнице и његов доживљај не само разних крајева Шведске него, под извесним утицајем кинеског учења о „тао“, и — космоса. Члан Шведске академије постао је 1949. године.

Не би се могло рећи да су ова два писца врло познати ван своје отаџбине, али се то није могло рећи ни за многе друге добитнике исте награде, на пример за Аустралијанца Патрика Вајта. Код нас су преведена два Мартинсонова романа: „Пут у Клокрике“ и „Кад су цветале коприве“, и један Јонсонов роман: „Снови о ружи и огњу“.

ХУМОР И САТИРА

Сједи и деверај

Све се мијења па и језик*

ГЛЕД'О САМ лијепо својим очима, к'о што сад вас гледам: нема јој, да бог каже, више од 13 година, а разбашкарила ти се у парку, на једној клупи, и ћоса ли ћоса. Ајде да је то ћосање, к'о 'но у наше вријеме — сједе, пристојно, момак и ђевојка и причају — па ни пола ми јада. Јок, пријатељу Манојло, бога ти твога, боже ми опрости, него прифатио онај дерепан (Излази, дијете, пред кућу, што ти мораш сваку да чујеш) оне јој јадне сисиће и гњечи, јаљца ти бога задајем, таман к'о лимун. Нијесам могао да гледам, па сам од грдила окренуо главу на другу страну.

Дијете, људи, тек што је прогледало, а сваки бетер боље зна од мене и од тебе, Салко, к'о да јој је педесет, а не тринаест. Стотину и једном сам од старих људи чуо: покоси жито незрело, ни сламе ни жита — отели се крава прије факта, ни краве ни телета. И не може, вала, да свети Петар каже, никад ни оће бити ни жене ни Бетета.

Џаба је, слободно, Американцима техника. Могу се попети и на педесет Мјесеца, могу изумит све што ни у сну не би снио, али, доће ли до рата, изгубиће га, посигурно. Окле онаква ђевица може родити војника да ваља. Нити је јеторна, нити има састава, нити је капавац да подигне напредно дијете. Кад упатно роди упатно, џаба ти га је 'ранити и 'тићијим млијеком, остаће нагрдно и наказно, мимо остали нормални свијет. Ноћили су код мене, ономлани, двоје Американаца. Млади су и зелени, да је среће, а казали су се, фалан, к'о чо'јек и жена. Не знам тај црни странски језик, а свашта би' их, само да сам умио, питао. Причао је, бајаги, неког ђавола са њима онај мој мали из Београда, таман је тада био на одмору и он их је, однекле, и довео на конак, ама није причао оно што је мени био ћеф. А знате ли како изгледају? Таман, богами, к'о да никад нијесу јели ни слано ни смочано. Потамњели, к'о црна земља, оне им очи упале, запустили косурину, а нијесу се, рекао би иксан, поштено опрали од рођења. Права страшила, па то ти је.

Донијела им жена вруће варенике, да сркну неку сродобољу, а они се зафаљују, виђело им се то по онијем јадним очима. Не уми је жена да оде, но бленула у њих, к'о у авијести. Дајем јој ја ишарет очима да се мажне — види, вељу, бруке, помислиће да смо ми дивљаци, а не они. Правио сам се к'о да ми изгледају нормално, још сам од оног мушкића, а ни по чему се, ђавооднијо, не разликује од женска, узео цигар, а знате да не пушим. Дошао си ми, мислим, у кућу — не могу те одбити, да нешто ружно не сконаториш и не посумњаш.

И чујем ти ја како ти они мом малом објашњавају да су комунисти. 'Ајде, помислим, причинило ми се. Јок, пријатељу Манојло, мали фино преводи да су — комунисти. Насмијем се ја, фалан, мило ми је, а драже би ми било да ми је тада неко одвалио шамарчину. Ако су онакви сви амерички комунисти, ђаво им, брате, сву фајду однио. Није кадро ни да гамиже, ни да се окупа и отријеби од уши, а камо ли да покреће револуцију.

Изметнуо се, болан Салко, свијет, па то ти је. Гледам ону врцу Садикову: обојила косу и нокте и натрацкала губице, би рекао да је принцеза. Она јој јадна сукњица није већа од обичног рубца — боље јој је да и оно скине, кад јој се и онако сва она црквица види. Па, 'ајде, кад штумакну у Сарајево или у Београд, нек сијевају све гологузи, бар их не видимо и не црвенимо. А сијевају, слободно.

Ништа ти ни ове наше ђевице нијесу одвојиле од чаршијских. Ако нијесу и горе: држано на ланцу, па сад се откинуло и манита. Заборавило да говори, стиди се од оца и мајке, све би шћело да сакрије поријекло. Буде два мјесеца у Сарајезу и више неће да каже „кућа" но „куча", а овим из Београда све је „бело" и „лепо", к'о да никад оће нијесу живјели.

Није то, јадан, да не умију, но неће да причају како ваља. Намјерно то, синьи кукавче, раде — да испану господа, а не сељаци, к'о ми. Гледао сам лијепо како се натежу кад изговарају те „господске" ријечи и испадају смијешни. Погледај, болан Салко, само немој ником, ове наше службенике у општини, посебно школце: половину их ја, кад дискутују на неком састанку или кад држе тај јадни говор, ништа не разумијем. Све само саме „трегације" (интеграције, примедба писца), „детрегације" (дезинтеграције), „силимације" (асимилације), „котуисања" (конституисања), „фебилности" (флексибилности)... не умијем ни да изговорим.

'Ајде национализација, па, донекле, и конфискација, али шта им значи та ђаволја „наругација" (инаугурација), слатки брате. Давао сам Јолу Дерикожи десет 'иљада само да изговори ту наругацију, а овај нови правник је, сваког дана, изговори бар педесет пута. Ками мајци, џаба да сам му и кућу понудио.

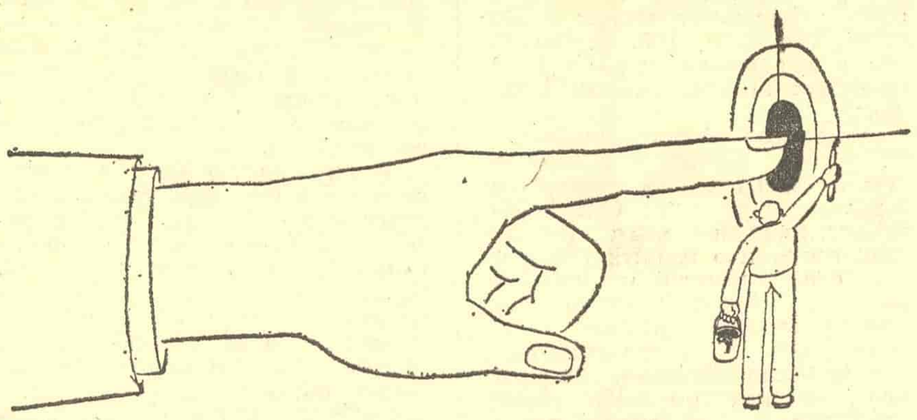
Тако ти је и на телевизији, лијепо ми криво што сам тог ђавола и донио међу чељад. Има вечери кад ја свежем и скопчам тек сваку десету. Доће ми да посумњам, међу нама речено, да ни они што тако причају не разумију себе, него причају тек да би нешто рекли и да би оправдали ону црну плату. Баш јуче, наиће код мене Јован Ђурило, пођерао шиљеж на пазар, 'оће, изгледа, да сели у Мостар код зета, сина оног Умљака, што су му преклани вуци нагрдили овце на Зеленгори, па ми, онако уз кафу, а знате ви како Јован умије да развезе, каже: „Јадан Обрене, да су партизански комесари четерес и прве агитовали на овом данашњем језику, ништа не би било од Покрета. Бавољи један сељак не би сфатио ни шта 'оће, ни куд нас зову. Сва срећа што најприје побиједисмо, па се тек онда погосподисмо".

Осмје'нем се ја, погледам чује ли ко, па му кажем: „Шући, богати, Јоване и запали. Ми смо ти нешколовани људи, можда тако и треба зборити. Све се мијења, па и језик." Јован је помислио да се шалим, а кад озбиљно подумате и не шалим се. Ево узмите ципеле или капут. Сваке пусте године, нова мода. Цркло би данас да не узме „шимике", а за два мјесеца нема те силе која би га нађерала да их обује. Изашле из моде. Тако ти је и са капутом, кошуљом, гаћама, свачим. Зашто би, онда, забога, Вук вазда био у моди?! Застарио је, прегазило га вријеме, па то ти је. Он се, сиромах, сем тога, залагао за народни језик, а ко ти данас држи до народне приче. Причају други, шта 'оће и како 'оће, а народ слуша. Так'а му мода дошла.

Не знам, богами, шта да вам кажем, Сједи и деверај, гледај своја посла и прави се да не видиш што видиш и не чујеш све што чујеш. Паметније је, макар с миром спаваш. Ко сам ја, Обрен Цицвара, да исправљам криву Дрину и учим кад ће се која жена обабити, како ће се ко владати и зборити. О коју ми је то. Само да ме боли глава и да навлачим омразу на се.

Јок, него шта си оно хтијо да кажеш, пријатељу Манојло?

Вук Драшковић



КАРИКАТУРА МИЛЕТА МИЛОРАДОВИЋА

Томислав Топић

Одлазак

Вријеме је да кренем, само
не знам
Куда
Подстиче ме на то моја памет
Луда
Отиснут се морам, отићи
Далеко
Негдје преко мора, као што сам
Рек'о
Отиш'о би тамо, да се опет
Вратим
Отиш'о би тамо да себе
Испратим
Моје путовање биће без
Свједока
Јер се желим вратит прије давног
Рока
Шта ћу тамо радит одлучио
Нисам
Јер са самим собом нисам више
Присан
Повео бих многе незнане и
Знане
Само не знам с које да им
пријем
Стране
Да им пријем с оне освјетљене
Сјајем
Потписаћу себи скори сусрет с
Рајем
Да им пријем с оне везане с
Дебаклом
Визираћу себи скори сусрет с
Паклом
Без обзира на то и на скори
Пут
Одлуку ћу донијет већ
претпрошли
Пут
Одлазим са сјетом и са бившом
Надом
Вратићу се јучер, са минулим
Радом
Чекајте на молу повратак мог
Брода
Или бившу дугу испод златног
Свода
Нека буде сунца, и понешто
Славља
Успомени мога првога
Поглавља.

ПОНОВНИ ОДЛАЗАК

Са повратком мојим и вријеме је
Стало
Сунце на изласку у воду је
Пало
И с мјесецом ко зна како ствари
Стоје
Скуп пробраних звијезда судбину
му
Кроје
Дани су све краћи али јутра
Слуте
Да пролази вријеме ноћи
Надахнуте
Да пролази вријеме громова и
Муња
Ал' и нада више да подне
Закуња
Ако подне заспе пробудићу
Зору
Нек освјетли плиму изгубљеном
Мору
И Космос се бори са земљином
Осом
Трећи упоредник умива се
Росом
Једна општа збрка, један луди
Хир
Јужном полутару припрема се
Пир
Не знам гдје би поч'о и одакле
Стао
Ако данас прођем, већ сутра сам
Пао
Испред мојих ногу трње вијенац
Плете
Дани од преклани за сутра се
Свете
Опет морам почет живот
Испочетка
Први партер лијево, драма без
Свршетка
Са прологом лирским, изобиљем
Рола
Пауза нек' буде, на сред оног
Мола
Са којег сам једном коракнуо
Страсно
С објективним вјетром, смјело
Непристрасно
Пратите ме опет у бескрајном
Ходу
Вријеме је да кренем, брод
пропушта
Воду.

КАРИКАТУРА СЛОБОДАНА МИЛИЋА

Три приче у једној

ЧВОРУГА до чворуге, глава ко мерица, али ја се не предајем. Опет се залетим, па главом у зид. Глава да пукне — зид ни да чује. Досетим се па заштитим главу дебелом шубаром. Лакше глави, лакше и зиду. „Тако га никад нећу срушити", — закључим и бацим шубару у крај. Опет се залетим, па из све снаге у зид. Глава да пукне — зид ни да чује.

А људи ко људи. Гледају, али не помажу. Неки ме чак и осуђују.

Звизни ту, звизни тамо и, богами, у зиду се појави пукотина. Мала, али пукотина. Ја да полудим од среће. Залетим се још неколико пута. Као да ми се снага устостручила — пуца зид на све стране. У то и мрак поче да се спушта, па оставим све за сутра.

А људи ко људи. Чим се смрклo пожурили да ми честитају. И сви се изнапијали.

Сутрадан, пораним да завршим посао пре него сунце гране. Обучем белу кошуљу, вежем најбољу кравату и упутим се зиду. А тамо већ пуно људи. Окупили се и нешто шапућу. Осетим да нешто није у реду. Пријем зиду. На њему некаква плоча, а на плочи некаква слова: „Решењем Скупштине Општине број 1234/70 овај се зид ставља под заштиту Државе". Доле — место и датум.

Од туге се пробудим и одмах седнем за машину да људима откуцам свој сан. Ставим наслов „Не може се главом кроз зид", додам адресу и број жиро-рачуна, па све то пошаљем једном угледном листу.

У недељном броју, на ударном месту, угледам крупним словима исписан наслов: „Трагедија на зиду". Остало све исто, само на крају неко дописао нову поенту. Као ја се, разочаран, попео на зид који нисам успео да срушим и са женом и децом скочио у амбис.

Сачекам годину дана, па опет пошаљем свој састав истом листу. У недељном броју, на ударном месту, угледам црвеним и крупним словима исписан наслов: „Зид". Остало све исто, само крај друкчији. Као ја дошао да коначно срушим зид, а од њега ни цигле ни трага. Раздрагани радници објасне ми да је зид био потпуно труо и да су га срушили ко од шале.

Сачекам још годину дана, па опет пошаљем свој састав истом листу. У недељном броју, на ударном месту, угледам познати наслов: „Не може се главом кроз зид". И све остало, од речи до речи, исто. Почнем да се радујем кад на крају угледам масним словима одштампан следећи коментар: „Уредништво се дуго колебало да ли да објави овај непријатељски текст и најзад је већином гласова одлучило да га штампа. Дискусија коју ће он несумњиво покренути треба да одговори на три питања. Прво — докле ће поједини назови-писци злоупотребљавати нашу слободу штампе, друго — може ли се радна енергија оваквих „зидара", који подижу око нас непостојеће зидове, искористити паметније и сврсисходније, треће...

Зоран Божовић

Истина о лажи

ПОСТОЈИ сасвим оправдана сумња да је лаж настала појавом човека. Јер је мајмун сишавши са дрвета слагао другог мајмуна да ће се вратити. Животиње не знају да лажу. Зато ће то увек и остати.

Што се тиче бројчаног односа, лажи су у великој предности. Истина може бити само једна, а лажи безброј. Тако је и у животу, пошто је мала вероватноћа да ће те од једне истине и сто лажи погодити баш истину.

Борећи се против тога, људи су покушали да споје лаж са истином. И знате шта су добили? Другу лаж, која је била ближа истини.

Затим су хтели лажи да промене име, не би ли је тако, можда, приближили истини, па би се за човека који лаже говорило да не говори истину. То би можда и било сасвим у реду да се не може лагати и ћутећи. А ево и примера. Ви хоћете да кренете једним путем, а пошто нисте сигурни да је добар, тражите од једног (одговорног) друга да вам каже да ли сте на правом путу. А он ћути. Ви се држите оне: „Ћутање је знак одобравања", па кренете и тек после установите да вас је слагао. Више се не држите оне изреке, а ни њега немате за шта да ухватите, осим за ћутање. А ни онда му ништа не можете, јер нико не зна шта вам је одћутао.

У свету лажи најтеже је говорити истину, јер вам нико не верује. У свету истине свеједно је шта кажете, пошто он и не постоји.

Да би неком веровали да говори истину мора да се закуне. Лаж је, међутим, довољна сама себи.

Ко призна да је слагао пола му се опраша, што је за њега сасвим довољно. За другу половину сви криви они који су га открили. Да то нису учинили, нико не би сазнао за лаж.

Не једном, десило се да човек буде огњен истином. Лажови су, међутим, увек трезвени.

Најопаснији су они који говоре истину. Никад не знаш када ће те слагати.

Лажови су веома успешно решили проблем незапослености — пошто је одавно познато да ко лаже тај и краде.

У лажи су кратке ноге, али није јасно како до уха стигне увек пре истине.

Ако је некад неко и побегао од истине, успео је то само захваљујући лажи.

Можда је лаж понекад и прљава, али су зато лажови имали увек чисте рачуне.

Све те лажи ја још могу и да поднесем. Подносе људи свашта, па и ја могу да поднесем обичне лажи. Чак се и не узбуђујем. Међутим, ипак постоји нешто што може веома да ме узбуди. А то је гола истина. Шта могу кад сам настран!

Никола Грујић

СТРИП МИОДРАГА СТОЈАНОВИЋА

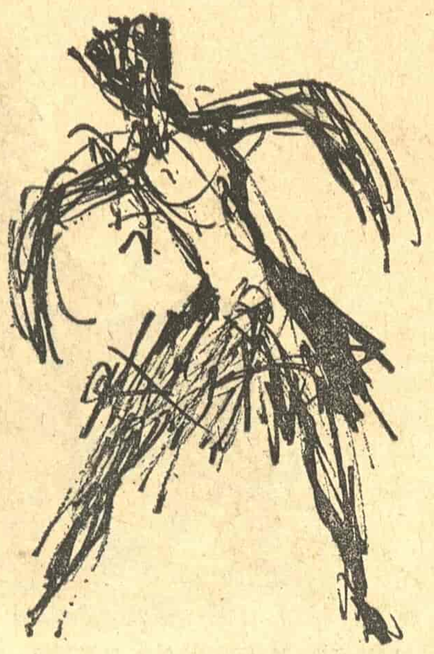
* Походити Херцеговину — то значи походити изворишта језика овог народа. Али се и запитати: нијесмо ли, можда, тај говор, изворан и народни, заборавили? Обрен Цицвара није знао да га „снимамо", док је говорио.

Задаци у култури после X конгреса СКЈ и VII конгреса СКС

У оквиру устаљене праксе у свом раду, Секретаријат Културно-просветне заједнице Србије је предложио да се, на нивоу Републичког одбора, размотре задаци у култури који произлазе из ставова Десетог конгреса СК Југославије и Седмог конгреса СК Србије и да се утврди даља друштвено-политичка ангажованост у остваривању циљева културне политике у нашем самоуправном друштву. Републички одбор Културно-просветне заједнице Србије је, у овом смислу, одржао своју Девету седницу тридесетог септембра о. г. у просторијама Скупштине СР Србије. Прва тачка дневног реда је гласила: „Задаци у култури после Десетог конгреса СКЈ и Седмог конгреса СКС и посебно о месту и улози Културно-просветне заједнице у нашем самоуправном систему". Уводну реч је дао Вукоје Булатовић, члан Извршног комитета Централног комитета Савеза комуниста Србије.

На почетку свог излагања Вукоје Булатовић је констатовао да је после одржаних конгреса ситуација у култури повољна и да је битка добијена на политичком плану, али је такође нагласио да и даље постоје нејасноће на идејном плану које морају да се рашчисте, јер би одуговлачење њиховог рашчишћавања могло да представља опасност. Културно тржиште би требало да буде правилно усмеравано, и то је један од задатака, за чије би се оживотворење требало изборити у наредном периоду. Међу приоритетне задатке се убраја и потреба ширења и прожимања култура народа и народности, као и ширење културе у оним подручјима у којима до сада није довољно урађено због скромних материјалних средстава комуна или из било ког другог разлога. У ову скупину питања Вукоје Булатовић је сврстао и нека питања о естетском опредељењу стваралаца, као и проблем појаве монополистичке узурпације. Полазна тачка у решавању свих ових питања је у сваком случају у доследном спровођењу Устава, по коме непосредни произвођачи имају неотуђиво право да располажу средствима која остварују.

Један од нерешених проблема је и проблем конституисања интересних заједница културе, а посебно значајно питање је интеграција културе у републици, као и подизање нивоа функционалности културе. Иако је наглашено да у СР Србији постоје неколико већих жаришта културе, која могу да дају свој значајан допринос у решавању свих ових питања, Вукоје Булатовић је изнео оцену да сви ти пунктови немају довољно стваралачке тежине, што би могло да се односи и на Београд, који је највећи републички центар у коме су углавном смештене све значајније културне институције и у коме живи и ради већина културних стваралаца. Када се говори о културном стваоцу, онда увек треба имати на уму да он у једном друштву није појава сама по себи, те је неопходно одредити и његов положај и правилно вредновати његов рад. Битно је и питање идејног усклађивања рада стваралаца. Проблем слободе стваралаштва је решен усвојеним документима и резолуцијама на протеклим конгресима и Савез комуниста не одступа од усвојених принципа, но извесна обазривост мора да постоји ако се имају на уму неки ексцеси у појединим културним срединама, када се кроз уметничко дело протурају и разни облици претње, па и отворен антикомунизам, или национализам.



Девета седница Републичког одбора Културно-просветне заједнице Србије је текла у радној атмосфери уз присуство многих гостију. У дискусији, која се развила после уводне речи Вукоја Булатовића, неки проблеми су ближе дотицани, а нису изостале ни неке сугестије које су упућене културним институцијама и партијским форумима, који ће, о овим питањима и проблемима, говорити на састанцима који треба ускоро да се одрже.

Душан Јагликин

Шести БЕМУС је почео

Част отварања Бемуса припала је овога пута балету Народног позоришта, који је ту прилику искористио да нам прикаже три домаћа дела, од којих је једно — „Даринкин дар" на музику Зорана Христића и либрето Божидара Божовића — доживело и своје прво извођење.

Увод у ово балетско вече, чинило је прво сценско извођење симфонијске поеме Војислава Вучковића „Весник буре", у кореографији Вере Костић. Иако ова поема, инспирисана истоименим делом Максима Горког, представља „Вучковићево најзрелије дело", оно ипак пати од извесне једноличности, тромости, чак „незвучности" — нарочито у гудачким деоницама, што је у условима смањеног гудачког корпуса било још очитије. Типично „неиграчка" музика, без снажних мелодијских и ритмичких контраста, она је скоро унапред одредила и млакост свог сценског успеха. Наравно, Вучковић је за то најмање крив.

Суверени мајстор и изврсни познавалац нашег фолклора, Бранко Марковић направио је од већ класичног и парадног дела југословенске симфонијске литературе, „Симфонијског кола" Јакова Готовца, један тако ефектан интермецо ове вечери, да би свака, па и најпретеранија, похвала била на месту. Колико духа, колико заносне елеганције, колико чисте, најтананије лирике! Солисти Зоја Беголи и Душан Симић били су чудесни у својој безазленој љубави! Костими Анђелке Слијепчевић: свежина, љупкост, укус, једноставност — једном речју савршени!

И најзад — „Даринкин дар". Круна вечери. Једно, вероватно, најзначајније обогаћење наше новије музичке литературе за балет. Утолико радосније, јер на један доиста достојан начин евоцира НОБ-у, у коме нема ничег од плакатског, клишетираног. Један аутентичан, стравичан доживљај, који својим заглушењем, својим соноритетом, својим криком, својом потресном певношћу, својим застрашујућим ритмом изгони из посматрача сваку индиферентност и ствара од њега активног сведока беспримерног ужаса... Али треба рећи да у Христићевој музици нема ничег од концертантног, ничег од оне уобичајене балетске музике, која је сама себи довољна. Његова је музика изазов људском покрету, људском дејству, њихов саставни део. Без њих она губи својство музике, постаје само „гомила" најразличитијих звукова. Музика је то какву траже савремени балет и савремени гледалац балета!

Вера Костић у својој кореографији, баш као и Христић, баш као и либретист Божовић, ниједног момента не иду у илустрацију. Она нас симболима непрестано провоцира, она нас све време чини саучесником осуде, и зато се њен балет гледа без даха, иако он на махове бива једноличан до једноставности. Уз неке коректуре, нарочито у стилизацији соло партија Даринке, које би више поникрале у уздржаност, дакле у бит трагедије — ми у овом остварењу — у данашњим кадровским могућностима нашег балета — видимо једно врхунско остварење које колико изненађује толико и одушевљава. Даринка Лидије Пилипенко је резултат који би морао бити трајно запамћен. Уз њен бок стоји Бора Младеновић, за кога не знамо одакле црпе снагу за овакве, колико уметничке толико и физичке, подвиге. Костими Божане Јовановић и сцена Владимира Маренића, у сваком детаљу у служби дела.

Оркестром је дириговао Ангел Шурев. Снимак „Даринкиног дара" који је начинио са својим оркестром Дома ЈНА, невероватно изражајан и ефектан. Могло би се рећи да је био видан, а не само слушан, учесник у представи. (С. Т.)

Јубилеј Николаја Островског

Крајем септембра и почетком октобра у Москви је обележена седамдесетогодишњица рођења Николаја Островског. Вече посвећено овом познатом писцу одржано је у московском Пионирском дворцу а окупило је низ истакнутих личности и некадашњих пишчевих пријатеља. У уводној речи и у речи о писцу секретари управе Савеза писаца СССР-а А. Сурков и Б. Пољевој изразили су дубоко поштовање према успомени на пишчев изузетни пут и стваралаштво. О великом утицају стваралаштва Николаја Островског на млада поколења говорили су режисер филма „Како се калио челик" Н. Машченко, филма снимљеног по истоименом роману овог писца песник В. Костров, удова писца Р. П. Островска и пишчев пријатељ и један од првих комсомолаца П. Новиков.

Московска „Литературнаја газета" такође је обележила овај датум. Један од аутора чланака објављених у ту част, Сергеј Михалков, пишући о познатој трагедији писца и о изузетној животној снази његовој у деветогодишњем књижевном стваралаштву под тешким условима, каже: „Али како је било Островском док је писао! Постеља, непокретност, слепило, бол. Не видети лист хартије, не видети редак, споро и тешко превлачити оловком по папиру, а кад сасвим понестане снаге — диктирати, диктирати, отимајући од смрти дан, сат, минут. И све, од прве до последње речи — сећање, само сећање!".

Ана Каравајева, аутор другог чланка, сећајући се речи Горког о животу Островског као светлом примеру победе духа над телом, пише о појединим видовима тог духа, о пишчевом инсистирању на објективну оцену онога што је написао и о спремности његовој да прими сваку критику, ма каква она била. Каравајева то илуструје речима захвалности Островског, упућеним Александру Серафимовичу, који му је указао на поједине грешке подробно их анализирајући, и речима из писма Островског, упућеног Михаилу Шолохову: „Прави пријатељи треба да говоре истину ма како она била сурова, и треба писати више о недостацима него о ономе што је добро, — за то што је добро народ неће грдити".

Занимљив је и чланак „Тако се калило пријатељство", у коме В. Попов, директор Московског државног музеја који носи име Николаја Островског, и З. Гајсањук, виши научни сарадник, причају о великом пријатељству Островског и Александре А. Жигирјове, која је била прототип истоимене јунакиње романа „Како се калио челик", публикујући одломке из њихове међусобне кореспонденције.

Вердијев институт у Парми

Пре 14 година (1960), при конзерваторијуму „Ариго Боито" у Парми, завичајном граду Бузепеа Вердија, основан је Одељак за изучавање његовог дела. Три године касније тај Одељак прераста у Вердијев институт, који добија закон по коме постаје самостална јавна установа на чијем челу стоји Управни савет. Први председник Савета био је познати композитор, сада већ покојни, Илдебрандо Пицети, а њега ће наследити бивши председник Републике, Бовани Гронки. Истина, још 1951. године, када се широм света, а нарочито у Италији, обележавала 50-тогодишњица Вердијеве смрти био је основан Вердијев институт, чије је седиште било у миланској Скали, тачније у њеном Музеју. Али његов рад се не може поредити с радом Института у Парми.

Требало је, међутим, да прође десет година и да се у Институту у Парми посла лати један скромни, неуморни, зналац и поштовалац Вердијевог дела, композитор и критичар Марио Медичи, кога музички и позоришни свет памти и по двема сјајним сезонама веронске Арене, када је, као њен уметнички директор, између осталог, у Арену „увео", сада већ историјског, „Дон Карлоса" са Жаном Виларом за редитељским пултом! Нас је Медичи, пак, задужио увођењем првог нашег уметника у Арену — Бисерку Цвејић, која није била његов једини „проналазак". Поменимо само: Плачида Доминга, Монсерат Кабаје, Дмитри Петкова, Рајну Кабајванску, диригента Елиаху Инбала... И откако је тај предузимљиви, енергични и тихи човек повео, као директор и први научни сарадник, пармски Вердијев институт, ударени су темељи новој науци — вердиологији.

Нема сумње, о Вердију се много знало и пре настанка овог Института, али су тек његовим радом та сазнања почела организованије и сигурније да пристижу. Читав низ конгреса, симпозијума, округлих столова, курсева, публикација за врло кратко време успели су да темељно и документовано обухвате велика поглавља Вердијевог живота и рада, и колико је су као такве постале фундаметанлна, а у неким случајевима и полазна, литература за даља изучавања Вердијевог дела.

Четрнаест година нису велики период, али оне бележе: четири интернационална конгреса (у Венецији 1966, тема: „Стање и перспективе вердиологије у свету"; у Верони, Парми и Бусету 1969, тема: „Дон Карлос"; у Милану 1972, тема „Позориште и музика Бузепе Вердија"; ових дана у Чикагу, теме: „Симон Боканегра" и „Верди у Америци"); затим два симпозијума (први у Торину априла 1973, тема: „Сицилијанске вечери" поводом отварања обновљеног театра Ређа у Торину са том представом, у Парми новембра 1973, тема: „Вердијева мелодрама и Шилерово позориште"), објављена су три тома (сваки са по три књиге са по више стотина страна), који представљају резултат рада сарадника из целога света. До сада су ова три тома у девет књига, са посебним и комплетним индексом за сваки том, исцрпно обрадили: „Бал под маскама", „Моћ судбине" и „Риголето"... следе, потом, три свеске изашле поводом извођења Вердијевих мање знаних опера: „Гусар", „Јерусалим" (париска верзија „Ломбардинци у првом крсташком рату") и „Стифелио". Ту су, даље, два тома који садрже излагања са прва два конгреса, и, најзад, једна књига посвећена „Пореклу, Аиде" са досад непознатом документацијом чуваном у Архиву каирског театра, за који је „Аида" писана и у ком је 1871. први пут изведена. (Срећом да су та документа објављена јер су неколико месеци касније изгорела заједно за целом зградом каирског позоришта). Свему овоме треба додати још и две серије предавања на те му Вердијевог театра, па затим организацију проналажења, прикупљања и копирања, и потом сређивање те, бројне, архивске грађе, а цео Институт чине само његов директор са две секретарице и једним рачуновођом!

Одмах да кажемо да уз директора и његов малобројни штаб стоји бројна интернационална војска из читавог света. Близу 200 музиколога, музичких писаца, критичара, редитеља, диригената, сценографа, костимографа, композитора, певача, историчара од Токија до Њујорка, обједињују свој рад преко ове симпатичне „централе" у Парми, међу којима се налази и један, свима нама знани, Југословен, професор Драготин Цветко из Љубљане.

Тако се проучавање Вердијевог театра сваким даном све више шири, а са њим напредује и вердиологија као наука. Двадесет и шест његових опера, уз Реквијем, чине још увек сигурно бар једну трећину представа свих опера света, што је доказ њихове трајне и универзалне вредности. А то чини да Верди и његово дело постану и озбиљна социолошка тема. У сваком случају, од овог Института се очекује још много ствари, а у првом реду: критичка издања, нарочито раних, Вердијевих опера, а затим и објављивање његове обилне кореспонденције с научним апаратом, а то су готово немогући потхвати, јер су сви оригинали партитура власништво Рикорди-ја, а највећи део писама у поседу његових наследника, а и једни и други имају својих разлога да не желе да до тога икада дође. Но, ствари се ипак крећу, а сазнања се непрестано увећавају, тако да сад већ није ни ризик ни далековидост бити оптимиста у погледу будућности вердиологије.

Слободан Турлаков

СА ОВОГОДИШЊЕГ БИТЕФА — СЦЕНА ИЗ СТРИНДБЕРГОВОГ „ПУТА У ДАМАСК" У РЕЖИЈИ ИНГМАРА БЕРГМАНА, А У ИЗВОЂЕЊУ КРАЉЕВСКОГ ДРАМСКОГ ТЕАТРА ИЗ ШТОКХОЛМА; ОВОМ ПРЕДСТАВОМ ЧУВЕНИ ФИЛМСКИ РЕДИТЕЉ ЈЕ ПОТВРДИО СВОЈУ РЕПУТАЦИЈУ И НА ПОЗОРИШНОЈ СЦЕНИ

Јарослав Кратина

У Београду, у осамдесет другој години, умро је сликар, копист и рестауратор Јарослав Кратина. Пошто је завршио Обртну и Уметничку школу у Загребу (у класи Беле Чикош-Сесије), имао је прву самосталну изложбу у Београду 1920. године. Излагао је у оквиру уметничких група „Облик" и „Лада". Међу првима је почео с копирањем и рестаурирањем фресака и у том погледу извршио пионирски посао. Прве фреске је копирао још 1921. године, када је ретко ко могао да предвиди значај овог његовог посла. Његове копије спадају међу најбоље и као такве нашле су места у Народном музеју и Галерији фресака у Београду. Поред тога, бавио се и илустровањем и опремом књига. Дуго година био је професор средњих школа, а касније је постао професор на Академији ликовних уметности у Београду. На његовој сахрани говорио је сликар и професор ове Академије Божидар Продановић, који је, између осталог, рекао:

„Херојски је био животни пут Јарослава Кратине. Као добровољац у првом светском рату узео је пушку у руке и стао на страну оних који су бранили слободу. Када су је извојевали, отишао је у Приштину, где је провео неколико година као професор цртања у гимназији. У тим годинама Јарослав Кратина, побуђен величином и значајем наших средњовековних фресака, почиње свој рад на копирању и чишћењу, очувању нашег ликовног богатства. То је уистину био гест великог пионира, ентузијасте, који пешице, с платном и бојама у руксаку, иде до Грачанице, хита да што пре стане пред величанственог св. Јована, Симониду, краља Милутина и да их, пун пијетета према делу непознатог мајстора, пренесе на своја платна. Касније, када је прешао у Скопље, чини исте подухвате, обилазећи Нерезе, Марков манастир, Матку и друге споменике. Од тада, од њега, почела су да се шире светом и освајају својом величином ликовна достигнућа наших средњовековних стваралаца.

Не мања је заслуга Јарослава Кратине што је тај свој ентузијазам и своје огромно знање у овој области пренео на читав низ млађих генерација које су прошле кроз његову школу и на београдској Академији за ликовне уметности, па можемо с пуним правом рећи да његовом заслугом, залагањем, љубављу и знањем они чине једну школу достојну и наше средњовековне уметности и свога драгог, врсног учитеља. Што је данас наша средњовековна уметност приближена науци и што изазива велико и стално интересовање несумњива је заслуга и Јарослава Кратине. Тај његов допринос, иако у очима савременика у први мах није добио заслужено признање, чини име Јарослава Кратине нераскидиво везаним за срж наше културе."

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уређивачки одбор: др Петар Волк, Васко Ивановић, Миодраг Илић, др Драган М. Јеремић (главни и одговорни уредник), 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 Вучнов, 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.

ЕСЕЈ

РОМАНСИЈЕР МИХАИЛО ЛАЛИЋ

Поводом шездесет година живота

МИХАИЛО ЛАЛИЋ припада кругу писаца који не сазревају дуго и споро, код којих се на пуно остварење наговештаја не чека дуго. Он припада малобројном кругу послератних југословенских писаца код којих се већ од првих дела њихов несумњив књижевни таленат веома брзо и очигледно потврђивао новим књижевним остварењима, не исцрпљујући се временом у тешком и многостраном приказу најчешће уског региона живота.

Лалићеви романи представљају затворену и заокругљену романсијерску целину (донекле, изузимајући последњи објављени роман — „Ратну срећу"). Четврт века, време у коме су романи објављивани, у нету једначеном ритму и са неједнаким домети ма, показује да је писац од почетка приступио сликању широке фреске догађаја у току наше револуције, опису збивања која су у тој фресци нашла несвакидашње успео израз. Импонује романсијерово правовремено опредељење да од појединачних, уско захваћених, исечака стварности доспе до широке панораме испољавања црногорског живота у хаосу ратног вихора. Ако је „Свадба" била пролегомена за симфонију црногорског живота, ако је та симфонија развијала теме током „Злог пролећа", двеју верзија „Раскида" и „Лелејске горе", потом изванредно симболичног романа „Хајка", онда је „Прамен таме" достојан финале те симфоније. „Ратна срећа" представља нову фазу Лалићевог стваралаштва и она се донекле издваја из споменуте целине. Будући да романсијерски опус захтева нову валоризацију, одређену вредносну лествицу, то бисмо Лалићеве романе поделили у три групе: прву сачињавају „Лелејска гора" и „Хајка", другу „Раскид" и „Зло пролеће" а трећу „Прамен таме" и „Свадба". „Ратна срећа" се налази на челу друге групе.

Лалић има хармоничну линију развоја, коју су сви критичари потврђивали, од виспреног предвиђања Милана Богдановића поводом „Свадбе", до све већег броја студија и монографија посвећених Лалићевом књижевном опусу. Свој прозни опус писац из романа у роман богати новим стваралачким и животним искуством. То показује и својим ставом према стилској формацији реализма, коју богати модерним психолошким и симболичним поступцима, према формацији која проширује своје могућности захваљујући типовима писаца као што је Лалић. Он се залаже за уношење синтетизованих слика стварности које на свој начин „издвајају битно од небитног". „Мислим да без реализма нема књижевности — завршава ту мисао Лалић — али и да реализму нема живота без сталног принављања и обогаћивања". Богаћење књижевног израза омогућио је Лалић и извесним преплитањем три књижевна рода: епике, драме и лирике, које напоредо уноси у романе, а проблем међусобног односа садржан је не само у структури књижевног рода коме дело припада, него и у структури оног дела романа који тематика априорно одређује, сама по себи, а не по пишчевом опредељењу. Лалић помера границе теоријских класификација, понегде их руши, негде симбиозом ствара нове, а негде отежава њихово дефинисање.

*

Након низа самостално објављених приповедака и прве збирке приповедака „Извидница", „Свадба" је наговестила најважније својства свог аутора. Романсијерски првенац Лалићев је стога веома погодан за утврђивање генезе његовог стваралаштва. Роман је у моменту објављивања (1950) значио сасвим релевантну појаву у иначе осредњој романсијерској продукцији. Он је представљао охрабрење за литературу, јер су њиме разбијени неки од дотадашњих и тада важећих књижевних канона (у погледу избора главног јунака). За „Свадбу" је везан податак да је то пионирско дело у погледу отварања нових путева развоја поратног југословенског романа и романсијерске технике (видна признања добија у рецензијама М. Богдановића, Б. М. Михиза, Е. Финција, Ж. Јеличића и других).

Доцније су Лалић и многи други романсијери (Давичо, Копић, Јаневски итд.) пре вазишли почетну етапу и новим делима отварали нове путеве, те карактеристика „пионирско дело" нема више уметничко значење. Дело је ослобођено ореола претходнице и остаје у свету литературе оно лико колико носи уметничких валера, колико аутохтоности показује, лишено панегирика или сувишних покуда савременика, којих је такође било довољно.

Данас „Свадба" несмањеном снагом плени интересовање читалаца, захваљујући у првом реду елементарној сугестивности, извесним елементима упрошћене композиције, стилски чисте нарације и не много слојевитој фабули. Она је, и поред многих невештина које се лако могу утврдити и којих ће се Лалић током даљег времена видног напредовања ослободити, ушла у свет литературе са претензијама на трајање, у понеким читалачким круговима да леко више и трајније но остали, успелији романи.

Будући да је читав романсијерски опус међусобно органски чврсто повезан и структуриран, анализа је непотпуна ако се посматра сваки роман засебно. Али, и поред тога, роман има и самосталан живот, као самостална уметничка целина, а „Свадба" се издваја и тиме што се њен главни јунак не појављује у другим романима до „Ратне среће" (писац је намеравао да о Т. Чемеркићу напише посебан ро ман, али то до данас није остварио).

Већ у другом роману, „Злом пролећу", размахнуо је Лалић највећи део својих способности, охрабрен добродошлицом првом роману. Дао је маха својој разиграној стваралачкој машти и мноштву онога што је представљало сопствени доживљај (као део сопственог живота, или као део туђег али прихваћеног и проживљеног и проосећаног живота). Усавршио је у том кратком временском року, од појаве „Свадбе" до појаве „Злог пролећа", романсијерску технику, што се нарочито види у погледу композиције романа и метода ретроспекције која служи као везивно ткиво између савременог и прошлог тренутка. Ретроспекција, у склопу свега што се као интегралан организам показује у роману, претвара прошлост у савременост. Писац има шире видике, обухватнију симболику, искренији је у исповести, неспутан неким спољним и ванкњижевним обзирима. Његов поглед продире у све поре живота, односно у све оне за које је заинтересован.

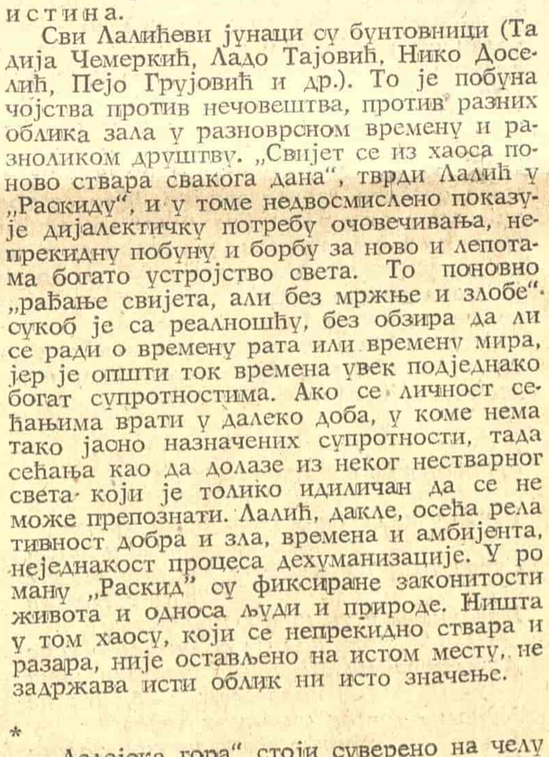
У свести његових јунака непрекидно је присутна његошевска свест о двојаком схватању живота. Постоји стална паралела између живота који се одвија у уском региону Међе, Утрга и Брезе и неких ширих региона, нераскидиво везаних мање видљивим или невидљивим нитима. То се очитује већ у првој глави, „Дан оружја и сеоба", у којој налазимо митску атмосферу. „Зло пролеће" се у том погледу не разликује од других Лалићевих романа. Оно се, међутим, највише разликује по томе што је у првом реду — исповедни роман. Двотрећински простор је уступљен евокацији детињства и младости, те би могао добити и епитет — лирски роман (по томе је најближи „Лелејској гори"). Поднебље детињства омогућавало је стварање лирског романа, исказивање новог својства пишчевог. „Зло пролеће" је најближи врсти породичног романа. Писац га је писао са посебном љубављу.

„Раскид" је роман са најсуптилнијом идејом. Нова верзија романа утицала је на промену читаве вредносне скале романсијерског опуса Михаила Лалића, односно читавог његовог опуса. То је вишезначењски роман рађен у традицији чистог реализма (у највећој мери психолошког), врсти реализма којој Лалић припада од првог објављеног романа. У њему постоји много психолошких загонетака које су теже доступне јер мноштво акција и ликова привидно отежава њихово решавање. Дубока је трагика људске судбине, те је тим значајније трагање за трајним вредностима егзистенције. Три су тематска тежишта романа: побуна, слобода, истина.

Сви Лалићеви јунаци су бунтовници (Тадија Чемеркић, Ладо Тајовић, Нико Доселић, Пејо Грујовић и др.). То је побуна чојства против нечовештва, против разних облика зала у разноврсном времену и разноликом друштву. „Свијет се из хаоса поново ствара свакога дана", тврди Лалић у „Раскиду", и у томе недвосмислено показује дијалектичку потребу очовечивања, непрекидну побуну и борбу за ново и лепотама богато устројство света. То поновно „рађање свијета, али без мржње и злобе", сукоб је са реалношћу, без обзира да ли се ради о времену рата или времену мира, јер је општи ток времена увек подједнако богат супротностима. Ако се личност сећањима врати у далеко доба, у коме нема тако јасно назначених супротности, тада сећања као да долазе из неког нестварног света који је толико идиличан да се не може препознати. Лалић, дакле, осећа релативност добра и зла, времена и амбијента, неједнакост процеса дехуманизације. У роману „Раскид" су фиксиране законитости живота и односа људи и природе. Ништа у том хаосу, који се непрекидно ствара и разара, није остављено на истом месту, не задржава исти облик ни исто значење.

*

„Лелејска гора" стоји суверено на челу читавог књижевног опуса Михаила Лалића. Она припада малобројном кругу дела послератне југословенске књижевности којима се видно богате њени токови; означава модернизацију наше књижевности, и формално и садржински. То је својеврстан поетски роман који се на многим местима одупире методу поједностављене интерпретације. То је било видно још у првој верзији, објављеној 1957. године, али је поетизацијом роман знатно обогаћен у другој верзији, објављеној крајем 1963. године. Проширену за једну трећину, нову верзију романа „Лелејска гора" могли бисмо условно сматрати новим романом.



МИХАИЛО ЛАЛИЋ

Известан несклад раније објављених делова романа сведен је у овом роману на најмању меру. „Лелејска гора" је роман несумњивих уметничких вредности. То је својство ретких романа који не само да преодолевају владајући укус него управо формирају нов укус, тако да се после овог романа морало водити рачуна о нивоу који је њиме досегнут. Предности „Лелејске горе" уочавају се у поређењу са другим делима са сродном тематиком, као и поређењем унутар Лалићевог романсијерског опуса.

Романсијер не узима читав круг збивања, све оно што би као тема или мотив могло бити интересантно за роман. Вршећи све строжију селекцију, захваљујући не прекидно присутној критичкој свести, он уместо целине узима неопходни исечак. Потом од регионалног ствара универзално јер одређене ситуације и ликове доводи до аутентично нових симбола епског простора. Романсијер се лишио епског настојања да све саопшти. Тако је ослобођен основни ток радње сувишних меандрирања. Радња је понирањем у дубље слојеве постала много слојевитија, а самим тим је добила симболично-метафорична раван романа. У њој је успостављена хармонија крупних приповедних целина и најмањих појединости, детаља. То је роман без видних осека. Сажетим и кондензованим сликама Лалић показује неисцрпност и непосусталост стваралачке имагинације читавим током овог необичног романа.

Мењајући тематику, писац мења и уметничка средства изражавања знатно их усавршавајући, тако да је тематика донекле одређивала која ће се романескна техника примењивати. Поготову је одређивала композицију романа. За разлику од „Злог пролећа", где је радња започета из јунакове подсвести, дакле из непосредног доживљаја, „Хајка" је повратак дескриптивном почетку, сличном оном из „Свадбе", па се уводни тотал прихвата као мирно епско приближавање тематике, без журбе, прошарано обиљем информација, у амбијенту из прошлог романа. То је статична позиција у односу на доцнији динамизам. Рекло би се да то писац чини свесно. Постоји нека унутрашња сила убрзања радње коју ни местимичне дигресије не успоравају. То је затишје пред буру, пред онај трагични ехо столећа какав представља рат и лов на човека. У „Хајци" се зато не ствара, као у „Злом пролећу", слика за сликом у непрекидном низу, него се најпре стварају предуслови, оквир, могућност за дешавање, атмосфера у којој потом бриљира део слике који је издигнут изнад нивоа осталог текста.

Интимна опредељења романсијер исказује само кроз неколико блиских ликова. Контрастирањем он ствара обухватну слику живота. Тако је успео да превлада многа упрошћавања и једносмерности које му је тематика наметала утврђеним клишеима. Лалић остаје самосвојан кроз све време мена у поратној југословенској књижевности, подједнако модеран, присутан и актуелан када год се радило о превазилажењу традиције.

Ниједан од романа, као „Хајка", није равномерно заступио више појединачних светова, са истом пажњом. Други романи су подређени једној личности или догађају, а „Хајка" је збирни роман равноправних судбина.

„Прамен таме", као и сваки од Лалићевих романа, доноси неколико новина. Роман се најпре појавио као приповетка под истоименим називом у збирци приповедака „Посљедње брдо". Повезаност Лалићевих романа очитује се у томе што они обухватају кратак временски интервал, што сви заједно дају целовиту слику, и што у складу са тим имају знатан број заједничких личности, актера који прелазе из дела у дело, доживљавају метаморфозе, активни су учесници прошлих, садашњих и наредних догађаја. Но, мимо те добро познате и опште законитости Лалићевог дела, збирка „Посљедње брдо" је интересантна, јер се у неким од приповедака приповедач посветио опису појединачне и колективне психологије контрареволуционара, четника. Оно што је урађено у неким од тих приповедака (као, на пример, у приповеци „Побјегао") проширује Лалић на широком плану у „Прамену таме". Наоко неважан податак сведочи такође о томе како се потпун приказ живота не може остварити без промене углова из којих се посматра живот. Промена јунака, којим се Лалић бави, највреднија је новина новог романа. Осим тога, истина само привидно, романсијер је променио и амбијент у коме се радња дешава. У средишту није више само северна Црна Гора, него Аустрија и Словенија, премда су безмало сви догађаји испричани у једном духу просторно везани за исти амбијент, амбијент ван кога Лалић не постоји. Такође није значајно за роман што је померена и временска граница. Основна карактеристика „Прамена таме" је да је то први роман посвећен — негативном јунаку.

*

Трагика патријархалног човека у роману „Ратна срећа" састоји се у томе што он све мање може да моделира своју и заједничку судбину. Трагика је двојака. Она је диктирана спољa, племенском организацијом и новим потребама времена у којима се врши дехероизација (међуратна цивилизација је тражила сервилног службеника уместо хероја), а са друге стране постоје и стални лични раскораци. Државни аутоматизам је бесомучно отуђивао човека. То је узрок опадања и пропадања епске етике, слика је сукоба митског и меркантилног. И не само да све позитивне епске карактеристике сада постају анахроне, него убрзо чак и сам сукоб постаје анахрон, па Лалић с правом закључује да оно што се у развијенијим цивилизацијама спроводило деценијама и вековима у патријархалној средини Црне Горе збива се за неколико година, згуснуто и убрзано, те неминовне промене рађају утолико више ломова и стресова, и у појединцу и племенској заједници.

„Ратна срећа" је персонални роман. Лалић, као и раније, показује нарочиту склоност за скупни покрет. Скупни покрет овде је диктирала и структура романа па је он овде био неопходнији него у другим романима. То је, дакле, роман који интегрише колективног јунака, са уобичајено великим бројем личности, али овога пута бројем личности од којих су многе развијеније него у ранијим романима (посебно је пажљиво романсијер поступао са породичним историјама). У том погледу донекле је „Ратна срећа" слична „Хајци". Међутим, због тога што је „Хајка" роман — акције није могла имати могућности за шире развијање лика. „Ратна срећа" више подноси интерферирање разнороднијих приповедних планова, појачану дистанцу, разнородније тематске целине, већи број меандара, јер је не притиска инерција усмерених збивања, тежина спољашњих околности, претећа трагика. У њој се осећа епски дах романа.

Потпуно дешифровање свих значења „Ратне среће" могуће је само ако се направи паралела са претходно објављеним Лалићевим романима, али и мимо те паралеле, из читавог низа самосталних значења, у тексту и контексту романа. Потпунија оцена биће могућа након објављивања наговештених романа, романа које треба, имајући у виду реноме писца и његово увећано животно и стваралачко искуство, са схватањем радозналошћу савременика ишчекивати.

Радомир Б. Ивановић

(Одломак из студије „Романи Михаила Лалића")

Василије Марковић

КАП ПРИЗНАТОГ ДАНА

Плахе искапи преданих чула
Сравне полузвук у жедном свету,
И црта лика, непозван улак,
Укаже се на можданом смету.

Сен драгања по прадавној спони
Дрхће ко вечно заустављен дах!
Гасећи се, о јесмо ли склони
Маси што се не памти и не да!

Хтели би опну звезда пробости
Да трајање нови век испили —
У поход висини зар зли гости
Горки подсмех на мах су испили.

Берачи сунца — нигде расклопа,
Уснули одзив на последњем тлу.
У визити пригушеног снопа
Болећ сам, болећ — ал је јава ту.

ЗВУК ЧЕОНЕ КОСТИ

Занеми вечност ненађеног блага
Док старци верно завичај подносе,
То знани звук је испражњава лаган
Између маха, кроз плаве откосе.

Допре, уздрхти од трошности споре
Помера цртy само једне свести
И нађе негдашње куле где горе
У дну прашине што нас кани срест.

Јао, жива сте! — стрела дана лута,
Понору празна наручја пружа.
Дукљански пекари, сада крај пута,
Ломни сањају, пресецају ужас.

Паника метала нуди врхунце,
Остатку смеха подмићени вулкан.
Пун наде тражим да се врати сунце
Жедан цвет иза, за болести уткан.

МАГ ЗВУКА ЧУЈЕ СВОЈУ СЕНКУ

Шапати, шапати. Ведрине!
Одсутно се маг звука буди.
Тихо надраста јекталі студи
А луди плес ће да га вине.

Маг звука чује своју сенку
Претворен у цвет, зрења лишен,
Како му је не запиткуј више —
Ниских га звезда мреже секу.

Издваја жар на своме длету,
Свеједно је да ли баш воле.
Срушив богојав на охоле
Од сутра може белом свету.

Већ самом себи пали гриву!
Биће му лакше. Нечуј све је!
Сутра ће шкргут сухе леје
Осами дати рајски призвук.

ФАНТАЗМАГОРИЈА РЕАЛНОСТИ

Живко Јеличић:
„ШАШАВА ЛУНА“,
„Младост“, Загреб, 1974.

ЖИВКО ЈЕЛИЧИЋ

ДРАГИША РАДОСАВЉЕВИЋ

ПОСТОЈЕ писци који већ са првом књигом стекну популарност, уђу у школске програме, буду читани и цитирани и постану национално-културни симболи. Није то лоше; напротив, то је добро, јер народ који има своје писце, којима верује, има и јаснију будућност, зрелији је да уђе у њу и да се у њој што боље снађе. Да би испунили те критеријуме, писци морају имати изузетне вредности, морају бити велики сањари, одважни визионари и темељни познаваоци људске историје. Међутим, код нас, и не само код нас, баш такви писци споро и тешко избијају на површину. Разлози су вишеструки: најчешће су то смирени људи који су затворени, предани свом раду, одани потреби да увек освајају ново. С друге стране, има много саморекламера који не бирају средства и начине како да се убаце у орбиту славе и они, најчешће, макар привремено, потискују праве вредности, одвајају пажњу од њих и гурају их у заборав.

Повод за ове ставове је роман „Шашава луна“ Живка Јеличића. Ова опсежна књига се појавила почетком године и, углавном, остала непримећена. Додуше, награђе на је угледним наградама „Владимир Назор“ и „Слободна Далмација“, пропратило је неколико информативних текстова, али је то недовољно за оне вредности и она вишеструка богатства која је овај роман донео нашој литератури. Живко Јеличић није пролазна појава у нашој књижевности, нити су његове књиге успутни записи (по себно романи). Роман „Шашава луна“ је тринаеста књига овога писца: објавио је три књиге песама, четири есејистичке књи ге, један сценариј и пет романа. То је завидан опус који обавезује и захтева сложен аналитички критички приступ писцу и делу. Издвојен из свих токова, он је своја сопствена струја, врло јака, широка, дина мична, са великим захватима и замасима имагинације, са еруптивном енергијом и сасвим особеним изразом. Од 1957. године његови су романи релативно брзо наилазили један за другим и сваки је био на посебан начин нов, сваки другачије искуство, сваки нови свет у новим ситуацијама: „Кап стида“ (дужа новела са романом „Стакленко“, 1957), „Млака кожа“ (1961), „Љетних вечери“, (1966) и сада „Шашава луна“. Осим романа „Стакленко“, који је нешто краћи, остали романи су праве литерарне громаде с великим епским замасима и са изузетно новим структуралним захватима. То су тешке књиге и потребна је изузетна енергија читаоца да се пробије кроз њих. Али, кад их једном освоји онда схвати да су велико духовно богатство, прави вулкани језика, монументалне грађевине људског духа.

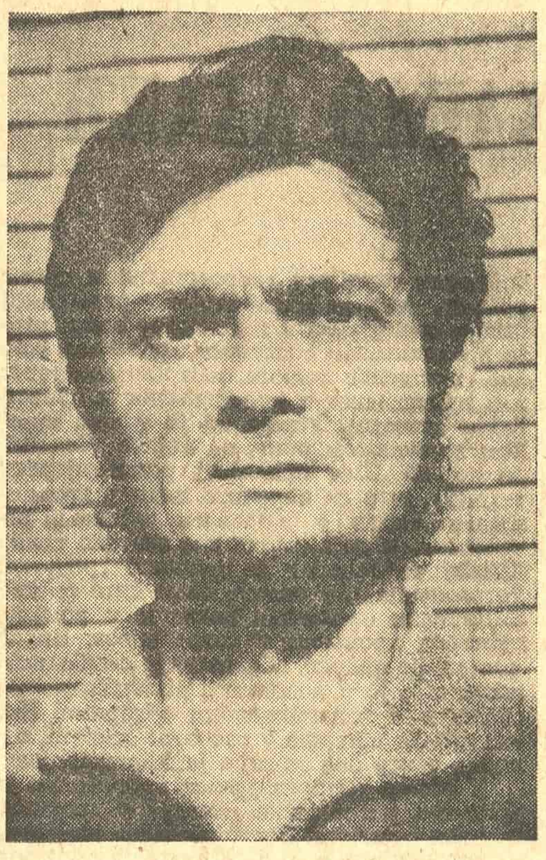
Сви модерни хрватски романописци: и Десница, и Шегедин, и Калеб, и Божић, и Новак, одвојили су се од традиционалног писања и, сваки за себе ,остварили индиви дуални израз, приближили се а понекад и отишли даље од модерних токова у савременој литератури (посебно Десница и Маринковић). Јеличић је, чини се, у тој групи писаца отишао у тражењу најдаље (посебно у роману „Шашава луна“), најдоследнији је у освајању новога, а нарочито у стварању новог језика или, прецизније речено, у другачијем, сложенијем постављању човека у језичку масу. Језик овога пута није више или није само инструмент за споразумевање, он је човеково биће, његова унутрашња пројекција, његов духовни простор; језик је, штавише, овога пута човекова претпоставка, услов да се мења и суштина његове промене; језик је, најзад у овом роману важна историјска претпоставка, етичко и антрополошко одређење. Јеличић је своје романе намерно чинио так вим, јер је дошао до уверења да су прошла времена лаких и лепршавих романа, схватио да роман више није и не сме би-

ти забава, већ мишљење о животу и његова сложена аналитичка пројекција. Логично је онда што су његови романи тешки, густи и слојевити, јер и живот је такав. Јеличић полази од претпоставке да оно што је тешко не треба на лажан и вештачки начин чинити лаким. За њега писање није могућност мистификације и фетишизације, већ сложенији облик живота, кондензација најразличитијих сфера бивања, минуциозно одређивање свих трансформација у људској свести.

Није Живко Јеличић случајно узимао за садржину својих романа, осим „Љетних вечери“, ратна збивања. И „Шашава луна“ је на известан начин запљуснут ратом. Ни је то, кажем, случајно, јер драматика рата је драма човека. Иако су то полазне позиције, није то ни историјски ни филозофски циљ овога писца; његове су амбиције другачије. Јеличића занима положај човека у рату, његове мисаоне и психичке трансфор мације, његово схватање рата, однос према претпоставкама историјског исхода рата. Јеличић није пришао рату као стратегији, као масовним операцијама, њега рат занима као социјална, етичка и психолошка чињеница. У његовим романима, а у „Шашавој луни“ посебно, рат је у људима, рат је у њиховој свести, рат је разарање снова, губљење људског идентитета, масакрирање памћења, заустављање човека у расту и мишљењу. Ако је игде, у било којој књизи о нашем рату речено толико сложених и толико минуциозних истина о људским понашањима у предсмртним ситуацијама, онда је то речено овде, у „Шашавој луни“. Ова књига је горка, суморна, сва од људског јада, јер је у њој умногоме реч о духовном сиромаштву, кукавичлуку, препредености, понижењу, сумњи у све и свакога, превари, подметању, свирепости, гмизавости. Кад говори о носиоцима ових слабости, Јеличић је циничан, његове су бодље оштре, његова је визија гротескна. Али Јеличић види и нешто друго: рат није само убијање, он је и услов за стицање слободе, осуда зла, разбијање мрачних сна га у животу; рат је и осмишљавање будућности, дијалектика нове историје, провера човека, јачање хуманизма. Над свим оним што се догађа у ратном Сплиту доминирају ова одређења, она су Јеличићеве филозофске претпоставке.

Да би све то изразио Јеличић је применио многе методе изражавања и разноврсне технике исказа. По свом суштинском опредељењу, он је најближи техници тока свести и унутрашњега монолога какве је остваривао Џемс Џојс. У тој техници он је суверен и она му је омогућила интегралан приступ човеку и његовој историји. Истини за вољу, Јеличићева експресија је врло често претрпана и тешко се савлађује. Могао је и морао да прави бар повремене унутрашње предахе и извесна сажимања. Овако, роман остаје пригушен, затворен у сопствену таму и светли једино у властитој светлости. Али Јеличић је тако хтео, такви су његови принципи, он од читаоца захтева напор или — ништа. На читаоцу је да се определи. Моје искуство је да се, после заиста великог напора, чак и мучења, добија велик и трајан ужитак.

Миливоје Марковић



ИЗ НАШЕГ ВРЕМЕНА И О ЊЕМУ

Драгиша Радосављевић:
„БАЈАЛИЦЕ“,
„Просвета“, Београд, 1974.

У ОНЕ који верују да се једном песмом или, чак, једним стихом може саопштити сложен стваралачки концепт — свакако не спадамо. Па ипак, цитирајући стих (стих и по, заправо) из другог циклуса треће Радосављевићеве збирке песама који гласи:

Ја, пак, кад погубим грло и усне и обе
снажне вилице
Проговорићу цеваницом...

— нисмо далеко од уверења да је то врло карактеристичан исказ, да се њиме, пре свега, изражава активан животни став и, посредно, специфична врста поверења у песничку реч, поверења из ког као да произлази схватање о томе каква би та песничка реч требало да буде. У питању је — одмах треба да буде речено — начелан став који, и у животу и у поезији, налаже учествовање у своме времену, дељење његове судбине и пуну пријемчивост за битне одредбе које оно собом доноси. Како то учествовање у животу треба да изгледа у овом случају и не мора особито да нас занима. Што се поезије тиче оно резултира недвосмисленим, готово сваком песмом, посредно или непосредно, исказаним уверењем да поезија мора новим темама да се бави и да то мора чинити на нов начин.

Читалац ће се, сва је прилика, запитати да ли је, кад Радосављевић у првој песми своје збирке „Бајалице“, каже:

Грицкај корице канцеларијских
задатака као миш
Усудио си се да у бакалници трајања
направиш велики зајам
Сутра ћеш да однесеш десетак Малих
Радних Налога
Пред шефом техничке припреме
затрешће ти се осећајно сађе
Доручковаћеш сто грама шваргле, пола
килограма хлеба Па ће
Једном смрт да употпуни тобом
збирку неорганских талога
Напредак напретек клија, телефонских
веза уздиже се граја
Сви ће дибидуз дуборез добити и по
расну мачку у џакчету изражаја

— баш то оно што толико често, настојећи да будемо изнад захтева за партерним песничким ангажманом, тражимо, да ли је то право решење проблема модерности наше модерне поезије? Комплетно и једино решење свакако није, али је, то треба нагласити, један од могућних корака ка њему, један од оних корака који води добрим смером. Свакако неупоредиво бољим од онога ка коме би нас могли упутити читави низови песничких збирки исписаних како би се показала неефикасност поезије у нашем времену, оних које се до изнемоглости исцрпљују решавајући сопствену дисциплинарну проблематику, оних које су и пре пола века могле бити написане или, пак, оних које, у окриљу неких данашњих доста ангажованих филозофских оријентација, губе из вида да ако из симбиозе поезија-филозофија треба да произиђе ангажована поезија — та поезија мора онима за које се ствара нешто разумљиво и њима блиско да казује.

Драгиша Радосављевић је ту на добром путу, његова се поезија „догађа“ у нашем времену, у миљеу који нам је свима добро знан, она је, чак, у извесном смислу, друштвено ангажована и критичка, она има довољну дозу хумора, па и снаге да прерасте у гротеску, тако да тзв. дневни проблеми наше епохе понекад добијају димензије универзалне човекове ситуације. У свему, реч је о нашем времену о коме говори човек и песник нашег времена. И, што је врло значајно, чини то на начин који му то наше време готово намеће. Нешто упућенији читалац ће свакако приметити да је овај песник, што се доста слободног односа према језику тиче, понешто учио код Оскара Давича и да, пишући о жени и љубави с много младалачког шарма и неспутане метафоричности (која је увек на тананој ивици између хиперболиране гротеске и снажне, аутентичне осећајности), стаје у песничку колону коју је у нашем времену повео Бранислав Петровић. Његов је, дакле, песнички језик динамичан, његов је говор барокно елоквентан, његови су токови сучељени и уплетени, богато метафорични. А његове су метафоре грађене елементима које доносе наше време и језик који се у њему ствара.

Реализујући свој стваралачки концепт Радосављевић је, у обелодањивању свог односа према животу, најуспешнији био у првом циклусу „Узбунина наборана борна места“, а најбољу меру савремености свог песничког језика остварио је у циклусима „Кад цветови ословљавају ливаду са ти“ и „Раж се љуља у подручју јуна“.

Иначе, сасвим је очевидно да се Радосављевић у својој песничкој пустоловини (а она је то по много чему) суочавао са више опасности, међу којима су неке које би, ако жели свој концепт још успешније песнички да отелотвори, морао да превазиђе. Прва је опасност да се тзв. модерним језиком саопштавају бајате теме, теме чији су, углавном танки, разлози више у сфери приватне песникове личности него на равни објективно виђене ситуације. Друга и, рекли бисмо, већа опасност је да се у силини и напону бављења језиком — који је често главна Радосављевићева тема — услед свесрдне вере у његове моћи изгуби мера и количина речи не буде адекватна количини значења. А из друге произлази и трећа: у тежњи да се с поезијом изађе на улицу не сме се сметнути с ума да она на улици треба с неким у контакт да ступи. Претворивши се у себидовољан вербализам у томе сигурно неће имати успеха.

Има, најзад, у Радосављевићевој збирци нешто што бисмо могли у опасности убројати, али и нешто што је, у исти мах, потврда перманентности и, по суштинском смислу, непромењивости песничког опредељења. Наиме, у песми „Сунчев титрај у опстајање неупућен“ (први циклус) Радосављевић присуству *интерконтиненталних ракета* на одређени начин супротставља *лишће из дрвећа пало, стазу прићњечену нечијим ходом* и сопствено осећање да је, *на старински начин, за све то крив*. Могли бисмо рећи да изневерава свој основни став који би налагао да се у инсценацији коју, између осталог, чине и интерконтиненталне ракете нађу лепоте које су песници некад у идиличнима налазили. А могло би се, подједнако, рећи да је то посредно изречено уверење да се песник, без обзира на спољашње промене, налази пред увек истим задатком — да одговори на спиритуалне потребе човекове. Верујући, ваљда, и у то он је своје песме и назвао бајалицама. Мислећи, дабоме, на модерне, актуализоване бајалице.

Богдан А. Поповић

Лаза Лазић

ПЕСМЕ О ПОВРЋУ

ПАСУЉ

Пасуљ чорбаст и танак
куса сироти Суља,
једно зрно у чанак —
баш брука од пасуља!

А газда, који с бесом
проживи живот, без жуља,
слади пасуљ са месом,
божанство од пасуља!

Циганин, дете среће,
уз ватру черге, сред муља,
овнујско плеће меће
у котао пасуља.

Витез, овијен срмом,
док се у седлу љуља
врућ пасуљ са пастрмом
сања... тањир пасуља...

Храна кнеза и бега,
храна хуља и руља,
пасуљ је изнад свега.
Игара и пасуља!

АДМИРАЛ И ШАРГАРЕПА

Један адмирал већ тридесет година
за вечеру поред чаја и бисквита
поједе увек и по једну шаргарепу.

Његов вид је одличан, његов слух
примеран, његов дух бодар,
могао би снагом да се мери и са
морнарима
да није адмирал.

А све то захваљујући шаргарепи,
свежој, пресној, сочној и црвеној
коју хрускају у медени кус
здрави зуби адмирала.

Ова песма је превод са шведског,
зато није у метру и рими,
надам се да то нимало не смета,
али, вратимо се адмиралу.

У ствари, све смо већ рекли —
адмирал за вечеру
поред чаја и бисквита
поједе увек и по једну
(а каткад једну и по)
шаргарепу.

Шведска је дивна земља,
бродови плове мирно,
зима је дуга,
док нам се људи здравих зуба
осмехују топло.

ФИЛОЗОФИЈА И СОЦИОЛОГИЈА

„КРИТИЧКА ТЕОРИЈА“ И ЈИРГЕН ХАБЕРМАС

„КРИТИЧКА ТЕОРИЈА друштва“ или, краће, „критичка теорија“ била је изграђивана у тзв. Франкфуртском кругу филозофа и социолога. Најистакнутији припадници тог круга били су Макс Хоркхајмер (1895-1973), Херберт Маркузе (рођ.1898) и Теодор Адорно (1903-1969), а данас је најзначајнији представник тог круга Јирген Хабермас. Најстарији припадник ове групе Макс Хоркхајмер је 1930. године постао редовни професор на катедри за филозофију друштва у Франкфурту на Мајни и истовремено управник „Института за социјална истраживања“. Тај Институт је издавао свој „Архив за историју социјализма и радничког покрета“ (касније је та периодична публикација променила наслов и постала „Часопис за социјална истраживања“). У Институту и око Архива Хоркхајмер је окупио сараднике разних специјалности — филозофе, социологе, економисте, историчаре, психологе итд., који су својим теоријским и емпиријским истраживањима изграђивали „критичку теорију друштва“. То је требало да буде наука о савременом друштву и у исти мах критика тог друштва. После доласка националсоцијалиста на власт у Немачкој 1933. године, Институт је затворен, а Хоркхајмер одлази у Америку, где у саставу Колумбијског универзитета у Њујорку обнавља рад Института, који је имао своје филијале у Женеви, Паризу и Лондону. У Америку су емигрирали и Маркузе и Адорно. Године 1949. Хоркхајмер и Адорно се враћају у Немачку и у Франкфурту поново организују „Институт за социјална истраживања“, а од 1955. године излазе „Франкфуртски прилози социологији“ у издању тог Института.

Културно и филозофско наслеђе на које се критичка теорија ослањала били су европска просветитељска традиција, немачка класична филозофија Канта и Хегела и Марксова теорија друштва. Године 1932. у Немачкој су објављени дотле непознати Марксови „Економско-филозофски рукописи“ који су на известан начин подстакли изградњу критичке теорије. На место економистичког тумачења марксизма дошла је шира антрополошко-хуманистичка концепција марксистичке теорије и праксе. За припаднике Франкфуртског круга то је уједно значило да је марксизам многобројним нитима чврсто везан за европску рационалистичко-просветитељску традицију као и за целу немачку класичну филозофију, а да феномене отуђења и постварења у савременом грађанском друштву треба разматрати полазећи од Марксових анализа пре свега из „Економско-филозофских рукописа“. Тако се за припаднике Франкфуртског круга испоставио као темељни филозофски и научни задатак да се Марксова теорија изгради на нов начин, да би се добила платформа за адекватну критику савременог грађанског друштва и његове идеологије и за тражење путева за практичну промену тог друштва.

Припадници Франкфуртског круга су током целог свог научног и филозофског рада ишли за тим да успоставе јединство теорије и праксе. По њиховом мишљењу, теорија може и треба да иде испред праксе појединих друштвених група или класа, али она остаје немоћна ако се не веже с тежњама и интересима одређених друштвених снага. Па ипак, они су остали одвојени од реалних друштвених снага (изузев Маркузеа који се политички ангажовао, али тек у периоду пре и после познатог студентског покрета 1968. године). Због тога су они о јединству теорије и праксе расправљали са становишта теорије, супротстављајући се позитивистичком и прагматистичком претварању теорије у пуки инструмент праксе. Наивно уверење да се друштво може изменити према начелима ума било је и овде основа од које су припадници Франкфуртског круга полазили у критици тог позитивистичког претварања теорије у просто оруђе деловања.

У анализи односа друштва и појединца критички теоретичари констатују све већу надмоћ друштва над појединцем. Појединац постаје све беспомоћнији, његова индивидуалност и слобода се стално смањују. Савремено друштво све више потчињава појединца помоћу све моћнијих средстава за потчињавање, у које спадају и савремена наука и технологија. Адорно је противречност између појединца и друштва у савременој епохи на интересантан начин разматрао у својој негативној дијалектици, која жели да поврати права појединачног насупрот општем. Међутим, сама емпиријска истраживања друштвене структуре и функционисања појединих облика посредовања између друштва и појединца у Франкфуртској школи готово да и нису обављана. Изузетак у том погледу представља дело Јиргена Хабермаса „Структурне промене јавности“ (код нас преведено под насловом „Јавно мњење“).

Друштвене науке XX века, а пре свега социологија и психологија, претварају се у техничко знање потребно за одржавање постојећег друштвеног поретка. У њима се губи из вида друштво као конкретна целина противречних делова, а испитују се само правилности између појединих променљивих, да би се предвидела будућа стања. Таква емпиријска истраживања у друштвеним наукама служе само као упутства за техничке интервенције и за контролу функционисања појединих делова постојеће друштвене структуре. Филозофи Франкфуртског круга уочили су тај процес технизације у друштвеним наукама, настојали да га објасне и да му потраже алтернативу. Уз критику технизације у друштвеним наукама долази и критика идеологије, тј. лажне свести као компоненте неумног друштвеног поретка. За адекватно проучавање друштва у његовој конкретној целовитости као и за критику идеологије филозофи Франкфуртског круга су сматрали да је неопходно не само јединство филозофије, социологије и других друштвених наука него и јединство индикативних и вредносних судова у друштвеним наукама.

Али припадници франкфуртског филозофско-социолошког круга нису видели оне друштвене снаге, које савремено грађанско друштво могу реформисати или револуционисати у неко друго, боље, социјалистичко друштво. Та њихова неверица у постојање стварних револуционарних снага у савременом свету се током времена само повећавала. То се може разумети из њихових личних животних искустава као и из неких историјских и друштвених збивања XX века. Они су били сведоци брзог успона националсоцијализма у Немачкој; теорија и пракса социјализма у СССР-у потпуно их је разочарала; најзад сусрет с Америком, тим масовним потрошачким друштвом које по вољи манипулише човеком, као да је потпуно покопало све њихове наде. Све је то, изгледа, најдубље доживео сам Хоркхајмер, који је најзад схватио да се ум остварио само у свом инструменталном виду, да је дакле помрачен и да човека враћа у варварство. Маркузе је извео закључак да у савременим капиталистичким друштвима нису више одлучујуће друштвено-економске и класне противречности (као што је то Маркс утврдио), него да је одлучујуће господарење (тотално управљање) друштва појединцем, које се заснива на иманентном карактеру науке и њене примене у технологији.

Крајем свог живота Хоркхајмер је, у ствари, напустио критичку теорију друштва, коју је некада засновао. Он се удаљио од Маркса и марксизма и приближио Шопенхауеру и Ничеу, односно метафизичком и теолошком начину мишљења. Као метафизички песимист Хоркхајмер више није веровао у могућност темељне измене грађанског друштва, а од револуције је страховао због тога што она, по њему, нужно доводи до тоталитарног друштвеног поретка. Због тога је он осудио студентски покрет 1968. године, који се инспирисао идејама критичке теорије друштва, дакле и његовим идејама. Адорно је био и остао суптилни аналитичар савременог друштва и савремене културе. Маркузе се нарочито афирмисао као теоретичар тзв. нове левице на Западу; али његово политичко ангажовање, нарочито у студентском покрету 1968. године, може се оценити као безуспешно. Узимајући у обзир све то што се догодило с главним припадницима Франкфуртског круга изгледало би да бисмо се могли сложити с мишљењем Ханса Хајнца Холца да критичка теорија данас више не постоји. Међутим, то мишљење се ипак не може прихватити, и то пре свега због тога што постоји и значајна дела у духу критичке теорије друштва објављује Јирген Хабермас.

Хабермас с великим полетом и филозофским талентом обрађује многе проблеме којима су се бавили старији припадници Франкфуртског круга и често их заснива и образлаже дубље од својих старијих истомишљеника. Он сматра да се у његовој критичкој теорији размишља о основама људског постојања, да она даје одговоре на практична питања и да једино она унапређује интерес ума за зрелошћу, за аутономијом делања и за ослобођењем од догматизма. Хабермас је велики оптимиста у погледу могућности остварења својих идеја, као што су то били и његови старији истомишљеници у почетку изграђивања критичке теорије. То се може објаснити чињеницом што он још није лично доживео и на темељу тог личног искуства није промислио ни сумрак грађанског друштва и његово извргавање у тоталитаризам, ни социјалистичку револуцију и неке њене консеквенције у изградњи новог друштва. Стога се, уз све поштовање Хабермасове интелектуалне снаге којом он образлаже своја схватања, мора рећи да су та његова схватања привлачна али ипак наивна.

Хабермас је рођен 1929. године. Године 1961. постао је професор на Универзитету у Хајделбергу, где је предавао филозофију, а од 1964. године филозофију и социологију у Франкфурту на Мајни. Сада је заједно с Карлом Фридрихом Фон Вајцзекером управник „Института Макс Планк за истраживање животних услова научно-техничког света“. Јануара 1974. године добио је Хегелову награду, коју Хегелов родни град Штутгарт додељује сваке треће године за успехе у духовним наукама. Хабермас је до сада објавио велики број радова, од којих су најважнији: „Студент и политика“ (1961), „Структурне промене јавности“ (1962), „Теорија и пракса“ (1963), „Прилог логици друштвених наука“ (1967) „Техника и наука као ‘идеологија’“ (1968), „Сазнање и интерес“ (1968) и „Филозофско-политички профили“ (1971). Његова филозофска и социолошка схватања данас су предмет многих оштрих полемика како у његовој земљи тако и у иностранству. И мада се Хабермас с правом убраја у припаднике Франкфуртског круга, он је самостални мислилац који умногоме иде сопственим путевима. Али, пошто су његова схватања још увек у формирању, тешко их је сагледати у систематском облику.

ЈИРГЕН ХАБЕРМАС

И за Хабермаса је постизање јединства теорије и праксе у друштвеним наукама и у друштвеном животу један од главних циљева. По њему, научност друштвених наука не може се одвојити од друштвене праксе. Пошто је, наиме, сазнање везао за категорије људског рада као и за језички посредоване друштвене интеракције, то се истина исказа, у крајњој линији, везује за интенције истинског живота; а пошто претпоставља идентичност ума и интереса, која долази до израза у критичкој науци, то Хабермас поново успоставља смисаони однос научног сазнања према пракси, онај однос који је објективизам био уклонио. Те Хабермасове тезе су се претвориле у акцију у студентском покрету 1968. године, али на начин који сам Хабермас није могао одобрити. Циљеви и методе тог покрета били су такви да се Хабермас дистанцирао од студената, а затим и сукобио с њима, па је због тога касније напустио наставничко место на факултету и прешао на рад у институт.

Као остали припадници Франкфуртског круга и Хабермас се држи наивног уверења да се свет може преуредити по умним начелима. По њему, ум се изграђује у друштвеном отпору, тј. у борби против одређених друштвених стања и идеологије која их оправдава. По томе је ум увек јединство теоријског сагледавања и практичне акције. Зато Хабермас оштро критикује позитивистичко и функционалистичко ограничавање ума на инструменталну улогу. Због тога он и тзв. системску теорију друштва Никласа Лумана, која је стекла одређени реноме у Немачкој, напада као „највиши облик технократске свести, која данас допушта да се практична питања већ унапред дефинишу као техничка питања и да се тако одвоје од јавне и неусиљене расправе“.

Критикујући поједине марксологе који марксистичку теорију проучавају полазећи од постојећих подела међу наукама (тј. посебно са гледишта економије, социологије, политологије итд.), Хабермас показује да се тиме губи оно што је најбитније у марксизму, и истиче да се друштво мора схватити у његовој тоталности, у историјском процесу и у јединству теорије и праксе. Он марксистичку теорију не схвата ни као „чисту“ филозофију ни као „чисту“ науку, него као нешто што је између филозофије и позитивне науке, тј. као критику.

Готово све главне Хабермасове идеје садржи његово дело „Сазнање и интерес“, које због тога заузима централно место у његовом опусу. То дело посвећено је у ствари студији материјалистичке теорије сазнања, коју Хабермас не поставља догматички као готову доктрину, него је реконструише обрадом и критиком историјски значајних теоријско-сазнајних концепција. Он при том „прелази напуштене ступњеве рефлексије“ да би повратио „заборављено искуство рефлексије“. Тако је он у овом делу пропратио саморефлексију субјекта сазнања односно саморефлексију науке кроз филозофска односно теоријско-сазнајна схватања Хегела, Маркса, Конта, Маха, Перса, Дилтаја, Фројда и Ничеа, да би дошао до закључка да је „радикална критика сазнања могућа само као теорија друштва“.

Материјалистичка теорија сазнања, како је Хабермас схвата, разјашњава однос између дијалектике, која је кадра да сазна законе кретања друштва у целини, и позитивистичке друштвене науке, која тај подухват одбацује као метафизику а рационалност признаје једино егзактној методи емпиријског истраживања. С једне стране, позитивизам је теорију сазнања свео на методологију научног истраживања. На тај начин онемогућен је увид у трансценденталну повезаност сазнања и друштва. С друге стране, Маркс није експлицитно обрадио материјалистичку теорију сазнања. Класични облик материјалистичке дијалектике била је и остала (Марксова) критика политичке економије. По Хабермасовом мишљењу, Маркс није повезао у систематску целину елементе материјалистичке теорије сазнања, који су били садржани у његовој критици Хегела. То је имало за последицу, с једне стране, да је позитивизму остављен слободан простор за критику идеализма, а с друге стране, да сам Маркс, по Хабермасу није правио разлику између природне науке и критике друштва. Изградњом материјалистичке теорије сазнања Хабермас жели да изврши оба та задатка, тј. да да материјалистичку критику идеализма и да покаже праве разлике и начин повезивања природно-научног и друштвено-научног сазнања.

Маркс је, по Хабермасу, на место Кантове идеалистичке синтезе субјекта и објекта односно човека и природе посредством праосновног синтетичког јединства апперцепције ставио материјалистичку синтезу посредством друштвеног рада. Тако се сад рад појављује као теоријско-сазнајна категорија. У процесу своје размене материја с природом, тј. у процесу рада односно производења себе самих људи стварају услове у којима сазнају природу. „Синтеза у материјалистичком смислу разликује се од појма, који је развијен у идеалистичкој филозофији Канта, Фихтеа и Хегела, најпре тиме што она не производи логичку повезаност. Она није дело неке трансценденталне свести, нити постављање неког апсолутног Ја или кретање неког апсолутног духа, него подједнако емпиријско и трансцендентално дело једног родовног субјекта који се историјски ствара. (...) Ако се напротив синтеза не обавља у медијуму мишљења него рађања, како то Маркс сматра, онда је супстрат, у коме се она таложи, систем друштвеног рада а не повезаност симбола. Тачка повезивања за реконструкцију синтетичких радњи није логика него економија... Синтеза се више не појављује као делатност мисли, него као материјална производња.“ Међутим, Маркс, по Хабермасу, остаје на категорији друштвеног рада, дакле у функционалном кругу инструменталног делања, па и поступак рефлексије схвата по узору на производњу. Због тога он не прави разлику између логичког статуса природних наука и логичког статуса критике. На тај начин „у Марксовом делу настаје нека особена несразмера између праксе истраживања и ограниченог филозофског саморазумевања тог истраживања“. Да би отклонио тај „недостатак“ Марксове теорије друштва, Хабермас је у свом делу „Сазнање и интерес“ настојао да покаже како се инструментално делање разликује од комуникативног делања. Али поделом човековог делања на инструментално и комуникативно изгледа да је он само на нов начин интерпретирао стару марксистичку тезу о односу друштвене основе и идеолошке надградње.

Узор по коме је дело „Сазнање и интерес“ рађено, а нарочито обрада идеја о јединству теорије сазнања и теорије друштва, јесте Хегелова „Феноменологија духа“. И као „Феноменологија духа“ тако је и „Сазнање и интерес“ тешко за читање. Редак ће бити читалац који ће од прве ући у његово богато, компактно и комплексно мисаоно ткиво. Јер Хабермас се уопште не труди да читаоцу олакша разумевање: његов језик и стил писања састоје се једино у строго доследној и неумољивој аргументацији, коју читалац може пратити само ако се ослободи већ устаљених и научених схватања и начина мишљења*

Миодраг Цекић

* Део предговора написаног за Хабермасову књигу „Сазнање и интерес“, коју ускоро објављује „Нолит“.

Љубиша Јоцић

Леонардове тачкице

на ritratto d'isabelle d'este
од тачкица су начињене линије обрве
линија горњег капка (портрет је с профила)
линије рамена
примећују се тачке и у линији чела и носа
готово, у целом цртежу

и на неким другим Леонардовим сликама
рекло би се да су у почетку
биле тачке па да су затим спојене линијом
као на ritratto di donna који се налази
у националној галерији у вашингтону
па и лик la vergine della rocce
изгледа да је извлачен тачкицама

то подсећа на тачкасте хладне информације
ТВ о којима говори маршал маклуан
а оне траже потпуно укључење гледаоца

леонардо разумљиво ништа није знао
о телевизији
али се користио тачкастом информацију
и то је још један доказ његове генијалности

ПЕСНИК

песник није затворен у својој специјализацији
песник не живи у резерватима које му припрема бирократија
песник живи у амбијенту вештачке „нове природе"
песник ступа у директну комуникацију са читаоцем и десакрелизује тржиште
песник не мора да буде у Кејп-Кенедију али види полетање космичког брода
песник прати научнике у истраживањима и жели свима да саопшти њихове проналаске да је парахлофенилалин инхибитор синтезе серотонина у мозгу и да знатно појачава сексуалност
песник испитује и саопштава појаве које се јављају на преласку индустријске цивилизације у научну
песник наслућује време када ће сви људи живети уметнички и помаже колективно усвајање ангажмана
песник замењује једнакост братство слободу за свест за страст за страсну свест и свесну страст за сазнање и имагинацију
песник прати ратне ескалације у крви у свакој можданој ћелији
песник не прихвата насиље он хипоталамус архајски мозак мозак рептила узима као енергију за стваралаштво
песник живи у својој соби која се налази у космичким просторима у његовом срцу и његовој глави у утроби
песник у својој чађавој собици вечности свестан је да његова песма није финални продукт у планетарном простору
песник дефетишизира манипулацију
песник је песник да би поезију стварали сви а не нико

МУТАЦИЈА МИДЕ КРАЉА ОД ЗЛАТА

пожелели смо да нам земља роди преобиље
и земља нам се затровала од хемикалија
зажелели смо да по ваздуху летимо и јуримо
да обилно дишемо у висинама
и гушимо се у сагорелим гасовима
пожелели смо да нам се градови прелију од сјаја и раскоши
и затрпава нас отпад и љубриште

и реке су нам се затровале
и људи су затровани и семе смо хемикалијама обиља и дрогама среће затровали

ипак нисмо Мида који загриза узалуд у злато које је сам желео

зар не осећате та кретања у искривљеним просторима
то струјање у „глобалном селу" то пулсирање у планетарном племену
МУТАЦИЈА

РЕКЛАМА ЗА ТУШ ПОРТАБЛ

то је једна драга направа начињена да олакша ствари али их занимљиво запетљава
треба напунити кофу водом узети црево са решетком на крају у једну руку а ногом притискати мех који црпе воду из кофе
онда полети ситна киша и у иглицама се распрскава по вашем телу
осећате како вам се та безукусна сладуњава кишица слива преко лица очију усана
дувате да вам вода не уђе у уста и капи у блештаву прашину распрскавате
са стомака вам се одбијају сјајни лискуни а водена разбијена огледала крај ногу вам се у песак заривају и тону
све је то лепо и занимљиво
мех под ногама што шиштећи дише
млазеви воде водене четке туша које вас свуда боцкају
згодан је туш портабл за плажу да се чистом водом оперете
драг вам је и с њим се радо играте
и ваше је власништво

À LA MODIGLIANI

модиљанијеве дуговрате девојке
мало поднадулих ликова
такође су појава женске лепоте

без модиљанија ми такве жене не бисмо запажали јер ако их не бисмо сматрали ружним не бисмо мислили ни да су лепе

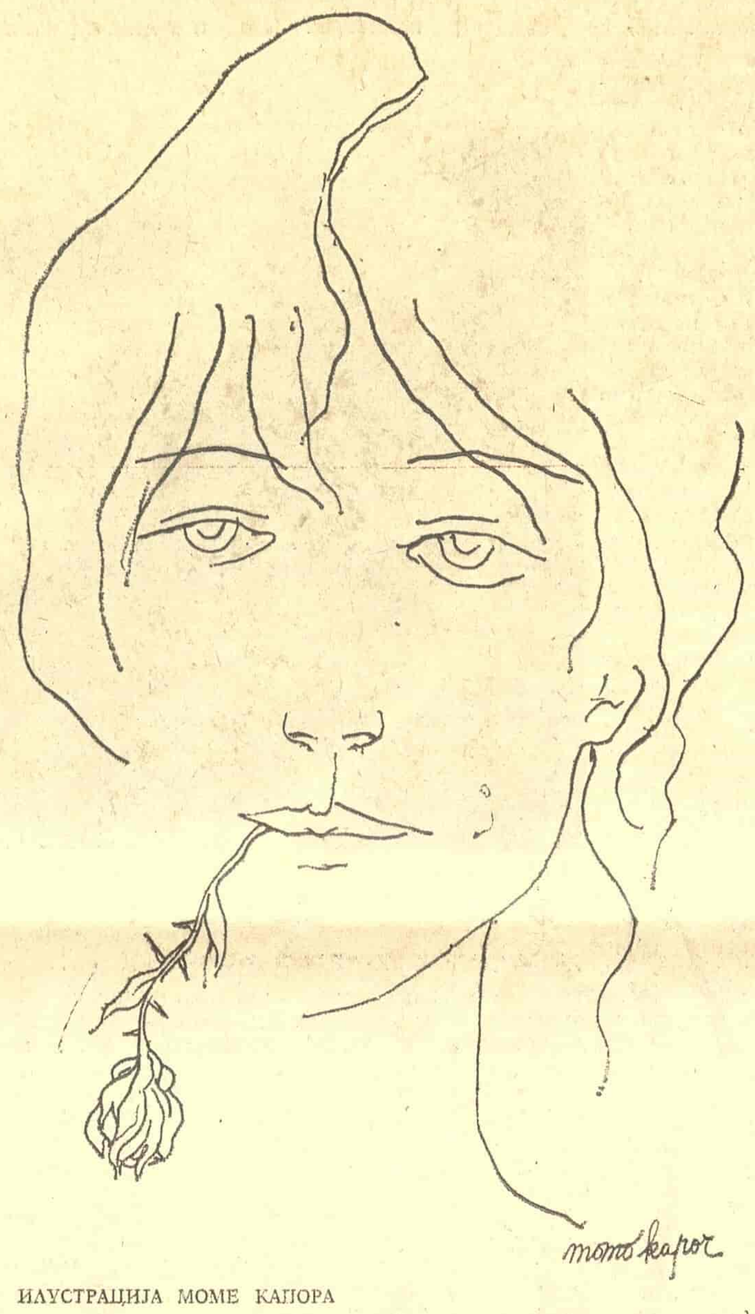
овако кад наиђе нека таква девојка
нама се допада кажемо ево једне
à la modigliani
и то је један од доприноса уметности животу

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА"

ИСПОВЕСТ ФОЛИРАНТА

Момо Капор

ЗНАТЕ, можда је то потпуно шашаво али ја се ипак некако заносим мишљу да невероватно богата збирка моје досаде, сви промашени часови и све изгубљено време утрошено на придржавање неке бандере лећима, дугогодишње одлагање да било шта предузмем, бедно таворење са ловом од које не може да се живи, а која вам не дозвољава ни да крепате од глади — заносим се бледом надом да све те ствари, све те године, месеци, дани и потрошени часови нечему воде и да би их можда искупила нека књига, претворивши их једним потезом маџионичарског штапића у смисао. Та књига ме све више заокупља. Књига о Мими Лашевској, Алету и нашим пријатељима. Али ја не умем да пишем књиге! Поготову не, романе, за чије је писање потребно да се буде вешт и лукав градитељ. Мало наде улива ми неколико сасвим случајно пронађених редова Ralpha Walda Emersona, на које сам налетео у Америчкој читаоници у Кнез Михаиловој, где сам свратио да се мало одморим и поседим у топлом међу пензионерима и бескућницима.



мото карог

ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

„Ови ће романи — прочитао сам тамо — мало по мало, уступити место дневницима или аутобиографијама — заносним књигама, кад би човек само знао како да међу онима што назива својим доживљајима одабере оно што је заиста његов доживљај и како да истинито забележи истину".

Можда би једна књига?

Моја ненаписана књига, пружа ми тако алиби за даље трошење времена. Без тог дивног осећања које ме греје изнутра, београдска кошава би ме следила, а августовска јара истопила заједно са асфалтом. Неко би коначно утиснуо своје високе потпетице у моје растопљено срце. Без тог осећања био бих нико и ништа. Али шта су моји доживљаји? Једно пијење кафе под расцветалим липама „Мањежа", када је липов цвет пао у Мимино пиво. Отварање изложбе Банета Јегуље алијас Цвијића, алијас Квижика, на коју аутор није уопште дошао, показавши тако супериорност над публиком која је нагрнула у Галерију графичког колектива да га види живог, да види једног од наших момака који је успео тамо у Паризу. Сиромашна колекција догађаја која се не може ни поредити са свом оном пуњавом из наше литературе, ни са Хемингвејевим авионским падовима у афричку џунглу или са сибирским ноћима Фјодора Достојевског!

Зашто не напишеш књигу? — рече ми З. Ц. једне вечери док сам му објашњавао шта осећам кад шетам Кнез Михаиловом. Био је то један од оних класичних тренутака моје слабости, када не умем да зауставим бујицу брбљања и кад ми се све чини кристално јасно и могуће, све остварљиво и разумљиво за друге. Имам ту књигу у глави, казао сам, али не знам како да је напишем! Та књига, рекао сам, не би смела да буде неки блесави роман у коме ћу покушати да завртем читаоца, да га обманем, јер то укључује у себе читаву усрану тактику, мислим на постављање лукавих замки, где ће се једно лице појављивати тачно у одређеним размацима, а радња тећи од главића до главића ношена авантуром или тако неким сраћем. Уз то, да бих написао своју књигу, сметају ми све остале књиге које сам икада прочитао; оне ме начисто блокирају, тако да никада не бих успео да убацим лопту у кош. Једно вече ми се тако чини да ту књигу-фантома треба започети реченицом: „Док се главни јунак наше приповести шетао Кнез Михаиловом, најлепшом за њега београдском улицом, изненада у излогу једне продавнице намештаја угледа девојку чудесне лепоте..." — али већ следећа књига коју узимам у руке и журно прелиставам нагони ме да блебећем у првом лицу; али ко је то прво лице? Ја?

„Оно што ме је привукло Мими Лашевској, оно што је издвајало од свих других девојака које сам икада упознао, било је то, што Мима није имала ожиљке од пелцовања на мишици! Хоћу да кажем, Мима уопште није имала пелце, она два ожиљка која нас све на известан начин обележава-ју и чине жигосаним стадом телади. Она, као да је пала са неба. Нико јој није ударио печат. Питао сам је, како? Казала је: не знам..."

Или је приповедач неко други, неко мање компликован од мене, неко ко догађаје прелива сосом лажне лежерности, а читалац кобајаги, наслућује о чему је у ствари реч из оскудних фактографских података пореданих један покрај другог, баш као што се две обојене површине на платну Раула Дифија (љубичаста и зелена боја хиподрома) саме од себе мешају у нашој рожњачи.

Да ли је могућа књига-хербаријум? — питао сам угледне критичаре после јавних вечери по радничким универзитетима — Извините, могу ли ја нешто да питам: да ли је уопште могућа књига-хербаријум у којој би човек пресовао неке дане и нека лица попут лепих јесењих листова опалих са дрвета? За мене много значе извесне употребљене улазнице за неке веће заборављене филмске представе, фотографије са заједничких излета где стојимо у сенци шуме, млади и скромно одевени: Са нама су на тим сликама и наше девојке; право је чудо како су могле да буду заљубљене у нас; на тим фотографијама се трудимо из петних жила да заузмемо што оригиналнију позу — неки од нас држе испружену руку према сочиву фото-апарата са прстима у поретку слова V (Викторија!), док ја гурам длан испред лица, трудећи се да личим на фигуру ратника са богумилског стећка. Девојке су насмешене, изрази на њиховим лицима наливени дивљењем: оне јаднице верују да ћемо једног дана заиста постати познати и богати, оне нам то верују на реч — само шума у позадини ћути, њу нисмо успели да обманемо, она је ту попут сенке нашег фолирања. У ту своју књигу-хербаријум лепио бих одломке из неких писмених задатака писаних љубичастим мастилом, фотографије Џемс Бајрон Дина, које сам сакупљао око педесет и девете, неке разгледнице које сам повремено добијао од пријатеља из белог света и оне друге, које сам сâм слао себи из Трогира и Дубровника за време екскурзија са школом (очајнички покушај да те златне градове после повратим у доба зиме) у ту књигу би ушле и грамофонске плоче, јер готово читав мој живот протекао је у сањарењу уз позајмљене снимке Луја Армстронга, старог Кинга Оливера, Банга Рајнхарта или Били Холидеј — све те плоче, укључујући ту и „Ја јехала дамој..." коју пева Рада Волшенинова, све те плоче помоћу којих сам бежао све даље и даље претворивши се на крају у савршено успелог бегунца, кукавицу и сањара и тако, док размишљам каква би то на крају требало да буде књига, ја већ одустајем од ње јер је имам написану у глави у једном једином блеску и често листам њене странице — тај затрпани магацин демодираних ствари, звукова, осећања, боја, мириса, речи и реченица, неких лица, клопарања возова, нечијег шапата и књављања у убрзаном према Плочама...

Моја књига — то је покушај да поново успоставим везу са изгубљеним другарима и свима онима које сам некада познавао, пратио део пута и губио их из вида. Хтео бих да је једне вечери око пола седам виде у неком књижарском излогу: боја њених корица морала би да буде као нека врста шифре коју би истог часа разумели и издвојили из мора других књига, јер то је књига само за њих; желео бих да је купе и однесу кући, да је прочитају и тако сазнају како сам ја видео филм у коме су они играли главне улоге — шта сам мислио о њима, шта су мислили о мени — то би пре свега требала да буде књига-писмо, последњи покушај да их још једанпут окупим за истим столом у „Коларцу", на истом сплаву привезаном уз обале Аде Циганлије, у чијем сам рукавцу јуче ујутру затекао хиљаде угинулих риба. Јесте, река је била потпуно бела од рибљих трбуха, а над њеном површином су се подизале отровне паре. Наше пријатељство је загађено баш као и воде Саве, али у мојој књизи, сви они које сам волео биће поново млади и испуњени дивним лудилом поново ће имати све зубе и сву косу и ону освајачку енергију, оно одушевљење које је немогуће исфолирати. Нема ништа одвратније од остарелих анфан-терибла, који се не опраштају лако од младости па инсистирају на свом однегованом и самосвесном звању златних дечака! Али ја хоћу да имам своје другаре међу корицама, ја, који нисам успео да сакупим до краја ниједну збирку било чега: недостајале су ми увек две три сликице неког старог аутомобила или ретке звери, па да ми албум буде попуњен и да донесе неку награду.

Пишу ли се књиге из неких племенитијих разлога? Не знам. Једно је сигурно; своју књигу не желим ни због чега другог, сем због тридесетак младих очајника што су заведени сентименталним васпитањем покушавали да освоје пределе покупљене из обојених часописа и филмова; због њих који су потрошили своје најбоље године, дане и ноћи, своју сперму, своју кожу и своје мишиће да се домогну тог света, ни не сањајући да такав свет уопште нигде не постоји да су обманути (јадни наивни провинцијалци) — хоћу, дакле, да је само они читају, јер њима је и упућена ова посланица једног што није отишао никуда, оставивши да чува светилишта њихове младости: три празне галерије, једну замрачену биоскопску дворану, остарелу тврђаву и једну улицу са које дани бришу и последње трагове историја њихове љубави.

Више ме не брине ни то што та моја бедна књижица неће водити из поглавља у поглавље љубитеље криминалистичких заплета (међу које и сам спадам), што се неће никуда кретати — у њој неће бити никакве динамике ни покрета, она ће бити веома слична устајалој локви на асфалту — тамно мрко разливено време по тротоару Кнез Михаилове ишарано петролејским бојама дуге, у коме огледам своје лице на прагу средовечног доба.

Повремено одлазим на сајмове књига, тамо на десну обалу Саве; пењем се на другу галерију и одатле посматрам пучину књига — та трка ми изгледа дирљиво бесмислена: чак и да напишем два метра досадних сабраних дела, то би још увек био само шљунак у овом мору штампане хартије увезане сујетом. Књижевни занат ми се чини савршено узалудним и што ми изгледа узалуднији, то ми се више пише моја књига: рибица-фолирант у мору великих златних риба, намењена само тридесеторици пецача! И гле, више ме не обесхрабрују та брда хартије и тоне штампарског слога, та циновска машинерија пропаганде, продаје и маркетинга — баш ме брига, церекам се док пролазим кроз гробље класичара — ја имам у глави своју књигу-писмо и своје читаоце који ће потражити ту књигу, најбезначајнију од свих безначајних приватних издања, књигу о једном безначајном времену затишја и безначајним младим људима у њему, који су проћердали своје животе на безначајности.

А, ако би требало да постоји нека радња у мојој књизи, она је већ унапред позната: на крају приче сви смо уморни и остарели, укокани младићи и преко ноћи одебљале девојке које су до јуче биле лепушкасте, на крају моје књиге оче кује нас лагана, пријатна и безболна смрт од досадног живота посвећеног другима: деци, мужевима, женама, рођацима, пословним пријатељима, остарелим родитељима, домовини — на крају моје књиге, ми сви лепо седимо у фотељама испред телевизора који нас полако озрачује својим конфекцијским причама, све мање се разликујемо од других, све мање смо изузетни — једна по једна наша врлина се брише, искра у очима нам се гаси, а коса губи сјај, постајемо недељни преживари догађаја који су се десили другима, увек другима, на смрт уморни спавачи после ручка, — то је крај моје књиге коју тако желим да напишем, а знам добро да нећу.

(Одломак из пролога романа „Фолиранти" који ускоро излази из штампе у издању Загребачке библиотеке „Хит")