VII - 371

БЕОГРАД, 16. ФЕБРУАР 1975. ГОДИНА XXVII БРОЈ 481 ЦЕНА 3 ДИНАРА

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

ЈУБИЛЕЈ

ОБЈАВЉУЈУЋИ НОВЕ СТИХОВЕ ДЕСИМИРА БЛАГОЈЕВИЋА И ЕСЕЈ О ЊЕГОВОМ СТВАРАЛАШТВУ ПРЕДРАГА ПРОТИЋА — „КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ" ОБЕЛЕЖАВАЈУ 70-ГОДИШЊИЦУ ЖИВОТА ОВОГ ПОЗНАТОГ СРПСКОГ ПЕСНИКА.

Десимир Благојевић

Седмоглава

Утво моја, утво златокрила,
зори клетве ти си поклонила,
језом црном биље обавила,
где си била, где не била...?

Утво чарна, утво златокрила!

Утво чарна, утво златокрила,
што зачара
из немила?
што зачара
из недара,
ти не била?

Утво моја, утво златокрила!

...И кад чара, нека чара
цврчак врач;
кад изгара, нек изгара
мравак ткач...

Утво моја, утво златокрила,
што ти зору сву сад згрну,
клетвом љутом заогрну
душу ноћи где се свила,
ти не била?

Утво чарна, утво златокрила!

И кад чара, нека чара
цврчак врач;
кад изгара, нек изгара
мравак ткач;
кад успава, нек успава
главу глава седмоглава...
...А кад игра? Нека поиграва
седмо Суние, седма глава.
И кад чардак, када трава
златну простру доламицу,
ти на руци, ти на лицу
нађи звезде, нађи и Даницу,
— кад пронађеш лојаницу,
ти пронађи оканицу:
биће плода, биће оранице,
биће рода, биће и тканица;
кад те звезда и успава
земља хита, хита да спасава —
да остане на рамену глава...

Чардак сину,
цврчак мину
под урвину...

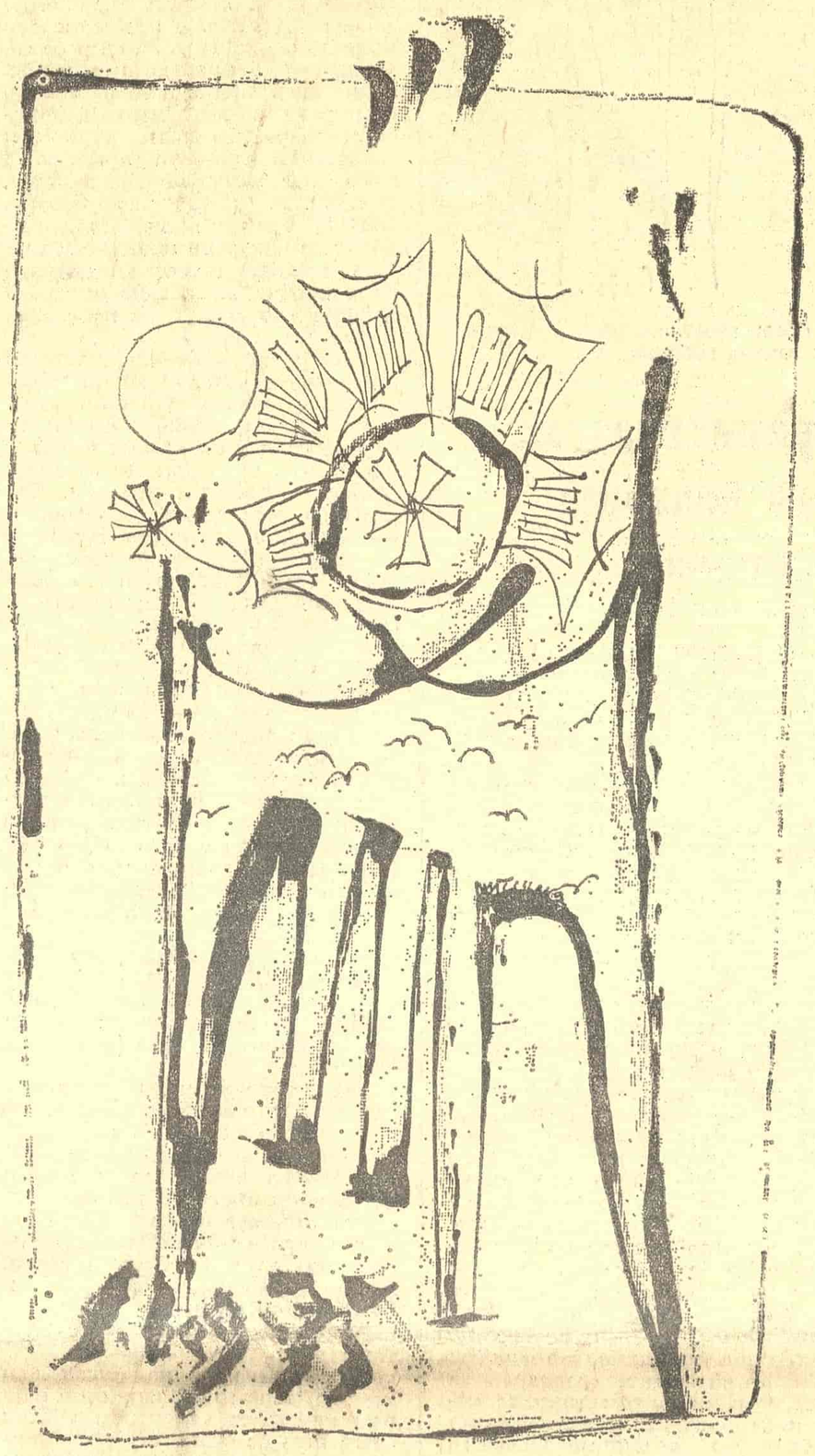
...И тад чардак ни овде ни тамо,
али сину;
И тад цврчак и овде и тамо,
али мину
под урвину:

не ругај се, не ругај се томе чину!

Ни овде ни тамо,
и овде и тамо:
ни теби ни мени,
и теби и мени,
али сину...

Цврчак мину,
мравак зину
на урвину...

Не ругај се, не ругај се томе
чину...!



СЛАВОЉУБ БОГОЈЕВИЋ: ЦРТЕЖ (ИСТАКНУТИ СЛИКАР СРЕДЊЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ, УПРАВО ИЗЛАЖЕ СВОЈЕ НОВЕ СЛИКЕ, УЉА НА ПЛАТНУ, У АМСТЕРДАМУ)

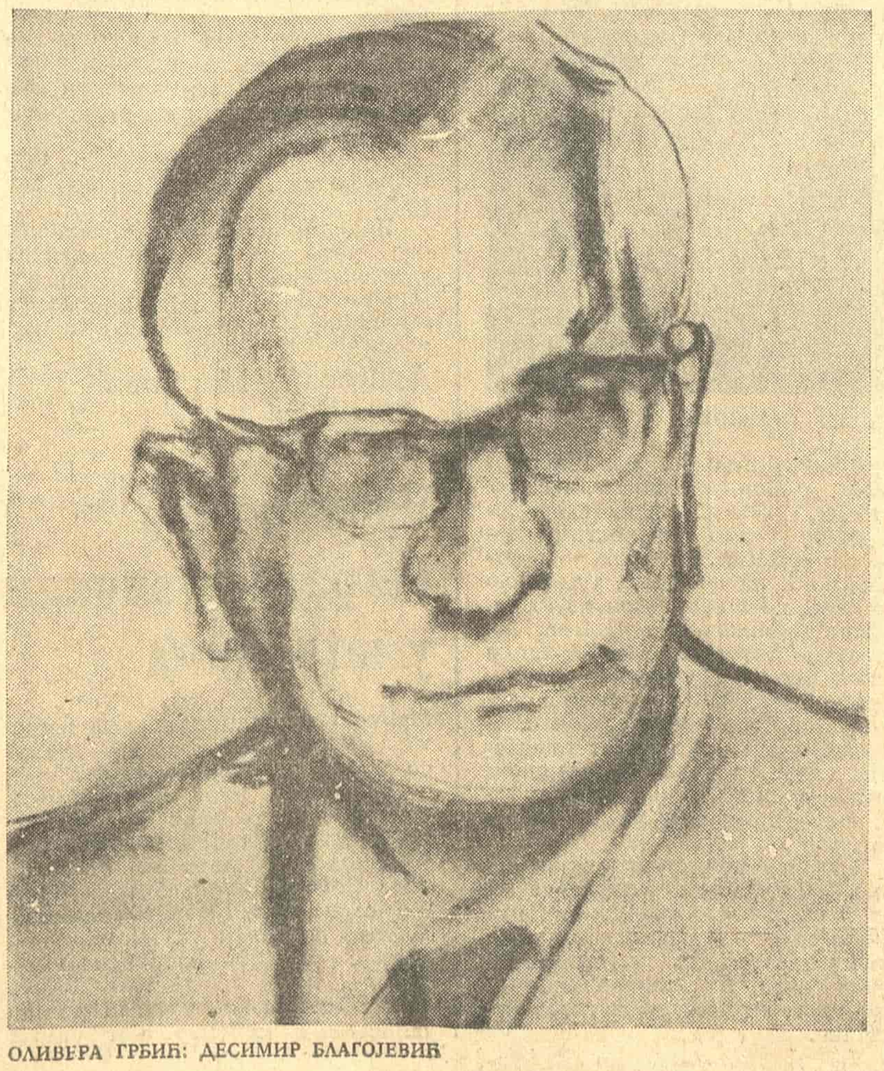
Музика и историја

КАДА СЕ помене име песника Десимира Благојевића прва мисао која се јави везује се за музику његових стихова, на читав низ занимљивих акустичких решења и прва размишљања неминовно полазе одатле. Одиста, Благојевић је песник кога музика нашег језика интересује и привлачи на различите начине. Он исто тако хоће да проникне у сва музичка тајанства која му нуди наш стих и да у оквиру онога што је наш стих могао да пружи да највише што се може дати. Понекад, полазећи од звучности речи којима се служи, Благојевић у својим стиховима постиже вишеструке риме, не римују се само одређени стихови по метричким правилима или мимо њих, него се унутар самог стиха римују поједине речи, тако да музика речи долази до пуног изражаја. Бирају се речи једнаке или супротне звучности и онда се на тој сродности или контрасту постиже још један музички ефекат. Некада се тај ефекат постиже звучном сагласношћу, некада се тај ефекат постиже звучном несагласношћу. Али, Благојевића не интересује само природа речи, него и природа гласова. Наш фонетски правопис који полази од принципа, да код нас сваки глас има свој знак, понекад може опасно да нас заведе па да пренебрегнемо извесне звучне нијансе, да нам се учини да ми имамо само једно, а не неколико „р", да превидимо да и ми, као и остали, имамо више гласова „е" него што нам наша графија пружа. А Десимир Благојевић баш на тим гласовним нијансама ствара једну музику стиха; не би било претерано да се каже да нас је управо понеки стих Десимира Благојевића подсетио на ту чињеницу или, зашто бити сујетан, па крити да нам је открио:

Црна се црној насред трна
црна се црној кида жица
танка;
црна се црној ноћ црна
прикрада црна до пропланка.

Очигледно је да овде глас „р" не само да даје битну музичку вредност и основну звучност Благојевићевом стиху, него да тај глас „р" ако се пажљиво ослушне оно што Благојевић говори није свуда истоветан. Нешто мало друкчије и мање изразитије стоји и са једним другим гласом у нашем језику. То је глас „т" којим се завршавају мање-више сви инфинитиви у једном језику глаголске структуре. И баш тиме што постоје извесне нијансе у оквиру гласа „т" понеки стих може да се спасе баналности иако он када се посматра може да изгледа сасвим обичан; рекло би се чак и конвенционалан.

О томе да наш језик има глаголску структуру тешко је спорити се. Неке његове изражајне предности налазе се у тој чињеници, нека његова ограничења могу да се објасне тиме. Структура Благојевићевег песничког језика није глаголска или није бар у потпуности глаголска. Благојевић је више склон једној именичкој структури која ће омогућити статичност слике, јер је Благојевићу као песнику који је склон размишљањима о стварима потребна извесна статичност слике да би могао добро да је осмотри и да над њом размишља. Младалачко интересовање Десимира Благојевића за сликарство није било случајно и своја размишљања о сликарству Благојевић је саопштавао некада по редакцијској дужности, а покаткад из интимне потребе. Благојевић не тако ретко гледа свет на онај начин на који се гледа слика; на слици су покрети, али су они заустављени, трептаји трепере али су мирни, и све се боље види у једном таквом складу. Када именица није могла да постане битни елемент слике, онда је Благојевић прибегавао једном изведеном облику од неког глагола и то врло често од неког глагола који означава кретање. Те именице које су то по постању и те именице које су изведене из глагола обезбеђивале су Благојевићевој слици и ону нужну статичност која нам помаже да све на њој уочимо и протумачимо и она привидна кретања која слику спасавају претеране укочености и статичности. Јер, Благојевић јесте песник којег интересује звук језика и слика предмета, али се Благојевићева интересовања не исцрпљују само на томе.



ОЛИВЕРА ГРБИЋ: ДЕСИМИР БЛАГОЈЕВИЋ

Десимир Благојевић је у једном племенитијем смислу те речи мисаони песник. Он размишља над судбином овога света и како је постајао зрелији — нешто по својим интимним склоностима, а нешто по судбини света у којем је живео — он је све више размишљао и о историји. Историја за њега јесте једно колективно кретање, један велики покрет нечега што се у историјским уџбеницима патетично и недифинисано зове „масе", историја је онај човек који на земљи проводи свој век, доприносећи својим присуством да она изгледа тако како изгледа, онај човек који је, оддазећи заувек, оставља за једну нијансу бољом и лепшом него што ју је затекао. И има један привидни парадокс који је карактеристичан за Благојевићево песништво. Благојевић који воли статичну слику у својој поезији која говори о историји највише воли покрет маса. И тај покрет управо добија своју импресивност што је на известан начин спутан, — свесно, разуме се — једном статичном сликом. Покрет је, дакле, заустављен да би се могло све боље видети и све боље сагледати.

Размишљање подразумева мир и тражи мир. А свет који нас окружује све је пре него то и добро је што није то. Десимир Благојевић се удаљава од света, да би га боље сагледао, али се не одваја од њега. Одвојен за тренутак он открива његову трагику и лепоту и од трагике и лепоте овога живота он гради нешто што би, условно, могло да се назове његовом филозофијом. То није изложено као један целовит систем идеја, то је пре известан низ сродних мисли и истоветних расположења која се доследно обликују у једну јединствену целину. То је живот као вечна мена и промена, као

Наставак на 2. страни

Предраг Протић

У ОВОМ БРОЈУ:

ЕСЕЈИ РАДОЈИЦЕ ТАУТОВИЋА (О МАРКСИЗМУ И СТРУКТУРАЛИЗМУ) И МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА (О НЕБОЈШИ МИТРИЋУ)
РАЗГОВОР СА ПОЗОРИШНИМ ТЕОРЕТИЧАРОМ И КРИТИЧАРОМ дром ХУГОМ КЛАЈНОМ
О ИЗЛОЖБАМА БЕОГРАДСКИХ СЛИКАРА У СУБОТИЦИ — Пеђа Милосављевић
ПРОЗА РАТКА АДАМОВИЋА
СТИХОВИ РАШЕ ПЕРИЋА, ЉУБИШЕ ЈОЦИЋА, ДАРИНКЕ ЈЕВРИЋ И ГОРАНА ИВКОВИЋА
АМЕРИЧКЕ МЕДИТАЦИЈЕ (V) Моме Димића
О НОВИМ КЊИГАМА СВЕТОЗАРА КОЉЕВИЋА И ДРАЈЦКА РЕЂЕПА ПИШУ — Љубомир Зуковић и Дора Пилковић-Максимовић

АКТУЕЛНЕ ТЕМЕ

ВРЕМЕ ИЗАЗОВА ИЛИ ИЗАЗОВ ВРЕМЕНА

Педесет година „Комуниста", четрдесет година „НИН"-а и „Јеж"-а

ГОДИНА у коју смо увелико закорачили по свој прилици ће бити испуњена разним прославама. Јануар месец припао је штампи. Тог месеца три наша позната листа прославила су своје јубилеје, значајне не само за њихову историју, већ и за читаву југословенску штампу.

Обележавајући 21. јануара педесетогодишњицу изласка свог првог броја, „Комунист", лист који је као орган Комунистичке партије Југославије рођен „у мраку политичког бесправља и полицијског терора", обележио је у исто време и значајну етапу пута који је у том периоду прошла Комунистичка партија Југославије.

У истом месецу, десет година касније, појавили су се: 5. јануара „Ошишани јеж" и 25. јануара Недељне информативне новине, више познате као НИН. Ови листови различити по карактеру и садржају, али слични по основном циљу — да се јавном речју боре против тадашње диктатуре и политичког насиља, брзо су прихваћени у ондашњој напредној јавности, али су још брже навукли на себе гњев монархистичке диктатуре без монарха, излажући се од самог почетка дејству неумољивих цензорских маказа и полицијских заплена.

Занимљиви су, и за данашње генерације новинара поучни, детаљи из живота ових листова, покренутих у време када су цензори. често морали да забрањују и оно што су сами написали у појединим листовима. Случај. Бошка Јефтића, председника тадашње краљевске владе, који је забранио објављивање и сопственог интервјуа датог пре критике коју је истог дана доживео у двору, остаће вероватно као једно од највернијих сведочанстава о положају талашње штампе и судбини јавне речи.

За хроничаре и хронику тог времена посебно је занимљива историја предратног НИН-а, као првог легалног листа покренутог на иницијативу илегалне Комунистичке партије Југославије.

Можда негде у неком извештају и постоји објашњење од кога је потекла иницијатива да Партија, користећи се положајем и угледом појединих комуниста и прогресивно оријентисаних љу-

Наставак на 2. страни

Милош Мишовић

Музика и историја

Наставак са 1. стране

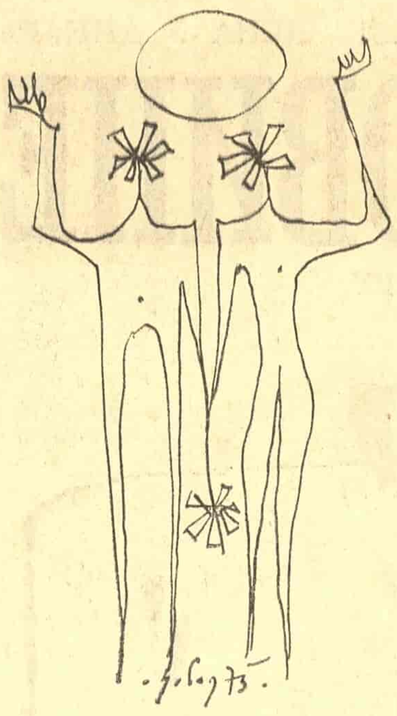
вечито кретање нечега ка нечему, а да се тачно не може увек од прве сагледати смисао тог што се креће. Благојевић је доста заокупљен тиме да пронађе и открије смисао тога кретања и он смисао тога кретања на један доста досле дан начин, за себе, открива и доста прецизно излаже. Покрет је оно што је подстицај размишљања и онда када су у питању живот и када је у питању смрт, и историја која је минула и она која се данас пред нама збива, чијег значења покаткад нисмо свесни; па понешто у тим збивањима пре ценујемо или потцењујемо. Благојевић у свему томе тражи једну константу и са његове тачке посматрања и осматрања та константа је прилично једноставна.

Када се каже за некога да посматра живот зато да би о њему размишљао, онда се неким чудним неспоразумом подразумева да то истовремено и значи да се према ономе што се види има један равнодушан однос и да се између посматрача и живота повлачи једна граница. Случај Десимира Благојевића, његов начин посматрања живота да би се о њему размишљало, говори управо супротно од тога. Колективна судбина је део само друго име за човекову, дакле и песникову, судбину и песник се самим тим не може издвојити из једног света којем припада и који на свој специфичан начин објашњава и тумачи. Решавајући проблем историје или проблем живота и смрти, песник решава свој сопствени проблем постојања и проблем свога сопственог идентитета. Код Десимира Благојевића који је, између осталог, у једном времену када су савести биле на проби, имао један тачан рефлекс о томе шта му ваља чинити, то се, сасвим природно, врло добро осећа. Судбина нације јесте и песникова судбина; нација остаје онаквом каквом су је песници у једном тренутку описали. Када се говори о историјском онда не треба да се пренебрегне и о с е ћ а њ е историје и за историју које је код Десимира Благојевића избачено у први план. Његова поезија о историји, о судбини народа, о устанку и устаницима не би могла да се сврста у један општи ток; она би се опирала класификацијама родољубиве или патриотске поезије зато што садржи и многе друге елементе које родољубива поезија у конвенционалном и традиционалном смислу те речи, обично нема.

И зато Благојевић воли да фиксира и једно време за које је сасвим сигуран да ће једнога дана постати историја. О једној неугодној садашњости као што је била окупација Благојевић говори са становишта будућности, која, привидној логици упркос, ипак, са извесношћу, може да се предвиди. Окупација се њему причиња као ноћ, али то није она ноћ која доноси спокојство и мир, која је предах пред нове радости и нове напоре, то је ноћ под мукла у којој вребају разноврсне опасности и којој се могу упутити само речи клетве и само речи презира. Обично, када се говори о Благојевићевим песничким учитељима, а сви их имамо, као да се губи из вида један који нас је све много чему научио и којег се никада не треба стидети; народни певач. Има у Благојевићевом непокоравању злу, нешто и од става и од речника народног певача, нешто од кликтаја за борбу, али и од клетве и заклетве, нешто од онога што је пословицама дало ону достојанствену мудрост и неким другим облицима народског казивања, ону прецизност која нам покаткад смета и којој увек у недостатку бољег решења сами прибегавамо. У том начину Благојевићевог песничког говора, говора који пробија после дуго уздржаваног гнева, управо проналазимо оне аутентичне звуке и ритмове који у недостатку бољег и прецизнијег израза називамо музиком у песништву Десимира Благојевића.

У нашој средини и у нашем времену Десимир Благојевић је значајан песник. Значајан је због тога што је у трагању за скривеним тајнама нашег језика дошао до неких решења која су открила његове неслућене стваралачке могућности као и због тога што је у сагледавању свога времена и у сагледавању прошлости дошао до једног поимања историје које се опире многим уобичајеним класификацијама. То је историја која није парцелисана, то је историја која је минули живот у свем свом богатству које је имао. Једна од књига изабране поезије Десимира Благојевића зове се „Недоходу у походе". Историја је можда тај недоход којем се одлази у походе а да се никада до њега не дође; можда зато тако патетично примамљива и примамљиво патетична, можда зато тако изазовна као што јесте.

Предраг Протић



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ И ЦРТЕЖИ СЛАВОЉУБА БОГОЈЕВИЋА

Време изазова или изазов времена

Наставак са 1. стране

ди, у легалном облику, колико год је било могуће, излаже и заступа своје ставове. Трагова, међутим, о томе нема, изузев 26 већ пожутелих бројева предратног НИН-а.

Можда писаних трагова о томе никада није ни било. У време строге илегалности о томе се јавно није расправљало. Са таквим намерама и плановима није се упознавао шири круг људи. Сећања савременика су прилично избледела. Ипак, сви се слажу да је то била идеја Партије и да је група београдских интелектуалаца, окупљених око Веселина Маслеше, тада већ афирмисаног новинара и публицисте, ту идеју успешно реализовала.

Један од малог броја живих сарадника предратног НИН-а, инжењер Никола Петровић, сарадник Историјског института Српске академије наука и уметности, сећајући се како је покренут предратни НИН, каже да се Партија око тога непосредно ангажовала и да је брижљиво одабирала људе којима је поверила тај одговорни задатак. Поред Веселина Маслеше, који је био не само душа редакције, већ и човек који је политички одговарао за лист, у покретачком тиму те мале и за ондашње прилике веома амбициозне редакције налазили су се: др Војислав Вучковић, композитор, и Света Поповић, новинар, који су пред тадашњим властима фигурирали као „власници" и главни и одговорни уредници листа. Затим, Јован Поповић, књижевник и др Отон Крстановић, новинар.

Ниједан од те „петорице смелих" није био почетник у новинарству. Иако различити по годинама, сви су били већ афирмисани писци, критичари и публицисти са јасним марксистичким опредељењем, и сваки је код полиције био регистрован као припадник или следбеник Комунистичке партије која је по слову тадашњих драконских закона била стављена ван сваког закона. Веселин Маслеша и др Отон Крстановић су, поред доста високе новинарске и публицистичке репутације, имали и богато искуство у илегалном партијском раду.

Хроничари времена у коме је настао и излазио предратни НИН још нису објаснили како је у време познате шестојануарске диктатуре један легални лист могао да заступа ставове нелегалне Комунистичке партије. За сада се само зна да су људи који су покренули такав лист и који су у сталном рату с тадашњим полицијским апаратом, вешто користећи слабости и пукотине преживелог нако још неживљеног режима, успели да издају 26 бројева НИН-а, одиграли значајну, могло би се чак рећи пионирску улогу у кршењу цензорских баријера и продирању истине о једном времену пуном великих искушења и још већих изазова.

Оно пред чиме ни данашњи пробирљиви читалац не би могао да остане равнодушан свакако су језик, стил и начин на који су се уредници и сарадници предратног НИН-а обраћали својој доста бројној читалачкој публици. Као и његов послератни наследник и следбеник, и предратни НИН је на својим страницама, поред актуелних међународних и унутрашњих проблема, доста пажње и простора посвећивао култури, стваралаштву и идејним струјањима у уметности.

Вероватно ниједан наш лист, ни пре ни после рата, није на тако видан и репрезентативан начин презентирао један међународни културни догађај, као што је предратни НИН поступио приказујући познати Светски конгрес писаца одржан у лето 1935. у Паризу. Читава плејада тада најпознатијих писаца из разних крајева света који су са трибине тог познатог скупа дизали глас у одбрану културе, нашла се на страницама НИН-а. На жалост, то је био и последњи потез предратног НИН-а, јер је режим после тога дефинитивно забранио његово излажење.

На хроничарима и суптилнијим аналитичарима збивања из тог времена остаје да објасне и како су смели посленици предратног НИН-а успели да у једном изузетно сложеном периоду, са веома ограниченим могућностима и под крајње неповољним околностима, да у 26 бројева листа, од којих је најмање пет било забрањено, објаве преко 400 чланака, аналитичких текстова, репортажа и критичких приказа.

Писани обично на душак, али увек са јасном интонацијом и оштром критиком усмереном против свега што се супротстављало прогресу и продирању марксистичке мисли, ти текстови ће остати као својеврсна хроника о једном времену испуњеном бурним догађајима, али и као сведочанство о људима који су, упркос свим ограничењима и тешкоћама, успевали не само да осете дах и дух тог времена, већ и да као снажне личности својим делом усмеравају његове револуционарне токове.

Милош Мишовић

ЛЕТОПИС

Скендер Куленовић добитник Змајеве награде

Добитник овогодишње Змајеве награде је песник Скендер Куленовић. Ова значајна награда, којом је овенчана његова књига „Сонети II" (објављена 1974. код „Матице српске" заједно са „Сонетима I" који су обновљено издање из 1968), нова је потврда његове непрестане стваралачке присутности, још једно у низу признања делу једног од најврснијих наших данашњих песника.

Веран свом младалачком опредељењу (наравно, не једином) за сонет, ту избалансирану песничку структуру која добром мајстору пружа могућност вишеструке кондензације, и увек на врелу свог особеног, колоритног и сочног, понекад барокног лексичког потенцијала, Куленовић је, обелодањујући своје емоционално и духовно искуство, исписао ове две изванредне књиге сонета. Ова друга, која је добила награду, карактеристична је и, по нечему, различита од прве. Песник, нанме, није више у тој мери укључен у процесе природе, из којих је црпао сазнање а и језичко богатство, колико их са дистанце прати и доноси закључке. У ових, других, двадесет његових сонета

СКЕНДЕР КУЛЕНОВИЋ

песнички језик је, на известан начин, лакши, а теме су, између осталих, и оне које смо уобичајили да тумачимо околностима модерног времена. Понекад чак наилазимо и на песничко тумачење тих тема које произлази из наше, урбане цивилизације. Песник актуализује литерарне теме, бави се тешкоћама међуљудске комуникације, песнички отеловљује сложени феномен в р е м е. Чак се и питање смисла песничког опредељења, које је раније исказивано у окриљу природе и с њим у вези, сада формулише малтене „есејистички".

Куленовићев стваралачки биланс, како каже критика, саопштен у ових четрдесет сонета, импонује мудрошћу произашлом из животног искуства, мајсторством произашлим из стваралачког и, пре свега, синтезом тих двају искустава.

БУЗЕПЕ УНГАРЕТИ

Есеји Ђузепеа Унгаретија

»Habent sua fata libelli« каже се, а преко књига, то важи и за писце у целини. Ђузепе Унгарети, песник европског значаја, код нас до сада није имао бог зна каквог одјека. Осим једне збирчице — избора из његове поезије, коју је издала крушевачка „Багдала", вероватно у малом тиражу, он је ретко присутан у нашој књижевној републици. Ништа боље (чак и горе) није прошао ни његов савременик Монтале и поред струшког венца. Али о томе треба говорити другом приликом.

Унгарети, који је увео велику новину у песништво 20. века — реч, која се умеће између дугих тишина, посмртно је добио и своју књигу есеја. Издавач Мондадори и уредници Марио Баконо и Лучано Релаи представљају у едицији „Меридијани" — „Есеје и предавања". Предговор је написао познати критичар и хиспаниста Карло Бо, а увод Марио Баконо. Поред осеја и предавања, ту су и различити списи, белешке, материјал за предавање на Универзитету. (Унгарети је дуго предавао у Бразилу, италијанску књижевност а затим је, у позним годинама, предавао у Риму бразилску књижевност). Временски распон је од завршетка рата 1918. до 1970. када је умро у 82. години. Ова књига је у неку руку изненађење за све, и зачуђујуће је нова и важна за разумевање Унгаретијевог дела и поезије 20. века уопште, мада песник, у својству есејисте, на једном месту каже да се „поезија не може дефинисати. Она се манифестује у тренутку наше експресије. Она је вибрација која изгледа да превазилази човекову снагу." „Оно што највише импресионира, јесте ореол тајанства" — каже он на другом месту. У томе је његова иконокластична тежина. Међутим, његов захтев за искреношћу, његова тежња за осмозом између песника и времена, задатак да се грубом луцидношћу „ухвати реч у стању кризе", тај фатални полет поезије, говори о строгом, немирном поимању поезије, о идентификацији уметност — живот, која је била путоказ западњачке културе и која се, и у својој политичко социјалној артикулацији, сталожила за време првог светског рата, у коме је песник учествовао на фронту код Соче и који ће оставити огромног трага на његово певање.

„Уметност има један циљ — живот. — Циљ коме тежи уметност, фаталан је: уметник би хтео да уништи смрт у својим делима."

„Поезија треба да дâ, и даје меру човека. Ми смо синови мере."

Ипак, и поред све корисности ове књиге, морамо увек имати на уму значајну песникову мисао: „Прави песник сам пише сопствени живот — пише га својим песмама."

Драгослав Марковић

Прешернова награда музичким уметницима

Међу овогодишњим добитницима Прешернове награде налазе се и два музичка уметника који су већ стекли пуну афирмацију и ван наших граница: пијанисткиња Дубравка Томшич-Среботњак и један од наших водећих композитора Павел Шивиц, понеће највишу словеначку награду као заслужено признање за изузетан допринос нашој савременој музици.

Томшичева је узрасла до пијанисткиње међународног угледа доказујући изузетан таленат обогаћен пуним смислом за аутентично тумачење извођеног дела, бравурозну технику и спонтан однос према аудиторијуму који прима као активног сарадника у процесу остварења музичког парта. Са пет година живота пошла је Дубравка Томшич у свет музике и дугогодишњим и преданим радом своју је личност до те мере изградила и свој изражајни језик тако формирала да се њено концертирање претвара у аутентични чин стваралаштва. Њене студије у Љубљани и усавршавање на Џулијардшколи у Њујорку, као и студије код великана клавира, Артура Рубинштајна, учиниле су је пијанисткињом велике будућности. Чињеница да ове године прима Прешернову награду по други пут (први пут је примила 1962) сведочи о ванредном њеном уделу у савременој музичкој уметности. Ово високо признање иде у ред оних које је стекла на многим међународним конкурсима као и приликом музицирања са најбољим оркестрима многих европских и ваневропских земаља.

Павел Шивиц примио је Прешернову награду на дан свог 67. рођендана, у часу када већ почиње да бележи своју пола века дугу музичку активност. Припада оној групи словеначких композитора који су пуним срцем прихватили модернија схватања Славка Остерца и њеним оријентацијама остали верни кроз свако своје дело. Он је композитор, пијанист и професор музике; аутор низа прворазредних дела за клавир (соло или уз оркестарску пратњу), глас, виолину и камерне инструменталне саставе. Из његовог богатог опуса издвајају се: „Дивертименто за клавир и оркестар", „Соната" за клавир, Дувачки трио, вокални цаклус „Црквени облак" и хорске композиције међу којима „Товариш Тито" и песма писана током револуције, „Девојка на прозору". (Вл. Д.)

Једно гостовање и један повратак

Идући за прокламованом жељом да наша оперска сцена буде у већој мери отворена и гостима из других наших кућа, дирекција београдске Опере нам је у јануару, у „Трубадуру", дала прилику да још једном зажалимо што је велика и изузетна уметност Бранке Стилиновић била тако кратког века (каква чудесна звучна пијанисима!), а овог месеца довела је баса Фрању Петрушанеца, такође из Загреба, да нам се представи као Марко у Готовчевом „Ери".

Петрушанец је у Београду више познат по телевизијским преносима са Дубровачких летњих игара на којима је, као солиста у читавом низу ораторијума, дао доказа о свом великом гласовном материјалу и о једној изванредној певачкој техници, каква се, иначе, ретко среће у његовом фаху. Управо те диспозиције, уз једну лепу, мужевну, појаву, која већ сама собом носи једно обележје, и уз једно несвакидашње и природно осећање за сценски простор, које ту личност са свим њеним квалитетима уме да наметне публици кроз живо и надахнуто тумачење, чине Фрању Петрушанца једним драгоценим уметником ког би свака оперска кућа пожелела.

Његов Марко је једна добрећудна, народска фигура, онај газда који уме да импонује и да се слуша чак и кад је осионо прек, онај тврди човек испод чије „коре" бије топло срце... Непрестано у центру збивања, једном активношћу која нит' „искаче", нити „чека" своја „експонирана" места, Фрањо Петрушанец био је одличан пар Бреди Калеф која је својом Домом на граници гротескног била утолико слаба жртва његовог „здраво-народског" осионства, задиркивања и хумора.... Остаје нам да кажемо да бисмо Петрушанца радо виђали на нашој сцени, ако не у својству сталног члана, а оно бар као честог госта.

Наша „прима дона асолута", Радмила Бакочевић на својим последњим представама на нашој сцени (а нарочито као изузетна Елвира у „Ернани") више нам је показала шта губимо њеним одсуствовањем, но што добијамо њеним повременим доласцима, јер тумачећи улоге са свог старог репертоара, које је довела до крајње перфекције, оне — те улоге — једва да имају резона у оквирима осредњости које се тој перфекцији нуде. Време је да се са том уметницом посебног ранга нађу прикладнији облици сарадње, како би њени повремени доласци били мање формалан дуг према матичној кући а више догађај за публику! Па ипак, та Елвира — била је то креација која нас је за тренутак пренела на оне сцене које су највиши сан и за извођаче и за публику...

Слободан Турлаков

ИНТЕРВЈУ

СВЕ РАДИТИ С ПУНОМ ОДГОВОРНОШЋУ

Разговор са истакнутим позоришним редитељем, теоретичаром и критичаром, психијатром Хугом Клајном

ДР Хуго Клајн, психијатар, позоришни редитељ и критичар, рођен је 1894. године, у Вуковару. У свом родном граду је завршио гимназију. Студирао је медицину у Бечу. Између два светска рата је био лекар у Београду. У том времену бавио се и позоришном критиком. Окупацијске дане је провео у Београду, скривен од фашиста.

После рата доктор Хуго Клајн се посветио позоришту. Постаје, најпре, редитељски саветник у Народном позоришту, па професор у Драмском студију. Касније је почео да режира. Био је више година и професор београдске Позоришне академије. И поред тих обавеза, није престајао да се бави позоришном теоријом и критиком.

Објавио је више књига. Из психијатрије најпознатије су му књиге: „Нервни систем", „Абнормалности нормалних", „Васпитање са гледишта медицинске и социјалне психологије" и „Ратне неурозе Југословена". Из области позоришта посебно су му значајни радови: „Основни проблеми режије". књига позоришних критика „Живот двочасовни", затим студија „Шекспир и човештво" и друге.

Клајнове режије су у самом врху послератног позоришта. Нарочито се памте његова редитељска остварења у представама: „Шума", „Млетачки трговац", „Медеја", „Лажа и паралажа", „Побуна на Кејну", „Дневник Ане Франк" и друге.

Допринос Хуга Клајна нашем позоришном животу има велики значај и по томе он је једно од најзначајнијих имена наше културе.

МИЛОШ ЈЕВТИЋ:

Као психијатар имали сте, знамо, многе стручне контакте. Који догађаји и које су личности данас највише у Вашем сећању и памћењу? Какве су Ваше успомене о Фројду као човеку?

ХУГО КЛАЈН:

Што се тиче личности које су ми остале у памћењу, споменуо бих два Фројдова ученика. Један се звао Виктор Тауск. У првој години медицинских студија, у мојој групи за сецирање лешева био је један који је већ завршио правне студије, доктор Феликс Тице. Он ми је једног дана рекао да један Фројдов ученик, који се зове Виктор Тауск, држи курс из психоанализе. Врло радо сам прихватио да посећујем тај курс, утолико пре што је Тауск дошао из Југославије. Његов отац, пореклом из Чешке, Херман Тауск, у Хрватској био је уредник режимских новина на немачком језику.

Слушајући тромесечни курс из психоанализе, то ме је толико заинтересовало да сам хтео да чујем и самога Фројда. Фројд је држао предавања на Универзитету, и за њих је било велико интересовање. Али Фројд није хтео да му долазе људи који нису стварно заинтересовани за психоанализу. Зато је захтевао да у слушаоницу имају приступ само лица с његовом писменом дозволом, а по њу је свако морао да дође код њега лично и да објасни зашто хоће да слуша његова предавања.

Отишао сам Фројду, то је било у Бергтасе број 9, и да бих поткрепио своју заинтересованост за психоанализу — ја му кажем да сам слушао Виктора Тауска, Фројд је то пречуо и ја се поново позовем на Тауска, он опет не реагује на то. Много после сам сазнао да је Тауск извршио самоубиство. Тек недавно сам чуо, од Љубе Стојића, психолога, да многи људи, међу њима и Ерих Фром. Фројда окривљују за то самоубиство, да се Тауск на то одлучио јер Фројд није хтео његa, ученика свога, анализирати кад је било потребно, него га је предао једној млађој аналитичарки. Мислим да су те оптужбе неоправдане.

По ономе што знам о Фројду, сматрам да је Фројд био прави ауторитет, али не ауторитаран. Био је бескомпромисан у свом учењу. Због тога су многи отпали од њега: Аслер, Штекл, Јунг, сви су они отпали зато што нису прихватали неке основне ствари од којих Фројд није никако хтео да одступи. Али, он је увек наглашавао да се анализанд не сме везати толико за аналитичара да постане зависан од њега. Он, напротив, мора да се осамостали. И то је, по мом дубоком уверењу, био разлог зашто Фројд Тауска, који је иначе био сувише везан за Фројда, није прихватио као свог пацијента.

Све сам то рекао због тога што сам ја, у свом отпору према ауторитетима, поступио супротно Тауску. Кад је требало да пре него што се сам почнем бавити психоанализом, прођем, под надзором неког другог, кроз анализу, Фројд је мени дао препоруку за једног свог ђака. У свом отпору према сваком ауторитету, ја сам решио да не идем ономе коме ме Фројд препоручује. У Бечу је онда био професор Паул Шилдер, који је био некакав аут сајдер. Он је био одличан психоаналитичар, држао је предавања на истој Вагнеровој клиници о примењеној психоанализи, што се иначе није радило. Објавио је и књигу о томе. Он није био члан психоаналитичког удружења, јер није испуњавао ни признавао свењихове прописе, али су касније они њега позвали и примили у удружење. Тај Шилдер је мени импоновао због тога што је имао тако критичан став.

И ја сам отишао Шилдеру на ту лер-анализу, када сам овде, већ као лекар, добио једногодишње одсуство за специјализовање у психијатрији. Када је почео хитлеризам у Аустрији, Шилдер је прешао у Сједињене Америчке Државе. Настрадао је тамо у једној саобраћајној несрећи.

МИЛОШ ЈЕВТИЋ:

А какво је Ваше мишљење о Фројду као човеку?

ХУГО КЛАЈН:

Казао сам: био је стварни ауторитет. Али није захтевао да му се његови следбеници у свему покоравају. Да је он био такав, ја се не бих усудио да га не послушам, да кад ме он шаље једноме, ја тражим другога. Он је дозвољавао и чак тражио да човек буде самосталан. Али кад су биле у питању основе његовог учења, психоанализе, био је бескомпромисан. Јунг, један од најпознатијих његових отпадника био је, и по свом начину мишљења, син католичког свештеника. А за Фројда је религија илузија, неш то што човек жели, у шта хоће да верује, зато се с Јунговим одступањима Фројд није могао помирити, и тако је морало да дође до разилажења.

МИЛОШ ЈЕВТИЋ:

Иако сте између два рата били професионални лекар, бавили сте се и театарском критиком. Шта Вас је определило, друже Клајн, да се бавите тим, од медицине доста удаљеним, послом? Које су позоришне представе, па и глумци, и редитељи, били у том времену најбољи? Какав је, уосталом, у тадашњем Београду, био позоришни, уметнички, културни живот?

ХУГО КЛАЈН:

Кажете да је медицина прилично удаљена од театарске критике. Мислим да није. Мене је, као што сам рекао, пре свега, интересовао човек. То је и разлог што сам психијатрију студирао. А моја критичност је ишла тако далеко, и то ми је остало до данашњег дана, на пример, кад читам књигу, мене интересује у првом реду и бележим оно са чиме не могу да се сложим.

Како сам дошао до тога да се бавим театарском критиком? У оно време су код нас основани левичарски листови: „Нова литература", „Стожер". Људи који су их издавали тражили су моју сарадњу, питали о чему хоћу да пишем, а мене је интересовало позориште.

Ако ме питате које су позоришне представе, глумци и редитељи били најбољи — мени је тешко да Вам то кажем. Никада нисам волео да оцењујем представе. Давати оцене ми је и као наставнику увек било мрско. Нисам ни гледао представе као најбоље и најлошије него сам анализирао и оно с чим се слажем и, нарочито, оно с чим се не слажем. Али, сам избегавао давање оцене.

Једна представа ми је свакако остала у сећању, и њу могу да истакнем као доживљај. То су били „Господа Глембајеви" у режији Бранка Гавеле. Који глумци и редитељи? Редитељи су били у оно време: Исаиловић, немачки ђак, онда Ракитин, Рус, онда Кујунџић као млађи. Па онда Бојан Ступица.

Глумци су ми више остали у сећању, него представе. Глумци су били, да само неке наведем: Добрица Милутиновић, пре свега, онда Златковић, Фран Новаковић, Миливоје Живановић, разуме се, Виктор Старчић, Марко Маринковић, изванредан комичар. Па онда Ајваз, Мата Милошевић, Раша Плаовић, то су већ били млађи. А глумице: Жанка Стокић, Марија Таборска, Љубинка Бобић, Дара Милошевић, Мира Ступица, Невенка Урбанова; све су оне незаборавне.

А што се позоришта и културног живота тиче, позориште је било грађанско. Најважније је било наћи такозвани „касаштик". Тај израз је данас заборављен, али предмет и појам постоји још увек, на жалост. Још увек много значи, да се нађе представа, која ће пунити, не толико кућу колико касу. А онда, била је то основна карактеристика и културног живота уопште, и позоришног напосе.

МИЛОШ ЈЕВТИЋ:

После ослобођења сте веома кратко били лекар. Постали сте, најпре, редитељски саветник у Народном позоришту, а затим професор психологије у Драмском студију. Касније сте били редитељ, а и писац позоришне критике и запажених студија. Дуго времена сте били и професор режије на Позоришној академији. То је, нема сумње, разноврсна позоришна делатност, и богата. Шта је за Вас, друже Клајн, значило позориште, шта редитељски рад, шта позоришна педагогија?

ХУГО КЛАЈН:

Пошто кажете да сам кратко време био лекар, да онда кратко покушам да то исправим. Није то тако кратко било. Ја сам прилично дуго био лекар, а одмах после ослобођења и неуропсихијатар у Војној болници, и позоришни „саветник". То је било истовремено. Људи су се почели жалити на мене у болници да тунисам довољно искоришћен, а људи у позоришту да нисам довољно у позоришту. Ја сам рекао да не могу да будем на два места у исто време. Очекивао сам да ме неће ослободити тог лекарског посла, него тамо у позоришту. Али, руководиоци су друкчије одредили. Тако је дошло до тога да сам, после не тако кратког времена, морао да напустим свој лекарски посао у болници и да се посветим позоришту. А то што сам после прешао на режију, то је дошло сасвим природно.

Питате шта је за мене значило позориште? За мене позориште, ја сам то назвао преживањем, углавном настаје зато што људи имају потребу да оно што у животу доживљавају, а што није тако једноставно, што није сасвим јасно, о чему морају да размишљају, да то у својој свести, у свом сећању поново преживљавају, замишљају, како је то могло евентуално друкчије да буде итд.

У позоришту се оно што се десило у стварности приказује некако поново и друкчије. То је процес сличан преживању онога што преживари не могу да сваре. Одмах прогутају, па онда то враћају и преживају. У позоришту велику улогу игра и „преживање", које је срж учења Станиславског. Данас то неки људи сматрају застарелим, преживелим. Мислим да то није тачно, да ће глумци и убудуће морати да преживљавају оно што приказују. За мене, је, ето, позориште, не све, разуме се, али оно основно и трајно у њему, такво преживање и преживљавање.

У оној мојој делатности, као „саветник" инсистирао сам на томе. После неколико режија, заједно са Рашом Плаовићем, са Матом Милошевићем, прво са Ракитином — тражили су да и сам нешто режирам. А хтео сам и сам да проверим да ли могу да спроведем оно што другима говорим. Моја прва самостална режија је била „Шума" Островског. А затим су тражили да преузмем класу режије.

ХУГО КЛАЈН

А педагогија — педагошки рад? Прво сам предавао само психологију. И то ме је интересовало, то како млади таленти усвајају неке основе, па онда под мојим вођством постају самостални стваралаци — редитељи. То се све некако природно и логично развијало.

МИЛОШ ЈЕВТИЋ:

Које су Вам позоришне режије, сопствене, драге? Које навише волите? Које посебно цените? Да ли је то, можда, „Шума", Ваша прва режија, или можда „Дневник Ане Франк", или Ваш Шекспир — „Млетачки трговац", „Медеја" или „Побуна на Кејну"? Које су то режије?

ХУГО КЛАЈН:

Рекао бих да прва и последња коју сте споменули, „Шума" и „Побуна на Кејну", да је то не толико оно што бих сматрао нарочито успелим, али ми је драго кад се сетим рада на тим представама. У „Побуни на Кејну" су ми играли Љубиша Јовановић, данас већ покојни, адвоката Гринвалда; умро је и креатор капетана Крига — Салко Репак. И још један покојник, играо је Марика, онога који се осећа кривим што учествује у осуђивању Квига, то је био Северин Бијелић. То су мени били изванредно блиски, драги глумци, са којима сам могао дивно да сарађујем. То је био комад у којем су били само мушкарци. И знам да је нарочито Салко Репак рекао: Ја сам стари глумац, не може да успе тај комад, то људи неће да гледају, кад нема жена, љубавних авантура итд. Он је са великим, великим отпором радио своју улогу. А направио ју је изванредно. Успех који је постигао у представи од које није очекивао ништа, аплауз, кад је он, осуђен, покуњен, посрамљен одлазио са позорнице, тај аплауз је њега изненадио. И њега је после тога ухватио страх од сваке идуће представе, страх да то други неће моћи то да донесе тако добро. И Љубиша и Северин су били изванредни. Сарадници каквих ја данас међу глумцима, на жалост, не знам.

А што се „Шуме" тиче, то је била моја прва самостална режија, у којој сам доследно и непопустљиво, тражио преживљавање. Ту је Љубиша био Несрећковић, Марко Маринковић изванредни Срећковић, ту је била Љиљана Крстић као Улита.

МИЛОШ ЈЕВТИЋ:

Ваш рад на Позоришној академији је допринео у озбиљној мери формирању данашњих позоришних генерација. Са којим сте студентима најрадије радили? Који су од њих испунили Ваша очекивања? Да ли је неко, према Вашем мишљењу, остварио мање од својих могућности?

ХУГО КЛАЈН:

Опет за мене шкакљиво питање: оно тражи неко оцењивање, неко рангирање, које мени никако не лежи. Могу само да кажем да ми нису били толико драги они моји ђаци који су лако, брзо стицали нека знања, колико они који су се трудили, и успевали да примене оно што су схватили, што су могли да усвоје, да помоћу тога сами нешто створе. Таквих је ђака било много и то су они који су испунили моја очекивања.

Читав мој начин рада са њима је био такав да ја нисам у ствари предавао. Ја не волим „предавања". Волим да провоцирам слушаоца, да постављам проблеме, постављам питања и тражим да слушаоци сами покушају да нађу одговоре. Ту им помажем, упућујем их и тако некако заједнички долазимо до решења. На тај начин хоћу да они, самостално тражећи, науче стварати. И највише се поносим оним мојим ђацима који не личе на мене, који се усуђују да не усвајају све што им се „предаје". То може бити само основа, која их не сме спречити да развијају оно што је њихово лично, стваралачко.

Сећам се оних из првих класа, када сам тек ја почео да „предајем" режију. Међу њима су неки данас на Телевизији, рецимо Александар Борђевић. Многи су данас наставници на Академији: Димитрије Бурковић, Маричић, Бајчетић итд. Неки су били моји асистенти, као Дедић, Бокић, Огњенка Милићевић. Ту су и неки млади редитељи. Рецимо Димитрије Јовановић, који је у Југословенском драмском, чија је дипломска представа, био је то Камијев „Странац", доживела стоту представу. Ниједна моја режија није ни педесету доживела, а мој ђак, ето, својом првом, дипломском представом постиже више од сто извођења.

Ето, такви су ми ђаци драги, иако оно што они раде није оно што ја сасвим могу да усвојим. И они то знају, али ми ипак долазе. Један мој ђак, Бора Драшковић, одличан редитељ по мом мишљењу, негде је написао да редитељ мора да убије свог учитеља. Није ме убио, као што видите жив сам још, али мислим да је то добар, тачан принцип: да учитељ може и да се остави у животу, али ипак мора да се превазиђе. И то је оно што ценим. Слободанка Алексић, такође мој бивши ђак, Шекспира третира на свој начин, с којим се ја не слажем, али она успева, њен „Хамлет у подруму" се изводи и у Америци и ја потпуно одобравам што она иде својим путем.

МИЛОШ ЈЕВТИЋ:

Како, друже Клајн, оцењујете данашње позоришне прилике у Београду? Како гледате на модерни театар? Шта мислите да ли користи театру као уметности преслободан однос према драмском тексту, што је све чешћа појава у нашем позоришту?

ХУГО КЛАЈН:

То су опет три питања. Прво, данашње позоришне прилике у Београду. Нешто сам већ наговестио о томе. Мислим да је највећи недостатак, највећа мана, највећа штета зависност од касе и од буџета. Позоришта таворе, немају довољно средстава за своју делатност.

А што се тиче модерног театра, мислим да је и он, баш због те зависности од касе, сувише усмерен на оно што је атрактивно, привлачно и што је дистрактивно, забавно. Не на оно што је највиша вредност уметничка, него на оно од чега се живи. То је оно што је, на жалост, карактеристика данашњих позоришних прилика у Београду и модерног театра.

Што се тиче односа према драмском тексту, малопре сам споменуо „Хамлета у подруму" Људи покушавају да од Шекспира направе савременика, као што кажу, а у ствари направе неког савременика који више није Шекспир. Нешто што јесте савремено, али није Шекспир. А Шекспир има веома много тога што је савремено, а према томе и савремено, и то се губи у том, на тај начин осавремењеном позоришту. Најзад, у том позоришту се заостаје формирање градитеља наше будућности, јер се театар према гледаоцима односи — не искључиво, ни првенствено, али ипак сувише као према извору прихода. Позоришта су принуђена на то, нашим системом финансирања.

Постоји једно позориште које је укинуло благајну: лесковачко. Постоји и нешто што се зове Позоришна комуна. Међутим, у књизи коју је излао Завод за проучавање културног развитка забележено је да се попустом који је Позоришна комуна увела да би привукла раднике, користе они који су и раније долазили у позориште, а радници не. Лесковачки пример — не кажем да друга позоришта могу и требају да прихвате њихово „позориште за све" али он треба да се проучи и, да се види шта се може и на који начин применити и другде.

МИЛОШ ЈЕВТИЋ:

На завршетку разговора молимо Вас да нам, полазећи од правила свих разговора кажете, и као психијатар, и као позоришни радник, а и као човек са стварно разноликим и дубоким животним искуством: који су идеали за које се вреди залагати у животу?

ХУГО КЛАЈН:

Пошао бих од онога што неки приписују Гетеу, а неки Виланду, од оне реченице која гласи: „Живети и дати другима да живе". Од реченице коју не бих тако усвојио, него у једној варијанти. Мислим да би требало човек да живи, али као човек, и да и сви други људи могу да живе, али вечно, људски, хумано, што значи и културно. Мислим да би требало да буде задатак сваког човека — да са пуном свешћу о својој личној одговорности за све што уради, а и што пропусти урадити чини све што може да би тај свет убудуће постао дом за све човечне људе.

Разговор водио
Милош Јевтић

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ

Прожимање и укрштање традиција

Светозар Кољевић: „НАШ ЈУНАЧКИ ЕП“, „Нолит“, Београд, 1974.

КЊИГА „Наш јуначки еп“ професора сарајевског Филозофског факултета Светозара Кољевића по свом наслову, може се рећи, традиционалистичка је: имамо, наиме, књигу Томе Маретића из 1909. године са насловом „Наша народна епика“, затим књигу Салка Назечића из 1959. са насловом „Из наше народне епике“, а Рус Николај Кравцов у наслову своје студије о најрепрезентативнијем дијелу епске поезије на српскохрватском језику употријебио је ријеч е п о с, док је Светозар Матић дио својих радова из ове области штампао 1964. године под насловом „Наш народни еп и наш стих“ — да споменемо само неколико обимнијих и значајнијих дијела из ове области. И Маретић, и Назечић, и Матић и Светозар Кољевић пошли су, прије свега, са становишта јединствености језика на коме је испјевана та епика, а свакако и од низа других елемената на основу којих се она може посматрати и као цјелина у чијем је оквиру могуће издвајати и поједине кругове пјесама према различитим критеријима.

Кољевићева се књига састоји из седам поглавља која носе сљедеће наслове: I. Вукова епика и наше епско певање, II. О преткосовским песмама, Ш. Песме о Косову, IV. Песме о Марку, V. Песме о хајдуцима и ускоцима, VI. Песме о војевању за слободу, и VII. Епски амбијент. Посебно је истакнут уводни текст под насловом „Права историја“, у коме аутор износи свој начелни став о односу епске поезије према историјским догађајима и личностима о којима пјева. Док су насловима поглавља назначени главни стубови епске грађе у историјском континуитету, њен тематски распон и обухват, дотле поднаслови упућују на дубљу урођеност те поезије у стварност живота и историје, њену заокупљеност драматичним видовима укрштања јавног дјелања и приватног живота нашега човјека у прошлости, њено узбудљиво поетско свједочење о осјећању свеопште повезаности људске судбине с природом и космосом, те митску оперваженост таквог осјећања и свијести.

У првом поглављу Кољевић, уз остало, разматра тврдоглаво шкрте податке од којих наша наука већ поодавно полази кад год се упиње да пружи какав-такав одговор на питање откада се код нас почело епски пјевати. Свјежијих података о томе нема ни у овој књизи, нисмо их могли ни очекивати, те и поред несумњиве ауторове способности за одмјеравање онога што је науци већ било познато и умјешности у томе да се претпоставке и закључци лијепо артикулишу, ни он није успио да у том одговору буде одређенији нити, пак, битно друкчији од својих бројних претходника.

У истом поглављу Кољевић указује једним колико модерним толико поузданим поступком на дубљу тематско-структуралну повезаност епских пјесама на српскохрватском језику из старијих, „највише приморских записа“, те оних из „Ерлангенског рукописа“ са пјесмама из Вукове збирке, прецизније: оног дијела његових пјесама које је он за живота одабрао и штампао, што се такође знало, о чему је и писано, али не овако темељито и илустративно. Међутим, према неким формулацијама из овога поглавља морамо изразити своју резерву, а некад чак и више од тога. Најприје, пјесме из „Ерленгенског рукописа“ можемо само условно назвати славонским пјесмама, јер је грађа о настанку тог зборника прилично оскудна, а поготово мало знамо о њиховим казивачима, што је један од најбитнијих момената кад се народним пјесмама дају локалне одреднице.

Послије тачних запажања о плодном прожимању и укрштању ужих епских пјесничких традиција на територији српскохрватског језика, а тога је свакако било и шире, о посебно значајном замаху тог процеса у доба пропадања наших средњовјековних држава и породица, слиједе неке мисли којима је, у најмању руку, потребна прецизнија и чвршћа формулација. Можда ћемо то најочигледније показати ако наведемо дословно нека мјеста која се односе на тај проблем. — „Поред оваквих и сличних примјера, ту су, најзад, и цели слапови приморских десетераца које ћемо наћи касније вероватно посредством херцеговачког и славонског певања, и код Вукових певача“. Посредовања и посредника је свакако било у свим временима и свим крајевима, али они никада нису дјеловали једносмјерно, нити су из сваке средине могли узети онолико колико су у њу доносили. Није исправно епску пјесничку традицију која се у једном времену тако снажно прелијевала преко својих међа стављати у толику каснију зависност од повратног дејства и утицаја поезије коју је она сама својевремено тематски и изражајно обогатила. Зар није логичније мислити да је та поезија, и поред тога што су њени носиоци изгубили слободу, и поред прекида у континуитету развоја писмености, или баш и томе захваљујући, како неки можда и оправдано сматрају, наставила да живи у свом најизворнијем облику тамо гдје јој је било и остало најснажније врело тема и мотива, изражајних средстава, тамо гдје је било најснажније и најболније сјећање на дане минуле славе и слободе — чиме се та поезија највише и надахњивала, те, најзад, тамо гдје је она почетком прошлог вијека и затечена у свом најинтензивнијем и најаутентичнијем облику. Да су којим случајем у крајевима из којих потичу најбољи Вукови пјевачи постојали и раније услови да се пјесме биљеже, бар онда кад су прављени записи у приморју и Славонији, ван сваке је сумње да би се, уз много што-шта другог, нашли и ти исти слапови стихова, што би истовремено био и најснажнији доказ за основну Кољевићеву тезу да је та поезија живјела и да се развијала у мотивско-тематском прожимању и језичко-изражајном јединству.

Ови се приговори и резерве односе на прво поглавље Кољевићеве књиге и њима су, по нашој оцјени, назначени њени основни недостаци. Стављајући у средиште пажње саме текстове народних пјесама и дајући њихову интерпретацију, Кољевић се коначно нашао на терену гдје је могао да пружи, и гдје је стварно пружио неупоредиво више. Ту је он показао и ширину свога знања и изузетну умјешност у откривању пјесничких феномена које анализиране пјесме прожимају у суштини јединственим осјећањем и схватањем, а што је нарочито убједљиво показано у оквирима одређених кругова тих пјесама. У анализи која импресионира понесеношћу мисли и осјећања Кољевић је неријетко досезао космичке просторе наших најбољих епских пјесама, њихове некадашње митске видике.

Пажњу привлачи запажање да у овом богатом стваралаштву „историја и искуство покрећу поезију“, као што та иста поезија „смирује искуство и осмишљава историју“. Значајан је свакако и став којим се у знатној мјери релативизира основна ауторова замисао да се назначени распон поетски обликованих тема и мотива представи као еп, јер „и кад сагледамо те путеве унутрашњег тематског и мотивског јединства појединих циклуса и нашег јуначког епа у целини, ипак не треба губити из вида ни оне његове расколине и она напрснућа његовог песничког ткива“.

У анализи овако надахнутој и дозираној високим степеном осјећања, што је услов за много шта ваљано у критици, питање објективности и прецизности морало се нужно поставити у други план, отуда се понекад може добити утисак да неки ставови и лебде. Текстове које је анализирао Кољевић је бирао сам, старајући се, вјероватно, и о томе да му они пруже што више материјала који поткрепљује његове основне ставове. Он је у њима, наиме, врло проницљиво уочавао оне подземне токове који их стварно повезују у једну посебно схваћену цјелину. Може се, чини нам се, једном његовом критерију, ипак, приговорити, а он се огледа у наглашеном узмицању од пјесама у којима је присутно ратничко ликовање и оргијање. По том критерију велики дио наше народне епике, која је као и епика других народа своје етичке норме изграђивала и на агонталној основи, нашао би се у неприлици. Пацифизам по сваку цијену није могао бити први принцип етике ниједне епске народне поезије, а најмање наше која је настојала да поправи грешке и клонуће и у прошлости и у садашњости.

Љубомир Зуковић

ДРАШКО РЕЂЕП

Кроз просторе поезије

Драшко Ређеп: „КАО ПУТОВАЊЕ“, „Улазница“, Зрењанин, 1974.

ЕСЕЈИСТ и критичар Драшко Ређеп већ је више од једне деценије присутан у нашој култури, посебно у феномену књижевног стваралаштва. Будан за сваки књижевни догађај, он реагује на књиге и појаве као сеизмограф; међутим, сваки нови литерарни повод у ствари је полазна тачка у дубљи захват у просторе књижевног стварања. Тако су настали ови есеји и чланци у којима је, поред широке ерудиције, веома видљив нерв за откривање слојевитих предела стваралачког чина.

Наслов најновије Ређепове књиге симболичан је за читаву њену структуру: то је путовање кроз културну климу једног времена и једног поднебља, кроз чудесни свет великих стваралаца, као и оних младих који тек долазе и чији свет није ништа мање чудесан.

Своју је књигу Ређеп назвао „Као путовање“: то к а о је оно што је и з а низања предела и призора који промичу, у простору или у књизи; оно што отвара безбројна врата, једна за другима; дубински, не просторни доживљај света. То што он пише о писцима и сликарима, о књигама и градовима, о небесима на сликама и у песмама, увек је сагледавање из једног унутрашњег аспекта, као што чини путник који призоре света доживљује дубоким вибрацијама у н у т р а ш њ е г б и ћ а.

Реаговања Драшка Ређепа ретко су када везана искључиво за тему о којој проговара: од првих реченица започињу зрачења у више праваца, богато осветљавајући читав низ народних појава, везујући их у једну осмишљену целину. Тако — темпераментно, надахнуто, са финим детаљима као што је ванредни кроки Вељка Петровића и његовог п а т е т и ч н о г и г о р д о г с л о в а п о с л е д њ е г б а р д а, Ређеп са жаљењем констатује одсуство спонтаног усменог казивања у нашој друштвеној и књижевној клими; залаже се за уметност причања, пресахлу, изгледа, пред „неприкосновеном, некомуникативном, папирнатом зградом што се, мргодно, уздиже пред нама као немушта абракадабра скрипторија“...

Иронично и помало суморно констатује Ређеп савремену, схематичну крутост нашег говора пред „динамиком једног времена које се бескрајно развија“. Међутим, он се с друге стране у својим текстовима о савременој поезији жестоко отпре „фаталној инфлацији речи“, супротстављајући јој „унутрашњи говор бића“, који га је фасцинирао још код Андрића. Само тим унутрашњим говором бића може се изразити „сав ужасни обруч сјаја“ за којим трага Матић.

У ствари, као што је веома видљиво у Ређеповом наоко региструјућем, а у основи трепетно лирском дневнику објављеном половином септембра 1973. у Књижевним новинама и унетом у ову књигу — у ствари, поводом Матића, Ређеп је много рекао о себи лирском, о оном вибрантном делу себе, који ако не живи у једном критичару, он би морао остати без гласа, бар кад је реч о поезији.

У вези са тим, Новалисова тврдња коју на једном месту у овој књизи наводи Ређеп, да је „критика поезије немогућа ствар“, можда је само делимично прихватљива; истина је вероватно у чињеници да се на речи о поезији не може ставити никад дефинитивна тачка, и то је онај фини валер који, разуме се, овај есејист савршено разазнаје.

Ређепово перманентно присуство у већини новосадских културних послова нарочито је видљиво у контакту са младим талентима („Поља“, „Индекс“, „Прва књига“). Ово вреди подвући посебно због начина како је још 1967. учинио чујном и видљивом младу поему Пере Зупца „Мостарске кише“ на пример. Он у другом једном тексту о истом аутору са неприхватањем говори о „још увек патерналистичком, краће узадржаном а наједнако импровизованом односу према младим ауторима“. То игнорисање оних који долазе крије у себи озбиљне опасности да се удари о слепи зид — а Драшко Ређеп је међу оним критичарима који су тога високо свесни и који се боре против таквих, срећом спорадичних, ставова у нашој литератури. У једном тексту из 1972 („Далеки, блиски гласови“) он овај свој став јасно формулише: „Једна литература има своју шансу тек ако је остварила континуитет своје отворености према новим, младим гласовима“. Не континуитет младих са литературом, него литературе са младима. И не шанса младих, него шанса литературе.

Природни распони овога лирског путника простиру се од Новог Сада до Мајерових загребачких видика затрављених кишом, од београдских песника до Космачеве Соче, од брда Метохије до македонских поднева. Свуда су предели и свуда су људи: и све је ту доживљено кроз лирску везу: простори — песма — човек. Сваки тренутак овог путовања је лирски. А то путовање од књиге до читаоца, од читаоца до стваралаца значи, пре свега, откривање завичаја песника, или сликара, свеједно, његове давне хоризонте, или чак оно „што је сâм изабрао“. Ту је сваком стваралаштву одмориште али и врели извор за најлепшу песму.

И Ређепови текстови о сликарима јесу увек многорелацијске асоцијације на сусрете, на људе, на путовања кроз књиге и кроз пределе. Чудесни спој пролазног и вечног у сплету боја и сенки — у његовој интерпретацији постаје близак и видљив и неодољиво присутан. То је један „изнутра озрачен свет“ како Ређеп назива харлекине и кловнове из својих сећања на луткарска позоришта и сликарска платна на којима их је, тако озрачене, као из сна, налазио.

Драшко Ређеп је у овој књизи лирски, узбуђени хроничар једног незадрживог, дивног живота културе уопште и, посебно, војвођанске културе, која се данас без прекида доказује на пет језика; дубоки, далеки корени њени родили су висока стабла, поносита: поезија, проза, сликарство, филм, позориште, штампа — једно незаустављиво пулсирање које једва стиже да забележи грозничава рука: једва стиже, али стиже, и бележи, фасцинантно, надахнуто.

Дора Пилковић-Максимовић

Раша Перић

ДОЛАЗАК У ТРОШНУ КУЋУ

Заложио сам свој долазак како сам једино могао
Купио сам мајци небо купио јој кров над главом
Ено је сада копа виноград и пева

Припитомила је Страх и Очај
И закључала их у моја ребра

Зар не да је то Велика Замена
Шта сам ја према том звезданом простору

А знам позвала ме је у трошну кућу
Позвала ме је преко пољупца као преко прага

Но она је бар то учинила људски
И ја јој праштам

Сви ми приклоњени смо звезди или метку
Само блажени пођу средином

НОВО ДЕТИЊСТВО

Шетамо ноћас тихи и љубимо се ноћас
А знамо ли шта значе те усне тај шапат
Шта лажи

Спусти главу на моје лево раме и слушај
Срце пољупцем изведено из детињства
Ново детињство тражи

СМРТ ЉУБАВНИКА

Одлазе Велики Градитељи
Дођите да их испратимо
Они својим одласком спасавају Грађевину

Поништили су Лаж и Патетику
У трошно узидали најчвршћи материјал
Сушне године и оскудицу

Не треба им замерити за одлазак
Они другачије не могу
Они су верни свом послу

Гледајте у какве се висине попеше
Машу Мајци под стрехом
Брату под пушком Сестри под венчаницом
Јесте ли икада видели лепше лице
Лепши осмех

Треба их испратити у рано јутро
У Сунчев излазак
Низ реку
Успаване у два орахова листа
Са два укрштена зрака над постељом
Они одлазе за светлошћу

ЈЕДНАЧИМО СЕ КАО У СМРТИ

Ја сам опет заљубљен скот
Носим љигаво срце на челу
Као што светиљку носи рудар
Силазим у предео где једначимо се
Као у смрти
Мајка пева Отац сумња Син куне
Нико не излази мудар

Мудрости нема — виче Сведок
Срце мудраца поништава
Тајна казује се као Стрепња
Као Жеља
Крв се чудесно испарава
Душо јеси ли сада беља — вичем Ја

Пере ли те ова блага светлост
Као киша летња
Кад пере прашњав копривин лист
Како би сада поднела смрт мајке
Брата смрт
Како цев хладну револверску
На слепоочници

ЕСЕЈ

МАРКСИЗАМ И СТРУКТУРАЛИЗАМ У КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ

Структура као моменат стваралачке дијалектике

1.

КЊИЖЕВНА критика чини утисак некакве раскрснице. У њеном пољу се укрштају наука и уметност, сазнање и вредновање, и тако даље. Услед овог укрштања, статус критике је одувек изгледао крајње сложен и проблематичан. Данас, међутим, њен проблематичан статус прелази у критичну ситуацију, пошто је критика растрзана између безбројних научно-филозофских дисциплина које се у њеном простору пресецају и оспоравају.

Чини се да међу овим дисциплинама доминира структурализам. Али, ни та доминантна „школа" не решава питање критичког акта; напротив, она сама стоји под једним озбиљним упитником; јер, као што је упозорио Роман Јакобсон, концепт „структуре" је веома неодређен и многосмислен. У најмању руку, структурализам је двосмислен термин: с једне стране, он означава структуралну методу, а с друге стране — структуралистичку филозофију. Она метода се ограничава на испитивање одређених феномена; насупрот томе, ова филозофија претендује да обухвати целокупну стварност, искључујући или подређујући остале начине сазнања.

Означеној филозофији тежи Клод Леви-Строс, док поменуту методу заступа Жан Пијаже, који се залаже за „генетички структурализам". Не без основа, Пијаже пребацује Леви-Стросу да ниподаштава могућности функционализма, као и генетичке и историјске перспективе (J. Piaget: »Epistemologie des sciences de l'homme«, Gallimard, Paris, 1972.). У ствари, Пијаже се ограђује од структуралистичке филозофије која не спада у науку већ у идеологију.

2.

Остаје, дакле, само структурални метод као један научни поступак. Може ли га књижевна критика употребити као свој инструмент?

Може — под условом да свој инструментариј не сведе на тај метод. Овај последњи захвата структуру уметничке творевине, али изван његовог домашаја остају главне димензије исте творевине, а пре свега њена вредност. Да би доскочили овој незгоди, поједини структуралисти настојали су да вредност редукују на структуру. Напуштајући научни терен, они се удаљују од Жана Пијажеа који каже: „Вредности и структуре су два нераздружива, али тако рећи, паралелна вида свих понашања" (Наведено дело). Пошто је увидео да се вредност не да свести на структуре, овај француски структуралист је покушао да је дефинише помоћу функције система; при том је додао да „питања функционисања леже у срцу проблема", када је реч о структурама „за које се сматра да су у развоју". И заиста, ако се уметност схвати као „структура у развоју", онда нема сумње да се њен чворни проблем састоји у њеној функцији, то јест у њеној вредности.

Овај проблем не допушта књижевној критици да се затвори у круг творевине; он јој налаже да проникне у само стварање. Другим речима, он захтева од критичара да иза феномена структуре потраже процес структурисања. На врло суптилан начин, Пијаже је приказао кључну разлику између структурисања и делатност не само да трансформише системе, него их и формира. То значи да уметничку вредност не би одређивала сама структура дела, него делатност структурисања. Укратко, вредност би била центрирана у стварању, а не у творевини.

Овде, међутим, ми смо обавезни да проширимо и редефинишемо конвенционални појам стварања. Сходно том појму, креација би била исто што и чин којим уметник производи своје дело. У ствари, она се не исцрпљује овом производњом, него се наставља као проширена репродукција уметности. Готов уметнички производ није ништа друго до чинилац овакве репродукције. Према Толстојевој оштроумној опаски, читаоци у својој имагинацији репродукују песников стваралачки чин. Мада обилује савршеним творевинама, једна уметност се ипак девалвира, уколико нови стваралаци и примаоци престају да је репродукују. Ако дата уметничка култура није способна за проширену репродукцију она стагнира или умире; ако пак није подобна ни за какву репродукцију, она је већ мртва, па самим тим и безвредна.

Дефинишући уметничку вредност, описано репродуковању ангажује одговарајућу људску енергију. За разлику од многих „правоверних" структуралиста, Пијаже је потпуно свестан да вредност зависи од ове продуктивне енергије коју он види у човековом афективном потенцијалу. Структурализам није у стању да реши загонетку вредности, јер он занемарује како стваралачку енергију, тако и ону супстанцију коју та снага структурише.

У начелу, он иде на то да структуру дела разматра без обзира на природу структурисаних елемената. Отуда, вредност остаје ван његовог дохвата и видокруга. Искуство, наиме, наводи на закључак да материја дела није ирелевантна за његову вредност. Узмимо да је неки кип извајан од влажног песка или снега. Он ће бити безвредан, па ма његова структура била чак и перфектна. Јер, грађа таквога кипа онемогућује ону трајност која улази у појам уметничке вредности. Исто тако, јасно је да се један „Фауст" не може саздати од лексичке грађе неког примитивног језика.

Најпосле, под претпоставком да уметност сублимише људски живот, питање о супстанцији уметничког дела бива заоштрено и радикализовано на тај начин што савремена наука из основа мења концепт живота. На темељу најновијих астробиолошких истраживања, Јосиф Шкловски је закључио да интелигентна жива бића не морају природним путем настајати из органске материје; по њему, таква бића могла би да буду вештачка створења; поврх свега. Шкловски не искључује могућност да ова створења представљају виши степен у свеколикој еволуцији живота. Живот не мора да буде везан једино за органску материју; он би могао бити својствен и неорганској материји (рецимо, силицијуму). Али, чим је супстанција свесног живота стављена под упитник, питање о супстанцији уметничке творевине добија нов и неслућен значај који нам не дозвољава да га игноришемо. Ово питање, међутим, структурализам је методолошки и начелно стављао у заграде. На тај начин, он се за још један корак удаљио од проблема уметничке вредности, те самим тим и од специфичног предмета књижевне критике.

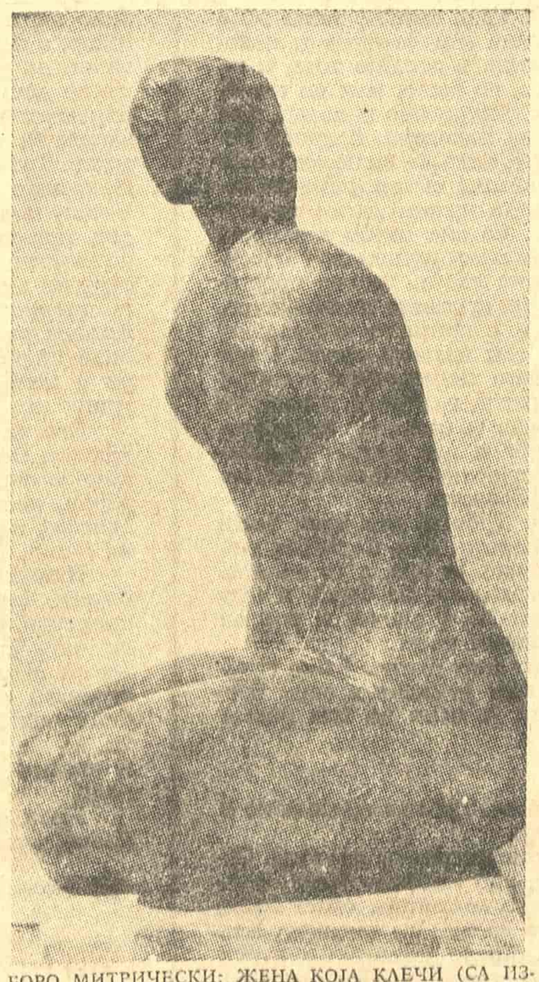
Зора научно-техничке револуције личи на сумрак уметничке културе. Та револуција се многима привиђа као негација уметности. Одређеније говорећи, она се јавља као неодољива „инвазија" науке и технике у песничко-уметнички круг. Начин уметничког стварања почиње се саображавати научним поступцима. Он тежи да пређе у својеврсно „уметничко моделовање" које би одговарало кибернетичком моделовању, каогод и представи совјетског физиолога Н. А. Бернштајна о „моделима нужне будућности". Али, када се уметнички чин прилагођава научним методама, зар се тиме не угрожава специфично биће уметности, па и само њено битисање? Ако уметност престаје да егзистира, онда је бесмислено питати се по чему она вреди. Мртвац није ни ваљан ни лош човек. Он је леш „с оне стране добра и зла".

Ипак, револуционаран успон науке не мора да значи пад уметности, а још мање њену „смрт". Обрнуто, свет уметничких слика постаје још неопходнији као противтежа набујалим апстрактним појмовима. Но, претећа негација уметности не да се обеснажити конзервацијом традиционалних уметничких облика и закона. Уметност се мора трансформисати, да би се реафирмисала у јеку научно-техничког преврата. Проблем вредности добија пресудан значај за ово трансформисање.

Уметност ће сачувати своју егзистенцију, под условом да се њена просечна вредност повећа у битној мери. Тај услов је раван императивном захтеву да се просек данашње и сутрашње уметности приближи висини њених јучерашњих врхова.

Ово повишавање квалитета условљено је нараслим квантитетом уметности, а такође и повећаним бројем стваралаца. У вези с тим ваља се подсетити да је за првих педесет година XX века произведено више уметности него у свим претходним столећима. Напоредо с тим умножио се и број активних талената. У свом делу „Сума технологије", Станислав Лем вели да више неће бити ни једнога Шекспира, када буде двадесет хиљада песника са шекспировским даром; по његовој претпоставци, тада ће уметност постати сувишан, чак и смешан анахронизам. Лемова хипотеза отпада у једном случају који је могућан, па ма колико изгледао екстравагантан и суров. У том случају, наиме, шекспировска кулминантна тачка постала би стандардна мера која се има надвисити.

И тако, уметност бива стављена пред дилему: или пад испод садашњег просека — или успон изнад досадашњих врхова. Tertium non datur.



БОРО МИТРИЧЕСКИ: ЖЕНА КОЈА КЛЕЧИ (СА ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ КУЛТУРНОГ ЦЕНТРА БЕОГРАДА)

ТОМАШ КРЖИШНИК: ПЛАКАТ (СА ИЗЛОЖБЕ САВРЕМЕНО СЛОВЕНАЧКО ОБЛИКОВАЊЕ У САЛОНУ МУЗЕЈА МОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ)

3.

Поједностављујући и скраћујући приказ изложене ситуације, ми бисмо констатовали да се књижевна критика обрела пред истом дилемом. Ова констатација, међутим, може подстаћи некога да се у чуду запита:

— Значи ли то да од просечног критичара очекујемо да достигне ниво Бјелинског и Скерлића?

Да, значи. Баш то! Уколико треба да изиђе на крај са проблемом вредности, као и са другим граничним питањима до којих је доспела савремена уметност, критика се мора развијати као једна интердисциплинарна спрега без преседана. Потенцирајући научност критике, таква спрега би уједно појачала и њену креативност. Јер, сваки критичар спреже релевантне научне дисциплине на различит, индивидуалан начин, који одговара не само природи тих дисциплина, већ и критичаревом општем погледу на свет, а у првом реду — можда — његовој способности за стваралачке синтезе. Кад оркестрира разне научне инструменте, критичар је исто толико стваралац колико и зналац.

Данас, услед „информационе експлозије", разноврсних знања има на претек; недостаје њихова оперативна и креативна синтеза коју може да оствари једино моћ схватања, односно критичка и конструктивна мисао. Све је лакше знати ову или ону ствар; у исти мах, крајње је тешко схватити повезаност свих ствари, па и повезаност свих уметничких феномена.

У својству интегралне визије света, идеологија је незамењив чинилац оваквог схватања; она је фактор духовне интеграције; у њеној одсутности, мозаик свих знања распада се на мноштво података без реда и смисла. Једном речју, идеологија је неопходна самом сазнању. Ову њену неопходност и сазнајну вредност увиђају како марксисти, тако и објективни грађански мислиоци, укључујући овде већ навођеног структуралисту Пијажеа, који о томе каже следеће: „Један човек науке никад није чист научник, већ је увек подједнако ангажован на некаквој идеолошкој или филозофској позицији". Према цитираном аутору, идеологија је присутна чак и у математичким истраживањима, премда она у овом случају игра улогу од секундарне важности.

После свега, нема сумње да је књижевна критика на нужан начин скопчана са идеологијом. Можемо поставити само једно питање: која идеологија оспособљава критику да постигне оптимално решење својих проблема?

Пошто се ради о пролетерској и буржоаској идеологији, погледајмо одговоре које дају неки од најкомпетентнијих грађанских научника. Вратимо се Пијажеу! Не искључујући остале филозофије, овај француски структуралист указује на социјалистичку идеологију, заправо на марксизам. Он најпре констатује да „дијалектичке филозофије... играју битну улогу у социјалистичким идеологијама", па онда закључује да „свако може прихватити" резултате дијалектике (Наведено дело). У ствари, Пијаже признаје плодност и прихватљивост марксистичке дијалектике у хуманитарним наукама.

Представљајући једну општу методологију, та дијалектика помаже књижевној критици да реши противречја међу разним научним поступцима, као што су историјски метод и структурални прилаз. Значи, она јој омогућује да реши свој неуралгични методолошки проблем, који се данас поставља у пољу интердисциплинарне сарадње.

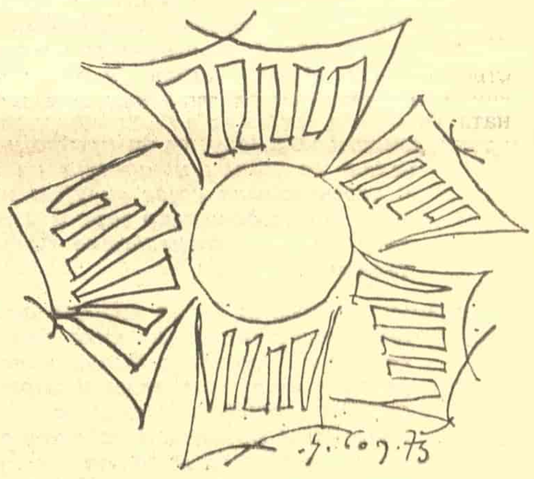
Не мање, марксизам оспособљава критику да изиђе на крај са горућим аксиолошким проблемом, између осталог — и са питањем које захвата релацију између вредности и структуре. Јер, у целовити састав марксизма улази, осим дијалектичке методологије, још и једна концепција вредности. Овде је немогућно задржавати се на тој концепцији, па стога треба истаћи само њену битну саставницу, наиме категорију Praxis-а, додајући да Praxis врхуни у самоделатности која се поклапа са остваривањем човекове потенцијалне, суштинске слободе. Иста самоделатност манифестује се као уметничко стварање. Према томе, она структурише уметнички предмет и конституише његову вредност.

Без изложеног концепта вредности, као и ван оквира дијалектичке методологије, структуралистички прилаз је очито недовољан у својој књижевнокритичкој функцији. Краће речено, он је плодан само као помоћни инструмент марксизма.

Овде, међутим, структуралисти би могли приметити да њихов поступак представља одређену научну методу, док марксизам означава тек једну идеолошку позицију. Ова примедба не стоји. Јер, по својим филозофским уопштавањима, структурализам је такође идеологија; он није наука већ извесна „паранаучна филозофија" (како би рекао Пијаже). Наша критика нема потребе да се поводи за појединим структуралистима који, с капом под мишком, као сиромашни рођаци, очекују да им неки париски или харвардски професор удели мрвице те идеологизоване „паранауке". Ово очекивање је колико тужно, толико и смешно. Оно је нека врста „интелектуалне комедије" у којој балкански интелигент дозвољава да му се структуралистичка надриученост продаје као чиста светска „наука".

Уколико не пристаје да буде изиграни „јунак" ове комедије, критичар ће моћи да у структурализму разлучи „паранаучну филозофију" и научну методу. Тада ће се указати могућност да се иста метода — као помоћно средство — уклопи у марксистичку критику. То уклапање је омогућено научном оријентацијом марксизма. Марксистичка филозофија је отворен систем. Она је отворена према науци. Дакле, и према структуралној методи.

Ова друга јавља се у многобројним варијантама. Јамачно, кибернетика нуди оптималну варијанту, углавном — у виду моделовања разних структура. Но, компетентни стручњаци сматрају да извесне битне димензије уметности измичу чак и кибернетичком моделовању. По њима, такво моделовање обухвата ову или ону страну творевине, али не и сам процес стварања; ми још увек нисмо у могућности да на задовољавајући начин моделујемо ритам, то ће рећи „фундаменталну карактеристику уметничке културе" (Б. В. Бирјуков — Е. С. Гелер: „Кибернетика у хуманитарним наукама", Москва, 1973 — на руском).



Упркос тим пролазним ограничењима, кибернетика нам умногоме омогућује да сазнамо структуру књижевне критике, као и структуру саме уметности. У њеној перспективи, разматрана критика види се као систем ауторегулације уметности: она обезбеђује, поред осталог, и „повратну везу" уметничке културе са ванумет-ничком околином. Најзад, не упуштајући се у појединости, овога пута треба напоменути да кибернетика даје основ за решење кључне контрадикције између сазнања и вредновања. Како наговештава Жан Пијаже, такав основ био би изграђен у кибернетичкој теорији игара, која је усредсређена на један вид проблема вредности, управо на проблем добитка и губитка. По свом предмету, ова теорија је уједно и дескриптивна и нормативна дисциплина. Због тога, она би књижевној критици могла, бар издалека, осветлити правац на којем се вредновање здружује са сазнањем.

У свом продужетку, исти правац изгледа подударан са још неиспитаним путем интердисциплинарне интеграције. Разуме се, то не значи да је књижевна критика овлашћена или обавезна да са естетиком интегрише било коју дисциплину, на пример — агрономију или атомистику. У критичком чину кооперисале би једино оне дисциплине које су релевантне за зналачко вредновање књижевног дела.

Захваљујући остваривању такве кооперације, критика би престала да се распиње између дивергентних струка. Напротив, она би постала место њихове конвергенције. На истом месту, њена садашња криза преобратила би се у истинску ренесансу.

Радојица Таутовић

Љубиша Јоцић

Ужас је бестселер

Срицање у школи деце као нарицање за
изгубљеном слободом немости

амбалажа паковање конзерве етикетирање
програмирање ропства експлоатација
ужаса

епилепсија смисла рационално програмирано
ирасионално

Линда Блер Линда Блер на филму „Истеривачи
ђавола“ на страницама штампе на
екрану ТВ у илустрованим листовима
на рекламама у трулим главама
и омлитавелим споловилима
у бизнисменским канцеларијама у
топовима на авионима у разноврсним
бацачима пројектила у напалм бомбама

име Линда Блер толико безимене деце на
пиринчаним
пољима међ спаљеним травама међ
спаљеним насељима Линда Блер
и безимене девојчице раскречене са
распећем међ дечијим ногама Линда
Блер унакажена деца разбацана по
спаљеној земљи обливена гнојем и
крвљу Аинда Блер

Линда Блер на екрану 24 америчка биоскопа
улазнице на „црној берзи“ по
фантастичној цени од 50 долара
„Истеривачи ђавола“ ће добро да
зараде то је филм ужаса по свим
мерилима по смислу по визуелним
утисцима што несумњиво мами
гледаоце

утисци отисци напалм бомбе аудио видео а
опипљиви преко повраћања преко
ангажованог анално оралног тубуса
преко коже спаљених пиринчаних поља
преко коже прстију трбуха преко коже
мозга ужас за 50 долара познати
истеривачи ђавола специјализовани
ужас превазилази све што је виђено у
биоскопу „Розмерина беба“ „Бал
вампира” итд. (Шарон Тејт већ није
биоскоп)

доста су гледаоци задовољавали своју жеђ
оригиналном крвљу убијаних
животиња пред камером публика је
жељна људске крви па макар од
воћних сокова трзаја људског ужаса

Линда Блер L'Espresso јавља То је постало
већ нека врста ритуала сваке вечери
између извештаја о стању афере
Вотергејт и путовања Хенрија
Кисинџера све америчке телевизијске
мреже доносе најновије вести у вези
са филмом „Истеривачи ђавола“

у технолошком кошмару ко да преброји ужасе
играш се ушима нанизаним на канапу
и заденутим за појас силујеш и
запалиш гледаш како гори и увија се у
грчу наго и раскрвављено девојачко
тело и повраћаш

телевизијски гледаоци јавља штампа видели су
биоскопске посетиоце како беже из
сале пре завршетка филма чврсто
држећи руку на устима и управника
биоскопа како дели кесе за
повраћање прочачкан је орално
анални тубус за ново гутање крви
гноја и повраћеног повраћања

по програмираној пучини миле гнусне филмске
звезде
без висине лепршава и пролазна
целулоидна незапаљива крила филмске
траке чачкају нас по једњаку и анусу
за тактилни доживљај
повраћање

сред сна ужаснута стала ацетонски излепљена
јава
уместо колективности гурају те у
отупелу корпоративност од туткала и
осталих хемикалија отупећете и
светлосна влакна у рукама
програматора отупела глава под другу
отупелу главу сенка празна под празну
сенку

све стоји киша док пада стоји нага и опрана
цело племе има корпоративни електрични ток
утвара три ритма и једна мелодија отупелости
гајење свилених буба неонског сјаја за наге за
младе
мртваце

можда жели кад повраћа да се врати на место
злочина 14 годишња Линда Блер унакажена
девојчица
на пиринчаним спаљеним пољима

та маса која се тиска да би купила карту за пут

на место злочина ти „истеривачи
ђавола“ повраћају повраћени

бестселер злочина или је то бизнис
манипулатора
за раздраживање стимулисање нове
туности омлитавелих од технолошке
стерилности хибрида
Продужена чула у општилима
заглављена на вратима мртвачнице

обузео је ђаво изгорелу неплодну земљу
стерилну од напалма свештеници и доктори
цивилизације истерују из Линде Блер ђавола
истерује душу безбројним жртвама да
стимулише гледаоце на повраћање леже
на пољима девојчице с расутом крвљу
и гнојем преко лица лежи Линда Блер
са натписом у помоћ на стомаку
и распећем међ ногама

мастурбира малолетна Ли да Блер с распећем
за кљаде гледалаца повраћање је
стимулативна мастурбација која се
плаћа 50 долара

трза се орално анални тубус још жедан ужаса

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

УБИСТВО

Ратко Адамовић

ОДЛУЧИО САМ да ипак идем у град. Табанао сам прашњавим путем кроз мени драг крај, који је сада, ево изненада, већ непријатељски према мени. Нисам могао а да не размишљам како би требало да се понашам ако би ме онај лудак ипак напао и одржао дато обећање да ће ми, појавим ли се у граду, лагано натенане, на сред трга, чупати длаку по длаку браде. Убјеђивао сам себе да је витешко вријеме прошло, да су давна и пепељаста времена када су се људи клели у брк и браду. Нисам ја то себе одговарао од сукоба, већ богме храбрио ако ли ме ђаво сколи и потрчи замном, као што пас потрчи за затутњалим колима.

Моја брада није била ни моје опредјељење, ни звање, ни знак, ни симбол, ни пркос. Једноставно, то сам био ја, онакав каквог ме је бог дао, човјек са брадом. Значи, буде ли уопште потребно, биће потребно бранити себе. А то се мора. Заправо не мора, само понекад, када нападач помаже неодлучном, и, мислећи да чини злодјело и гнусобу, уживајући, вјероватно, у њој, чини услугу и благост већ спремном на смрт. Само је ту крвник дубоко преварен, и када би то још могао и да зна, била би то убици већа казна од било које.

Не кажем да ме није вукла жеља да се, ако не са свим тим поиграм, оно бар да му се приближим, ко до вучијег носа, и бар осјетим задах чељусти, да можда осјетим како је могуће и најозбиљније преврнути у бурлеску и дотаћи оно, често недосежно, а тако потребно, тјеме лудости, које зна да процвјета у снагу поигравања и онда када је за човјека или-или.

*

Примицао сам се градском тргу, а прашњаво сунце и зној преобраћали ме, сваким кораком све више, у типичног житеља овог краја. Сједили су пред кафаном, обилато пили пиво, а сам начин на који су тако алапљиво ждерали тек скинуту јањетину са ражња, чинио је дан још тјешњим, подне одвратнијим, а сам људски род личио, све више што су они брже жвакали и просто се отимали о то месо уљепљено дангубом и идиотском анималном потребом да се што више поједе, личио, велим, на прљаву, млаку воду, увијек спремну да око себе затрује до ране, до крви.

Трбоња, најшири, најгласнији и најразметљивији међу њима, спази ме. Ја нисам био баш неки храбар човјек. Заправо, много више опрезан и трудио се, колико је то било могуће, да што више опасног предвидим унапријед. Много више тактичан него ли храбар. Много више трезвен и тактичан у тешким ситуацијама, него ли храбар. И дан данас, баш се сасвим, баш бјесомучно плашим мрака, али, оног засљепљујућег, густог, у којем се ништа не може назријети. Чудно. Јер, волио сам, и волим, ризик, чак потпун, чак безглави ризик. Али, то нема никакве везе са храброшћу. У најтежим ситуацијама неодбрањиво сам бивао повучен жељом да погубно продужавам вртоглаво опасне дјелиће још трајања, и хватајући се за последњу танану, већ скоро прекинуту нит могућег, надвладавао и прескакивао на другу обалу — спасених. И болове сам тешко подносио. Увијек сам био пацијент-кукавица. Ипак, жељно сам, у својим мирним сатима жељковао катаклизмичке ситуације и догађаје, у којима бих, вјеровао сам свим својим бићем, био савршено миран. Човјек је пуна врећа сатова, а сваки је навијен у различит час. Доиста.

*

Прилазећи ждерачима, питао сам се, шта је то у мени пробудило неопозиву жељу да баш дођем на пријечено мјесто и по цијену сукоба уђем у ту хладну и непознату воду. Да ли су то само оне године када човјек више није плаховита младост, која реагује онда кад је сама и непосредно потекла ситуација на то нагна, и послије тога, и не мисли на догођено. Године, када се, по мало, или по више, губи стрпљење, године када човјек, макар био и кепец, али зрео човјек, устаје и залијеће се на нападача, бранећи неко своје већ уобличено биће. Године, када се више не може рећи „касније ћу”. Чудно, на махове сам скоро физички осјећао ту промјену у себи. Не могу да кажем да ме то збуњивало. Носио сам у себи одлику, ко зна чијом заслугом, да када доле, по муљу бића, по који црни пуноглавац потенцијалних одлика човјекових покрене своје, можда тристогодишње, тијело, остало га биће чује, прихвата и анализира.

Тако, доће изгледа час, када и непријатно мирољубив човјек устаје и креће, а каткад и сам изазива сукоб. Неки то раде крајње неспретно, хистерично запјенушени у својој незграпној кабинетској ненавикнутости, али раде, а неки то изводе мирно и тако добро да збуне и искусног посматрача. Најчешће, страх је и иза једног и иза другог. Нереално у мени, у овом часу, било је претјерано ослањање на, сада већ некадашње, гимназијске спретности.

Сасвим сам био свјестан да је Трбоња два пута тежи и шири од мене, надао сам се, и спорији. Али, охрабрен масом своје месине, бескорисне, свакако је био, а то ме плашило, неустрашивији, човјек већ навикнут на борбу и отушио на ударце у рату, коначно, домаћи, у малом и подаље од животне бујице градићу, незванична власт.

Најтужније од свега било је то што је сукоб био крајње тривијалан и типичан. Том колосу је сметала моја брада. Само? Ни данас не вјерујем да је само то био разлог његове нетрпељивости.

*

Када сам се већ сасвим примакао, Трбоња се подиже и очито чекајући ме, пође према мени.

Око сваког човјека шире се концентрични кругови. Само вашом вољом они се отварају, као мостови Неве, који пропуштају непознат терет, и ви, по селекцији свога бића, пуштате, све ближе и ближе, друге да вам се примичу. Код мене, тај процес отварања кругова био је посебно изоштрен и имао је за моју природу изузетан значај. Увијек сам знао, и знам, на којем од замишљених девет кругова стоје, по редосљеду, моји познаници, пријатељи и свијет уопште. Свакако, не треба ни помињати да никада никога није било на последњем кругу до мене, или унутар тог круга. Ту је почивао свијет тишине, или ужаса, ломова, али само мој. Или, на том последњем кругу, најчешће сам и ја сам, до самог себе био риједак посјетилац, а смрт и смрснути, закукуљени и замумуљени путеви господњи испуњавали су тај простор. Скоро да нико не стоји на самом свом белегу, већ увијек на оном последњем концентричном кругу до себе. На белегу бића стоји непознато.

Кафана је ћутала у пола залогаја, као послије првог крика сирене за објаву бомбардовања, у пола гутљаја љепљивог и лошег пива. Однос снага могао се прочитати у очима посматрача. Лица су им говорила, „наш је већи и јачи и нема смисла да срља на тог малога и још к томе, странца”. Био сам страшно узбуђен. Тужно и обично људски стављен у непријатну ситуацију. Дубоко сам уздахнуо. У крајње напетом, жица споја тијела и главе била је опрезно концентрисана, и бранила се да подлегне лупању срца, које је хтјело, као и свака кукавица, да искочи из груди.

*

Његов ми је стомак већ заклањао сунце и на мом носу су већ сједили гласници његове висости, преливени мирисима печења, зноја, пива, а своју свечано посланичку поруку муцали подригивањем.

Одлучио сам да не предузимам ништа, док он сам нешто први не предузме. У овом случају, ратничка поука, да битку добија онај који први нападне, није вриједила.

Трбоња, не часећи часа, замахну својом тешком руком, шчепа моју браду, уви је, и уносећи ми се у лице, па окрећући главу, час свјетини час моме челу, повика: „Мееееее-кекекекекекеееее!” Он је силовито, директно и болно, стао свом својом тежином на мој последњи круг, угибајући га до пуцања. Све оне слатке и језовите године младости, муњевито су биле стављене на теразије, згомилане, нападнуте брутално, набрекле до пуцања.

Обема рукама зграбио сам његову шаку, која се тако срамно показала ипак млитавом, и, не знајући да ли то само ломим своје зубе, или његове прсте, завитлах је махнито у круг, те се сва та бљутава мјешина закрену, задрхта као слезина распореног прасета, окрену се и свом својом тежином, његова широка гузица, смијешно, тресну у прашину. Стидио сам се. Помислих на све оне људе који су тако озбиљног геста скидали шешир поздрављајући ме. Да сам се ја питао, а не већ зажарени вртлог сукоба, ја бих му пружио руку да устане, отресао прашину с њега и извинио му се. Али, више се нико ништа није питао. На оно што се тако муњевито зби, један од водећих ждерача, скиде шешир, врисну и, разбијајући пивску флашу о руб стола, повика ми: „Свијетла брадо, честити Ћесару, свака ти част и чест!” Значи и он се плахо бојао Трбоње.

У глави ми је зујало од бијеса, стида и срамне ситуације. Не гледајући пробијени пушњак, окренух се у жељи да сада мирно одем својим путем. Смијех и врисак гурали су ме у леђа.

Одједном, све прекиде тајац од којег се град ледио. Помисао на пиштољ учини корак несигурнијим. Ходао сам даље. Не, нисам се ја окренуо. Окрену ме појачани тајац. Прашњав и опуштених усана, а веле, када Козаци одлуче да сијеку, опусте сабље на коњске сапи, Трбоња је трчао за мном, заносећи тјелусином, а у опуштеној му руци, чинећи се да ће скоро сваког часа испасти, играо, као вјеверица, нож.

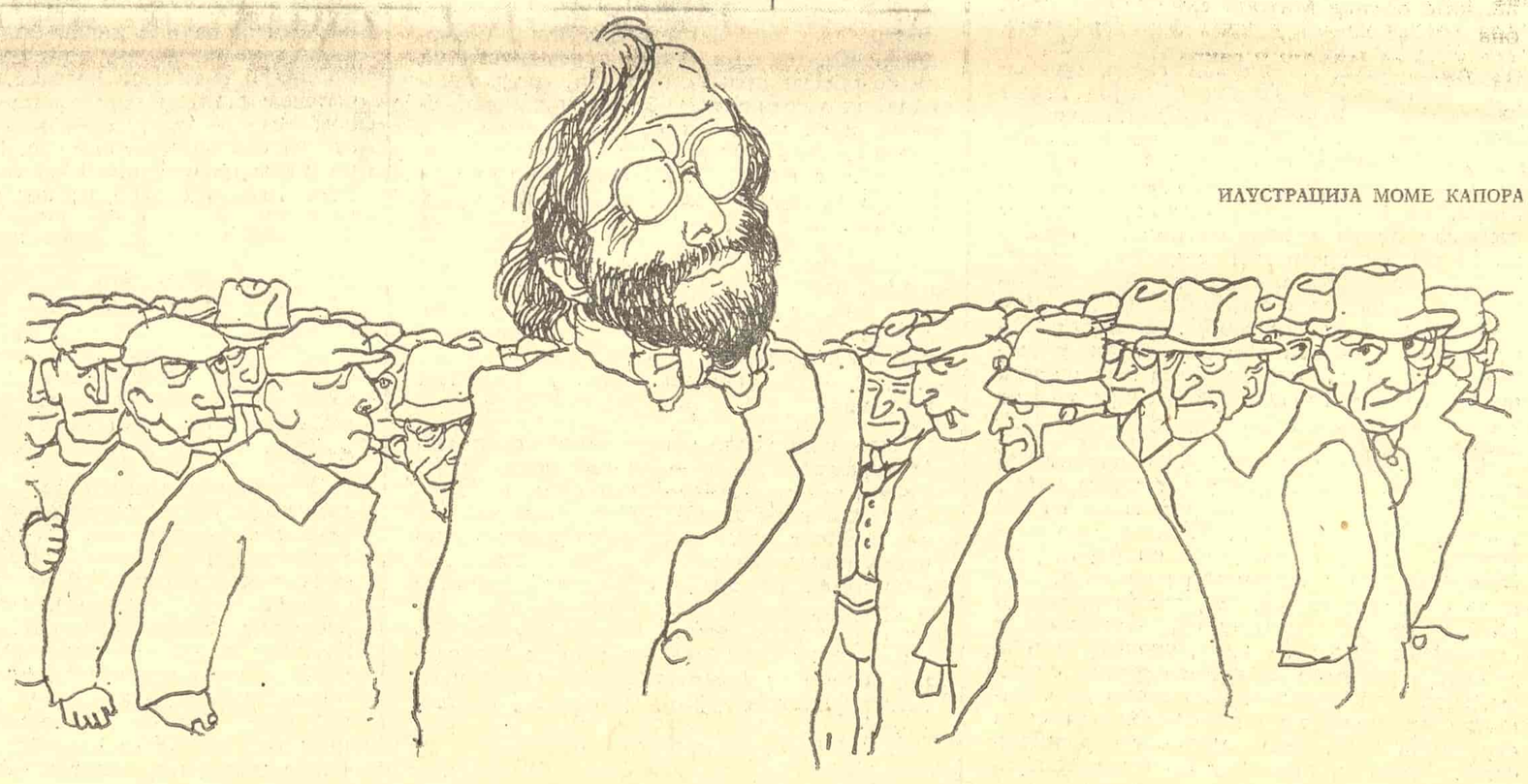
Нисам могао, нисам могао да бјежим. Моје године, онај кепец, онај незграпни грађанин, сви заједно у страху, држали су ми цјеванице. Осрамоћен већ, згађен над свим, гледајући како човјек очито иде ножем на мене са искључивом намјером, у мени се, из влажних, поратних станова дјетињства, из обезнањеног читања и поистовјећивања, расплитало дијете, усправљало се пред реалном и први пут за живота смртном опасношћу, хитајући, сада већ јаче од мене, да, како зна и умије, одбрани путника, свога блиског пријатеља, увелико изопаченог и дјетету непознатог. Није било више времена ни да се кихне, а некмоли за неки разговор, а некмоли за тражење заклона. И дошапну ми дијете начин на који се Спартак спасавао и побјеђивао. Као да ми матер дошапну и скоро осјетих мирис оне влажне собе сарајевског приземља. Окренух леђа и убрзах корак. Трбоња заурла за мном. Тутњало је од његовог настојања да ме достигне. Тада лагано потрчах, а он брже. Ја брже, а он брже. Примицао се. У граду се све дигло на ноге. Пристигао ме. У часу када јасно зачух његово хропотно дисање, нагло стадох, муњевито мало одскочивши у страну, вепар се бијесан не заустављa лако и не мијења захуктали правац, а кад нож суну ка мом стомаку, остаде ми таман толико простора да га пропустим мало мимо себе, увијајући се, ухватих га за зглавак руке и заврнух је колико је год, од рођења, у мени било снаге. Његово тешко тијело, заваљано трчањем, удари у мене. Слијепи смо се, а закренути зглавак понесе оштрицу пут пива и меса јањећег.

Крв удари низ моје панталоне. Од топлог млаза нестаде дјетета. Оно излетје из мене, ваљда заувијек и кроз врисак који је парао прашњав простор, плачући, грчећи се и опуштајући несхватљивом брзином, полетје пут стричевих и дједовских њива, кукурузишта и старосних бусења, да издахне на њима, за вајкада.

Падосмо. Скоро загрљени, скоро збратимљени у истој биједи, блиски као никада, на истом послу, лежали смо непокретни. Осјећање животињске сласти од топлине туђе крви, чији је извор сопствена рука зачела, утирала ме у земљу од стида и очајања немоћи да је зауставим. Нешто је страшно летјело каналима главе и сви они сатови вреће бића човјекова, звонили су. Никада нећу моћи одгонетнути, да ли је њихова звоњава била покренута часом славе и ужитка, или је одзвањало тужно скрнављење моје природе.

Носили су нас обојицу, крваве и биједне, а ја сам гледао за путањом одбјегла дјетета, не схватајући да плачем.

(Из романа „КОНОПАЦ”)



ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

ПОРТРЕТ

ПРОЗИРАЊЕ ТЕЛА

Вајарство Небојше Митрића

СА СВОЈЕ тродимензионалности, вајарство је увек било у највећем искушењу опонашања. Будући телесно, оно је било, наизглед, најближе телесности, тродимензионалности стварног света. Будући предмет — најближе предметности свакодневнице која нас окружује. Историја вајарства као да познаје најмање осцилација, најмање одступања од мимезиса, најмање стилских екстрема. Бар до модерних времена. Но, потпуно бежање од аналогије са светом стварних предмета доводи вајарски предмет не само у стање без тежине, него и у стање без односа ван себе самог. Апстрактна скулптура је без релација напетости изван себе.

Срећан налазак вајарства које има однос са околином и са светом људи, које, истовремено, има напет однос према мимезису, према облицима људског тела и сакралних предмета, код нас је скулптура Небојше Митрића. Она успева да сачува мимезис, да игра са сличностима и аналогијама стварних облика, а да пред собом држи широко отворена врата нестварног, неопипљивог.

Осим сећања на телесност и предметност, вајарство подсећа модерног човека на археологију, на ископине, прошлост и музеје. Волуминозност камена, предметност скулптуре, најупечатљивији су остаци по којима стварамо слику прошлих времена. Оних времена у којима скулптура има много већу, битнију друштвену функцију него данас. „Не клањај се киповима" — гласиле су заповести. Ипак, током дугих и многих векова човек се клањао чуду живог лика што се јавља из камена, дрвета или бронзе, суочава се са узвишеношћу која је под његовом руком настајала у облицима уметности, као да долази из неког извесног царства, али са непознатог стајалишта, са поруком која се не може досрицати.

Скулптура је некад била само присуство нечег што је човека наткриљавало. Затим одлив тела̂ која нисмо видели, која знамо само из приче. Најзад, постаје документом свог сопственог разарања. Само неко ко има однос према митском, зна шта је демитизација. Демитизација је облик живота митова у модерном времену, а не њихово искорењивање.

Митрићева скулптура као да је ту због игре демитизације. Уместо да, по архаичном моделу, успоставља божанске волумене, чије облике Митрић слути на даљину, она долази кроз пукотине, напрслине, бразде, које се јављају у сакралном телу идола. Ова скулптура сведочи о пукотини, рани, разору, оіелености, начетости првобитног археолошког облика, она говори о растакању кипова, о ткивима која се појављују кад се уклоне кулисе божанства, кад се отворе прозори у некад непробојној лепоти прасећања.

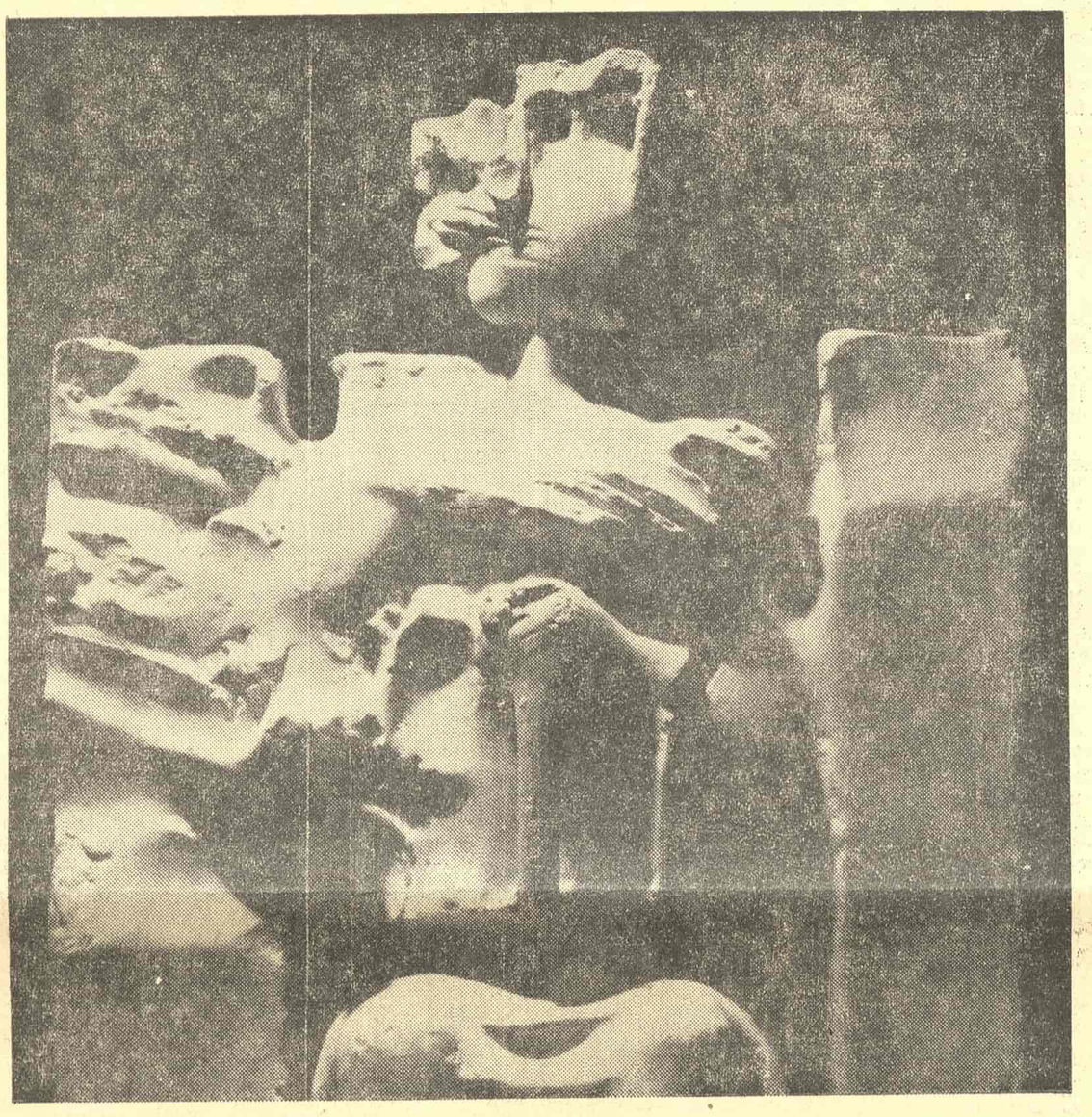
Ова скулптура је у самом процесу демитизације. Али она се не рађа у профаном простору, него полази од снажне перпетације митског, да би на њему отворила пукотине, отворила прозоре, развалила браве, избушила лагуме и пустила ветрове да кроз њу струје. Да ли је Митрић покушао да од кипова идолске лепоте постепено начини страшила, као крајњи исход демитизације?

ШТА ЈЕ СА ЛЕПОТОМ? — Скулптура је имала изражен не само сакрални карактер, него и официјелни, високослужбенички државотворни, академијски. Њена лепота била је прописивана, мерена, канонизована. Камен да буде сапет не својом тврдином, него мерењима лепоте односа. Морао је да сведочи о лепоти идеја и светости предака, затим о самозаљубљености човека у свој облик. Најзад, вишекратна побуна, хеленистичка и модерна: грч, бол, патња, страдање телесности, зубати необарбаризам, ратничка маска, страшило, аж даја безобличности. Деспотизам лепоте као да се није могао довољно сурово казнити.

И Митрићева скулптура дала је отказ канонској лепоти. Али она је у самом процесу демитизације пронашла нове лепоте. Једна је лепота у тим пукотинама, које су сочне, набубреле, тријумфалне, или врло лирске, елегичне, треперавe. Треба видети њихове видове и молификације на „Градитељу" или на „Песнику-Деспоту". Оне су звонке као шкољке, или се сустичу као као струне на неком невиљивом инструменту, иду некуд као бразде под невидљивим плугом, отварају се допуштајући да нешто сазнајемо.

И процеси и преломи, обурвани стубови, оборено дрвеће, на местима свог прекида не показују застрашујуће зубе смрти, они постају нов облик и сазвучје на које се навикавамо. Откривамо блискост једне оптимистичке метаморфозе са нама самима, метаморфозе којој је распад само један раздео, прескок на њеном путу.

МИТРИЋЕВА КУЛА — Основни Митрићев проналазак до сада је његово спајање вајарске фигуре са вајаном архитектуром. Док је вајарство имало увек разлога да води рачуна о архитектури или о свом околном урбанистичком ткиву, код Митрића су анатомија људског тела и анатомија архитектонске конструкције урасли једно у друго, уплели се и подупрли узајамно у расту и надвишавању. Уметност двадесетог века, као и маниризам уопште, знају за бизарна и парадоксална уплитања разнородних елемената у нове заједнице, богате мисаоним наговештајима. De Chirico и Дали први нам долазе пред очи својим поступцима спајања људске фигуре са деловима намештаја, или исечака предела у метафизичке или музичке симболе. Но, чинилац разнородности остаје јак и несавладан, посебно код надреалистичког Далија. Ако Митрићево уклапање архитектуре у људско тело може да



НЕБОЈША МИТРИЋ: „ПЕСНИК"

делује као реминисценца на надреализам, ово уклапање је ипак далекосежно, да не кажем и органско. Оно повећава стилску кохерентност његове скулптуре и, ако хоћете, у ту скулптуру уноси наглашену преокупацију стилом.

Аркаде и бифоре уграђене у Митрићеве кипове, стилски су кохерентне свечане и кротке у исти мах, звучне као форминге, уперене ка неком скривеном простору иза себе, оне су тај Митрићев проналазак који омогућује да усред тела̂ пресечених празнином, ореола, по којима су попадале слепе мрље, вишеструко раздељених груди, костију које се по дијагонали пењу у висине, расточеним ткивима која се одричу своје коже, да у тој живој надраженості бронзаних површина говоримо о једној особеној формули скулпторске лепоте.

У „Кули" Митрићевој, у цилиндричној спирали која се пење, под једним сводом седи песник, који је истовремено ктитор са лиром. У том делу, у његовој пресудној измаштаности, као да је кључ онога што се касније збивало: фигура песника је расла, обрастала кулу, пела се и опуштала по њој. Али је ваљкасти облик остао залога споја између здања људског тела и кула мраморних, певачких и вавилонских.

И „Градитељ", и „Кнез Лазар", и „Песник", као да су учврстили своја тела кулама, које завијају своје спратове у њиховим прсима и у њиховом облику налазе знак за своју тајну мисао. То је кула историје, чије кружно степениште гледа у свим правцима, кула напретка и сазревања, несумњиве наде и сећања. Кула древних времена, предачки стан, али и машта о једном заједничком простору који није прошлост и у коме се вредности различитих доба заједнички насељавају и опстају. Кула симултаног простора коју може да понуди само уметност великог замаха и богата подразумевањима, као што је уметност Митрићева.

НАЧЕЛО ПОЛАРНОСТИ — На изванредном „Филипу Вишњићу", још једном песнику Митрићевом, јасно се види како се супротстављају начела, која одржавају несмирену драматику фигуре. Митрић у свим својим фигурама има два ритма, два аспекта, два начела обликовања, чиме постиже високу експресивност и започиње једну мисао. Неке од тих поларности већ смо набројали: то је она поларност напетости између мимезиса познатих форми и домена замишљеног и митског. Сусретање природног облика и митских архетипова. Затим, ту је поларност о којој сам малочас говорио: архитектура и анатомија у преплету својих самосвојности и, опет, у целини новог скулптуралног бића. Ту је и психолошко стављање једног поред другог доживљаја трошности, корозије, пукотина, ломљења, — са лепршавим оптимизмом танковратих песника и градитеља. Афирмација телесности са истим интензитетом којим се афирмише дубина бразда̂ и олука времена.

У „Вишњићу" су два сасвим различита ритма: песник у својој нади која узлеће, гледа у светле висине, прати погледом узношење слогова своје песме, и један други ритам сливања, трошења, као да маховином обраста нека стена под извором. Није овде реч о стилизацији, ма колико далекосежној, која је чест начин појачања скулптуралне експресивности. Стилизација је наглашавање већ датог облика помоћу поједностављења и потенцирања, свођење на један формални принцип. Овде се види наметање скоро супротног потеза и покрета који делимично деформише фигуру, као што ветар притеже круну дрвета. Ту скаче напон облика и почиње да искри права мисао. Могло би се рећи да тиме Митрић уводи начело версификације у скулптуру по нашем осећању, најбоља версификација није налегање на природни ток језика, него додавање једног новог ритмичког и звучног принципа, који распиње језичку материју, подиже је као једро, и никад нема жељу да постигне илузију савршене стопљености и течне природности. Версификација је стваралачко насиље над језичком материјом, додатак још једног говорног начела, навикама спонтаног неритмизованог говора. Тако је и Митрићево додавање два одвојена ритма један версификациони принцип у скулптури.

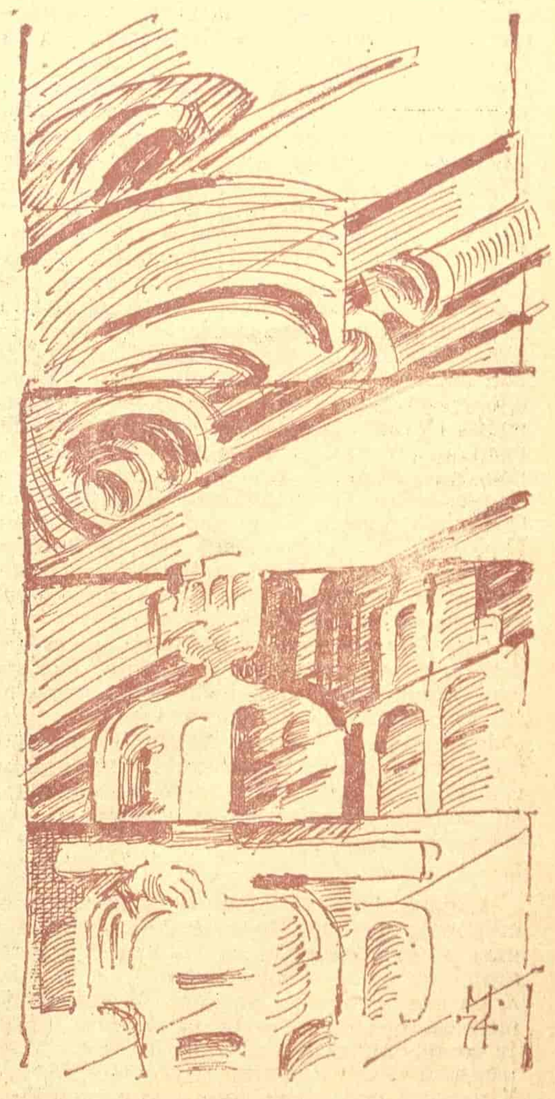
ЦИКЛУС О ПЕСНИКУ — Изложба која је показала Митрићев вајарски круг око теме песника деспота Стефана Лазаревића, било је откривање вајара Митрића, дефинисање његове уметничке зрелости. Изложба је показала основни мотив седеће фигуре, са шакама без лактова, мотив који ће се подједнако добро остваривати у плитком рељефу, у дубоком рељефу, као и у фигури пуног волумена. Ту Митрић артикулише и свој кључни симбол, песника, који овде представља ствараоца уопште, песника с лиром, гуслара, градитеља, па и онога који ствара мит, владара, „Кнеза Лазара". Истовремено, показује да његове фигуре нису само савладавање једног или два вајарска задатка (седећа фигура, ретко фигура која стоји, преплет са архитектуром који има различите тачке спајања: грудни кош, глава, простор изнад главе), него да том фигуром и архитектуром ствара један шире омеђени скулптурални простор слободан за додавање различитих елемената на фигури и око ње.

Чак би се могло рећи да Митрић често богато користи простор око своје основне скулптуре, да има тенденцију да га и материјално обележи, да је основа његовог дела не фигура него квадрат. Али да се уздржимо од екстремних закључивања, да не пренаглашавамо сликарски, дводимензионални таленат у Митрићу, тако сјајно изражен у његовом богатом опусу кована плакета, медаља, међу којима је посебно блиска мотиву песника она посвећена кованju новца. Митрићева потреба да користи простор поред фигуре задовољава звуковну страну његове вајарске инвенције. Он ствара тај простор као што симфоничари касног деветнаестог века од некада стриктно компонованих симфонијских ставова праве монументалан симфонијски простор отворен слободној имагинацији уметника. Тај квадрат, такође, ослобађа Митрићево вајарство тежине његове фигуре нису, пре свега, одговорне сили земљине теже, као што је био случај са класичном скулптуром, него свом сопственом простору, свом квадрату или правоугаонику. Правоугаони простор, намењен у сваком случају, фронталном гледању, ако нема увек дубину коју очекујемо од скулптуре, има, међутим, свој супротни елемент: то је дијагонала, често наглашена, која ремети квадратну смиреност, уноси у њих замах који није напорно вертикалан, како то бива у готици. Дијагонала ипак разбија инерцију седеће или лежеће материје. У већем броју Митрићевих скулптура и рељефа, дијагонала је његова трећа димензија, или пак степеница на лествици духовног успона.

МАТЕРИЈАЛ — Толико важан основ вајарске уметности. Стари су спорови били, чак, да се на основу градитељског и скулпторског материјала одређују културне особености европских зона, не само војнички, стратешки, технолошки. Тако је, по неким сувише уопштеним хипотезама, камен требало да обележава темељ западноевропске цивилизације, а дрво, мекше, пластичније, блискије, да одређује елементе судбине на истоку Европе, међу Словенима. Ми смо на Балкану имали и камена и дрвета, до миле воље, али нисмо имали много скулптуре. Имали смо јаку визуелну склоност, волели смо да гледамо, сликарство је бујало, како међу Византинцима, тако и међу Словенима. А шта смо осећали под прстима? Метал, најживљи, најлуђи, најотровнији. Метал новца, метал сабље, мача, метал калпака и ланаца. Имали су то и други народи, нарочито у каснијим периодима европске историје, док смо ми чамили. Али у временима првог артикулисања наше културе били смо металољубиви и рудокопни. Дрвету се, уосталом, лакше губио траг. Камен, пак, мирисао је сумњиво на античке идоле и римске императоре.

Митрић одлично осећа различите материјале, али до сада највише вибрира уз бронзу, она га најбоље слуша, најлубље се једини са његовом маштом. Та бронза некад толико ратничка и натмурена, постала је данас блиска, угибљива, зрачна. Нашла је свог ведрог вајара и задужбеника.

Миодраг Павловић



НЕБОЈША МИТРИЋ: СКИЦА

ПОЗОРИШТЕ

СЕЋАЊА

Уз премијере Давичове „Песме“ у Београдском позоришту и Брехтове „Мати“ у Народном позоришту

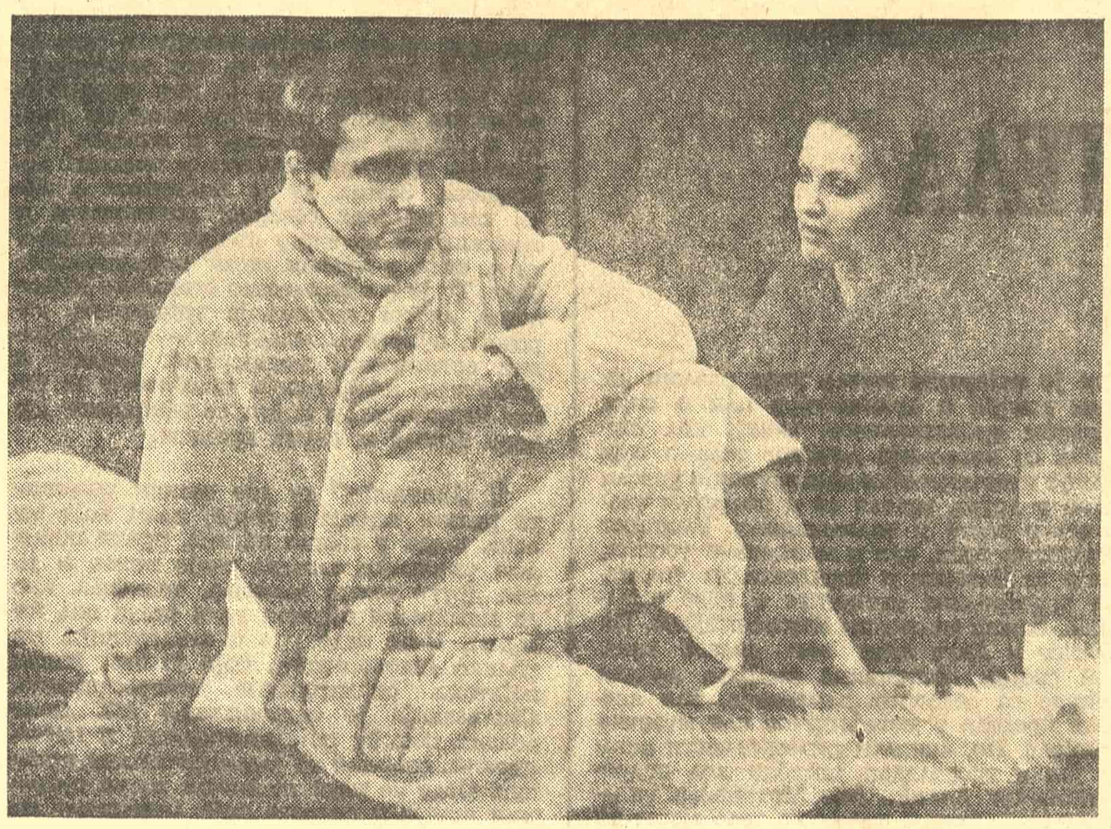
ВРЕМЕ је учинило своје и успомене не могу да нам буду од веће користи. Променило се позориште, друштвени односи, а и ми сами, тако да је приступ литератури револуционарних традиција постао много сложенији, деликатнији и тежи. Она нам је потребна због наше пројекције будућности и непрекидног осмишљавања сопствене животне па и уметничке аутентичности — тако да је очекивати да ће оваквих дела бити све више на нашим позоришним програмима. Некад давно, Огњановић је „Песму“ представио у „Атељеу 212“. Ово је сада знатно другачија представа, с тим што је Огњановић задржао своје убеђење да Давичов роман представља истинско поетско сведочанство о Београду у време окупације и његовим људима. Отуд се у новој поставци непрекидно смењују песникове субјективне опсервације и догађаји који својом драматиком и реализмом постижу пуну животну убедљивост. Режија то ради дискретно, али изузетно ефектно, помоћу два лика — Жене са марамом (коју игра осећајно, са стилом и потребним трансформацијама, Неда Огњановић) и Човек под бандером (Милан Ерак, камеран, уздржан у гесту, одређен у лику) — који нису само коментатори што смењују или повезују поједине сцене већ често неми сведоци најдраматичнијих збивања, тако да се задржавају на позорници после актера и дијалошки спајају у песников коментар или утисак. Режија и кључне сцене компонује на занимљив начин, тако да једна из друге просто извиру; док Мића разговара са оцем у сцени се без речи већ појављује Вековић и тако својим присуством употпуњује амбијент и претвара га у стање које се одмах затим протеже и на призор у његовом стану, у коме се сусреће песник са младим револуционаром. Све то збивању даје динамику, а уз низ елемената реалистичног карактера употпуњује се слика не само о физичким односима већ и психолошким ситуацијама у којима се налазе поједине личности, јасно назначују идеје и опредељења појединаца и сасвим адекватно оцртава атмосфера окупације. Огњановић је све те интенције успео да усклади у сценографији Миомира Денића, костимима Љиљане Драговић, тако да и поред ограничених техничких могућности и извесних предубеђења у односу на савремени позоришни израз, ова представа делује веома озбиљно, лишена је патетике и представља, вероватно, највише што је ово позориште у стању тренутно да пружи гледаоцима.

Вековића, тог чудног контраверзног, али необично занимљивог песника, у коме се преламају идеје и време са људском природом, тумачио је Зоран Ранкић. У његовој игри било је сигурности, страсти, замаха, и убедљивости, тако да је ово једна од његових најуспелијих интерпретација на овој сцени, којом је допринео другачијем виђењу овог тако познатог лика. Мићу је играо Чедомир Петровић, подређујући потпуно своју емоцију идејама које су испуњавале целу његову личност. У томе је био веома убедљив, није се поводио за спољним ефектима, био је трагичан и публика је могла да прати унутарњу трагедију једне младости, једног заноса и веровања у чистоту идеала који се сукобљавају са реалношћу и природом овог младог, осећајног и храброг револуционара. Између њих двојице налазила се Ана у лику Азре Ченгић. Ова млада глумица успевала је да лик прилагоди себи, тако да је, уз уздржани темперамент својом лепом појавом и осећањима оживела на занимљив начин Ану. Била је то и за Вековића и за Мићу више илузија него стварност — нешто што је подједнако у њима и без чега би их било тешко схватити и разумети. Тома Курузовић је изванредно убедљиво, снажно и шармантно дочарао Борђа тако да је било пријатно гледати његову карактерну игру која је његов неоспоран успех. Необично осећајан, пластичан и адекватан лику Петра био је неоспорно талентовани Раде Марјановић. У овој представи својим улогама врло су присутни и Мирослав Бијелић, као рафинирани, сурови и проницљиви Клаус, затим, Радослав-Баша Павловић као Облак, Добрила Илић као Праља, Јован Николић, Риста Борђевић, Евген Вербер и Богдан Девић. Никола Милић је Жику Рановића, Мићиног оца, играо мало пренаглашено и мелодрамски.

Ово је представа у којој су се углавном разумели редитељ и глумци, целина што делује својом слојевитошћу, настојање које превазилази многа лутања из ранијих сезона и уверава да би Београдско позориште са амбициознијим програмом у домену домаће литературе могло поново да игра значајну улогу у нашем позоришном животу.

*

Слично је у Народном позоришту поступио и редитељ Предраг Динуловић. Са искуством и односом према Брехтовом театру, без жеље да полемише или да подлеже предрасудама, потпуно је занемарио писчеве интенције о ангажованости и своју пажњу усредсредило је на оно што је по његовом осећању битно у комаду „Мати“. У његовој представи нема оне рационалне помпезности, превазиђених значења, претеране дидактике у наглашавању одређених речи и парола. Све је ту далеко скромније, једноставније, па самим тим природније и непосредније. Динуловић је упростио текст до те мере да се чини сасвим прихватљивим, тако да делује независно од свих интенција Брехтовог театра као целина која сводира наше успомене и времe у коме су многе идеје, које нам се данас чине сасвим свакодневним и саставним делом наше реалности, изгледале као неостварљиве жеље, снови или израз протеста. У успелој сценографији Миомира Денића, и костимима Љерке Калчић, тако се добила непретенциозна целина која илуструје живот Пелагије Власове, мајке младог револуционара Павла Власова. Отуд је сасвим разумљиво што је представа тако постављена да делује као илустровани монолог главне јунакиње. Мира Ступица испунила ју је својом природношћу, даром да уђе у душу тих обичних и простих жена и да кроз догађаје извуче психолошки портрет и нагласи све оне битне промене које прате њено сазревање од обичне жене до свесног револуционара. Чак и речи које нам делују као толико пута понављане пароле добијају свој непосредни животни смисао, па се, без обзира на сву естрадност, свеђе у колико-толико нормалне оквире и делује својом спонтаношћу. Њој се верује, она одређује темпо збивања и знатно доприноси утиску који оставља и представа као целина. Мира Ступица је заиста доминантна као Пелагија Власова.



СЦЕНА СА ИЗВОЂЕЊА „ПЕСМЕ“ ОСКАРА ДАВИЧА У БЕОГРАДСКОМ ПОЗОРИШТУ (НА СЛИЦИ: ЧЕДОМИР ПЕТРОВИЋ И АЗРА ЧЕНГИЋ)

У овој представи Мири Ступици су помагали својим психолошким одређењима, појавама или репликама, Марко Николић као Павле, затим, Васа Пантелић, веома убедљив, изражајан и сав у финим психолошким нијансама, као Николај Весовчиков, стари учитељ, Мида Стефановић у две улоге — комесара и првог штрајкбрехера, са преображењима која нису само спољне природе већ и другачијег садржаја, а исто тако Дара Вукотић-Плаовић у улози Кућевласнице, са карактерном игром која са малим репликама јасно одређује особу коју представља, затим Светолик Никачевић, као достојанствени Смилгин, Миша Волић (Карпов), Борђе Пура (Зигорски), Нада Борозан, Богосава Никшић-Бијелић, Анђелка Ристић, Миодраг Лазаревић, Рамиз Секић, Добрила Бирчанин, Растко Тадић, Соња Јауковић, Љиљана Контић, Раша Симић, Зоран Стојљковић и други. Заправо, све у овој представи је коректно, можда понекад мало наивно или поучно, али у границама прихватљивог и солидног, тако да игра и поставка побуђују размишљање о томе како смо и сами у себи превазишли некадашње страсти и како је време Горког и Брехта време успомена. Дилема је: да ли сачувати те илузије или на оном што су некад биле вредности — данас, само као на подстицајима, градити сасвим нове визије о револуционарној литератури и њеним идејама. Народно позориште и Предраг Динуловић били су у томе врло опрезни, можда мало деликатнији него што би, по нашим схватањима, требало, али је то и добро јер се избегла полемичност, драстично раскидање са избледелим идеалима, обезбедио известан континуитет деловања.

„Песма“ и „Мати“ израз су истих жеља и стремљења и наговештај још амбициознијих подухвата тако да оним што исказују са позорница представљају репертоарско освежење и охрабрење за оне који од савременог позоришног израза траже све отворенију и снажнију друштвену ангажованост.

Петар Волк

Даринка Јеврић

ДОМ

проходили тихи каравани
на сва врата улазили хуље и свеци
понеко лабуђе перо

сви узимали хљеб и со
остављали сан

сад ништа да те подсјети на мале тајне
паучина њежно реси упорну твоју
несаницу

звекир да те пробуди
какву лажну одбрану
какву милост за иње на твом своду
исписати
језик довољно отрован да те разједе
загаси врело угљевље наде

мријена преко очију преко крина
сагорео отров у урни
јесмо ли посустали

СОБА

соба у којој дишеш као уснули светац а
одавно те нема

вјешто повијен у дане
бивше мирисе ријечи сањане
соба од тисе и руја
гдје спокојно стариш срастао са ваздухом

у овој соби постојиш као дух утопљеника
невидљив за очи туђе
могу да те досањам
мојом аортом покренем твоје било
тај што по свијету хода други је у твом
лику

овдје те заиста има

тако нестварно боравe само птице
тишина по којој биљежим нестварне
знаке година

зрна злата пронађена у забрањеном вољу
шапат о који се спотичем
извори живе воде
станице гдје се сретамо увијек у другом
лику

ја могу у овој соби да одријешим муње
од сања изаткам жалам и смртно те раним
дланом додирнем ваздух
и препознам све нове боре
прашину друмова и вјетрове
што ти се таложе по лицу

ја могу твојим дахом собу да позлатим
из сања паучине да бди над мојим сном

ОПОРУКА

сазидам пирамиду
окујем те у злато
и не докучим срце

че жарка копрена
наједном крхотина
од грла до кољена
пред твојим скутом

засужњена

једина опорука
твоја рука
макар око мртвог грла

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

Уметност и индустрија

Савремено словеначко обликовање, Салон Музеја савремене уметности

СТИЦАЈЕМ ОКОЛНОСТИ у београдским галеријама могле су се ових дана видети две занимљиве, значајне и у исто време поучне изложбе. Наиме, у Галерији Културног центра приређена је изложба „Британски дизајн“ — преглед достигнућа индустријског обликовања у Великој Британији, док је у Салону Музеја савремене уметности приказано савремено словеначко обликовање. Не помињемо ове две изложбе заједно због евентуалног поређења, већ због охрабрујуће чињенице да су неке ствари, на плану схватања и вредновања индустријског обликовања, на ове две изложбе скоро идентичне.

Када се пажљиво разгледа ова изложба словеначког обликовања на којој је материјал подељен у две велике групе — индустријско обликовање и графичко обликовање, постају јасније многе ствари и нестају неке од старих дилема. Пре свега, питања терминологије око такозване примењене уметности која се увек кон фронтирала „ликовној уметности“ показала су се на овој словеначкој изложби јасније и другачије. Не само „употребни карактер“ предмета, способност његове апликације у овај или онај простор, већ степен његове опште друштвене прихватљивости и степен естетске осмишљености кроз високосеријску индустријску производњу, то су битне претпоставке сваког доброг дела „примењене уметности“. Управо, показало се, по ко зна који пут, да у нашим условима (и нашим схватањима) примењена уметност и дизајн често немају много заједничког: таписерија није тепих (ни тапет) који ће кроз масовну производњу допрети до стана масовног потрошача, мерамопластика није ни чајник ни сервис за црну кафу, а усамљени модели радио или ТВ апарата нису дочекали свој прави живот у масовној потрошњи готовог производа. Све наше изложбе примењене уметности, са малим изузецима, одражавале су управо то стање индустријског неприхватања предлога уметника, што ствара повољну климу за појаву кича у свим облицима.

Зато је и поучан овај словеначки пример: иза имена креатора стоји фабрика, иза Алберта Кастелеца, Маријана Гнамуша, Љубана Клојчника, Даворина Савника стоји „Искра“ из Крања, или иза имена Оскара Когоја — „Мебло“ из Горице, Бранка Уршича — „Камник“. То нису ни случајни ни усамљени примери. Иза добро обликованих скија и пловних објеката крије се институт Елан из Бегуња, а Институт „Томос“ из Копра представио се својим већ одавна добро познатим производима Итд.

Графичко обликовање представљено је претежно плакатима, заштитним знацима и словним симболима, маштовито, функционално и синтетично. Плакати, књиге, каталози, амбалажа аутора Јоже Брумена, Мајде Добравец, Алберта Кастелеца, Петера Скалара, Јанеза Сухадолца, Уроша Вагаја и других делују заиста савремено, мада у понеким примерима одају утисак већ виђеног.

МОДЕРНО КРОЗ ТРАДИЦИОНАЛНО

Боро Митрически: Скулптуре, Галерија Културног центра Београда

ТРАДИЦИОНАЛНА културна сарадња Скопља и Београда обележена је ових дана још једном манифестацијом — изложбом скулптура познатог македонског скулптора Митрическог.

Боро Митрически припада такозваној средњој послератној генерацији македонских ликовних уметника. Рођен је у Прилепу 1927. Уметнички се образовао у Загребу, где је завршио и Ликовну академију, у класи професора Вање Радауша. Митрически се на овој београдској изложби представио мањим делом свог опуса (изложио је тридесет скулптура у дрву и једног алуминијумског коњаника), насталих уназад неколико година, али сасвим довољно да се добије права слика о карактеру његове стзаралачке усмерености.

Већ је сасвим јасно уочена сва сложеност интересовања овог скулптора и анализирана слојевитост његових стилско-садржајних преокупација које су у распону од реалног до апстрактног, од феномена до онтолошке условљености форме. Почетна стилска оријентација Митрическог била је, првих година шесте деценије, у знаку традиционалне реалистичке опредељености која се и тематски везивала за класичне вајарске постулате (портрет, акт, фигура). Инспирисан светом виђеног, обликом реалног света, Митрически је за две деценије свог стваралачког рада превалио дуг пут од објекта до синтезе, од реалног до симболичног. Због тога специфичност овог развојног пута није толико у отворености према традицији колико у посебном односу према самом облику исказа уметничке сзести као хумане основе дела.

Чиста ликовна анализа овог дела показала би да је примарна инспиративна преокупација овог вајара у ствари тражење јединства облика и његове иманентне садржајне условљености, управо — тражење јединствене, непоновљиве форме која је сама по себи довољна да дефинише проблем, заокружи мисао, јасно, језгровито и сажето. Сзака скулптура тако развија једну јединствену идеју облика, једноставну и богату у исти мах, на начин који форму дефинитивно не ослобађа од њених могућих асоцијативних одређења. Насупрот томе, она је задржала битне компоненте реалног облика, упрошћено и стилизовано (људско или животињско тело), задржала је дакле нешто од свог општег значења али само као подлогу за нови смисао.

Између онога што на први поглед препознајемо у једном акту и онога што се у њему открива анализом лежи нека чудна празнина, празан простор у времену, после којег нагло, изненадно и силовито долази наметање стваралачке идеје: претварање облика у знак, значење, симбол. Па ипак, без оне прве, асоцијативне, опште условљености облика виђеним не би било ни оне друге, суштинске функције дела. Тај смисао кретања скулпторске идеје није само назначен називима дела (Чекање, Гордост, Размишљање, Усамљена, Бол, Пркос итд.) него је он потенциран и осмишљен општим кретањима позршина и маса у скулптури, извлачењем вредности материјала (дрво) који под длетом Митрическог доживљава метаморфозу у квалитет духовног, идејног, естетског. Тако скулптура која, претежно, форматом делује интимно, у суштини је монументална.

Ослобођен илустративног и дескриптивног, Митрически се сав сконцентрисао на изједначавање вредности структуре и покрета, масе и унутарњег ритма. Тако појединачно прераста у опште, конкретно у универзално, живот постаје део уметности и обратно. То је оно што ову скулптуру сврстава у ред модерног израза, што традиционалним елементима даје значај савременог.

Срето Бошњак

ГОСТОВАЊА

СТВАРАОЦИ КОЈИ СЕ ОСЛАЊАЈУ НА СВЕТ ОКО СЕБЕ

Изложбе београдских уметника Бранимира Минића и Бранислава Макеша у Суботици

БРАНИМИР МИНИЋ сећа се једног сна како лети авионом мада у то време још никада није летео. И како је своју кућу и друге зграде посматрао погледом птице, одозго.

Сви смо слушали шта је то летење у сну. А ово није ни поче так чувеног Леонардовог сна. Бранимир је у то доба био већ одрастао момак. Да се сан протумачи треба познавати оног који сања, поћи на врело његовог живота. Животна река претвара се постепено у миран ток и слика света почиње да се одражава у том огледалу и да се памти... Али, шта се то огледа у Бранимировом сну?

Чини нам се да је најзначајнији догађај у његовом животу чињеница да је млади Минић дуго помагао главном картографу Војно-географског института на изради велике рељефне карте Југославије, а касније и на изради једног детаља велике прецизности. Тај картограф био је — његов отац. Али, његов отац у своје време имао је намеру да постане сликар. У Болечу, где је рођен, звали су га живописцем. Са Цуцом Сокић и сликарима њене генерације завршио је две године Уметничке академије пре него што је као цртач прешао у Војно-географски институт.

Син је наставио неостварен очев сан. Ценећи Цуцу Сокић као сликара, Бранимир се определио за њену класу и у тој класи завршио академију 1964. године, с првом наградом која му је додељена на заједничкој изложби свих класа.

Цуца Сокић водила је своје одељење на први поглед необично. Она није кориговала радове кандидата и никоме није говорила како да слика. Чак је и збуњивала своје ученике. Оно што су они тек касније разумели била је њена упорност да им стално скреће пажњу не на слику већ на свет око слике, показујући им шта се догађа, на пример, са рунделама крај споменика Милана Ракића или са вегетацијом у току дана или годишњег доба. Укратко, развијала је њихове могућности запажања на извору, у природи, ван сликарства.

Из ове лекције да све око себе посматра у контурама и колористичкој зависности од узајамних односа, Минић је схватио да је валер, односно релативитет боје, са увођењем трећег, односно већег броја тонова, значајно начело склада. Као и да се без овог сазнања остаје било у моно хромији било у шаренилу. Кад се ова равнотежа постигне, ступа се на праг хармоније. Закони музике, односно звука, као да се слажу са законима боје.

У погледу организације слике, с почетним утицајем Цуце Сокић, Бранимир Минић почео је своје самостално дело на конструктивистичким принципима, с великим површинама, у строгом поретку геометријске апстракције. Постепено, са сликама из циклуса који претходи садашњем, у његове имагинарне пејзаже, ортогонални и уздржане у тоналитету, наступа и кружна геометрија са острвима изохипса. Те локализоване површине делују као удубљења или као висинске коте пре

БРАНИМИР МИНИЋ: МАЛА СКИЦА ЗА ВЕЛИКИ ЦРТЕЖ

ма томе да ли су тамније или светлије. Ево очитих знакова опсесије, односно картографских искустава из сна који тумачимо.

После тога јављају се, у сведеном облику, као оријентациони знаци, географске ознаке, штапови, мотке и други геодетски реквизити, све оно што је подсвесно или свесно пратило успомене картографа.

У међувремену, Бранимир Минић је више пута летео широм земаљског шара, нарочито изнад наше земље, да као сликар размишља о уопштавању просторних симболима и знацима. Приликом узлетања и слетања јављају се оптичке варке у оријентацији. Искривљена поља, покретни дворедi, паралелне бразде оранице или расада са конвексним скретањем. И, коначно, слика хоризонта. То више није вертикална пројекција географске секције, већ полу-пројекција обриса из птичје перспективе.

Последња фаза с низом цртежа тушевима у боји нови је корак у сликарству Бранимира Минића. Увођењем страна света, приказа зоре или сутона, озарености хоризонта, све је то корак ближе такозваној реалности. Простор, који аутора и даље стално фасцинира, постаје приземан.

У потрази са духовним плодовима и земаљском храном, Минић се сада налази усред оранице и расада, тамо где птице слеђу, да се и сам понаша као птица, да „кљуца" или да гази по древним исконским пољима жита, пиринча, хмеља, тамо где се кроз векове напајала мисао сликара, графичара и керамичара Далеког истока, а да од њих ништа не прими, ни подлогу, ни боју, ни писмо, ни рукопис, већ да једноставно, с новим материјалом који дарује нова технологија, осети да су, као и крила, и ноге значајан орган за оријентацију у простору.

Тако се изохипсе постепено претварају у бразде. Ако су бразде хоризонталне у односу на посматрача, оне такође постају знаци и симболи простора, чак и више него у класичној перспективи. У градацији исто тако убедљиво ишчезавају према обрису. Картографски знаци и коте претварају се у стабла и дворедe. Изнад хоризонталних линија свака права која стреми према небу постаје дрво, свака крива знак повијања или ветра, елиптична или кружна — цвет или било који други волумен.

Боравећи у сликарској колонији Бачке Тополе једне зиме, пред очима Бранимира Минића појављује се један предео, до тада невиђен, баналан на први поглед, који сем своје штурости и свакодневности ништа није нудио. Како од нечег што није ни изузетно ни величанствено створити дело достојно помена?

Чини нам се да Бранимир Минић постепено увиђа да се брже ослобађамо чулних опажаја од аперцептивних. Да нам ни чуло вида, ни арсенал боја, ни складиште облика не значе богатство ако ово благо не послужи мисли и оштрици вида.

Једним делом свог бића радо знали сликар постаје пастир Аргус. На први поглед он чува само краву. У ствари, чува лепотицу Иону. Да добро запамти шта му је поверено.

БРАНИСЛАВ МАКЕШ дугује генима односно звездама за свој позив графичара и сликара.

Са оцем и мајком, поштарима, који читавог живота примају или разносе недокучиве поруке, у шестој години долазио је на пошту да се диви шареним маркама и чаролији печата. Ова фасцинација и ова наслеђена верност једном позиву, који није далеко од очинског, у блиској су вези. Његови родитељи волели су свој посао.

Макеш је ученик Михаила Петрова, који је извео на пут генерације наших графичара, уводећи их у све тајне ове уметности венчане с дисциплином и канонима слова и хартија, од типографије до библиофилије. Графика се развијала са писмом, писменошћу, дифузијом, књигом, плакатом, штампањем новца и свечаних хартија. Укратко, она је створена са житом, својим претком, да се коначно изрази у модерно доба, и потпуно самостално, као слика.

Једна међународна конвенција односно међународни споразум, сматра првих пет примерака у графичком тиражу оригиналима, уз обавезни приоритетни разломак поред сигнатуре.

У овом осамостаљеном смислу графика је истовремено и сликарска и графичка творевина. То је умножена слика изражена графичким језиком и медијумом. Она подразумева матрицу као извор и хартију као веродостојан отисак. Свака накнадна интервенција, дослikавање, ретуширање, чак и руком аутора, сматра се фалсификатом, јер се истовремено изневеравају и клише и тираж. Стручњак пажљиво загледа све примерке пре него што се одлучи на део тиража или на целину.

Одрастао са овом заљубљеношћу у марке и фасцинацијом за жиг, Макеш је фанатичан прегалац ове дисциплине. Велики радник. Сав тај труд захтева пре свега стрпљење, пажљиво припремање различитих фаза у изради плоче, припреми боје, приликом сушења код вишебојних отисака, све до коначног завршног слоја и сигнатуре.

Макешов сликарски свет саздан је претежно у геометријском духу, без уобичајених конвенција. Веома инвентивна игра пројекцијама силуета, контура, линија у свим смеровима, почев од праве, кружне, овалне, у њиховим специфичним геометријским обртима, уколико је матрица метална, односно у дифузним, уколико је камена. И цинк и бакар и камен и дрво, чак и линолеум, свака од ових матричних подлога имају своје захтеве материјала, своје могућности и своју логику. Макеш се изражава претежно у техници акватинте (цинк) и литографије (камен), да се у часовима предаха, као сликар, надахне и цртежима изведеним тушевима у боји, служећи се, уместо четком, зашиљеним трскама.

Његов свет природе и мртве природе, живе материје и предмета којима је окружен, у оба случаја је непосредан, оно што он види у најближој околини, кроз прозор своје радне просторије или као предмете којима је окружен у свом стану или у домовима својих пријатеља. Та једноставност општења са светом веома је значајна. Бесконачно и сићушно део су исте целине. Космос је и далеко и веома близу истовремено. Клавир, чивилук, пегла, нису само свакодневни предмети, већ и веома сложене творевине, феномени људске инвенције, који се пројектују вишесмислено, и као облик, и као функција, и као звук, као што се иза „Зеленог вала љубоморе" (назива једне графике) крије пројекцију живог бића.

Ако гледалац пажљиво чита списак изложених радова, наћи ће у сликаревом каталогу прави путоказ како да прати уметникову мисао и његове интенције. Сваки графички знак, потез, поне кад чак и арабеска, претвара се постепено у симболе, почев од појединачног ка општем, у специфичан језик који има и своју граматику и своју синтаксу, као не израза које налаже одређена техника.

Макешове графике и цртежи веома су чисти и јасни, и у техничком погледу и погледу концепције, и онда кад аутор из реалног света прелази у имагинарни. Паралелни потези, шрафуре, укрштене линије постају супституције сенки. Оно што називамо реалношћу плод је нашег макроискуства, првих оријентационих корака у видљивом свету.

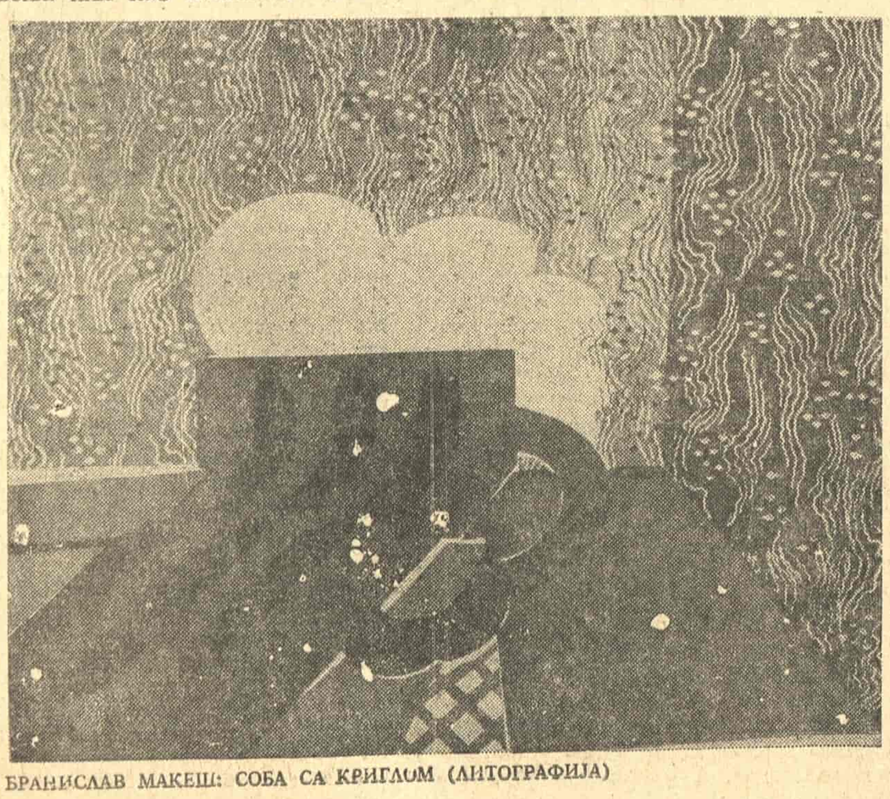
Ако је човек мислено биће а сликар мислено биће у визуелним пројекцијама, онда је слика имагинације, а нарочито графика која је сва саздана од знакова, линија, растера, оптичких досетки и симболичних представа, такође реалност, пошто је и сама имагинација управо виховна стварност. То је у онтолошком смислу креативна стварност за коју је способно управо и само —биће човек.

Као графичар, Макеш је комплетна личност. Нарочито због своје склоности за библиофилију. „Књига играчка", његов први библиофилски покушај са сонетним венцем Љубивоја Ршумовића, штампана је у четири примерка на јапанском папиру новембра 1971. године. Сликар је духовито пратио песника типографским средствима, служећи се само словима без типографских украса. Тако да сваки задњи стих буде почетак идуће строфе а да у акростиху изведе име бића коме је текст посвећен — Наташа Радичевић. Веома је инвентивно и савијање, слагање и отварање ове дражесне играчке.

Библиофилска издања су велика реткост у нашој земљи, а управо се с библиофилијом, ауторима и љубитељима добре и лепе књиге и њиховим сарадницима, образује круг који се залаже за укус. То је праг са ког се ступа на ниво престижа и културе.

Бранислав Макеш је аутентичан стваралац који се ослања на свет око себе. Као и писма с марама и печатима његових родитеља, он се тим писмима не служи. Писма су тајна. Туђа су дела та које тајна. Он сам пише своје графике и прта своје шарене и велике марке са веома сугестивним шрафурама. И у дну ставља по један мали жиг изрезан својеручно.

Пеђа Милосављевић



БРАНИСЛАВ МАКЕШ: СОБА СА КРИГЛОМ (ЛИТОГРАФИЈА)

ЛЕТОПИС

Критичко издање као откриће

Често нас критичка издања асоцирају на педантерију посла стрпљивих филолога, на мастодонтску критичку апаратуру бележака и фуснота, на разна упућивања и непрегледност. Открића, а вазда их има, изгледају тако мала и лаичком оку неприметна и већином се тичу делова пишчевог опуса, стваралачких фаза, или се једноставно ради о мање важнијим, појединачним чињеницама.

Међутим, критичко издање „Мігусае" (збирка песама) Бованија Пасколија, које је приредио Бузепе Нава, доноси скоро револуционарно откриће у вези са тумачењем целокупног дела аутора и његове поетике. Дакле, пипави посао око критичког издања може донети и такве плодове, може довести до синтезе. Пасколи није само италијански, него је и европски песник и без његових песама не може се замислити ниједна озбиљна антологија. Што се тиче његове поетике, њему је увек пришивана, као етикета, поетика „дечака", наивни зачуђени поглед детета које не разуме свет.

Померајући акценат са афективне и сентименталне тематике на стилистичко истраживање, Бузепе Нава је дошао до нових закључака. Тиме је открио Пасколијеву „радионицу", његове скице и рукописне заметке будућих песама, ишао је за најмањим и локалним варијантама. Те дубоке преправке мењају Пасколијев профил. Пред нашим очима је аутентично настајање, тегобно обликовање, конститутивни процес који води до коначног облика. Такав материјал необично је богат по снази образлагања. Из њега се јасно види да песник уопште није инстинктиван. Његова непрестана радиност говори, напротив, о њему као вештом артифексу, који достиже до виртуозитета у коме ужива. Потпуно је погрешно, стога, сматрати га „наивним" и једноставним. (Д. М.)

Горан Ивковић

ПРИРОДОПИС

I

...И стадо гнојавих дивокоза изјаха испод сталагмита
праћено циклоном земнога гаса
распршеног над покретним коритом улаза у понорницу.
Уста мртвог вулкана.

Спусти се стадо низ удолицу
усечену у распукле полутке месеца...
Поче пливати низ струју ужегла сала
при том обилазећи вртлог свезаних вододерина
низијом шипражном до исушене делте.

Улетеше лабуди штрокави у полуживи песак
корења канализациона крајолика.
Воћа стаде. Поклоник апсолутног тропрстог,
крете куд шивин обрезани прст показа —

Лавиринт тапациран бело, попрскан сезамовим перутом
око старе, отпале, гробареве прскалице.
Царинска служба гвири из полипове мешине
усмерава саобраћај низ рапаве литице
даље доле до чашичне висоравни.
Вођин поглед клизи ка двема травнатим обронцима
да би га ћопава браћа гребени
уздигли
и кроз седам пушкарница ужљебили у мрак око фењера.

II

Племе помамних мрава изјури из хладовине космате
и поче да се смуча наличјем атласове падине
забадајући штапове у суве грудве усирених хематома;
Вођу је боб носио низ испупчену кичмену котлину
све до отвора за паркирање.

Предстраже и извидници приправни ушанчише се по околним брдима
јер су цепелини кугличних мехура штитили
приземну педантну касту мрава
од непознатих скита коњаника, смрдибуба, стално пипавих.
Заправо, водио се рат око парчета меса под светлом фењера.

III

Умишљени Тристан поче да драпа, да кашље, из затвора побеже пролив.
Нешто рече паук, стражару у спомен костурници
палих у мучкој лепих речи и неуједначеног свршавања (посла)
те закључи:
Своју приватну бољку са собом у повест водим...

СУСРЕТИ

БРОДВЕЈ

Америчке медитације (V)

ЧИМ САМ првог јутра, те среде у августу, још врео од подземне експрес вожње, изронио из сабвеја на Лексингтон авенију, близу отменог хотела Валдолф Асторија, пошао сам, међ златасто сијајуће полуге наслаганих спратова кланаца облакодера источног Манхатана, без икакве мапе у руци. Чекало ме је толико познатог на острву да сам то мало збуњености, непрестано кривљење врата и читави арсенал питања на која само придошлице имају право, трошио чак радосно на све оно анонимно, посве ново и невиђено, свесно одлажући неминовни час када ће све бити „баш као што је у књигама (или филмовима) писано", када ћу зажалити што то није било бар малчице, још трен замршеније!

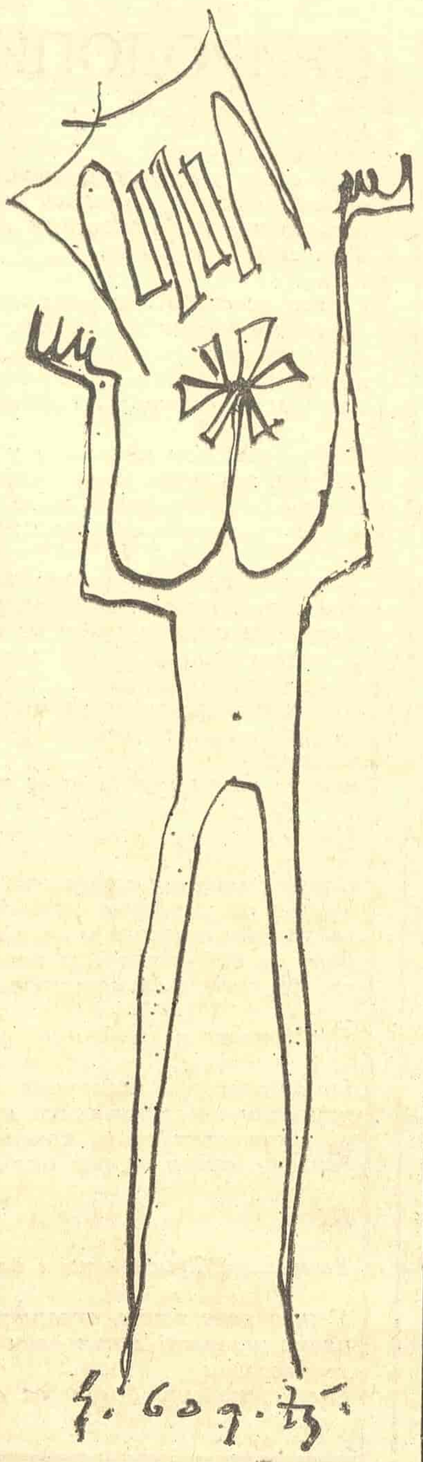
И за лаика у скитњи, или водича рђаве меморије, овај мегалополис постаје сав „проходан" већ за неколико минута. Још 1811. године Градски савет установио је правоугаони план Њујорка, који архитектонски дух Роберта Мозеса није нарушио до данашњег дана. Све је ту симетрично као на броду што се опасно товари. Уске и превисоке зграде (чији се невидљиви, заравњени кровови искључују из панораме града), одштанцоване у једном комаду спреге бетона и челика, штрче попут надутих и укипљених сенки свемоћних капетана Берзе, вештих да на те силне рупице просеју милионе људских капљица, и самих испљуснутих једном, ваљда као и све друго, из дубина океана! Рачунар, а не песник плаветнила или избављивач од лудила, и улици и станици метроа, уместо имена, усеца једино нумеру. Под бројем се и пазари у дућану. По цифарским скалама се одабира воз, срећа... А тек кад се раскриле новине... Свуда рубрике и колоне бројчаних зрнаца, као и у свим гнездима масовне смрти... Њихов жиг стоји и над вашим кораком поред Емпајр Стејт билдинга, дакако чувеног по броју својих спратова. Надјужим крилом те зграде, оним с 34-те улице, прошао сам за мање од минута. Чиновници, старице, па чак и њихове локнасте пудлице прошли су још брже. У свима њима очитује се свикнута важност промене, брзина, утрка. Отуд вазда и на сваких стотинак метара друга кућа, улица, нове цифре. Нигде оних дугачких, поводећих и настављаних дувара наших с растегнутом и недељно расвираном хармоником прозора, хаустора налик на тријумфалне капије и до самог крова лучних пролаза у дворишта. Нигде дворишта! Понеко дрво, мимо парка, угледам тек на тераси тридесет спратова високој: разжарена, ижвакана зелен крецавог, избледелог лишћа на сажаљивом ветру... На планине тих зграда испели су се огромни водени танкови, налик на добродушне рђасте каце, што потискују воду посусталу у цевима. Уз камене слапове улица и уз, у протезама, небројене прозорчиће, парцеле неба све су стиснутије. Пара што куља из цеви, проводника и шахтова на асфалту лелуја својом струјом око пролазника, као око немог рибљег мехура, док овај у трену не нестане у каквом вихорном летећем ћилиму на точковима, или док не отпрши покретном траком, предајући се зупцима степеница или бешумним лифтовима што га дижу у стаклу облакодера као сузу живе у усијаном топломеру.

Ваљало је да дочекам тек суботу вече, и познанство с Бродвејом, па да осетим како ми поново „коса као трава расте"...

Уместо попрсја позоришних шљокица, овим делом Бродвеја низали су се раскошни излози, ресторани, хотели, тек који биоскоп. Пред својим трговинама шепурили су се свечано мајушни, кратконоги Јевреји с црвеним брадама, у црним чаплиновским оделима, под клобуком шешира. Уски дрворед и травњак парали су по средини улицу, тако да су коловози подсећали на трегере ових прпошних трговчића. На асфалтним острвцима тих паркића искупљали су се наркомани, млади и они истрошенији, згрчени на великим дрвеним клупама, неми, без радости, у очекивању... Шетачи су листом држали непрестано корак са мном (или ја с њима), као у некој напетој игри. Не осврћући се, посматрао сам једино оне што су долазили из супротног правца. Хоће ли познати да овуда пролазим први пут? Нарочито искушење за мене било је док би ме мимоилазио какав усамљени црнац, грдосија већа од мене, с дебелим уснама и густо расцветане косе у којој је (уместо за ухо) носио забодену подужу оловку. Но, и они што су лењо проносили своје сало, камџије или тољаге у руци, пропуштали су ме да се примичем Харлему. Ништа ми се не може десити, рачунао сам, бар кад су још самоуслуге пуне домаћица, док црнопути кувари у белом окрећу цврчаве стекове на роштиљу у самим излозима ресторана и кад се пиљари играју с мачкама и мусавом дечурлијом између камара воћа (у знак захвалности купио сам две јабуке). А поготову не док је врева из замрачених ресторана са свећама на столу и лимена музика припитомљеног џеза и док светле касно у ноћ књижаре накрцане томовима песника, међу којима имам већ и пријатеља...

Тек пред поноћ (увек осетим кад тај час долази) бели пролазници су се сасвим проредили. Јесам ли то већ у Харлему? И бих се вратио, да истом не угледах најчудеснији (и најбезопаснији) призор те ноћи топлог бабљег (или индијанског) лета. Одједном, као по јевтиној кореографској замисли, сви пролазници носили су под мишком заденуте дебеле, заправо огромне новине ваљда с преко стотину и педесет страница. Закићене недељним издањем „Њујорк тајмса", све те фигуре на гуменастим ногама чедно су се клатиле и вијугале блештавим тротоаром. И све је било одгонетнуто, познато и нормално! За свега 60 центи сви ће се они смирити под овим раскриљеним листовима, на којима су између стотина хиљада свеже одштампаних бројки сасвим верно осликани модели мушкараца и лепих жена, у новим, беспрекорним оделима, с краја на крај странице, велики као што смо то и ми, овде, сада, живи...

Код 110. улице силазим у сабвеј. Седам у дуги, експресни воз



БРОДВЕЈ У НОЋИ

и он из места креће, одлучно штекћући по својој протегнутој нити, затварајући, попут рајсфершлуса, дубоко у мени још један сан.

Неколико мојих бродвејских дана (а увек су то биле недеље) „извајао" је Мило, „један од 14 скулптора". Срели смо се у недељу, баш на Бродвеју, и опростили месец дана касније, исто у празнично преподне. На истој 117-ој улици, испред кампуса Колумбија универзитета. Киша је у неколико махова бацала своје широке откосе низ плоче улице, и устрану, измивајући глатке кости околних зграда налик на скулптуре никад ближе олујастој игри облака.

Већ шест година овдашњи „непокретни" житељ, Мило, упућивао ме је у ситнице неопходне „уметнику у гладовању": да се недељом подземна железница плаћа само у једном правцу, да су суботом и недељом све банке и мењачнице затворене, где је најјевтинија и најбогатија „пица" или уметнички ресторан „Вест Енд" у ком се може јести на кредит, па чак од газде и позајмљивати новац. Такође, чим сам поменуо Харлем, без двоумљења рекао је: „Обићи ћемо и то." Тај скоро два метра високи тридесетшестогодишњи Црногорац, с вероватно најмекшим изговором који сам чуо, Мило Лазаревић, калуђерски је изолован, али и здушан. Младост је провео на морима, под свим могућим заставама. И док су се остали морнари картали и опијали, он је кријући се, да му се они не би смејали, од комада гвожђа варио прве фигурице. Чим би коју довршио, бацао ју је у море. Тек пре шест година настанио се у Њујорку, и отпочео темељније образовање (студије Историје уметности), као и рад на скулптури. Годинама није испуштао длето и чекић из руку. Није, каже, стигао ни да оде до статуе Слободе. Путује једино до Вермонта кад му понестану блокови мермера, његов омиљени материјал. Мило је већ завршио студије, налази се пред докторатом, а недавно је постављен и за наставника вајарства на Колумбија универзитету. Неколико пута је излагао групно, а имао је и самостални „шоу" у галерији „14 скулптора". Његов посредник („агент") стара се о читавом ланцу предстојећих изложби.

Пошто је још лепо, Мило клеше напољу. У дворишту универзитетске зграде затичемо петнаестак његових радова већих димензија. Онај, „Крици и шапутања", висок је три и по метра. „Све сам то створио у последњих шест месеци", каже ми Мило замишљено поводећи кажипрст по глаткој, сијајућој форми мрамора и додајући: „Скулптура воли додир, она га тражи. Највеће признање ми је било кад је нека непозната девојка загрлила једну моју скулптуру у галерији." Линије Милових скулптура не евоцирају, не имитирају позната обличја, ма колико се чинило да те спирале прате неки анатомски детаљ, овал печурке, шкољке, лабуда или тела жене, а опет су у својој изразитој духовности савршено конкретне. Можда тек њихови називи откривају уметникову сентименталност према извору инспирације: „Косовка девојка", „Грешник", „Ветром зачети морнар", „Поззо", „Подрхтавање"...

Силазимо према Харлему, том најасоцијалнијем „резервату" Црнаца и Порториканаца, у који белац ретко да може зађи без последица... Бар половина од 200.000 житеља Харлема тавори у елементарној беди. Ту су, такође, најсигурнија склоништа криминалаца свих врста, растурача дроге. Можда је, ипак, добро што смо изабрали сунчано недељно преподне, кад се гневни понижени и увређени одмарају... Ипак, на првој раскрсници пролазимо једна застала полицијска кола; хапсе неког мршавог, запенушаног црнца. Без узбуђења, Мило наставља започету тему о скулптури и покрету: „Овде наше радове купују све чешће поседници раскошних кућа са Лонг Ајленда. Скулптуру обично поставе у врту, и ту она, уз небо, дрвеће и грмље добија своју четврту димензију. Тако се скулптура ослобађа улоге музејског кипа. Она никад не стоји непокретна. Напољу је стална промена часова дана, јачине сунца или годишњих доба, рад кише, снега, па и молекула унутра..."

Стигли смо у најпрометнију и „најкултивисанију" 125-ту, улицу Харлема. У њој је смештен највећи број трговина, банки, биоскопа, ресторана, цркви. Туда пролазе све важније саобраћајне линије. Повремено покрај нас прошуми изузетно дуга и луксузна лимузина с елегантним младим црним возачем. „То су пинк-кар!", каже ми Мило. Зову се тако због оног додатног малог прозорчета иза трећих врата, на који макрон (пинк) мотре кретање својих штићеница. У ресторанима и баровима лењо су се протезала тек два или три вероватно стална госта пред својим безнадежно јевтиним пићем. Десетак минута луњамо дуж улице у којој се „ништа" не дешава. Напокон, опкољава нас прва већа група црнаца, што у новим, свечаним оделима још увек куља низа црквене степенице, у поворци за крупним ђулом стражњице умотаним у белу венчаницу... Исти пудер чедности, зној опијености, осмеси, уштогљено поцупкивање, кежење белих зуба, као и код нас, на путу за Смедерево, у Малом Мокром Лугу, рецимо. И то цвеће, венчићи и ресице од креп папира искићене свадбене колоне аутомобила, што полази тек уз „рад" свих сирена...

Бродвеј, који кнежевски пресеца све улице Манхатана, укрштта се и с осињаком шаренила светлећих жаруља и најцрњег наличја Њујорка, с чувеном 42. улицом. Наићете ли само једном на ову мрежу скверова, накрцану гушће него игде пролазницима (и онима који завазда ту стоје), нешто вас неодољиво вуче да се бар једном дневно, и на часак, умотате у његово голицаво клупко. У овом кварту могу се видети чувене вруће „бурлеске", стриптиз, филмови о каратистима, криминалу, насиљу и свим врстама ужаса, радњице с порно материјалом. Ту су, затим, „салони за масажу" или фотографски студио с нагим моделима, женска и мушка, бела и обојена проституција. Глад утажује увек отворена касина „Натан Чувени", ресторани „Хаварда Џонсона", „Џека Демпсеја" и на стотине других. Гигантски рекламни пано за Винстон цигарете свака три секунда испушта лостоине колутове правог дима. Испошћени редовници „Хари Кришна" и „Сунца Месеца"! Извежбани просјаци који вам прилазе са „Помозите, комплетно сам сломљен..." Скитнице које ништа не траже. Завијајуће сирене полицијских и ватрогасних кола. Напокон, нигде тако бројне и присутне патроле полицајаца, њихови колтови, токи-воки, стотине привезака и обавезна дрвена палица дужа од пола метра. А у свим попречним улицама налазе се на десетине ревијалних позоришта и кабареа којих је Бродвеј синоним. Пре или после представе, пред тим дречаво декорисаним фасадама, на загушеним тротоарима могу се видети стада окупаних, докоиних домаћих малограђана или туриста, како се у страху или инфантилном озарењу због свег тог метежа гурају да с давно обезбеђеном улазницом уђу унутра, или, пак, прихватају своје гломазне аутомобиле што им допрема лифт из подземних паркинга.

Ипак, сви припадници пакла осећају се овде, на Тајмс скверу, фамилијарно. И са позорница, и са тротоара сиши велики сан, илузија, „забава". Када неки усамљеник стане уза зид и почне да говори, већ због стално промичућег света, не чини му се да говори више самом себи. Понеки млади пар застане да чује оно што не пружа ниједан од тринаест досадних и несрећних канала телевизије. Ја сам слушао ове говорнике (редовно су то били црнци), јер су били разумљиви и једноставни чак до сажаљења. У недељна поподнева редовно је иступао млади и високи (преко два метра) свештеник из Харлема. Био је обучен у елегантно зелено одело пажљиво извучених ивица. Имао је и прслук с џепићем из ког је вирио сребрни сат. Да није носио бели оковратник, заклео бих се да је то какав трговац или кошаркаш! Све је на њему било издужено, и шаке, и угласто лице, и спљоштени нос... Велике, црвасте уснице непрекидно су митраљириле оном истом легендом о себи — како је и он једном био сличан хиљадама ових пролазника, али га је једног дана нешто чудесно спопало, да, и он је изгубио прљави практични разум, и да, полудео је — али у границама истине Исусове! Исповедајући своју „историју", младић задихано поцупкује. Говорио је још брже, не обазирући се на повремене упадице са стране, нити пак на оног пијанца што се с флашом претурио подно његових ногу. Његове нагореле уснице ригале су све пламеније речи противу богатих, ђаволских и безосећајних, који „и не слуте да је куцнуо час"... Утовљена, млада црнкиња, са свежњем некаквих летака у руци, понављала је иза сваке његове реплике, предано и механички: „Јесте, оче", или „То је право", пљескајући лагано слободним крајевима шака. То је давало још бржи ритам. Чекао сам да се пропињући говорник сваки час распукне ту пред нама, али он би само с времена на време марамицом обрисао зној са чела, упалих образа и врата, и настављао још фанатичније да доказује како ни техника не може да изведе човека на прави пут, ни то што су се двојица-тројица испела на месец (на то је неки постарији чикица са лептир машном, пророчки блудећи својим плавим, избуљеним очима јетко узвикнуо: „Ко се попео на месец?! То је лаж!") „Исус, једино нам Исус може помоћи", понављао је свештеник по ко зна који пут. Пробивши се у први ред, нека ружна, мршава и зубата млада црнкиња, попут копца вребала је час кад ће говорник ма и за часак да посустане, да раскринка „сво то његово ђубре" и да га приупита, кад се већ толико кити светим делима, зашто не помогне „конкретно" ономе јаднику доле што се ваља и пузи крај самих његових ногу. „Stop, shit", кричала је она, али и шампион толиких недељних уличних проповеди подизао је глас, одмотавајући густи калем свог непресушног говора, ниједним гестом се не обазирући на њу. Док је та кочоперна препирка и цика трајала, по страни угледах сањиво и благо лице неког придошлог црнца. Био је пијан, с главом занесеном ка левом рамену, полуотворених, влажних усана. Коса му је била кратка и начета првим седама. Његово лице, које ниједном својом цртом (осим бојом) није одавало да је црначко, беше у себи осмехнуто. Нетремице сам посматрао ту изненада створену доброту. И помислих како се том брату нешто дивно, најдивније десило, можда у сну или само док је пижмирио: прошла га је свег, и обузела, до задње поре, та чудесна црна душа и пут, коју нема на сликама ниједан светитељ. У том, ритам пљескања шака многих и певушење с усана, преточи се, уздиже се сасвим у општу песму, занос заталаса већину искупљених, и сви неваху речи које је мршави, од свих виши говорник, први, сад већ, шапутао: „Спаси нас..."

Мома Димић

ПОДСЕЋАЊА

Роман Николе Лопичића „Не дирај палму“

Тридесет година од пишчеве смрти

КРИТИЧАРСКА реч о приповеткама Николе Лопичића изречена је, али о његовом роману „Не дирај палму“, нађеном у рукопису после његове смрти у Лепоглави, није, или, боље рећи, није довољно речено. Примећено је да је Лопичић испољавајући у свакој својој приповедачкој прози заинтересовани, ангажовани однос, — у трагици опсервираних јунака увек слутио, вилео, откривао и показивао, чешће уметничким средствима а ређе отворено и непосредно, тезу о њиховој друштвеној условљености. Код Лопичића је друштвено-политичка позадина декор драми коју описује, који се у њеном средишту прелама. Опседнут човеком, сељаком, његовом суровом егзистенцијом, Лопичић је упорно доказивао да прави човек, онај обични, из масе, не губи наду ни онда када је све „изгубљено“, да је надљудски упоран у сизифовској борби телесног и духовног опстанка.

Лопичићев сељак живи у кршу, у јами, на посном парчету злехуде земље, и — живи док може да стоји усправно, све дотле док брани, док успева да одбрани људски лик и моралну гордост. То је једна страна Лопичићеве приповедачке прозе. Друга је страна тражење одговора на питање ко је крив за социјални пад сељака и радника, за њихову немаштину, њихов неравноправни положај у друштву, и угроженост њиховог карактера и морала. У свом роману „Не дирај палму“ декору кога чини друштвено-политичка позадина Лопичић је додао још једну тамну боју — националистичке искључивости у сумраку другог светског рата.

Никола Лопичић је почео да пише и развијао се између ратова, под непосредним утицајем наше социјалне литературе. Био је у идејној сфери групе писаца окупљених око издавачке куће „Нолит“ и часописа „Критика“, „Вијенац“, „Пламен“ и „Књижевна република“. Још у време студија учествовао је у антирежимским демонстрацијама у Београду и Цетињу. Као члан групе напредних писаца учествовао је у турнеји по Црној Гори (1931) и сарађивао је у никшићком часопису „Развршје“ (1932). У првим данима устанка, 1941. године, окупатор га је ухапсио у Цетињу и интернирао у Албанију (Кавја, Клос), па у Италију (Колфјорито). После слома Италије (1943), успео је да побегне из логора. Отишао је у Загреб, где је убрзо ухапшен, заједно са братом Блажом, због илегалног рада и спроведен у логор Јасеновац. У Лепоглави су обојица убијени маја 1945. године, при ликвидацији логора.

Књижевну сарадњу Никола Лопичић је отпочео у омладинским часописима „Младост“ (Антун Барац) и „Венац“ (Јеремија Живановић). Доцније се јавља као сарадник „Српског књижевног гласника“ и „Политике“. Штампане су му збирке приповедака: „Сељаци“ (1939), „Домаће огњиште“ (1951), „На камену“ (1953) и „Глад и камен“ (1965). У Архиви Централне народне библиотеке „Бурђе Црнојевић“ у Цетињу чува се рукопис романа „Не дирај палму“. Роман је „завршен“ у Загребу 1944. године, пред пишчево хапшење и спровођење у Јасеновац. Припремајући се за неуспело бегство на ослобођену територију, Лопичић је свој рукопис поверио загребачком књижевнику Антуну Боглићу. „У потрази за оригиналним рукописима А. Р. Боглића, приморана да пређем све тужне прагове отворила сам очев кофер — пише Мира Боглић. И ту у једном углу, уредно сложена стајала су два блока исписана ситним рукописом, један латиницом, други ћирилицом. Без наслова. Исписано густо с једне и друге стране листа. Без потписа. На 237 страница. Роман у нотесима, корица завијених у папир пожутео временом, патиниран прашином“. Рукопис Лопичићевог романа приредио је за штампу, уз опширан поговор, песник Јанко Боновић. Штампан је под насловом „Не дирај палму“, 1972. године, у издању цетињског „Обода“, у колекцији „Ријеч смрћу прекинута“.

Роман „Не дирај палму“ аутобиографског је карактера. Главна личност романа Илија Николић, професор гимназије, „туђинац“, дошљак из Црне Горе, то је сам писац. Љубав између Илије Николића и девојке Весне, младе Сплићанке, у основи је романа. Уз интимну љубавну драму развија се у позадини и друштвено-политичка драма. Она се рефлектује на судбинама двоје младих људи. То је време политичких превирања у приморском амбијенту уочи самог рата: демонстрације против великосрпске хегемоније, борба за споразум између Срба и Хрвата, проусташке франковачке акције и, насупрот њима, став радничке и напредних демонстраната. Шовинистичке страсти су се разбуктавале и на једној и на другој страни. На челу проусташких интелектуалаца у роману је католички поп дон Стипе, а представник српских шовиниста је Омчикус. Према једнима у „Сплит се искупила разна туђинштина“ која исмејава „хрватско национално име и част“, и коју треба истерати, „јер Хрватска није ничија колонија“; према другима — да се „у овој земљи не може ништа уредити без питања Срба“, а у њој неће бити мира све док „она не буде цијела велика Србија“.

Напредни интелектуалац Илија Николић не држи страну ни једнима ни другима, јер по њему „српски сељак пати исто као и хрватски“. Ни такав став га не спасава, службу мора напустити, из Сплита прелази у Сарајево. „Узалуд Илија Николић — пише Јанко Боновић — показује разумијевање и толеранцију према средини, осјећајући да је и он, као Црногорац, провријеђен у својим правима, јер сматра да је потребно изборити се за споразум између Срба и Хрвата, и свих других у интересу шире заједнице“. Католкиња Весна, упркос противљењу обитељи из које је потицала, превазилази политички јаз који се испречио између њеног народа и народа њеног изабраника и — удаје се за Илију, па чак са њим одлази у Сарајево, да живи у беди, у изнајмљеној соби. Уз Илију и Весну који су у потпуности дорађени ликови, на страницама романа је низ личности које су дате више овлашно, у контури, сведене на једну димензију, као што су: дон Стипе, Тони, Вјекослав, Звонко, Злата, Омчикус, Ада, и др.

Поједине епизоде у роману откривају Лопичића и као социјалног писца. То је епизода о односу младог брачног пара, као послодавца, према кућној помоћници. На згражање суседа и родбине, малограђана, Илија скида звонце којим се позива послуга из кухиње и при обедовању ставља за свој сто. У том хуманистичком гесту срели су се старо, патријархално, црногорско васпитање и ново, демократско и социјалистичко схватање.

Поред занимљивог драмског заплета и расплета, Лопичић је у више махова испољио сликарски дар. Тако је уз пејзаж сивих, каменитих црногорских голети, у приповеткама, дочарао лепоту и штимунг јадранске обале, у роману. Пуни доживљај унутрашњег живота својих јунака Лопичић је уверљиво дао. Пластика којом је дочарао сцену плотске страсти узбуђене Аде и Илијино самосавлађивање ретко се може наћи и у модерним текстовима наших савремених писаца.

У композиционом и стилском погледу Лопичићев роман није уједначен, али се, како је то написао приређивач, „не треба испуштати из вида чињеница да је ово прва рука Лопичићевог рукописа“. Заплет „љубави са препрекама“ писац је мајсторски развијао. Драмска радња је имала два своја тока, интимни и друштвено-политички, који су текли упоредо и преплитали се од времена до времена. Упадљива је слабост оног дела романа у коме је описан боравак Илије Николића у Сарајеву; те догађаје писац је испричао у журби, грозничаво, па делују недоречено, недорађено, као грађа.

НИКОЛА ЛОПИЧИЋ

Ако се занемари та „завршна епизода“, роман „Не дирај палму“ увршћује се у ред најбољих остварења у свом књижевном роду, насталих пре њега и у његово време, и то по реалистичкој слици живота испуњеног слутњама блиског рата, по сведочанству судбоносних политичких сукоба убрзаним том блискошћу, по уверљиво описаној трагици двоје младих заљубљених бића који су се егзистенцијално нашли у „ступици“ тих политичких трвења и удара; затим — по модерној композиционој структури, дијалогу који креће драмску радњу напред и мотивише унутрашње стање главних јунака, опису са добро нађеним детаљем, и, најзад, по живахној и особеној лексици, том успелом споју икавског и ијекавског говора.

Роман „Не дирај палму“ доказује да је Лопичић већ био савладао и дужу, романсијерску, прозну форму, коју пре тога наговештавао у неким својим приповеткама. Приповедачком и романсијерском техником Никола Лопичић је владао у потпуности. У приповеткама био је раван најбољим савременицима, у роману је био модернији, ишао је у извесној мери испред свога времена.

Др Александар Пејовић

ЛЕТОПИС

ПИСМА О „ХАМЛЕТУ“

У јануарском броју московског часописа „Питања књижевности“ објављена је преписка између Бориса Пастернака, аутора превода, и Григорија Козинцова, режисера представе „Хамлет“ постављене 1954. године на сцену Ленињградског државног академског позоришта које носи назив име А. С. Пушкина. Писма, особито она која су стизала Пастернаку, писана у време дугих припрема представе, одражавају расположења у трагању за што бољим решењима појединих момената трагедије.

Занимљив је пут до уверења да се ова два уметника слажу у односу према уметничком тексту. Козинцев пише о „карактеру живописног света трагедије, где су и психологија јунака и њихов развој и слика живота неодвојиви од поетског израза, снаге, стиха, богатства поређењима, интонације текста“. И Пастернак, такође, говори о нераскидивом јединству идејно-сликовног света и поетског израза. Ипак, он у једном моменту дреши руке режисеру да „прекраја“ текст како му устреба, подразумевајући, свакако, проницање у скривену песничку замисао. Па и Козинцов, који на то одговара да ће настојати да се овим одобрењем преводиоца што мање користи, одлучује да измени финале трагедије, који му се чини декоративним („Фаустовско перје на шлему, заставе, фанфаре“), или условљеним захтевима ондашње цензуре („Ма шта да се дешава са онима који сањаре и штите људско достојанство, на престолу Енглеске мора бити моћни властелин“), и моли Пастернака да накнадно преведе 74-ти сонет који ће Хамлет, после речи: „O, I could tell you, — But let it be“, којима ће се завршити трагедија и после којих ће бити уклоњен декор, изговорити као последњи монолог, обраћајући се директно публици и уз условни фон. Пастернак, коме ово „прекројавање“ текста, избацивање Фортинбраса на кога је, као и на Шекспиров финале, привикао, није баш било по вољи, не хотећи да се меша у реализацију замисли режисера, преводи тражени сонет. Касније пак, у филмовању „Хамлета“, режисер Козинцов се враћа финалу са Фортинбрасом. У свему — оба уметника, и поред разигране фантазије и богате мисли, одају пуно поштовање интегралном, „недељивом“ тексту оригинала.

Ово је само једна од више нити које се могу проследити у објављеним писмима. (З. К.)

ЛИРИКА У ПРЕВОДУ

РОЂЕЊЕ

Цилијен Кларк

Најтоплијег, најмирнијег дана лета,
Једно теле се рађало у пољу
У Пент.и.Кетрису; два сокола
Су премеравала величину неба;
Брда беху до врха пуна надолазеће
Ноћи. У високој трави видели смо
Краву, њене узбибане слабине жижа
Немира у потпуној смиреності,
Њено јечање у раскораку с тишином.

Светлост је истекла оставивши звезде
И јасноћу. Врела и клизава дошла је беба,
Пушећи се, и крава је устала, њени свежи
Бркови као бели цветови у мраку.
Чекали смо док се теле борило
Да стане, узбуђени као да се све ово
Дешавало први пут. Али није.
Гледајући га, сетила сам се стварне
Првине. Осетила сам нежно сисање
Новорођенчета, трзаво миље
Када се помодрело тело исправља, најаву
Надолазеће плиме млека и задовољство
Како се као чист чаршав спушта на мене.

ПРЕДАВАЊЕ ПРЕД РУЧАК

А ово, из другог или трећег миленија
Пре н. е., пол женски, старост око
двадесет година.
Бела, племенита лобања, до врха пуна
таме
Као што је шкољка пуна мора, потопљена
у векове.
Мала, савршена. Кранијум таман створен
За длан мушкарца. Нека болест или
насиље
Уништили су је и њена је белина
почивала заштићена покривачем
Од тишине, недирнута, неузнемирена
кишом у мраку,
Четири хиљаде година, док неки трактор
у лето
Ријући кроз хумку у потрази за каменом
Није разрушио гроб и пустио гомилу
светлости
Да се загледа у њу, а она је мирно
поглед узвратила.
Док је гледам ја не осећам узбуђење
Које је осетио фармер кад ју је,
неприпремљен пронашао.
Овде у музеју, као кад је смрт у болници,
Нуде разлоге, етикете, узроке, каталоге.
Мирис смрти је уништен. Остаје само
њена чистота
Костију, лепота светлости и сенке коју
њен човек
Није могао да угледа, савршена ивица
места
На којима се делови спајају, без грешке,
као границе.

Она је зимско дрво, бело огољено на
црном небу,
Безлисна прописана форма, чело, грана у
фином рељефу.
Ја, у неко друго годишње доба, тумачим
дрво
Оживело, са косом жене и бојама и
узшумелом
Крви, мучним успоменама које је
превладала.
Гледамо једна у другу, тама у безвидну
Таму, видећи само себе у црним језерима,
Гутајући море које се подигло и бучи у
шкољци.

МРТВА ПРИРОДА

Било је пријатно вечерас
Чистити месинг са тобом,
Наше руке помало шкрипутаве
Од Пурола, као што би нам се чинило
Да смо били у мору, слане.
Као да смо изрибали
Наше пријатељство и углачали га
Док сва светлоједућа
Патина преваре
Не би отерана. Шаре
Невероватног поштења
Нежно израстоше и открише се
Потпуно под притиском
Меке, исцепане крпе.
Направили смо златно-жуту
Мртву природу од сатова,
Свећњака и посуђа за чај.
Моја туга те је збуњивала.
Истрла сам целу облину
Једног индијског пехара,
Осећајући његову лажну
Топлину. Охладио се под
Мојим прстима и прочитала сам
У Брајовој уобличености шаре,
У листу и изданку и стилизованом дрвету,
Да у суштини сваки
Предмет остаје хладан,
Посебан, и да само одражава
Топлину оног другог.

СМРТ МЛАДЕ ЖЕНЕ

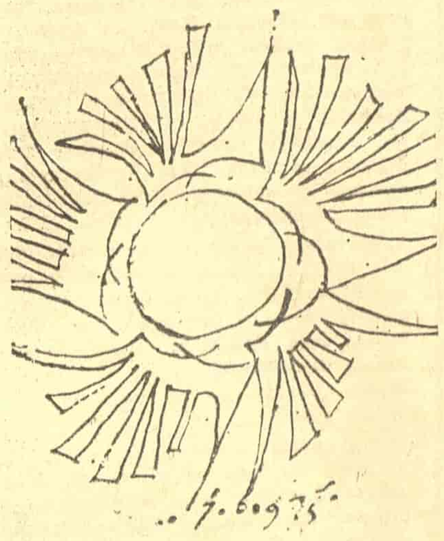
Умрла је једног врелог дана. На
известан начин
Ништа се није променило. Опружени
бели
Чаршав њене коже више се није затезао.
Била је крхка као јахта пре тога,
Лебдећи тако мирно на плавилу дана
Да се није могло приметити када се дах
Угасио и једро коначно опустило.
Њене су очи угашено тражиле
На погрешном месту оне који су се
смешили
Крај кревета, и још дуго потом
Наши су разговори били безгласни.

Променило се то што су у њеној кући
Укућани били сломљени због губитка.
Он је плакао за њом и за тешким
пословима
Које је обављала с љубављу, за кратким,
Жестоким животом који је живела у
том белом кревету,
За теретом који је одложио заувек.
Док смо се збијали по крчмама
подржавајући
Га пивом и топлим дахом говора,
Осећали смо празнину његова ослобођења.
Наше здравље је тумарало, младо,
Сметено око њене смрти. Био је учтив,
Изолован. Слободан. Никаквог разлога да
иде кући.

(Са енглеског превела
Мирјана Стефановић)

*

ЦИЛИЈЕН КЛАРК је рођена у Кардифу 1937. године. Убраја се у најзначајније припаднике млађе генерације велшких песника. Објавила је збирку „Снег на планини“, а њени стихови уврштени су у више антологија и избора савремене англо-велшке поезије.



ЛЕТОПИС

НИН-ова награда Ј. Франичевићу Плочару

Двадесету, јубиларну, НИН-ову награду за најбољи роман године на српскохрватском књижевном језику добио је хрватски песник и романсијер Јуре Франичевић Плочар. Његов роман „Вир" (издање „Напријед", Загреб, 1974) жири је већином гласова изабрао за награду, с тим што је у ширем избору било осам савремених романа, а у ужем је одлучивано између романа „Уста пуна земље" Бранимира Шћепановића, „Фолираната" Моме Капора и дабоме Плочаровог „Вира".

Полазећи од свог основног уверења, које у једној прилици изражава и главна личност овог дела, бомбаш тзв. Летећег батаљона Маркето Оштрић, да су ровови у нама прави рат и да је сваки од нас простор рата, Франичевић је написао дело које се мање бави великим историјским кретањима, а више проблемима и питањима које подстичу конфликти између колектива и јединке и у јединкама сâмим, конфликти који се у таквим кретањима дешавају. Његов роман је, у првом плану, низ епизода које представљају фрагменат општег историјског кретања и, у другом, који је битно значајнији, низ преживљавања и самоиспитивања главних јунака на која их нагоне ти конфликти.

Произлазећи из структуре овог романа, и из метода пишчевог, ове појединачне историје унутрашњих трансформација главних личности приказују развој који оне доживљавају у сфери своје људске моралности, ширећи се на област сећања, фантазмагорија па и легенди оне дају једну митску димензију историјским догађајима и побуђују нас да у времену ослободилачке борбе откријемо заметке проблема с којима ћемо се суочавати у времену борбе за остваривање социјализма. То је, укратко, својеврстан роман писан из нашег времена о прошлом времену, са тежњом да се наговести и једна могућност будућег. Сложеношћу у личностима, наиме, Плочар жели да сугерише сложеност ситуација, предвиђајући да ће и сагледавање проблема на сложен начин бити једина могућност њиховог решавања.

ЈУРЕ ФРАНИЧЕВИЋ ПЛОЧАР

Старе врлине и нове вредности

Књиге године у Француској

Познаваоци француских културних прилика не могу, у овом часу, да се не упитају не доживљава ли књижевност у Француској беспримеран сумрак. Нација је протеклих месеци била толико заокупљена пречим стварима да је и додела књижевних награда, догађај раније праћен великим публицитетом и помпом, прошла готово незапажено. Француска у овом часу просто нема књижевне теме која би могла да привуче пажњу јавности!

Аналитичари француске књижевне сцене склони фаталистичким прогнозама разлоге овог помањкања интересовања за литературу не налазе, међутим, у буци и бесу свакодневице која одвлачи пажњу од пријатнијих тема и разговора, него у амбициозном и ризичном подухвату политичких и социјалних модернизатора који би хтели да осавремене Француску, макар и по цену привремене збрке. Они, можда, сасвим несвесно, и несумњиво сасвим ненамерно, тиме разарају стари систем вредности у којем су литературу аутоматски поштивали и дивили јој се чак и они који мало или ни мало не читају. Француска је данас, тврде скептици, изгубила ону културну и лингвистичку усмереност ка самој себи, о којој је француска књижевност у прошлости била толико зависна.

У таквој ситуацији није никако случајно што је роман који је готово добио најпрестижнију француску књижевну награду „Гонкур", а на крају се морао задовољити наградом „Фемина", нека врста параболичног, протест ног трилера против инвазије Француске од стране нежељених туђинских врлина. Рене-Виктор Пил (René-Victor Pilhes) у роману „Опадач" (»L'imprécateur«), писаном у првом лицу, описује необична збивања у једанаестоспратном пословном блоку париске филијале једне међународне компаније чије је седиште у САД. Непозната особа растура ироничне памфлете, покушавајући да пољуља поверење у руководство фирме, које се поноси најбољим француским академским традицијама и дипломама најелитнијих америчких универзитета. Погибија једног младог менаџера у саобраћајној несрећи на аутопуту третира се као смрт на бојном пољу, а његова потпуна преданост тајнама маркетинга као херојска врлина првог реда. Истовремено читава гигантска пословна конструкција почиње злокобно да се љуља, као да против ње ровари нека тајна саботерска рука. Пошто је реч о књизи која има све особине трилера, неупутно би било открити расплет заплета. Треба само рећи да њена вредност лежи у опором и јетком приказу америчко-француских односа и новог технократског духа који у Француској узима све више маха и све више добија на цени. Иако аутор није обухватио све комплексности савремене ситуације његов роман је речит израз немирења с новим вредностима и сведочанство о расположењу једног дела француске јавности.

Носилац Гонкурове награде Паскал Лене (Pascal Lainé) осавременио је у свом роману „Чипкарка" (»La Dentellière«) једну од вечних француских књижевних тема: трагедију невине, напуштене и преварене девојке. Наслов романа наговештава физичку сличност јунакиње с чипкарком са неке жанр слике, али и чипкасту тананост њене природе коју елиптична, алузивна проза којом је роман писан сама по себи сугерише. Пом, како се зове јунакиња романа, има природну свежину и заокруженост садржану у њеном имену (Јабука). Она, како је писац види, није ни смутљива Ева, ни Јабука познавања добра и зла, него чисти Плод невиности, који лакомислени јунак загрize не сагледавајући благовремено све последице. Историја крхке Јабуке која, напуштена, доживљава нервни слом, испричана је с деликатношћу која осим лепршаве виртуозности фразе има мало шта друго да понуди.

Остале две главне награде припале су романима „Порпорино или напуљске тајне" (»Porporino ou les mystères de Naples«) Доминика Фернандеза (Dominique Fernandez) и „Пут у туђину" »Le Voyage a l'Etranger«), Жоржа Боржоа (Georges Borgeaud). Награду „Ренодо" Боржо је добио за роман који је, заправо, верзија старе теме о младом учитељу у аристократској породици, који потајно пати и проналази костуре у заборављеним ормарима. У овом случају реч је о пропалом швајцарском семинаристи који служи код белгијских земљопоседника. Критика налази да су неки описи предратног живота горњих слојева изврсни, и да се у чарима језика којим је роман писан може истински уживати, мада је сама тема пре допадљива него значајна. „Порпорино", носилац награде »Midisis«, замишљен је веома амбициозно, као аутобиографија једног од последњих ушкопљеника 18. века. Према Фернандезовој тези, бизарна мода кастрирања одговарала је сталној људској жељи за превладавањем поделе на полове, која се у новије време поново јавила у виду модерне опсесије унисексом. Аутор, међутим, с премало успеха брани своју тезу и местимично је иритирајуће нејасан кад говори о деликатним физичким и психолошким импликацијама. Готово као да му недостаје темељно знање нужно за подухват ове врсте. Иако се свесрдно труди да оживи атмосферу 18. века, поднаслов, „Напуљске тајне", обећава више него што пружа. Знатан део књиге заузимају анегдоте напабирчене у сећању. Неке од њих су много боље испричане у старим књигама, на пример код Казанове.

Према оцени неких критичара, роману Жана Дормасона (Jean d'Ormesson) „На божје задовољство" (»Au plaisir de Dieu«) учињена је неправда. Остао је ненагађен, а својим вредностима надмашује све награђене. Аутор је потомак чувене француске породице и тренутно најмлађи члан Академије. Рођен са сребрном кашиком у устима, он је успешно оправдао ту привилегију написавши компактну, луцидну и духовиту књигу о бесконачним сложеностима класних ставова у горњим слојевима француског друштва током протеклих 75 година. Мада се не може, попут Прустовог опуса, сматрати великим људским документом, ово дело је занимљиво као интелигентан покушај да се један друштвени слој сагледа изнутра и да се анализа прошири и на његове нове огранке, који досежу до наших дана.

Свака нова књига Андре Малроа је догађај, те се не може ћутке прећи преко четвртог тома његових „Антимемоара", „Лазар". Описано као „нека врста крајњег делиријума у којем се фрагменти уметности нераспознатљиво мешају с чувеним именима", ово дело је опис Малроове борбе са смрћу у болници Ла Салпетријер, из које је, као Лазар из гроба, изашао опорављен после неке необјашњиве немоћи. Књигу је критика оценила као мање узбудљиву него што би се, с обзиром на тему и аутора, могло очекивати, због тога што Малро никако не успева да се ослободи навике да, чак и у овако екстремним ситуацијама, говори својим јавним гласом, као да је његов приватни живот одавно замењен митом.

Сасвим друкчија, стишанија и интимнија књига су „Мемоари преводиоца" (»Mémoires d'un traducteur«) Мориса-Едгара Коандроа (Maurice-Edgar Coindreau). Под тим насловом објављени су разговори који су својевремено на француском радију вођени с човеком најзаслужнијим за популаризацију америчке књижевности у Француској и најнепосредније „одговорним" за Фокнеров успех у Америци. Кад се Коандро описује као човек који је „створио" Фокнера треба се подсетити да он није био само његов преводилац и тумач, него и посредни популаризатор међу америчким читаоцима, који су свога писца истински прихватили тек по откривању европских, односно париских одјека. Овај још живи осамдесетдвогодишњак и даље наставља да гаји Фокнеров култ, али с освежавајућом независношћу говори о читавом низу америчких писаца. И, можда, на тај начин враћа део америчког дуга који је Француску избацио из старе, а још није довео у нову равнотежу. (Л. Н.)

Нови роман Џозефа Хелера

ЏОЗЕФ ХЕЛЕР је аутор књиге „Квака — 22" која је постала позната широм света путем филма под истим насловом. То је био његов први роман и дуго је остао непримећен на америчком тржишту књига да би касније постао бестселер. Заједно са главним јунаком романа Џоном Јосаријаном постао је мит о америчкој ратној генерацији и предмет многих написа, па и докторских дисертација.

Већ ту се примећивала одређена врста хумора, помало грубог, оштрог, често на граници трагичног.

Главни јунак његовог новог романа „Нешто се догодило" (»Something Happened«, Alfred A. Knopf, N. York, 1974) је Роберт Слокам, средовечни, такозвани — просечни Американац. Оже њен, ни срећно ни несрећно, отац породице, помало уморан од живота. Он је, исто као и Јосаријан, у младости био у рату. Сада су остала сећања на ту једину авантуру.

Хелер је овај роман исписивао пуних дванаест година што је помало необично за ово наше време трке и површности. У роману се не чује нико други осим Роберта Слокама који нам на близу шест стотина страница монотоно прича свој живот, своје утиске. Писац је реч потпуно препустио њему, не уплићући се и не коментаришући. Реченице су стално истога ритма, речи су без боје и мириса као и сам живот јунаков. Једино што Слокама издваја од судбине његове околине, која је исто тако несрећна и празна, јесте чињеница да он има имбецилног сина. За то дете Слокам не осећа никакво сажаљење, никакву самилост, одриче га се у себи, исто као што је не очекује ни од нас, нити се писац потрудио да код нас изазове било каква осећања те врсте. Иако је врло познато да анти-јунак може бити предмет симпатија читалаца, овде то није случај.

Хелер је један од ретких америчких писаца који доследно не даје ружичасте тонове у својој слици света. Све је у овом роману неодређено, неименовано, помало кафкијански. Једини свет који познаје јунак је његова канцеларија, кућа и сећања. Јунак тако ограниченог света и сам мора да је скучен, а такав мора да је и језик којим се служи. Слокам је слеп и глув за сва шира збивања и не мења се до краја књиге. Ако постоји неки хумор у овој књизи онда је то црни хумор, хумор од кога се човеку кожа јежи.

У разговору објављеном октобра у „Њујорк Тајмсу" Џозеф Хелер је поводом свог новог романа између осталог рекао:

„Моји романи настају на чудан начин. Не почињем темом или ликом. Почињем првом реченицом која је независна од било какве свесне припреме. Најчешће ништа из тога не проистиче: реченица не води до друге реченице. . . . Седећи тако (1962. године — прим. М. Х. С.), бринући се и размишљајући шта да радим, једна од почетних реченица ми изненада паде на ум: ‚У канцеларији где радим постоје четири човека којих се плашим. Сваки од ова четири човека боји се петорице других људи'. Одмах су ми ове реченице отвориле велике могућности и избор — ликове (који раде у корпорацији), тон, атмосферу узнемирености и несигурности". О свом смислу за хумор Хелер каже: „могу да будем духовит на пола странице, повремено . . . Могу да будем духовит на више начина: кроз иронију, у дијалогу и понекад кроз срећан епиграм или афоризам. Ипак више нагињем озбиљности." „Нисам био свестан да ће „Квака — 22" засмејати људе. Мислим да аутори не знају прави ефекат који постижу оним што су написали."

Упоређујући своја два романа Хелер је рекао: „Сматрам да је разлика између две књиге у томе што се „Квака — 22" бави физичком борбом против спољашњих сила или институција које желе да униште живот и морал. „Нешто се догодило" се бави више унутарњим психичким одржањем где су силе против којих се бори жеље појединца, било да су оне испуњиве или не; блиске интимне ситуације које доживљавамо са својом децом када су мала и када расту, сећања која имамо о нашим односима са родитељима док они старе — то су неке области узнемирења у „Нешто се догодило".

ЏОЗЕФ ХЕЛЕР

Хелерови романи се могу сврстати у нови жанр романа који се обликовао, после другог светског рата и који би се, ако уопште постоји неко погодно име могао назвати социјално-надреалистички роман — спој надреалистичке и реалистичко-натуралистичке прозне технике у циљу друштвене сатире. Такав социјално-надреалистички роман је проширење модерног ироничног облика књижевног дела како га је одредио Нортроп Фрај. У оваквом роману има елемената пикарског романа, пародије на романсу и сатире, уз нешто надреализма, црног хумора, гротеске и трагикомедије. Апокалиптичке визије и полумитски „анти-херој" су такође присутни код Хелера у оба романа. Да бисмо боље одредили овај жанр романа претече можемо потражити код Свифта, Гогоља, Фокнера и Кафке.

У данашње време такву прозу развио је Гинтер Грас. И код Хелера и код Граса („Лимени добош", „Псеће године") нагласак је на дисконтинуитету између живота и модерног технолошког, агресивног друштва.

Коришћење мита и митских елемената у модерној прози уопште, и посебно у оваквој врсти друштвено-надреалистичког романа може се схватити као одбацивање уметника да се помири са уско технолошком рационалношћу.

Џозеф Хелер проверава конвенције романсе кроз свакодневно искуство. Резултат таквог тестирања је свет ова два романа.

Марија Херман-Секулић

Библиографија Иве Андрића у Москви

У издању „Књиге" (Москва, 1974) појавила се драгоцена књижица од преко сто страна, намењена стручњацима књижевности, заинтересованима за стваралаштво нашег нобеловца, библиотекама — библиографија Иве Андрића, под насловом „Иво Андрић".

У уводном чланку Р. Ф. Дороњине дат је кратак приказ стваралачког пута писца, представље на садржина и истакнут значај његових крупнијих остварења. Следећи одељак, важни датуми у животу и стваралаштву писца, допуњује уводни чланак, и омогућу је лакшу оријентацију у библиографском материјалу, распоређеном унутар сваког одељка строго хронолошки.

„Дело Иве Андрића и литература о њему" — ово поглавље споменуте библиографије, укључује, најпре, одељке о издањима дела Иве Андрића на српскохрватском језику и о литератури о животу и стваралаштву писца на језицима народа Југославије, који, природно, чине најдужи низ у библиографији, а затим одељке о литератури о Иви Андрићу на страним језицима, и, посебно, о књигама и литератури о писцу на руском и другим језицима народа Совјетског Савеза.

Подаци су веома исцрпни, а у помоћном је регистру, поред регистра имена, дат и преглед предметно-тематских појмова и жанрова у опусу писца тако да је књига беспрекорно средство, за брзу, тачну информацију и заслужује признање и похвалу.

ПИСМО УРЕДНИШТВУ

БЕЗ ОДОБРЕЊА

Друже Јеремићу,

У „Књижевним новинама" бр. 480 од 1. фебруара 1975. године објављен је мој наводни интервју са Милошем Јевтићем под насловом „У рату смо с природом".

Молим Вас да тим поводом у наредном броју новина које уређујете објавите ову моју изјаву:

1. Нисам дао интервју ни једном сараднику „Књижевних новина", нити сам дао сагласност да у тим новинама буде објављен неки мој интервју дат раније сараднику ког другог гласила.

2. Интервју који је објављен дао сам пре скоро годину дана Милошу Јевтићу, за Радио Београд. Исти тај интервју, пошто је емитован на радију, тај новинар је дао јесенас „НИН"-у, а сада „Књижевним новинама", и у оба та листа интервју је објављен без мога одобрења.

Павле Савић,
председник САНУ

ОБЈАШЊЕЊЕ РЕДАКЦИЈЕ

Објављујући интервју са академиком Павлом Савићем, редакција и Милош Јевтић, који је с њим водио разговор, пропустили су да назначе — што су у претходном броју учинили — да су ови разговори стенограми снимака тих, у првобитном облику дабоме знатно ширих, разговора које емитује Други програм Радио Београда. Овај је разговор, иначе, у првобитном облику емитован у серији Другог програма Радио Београда 17. маја 1974. године.

Верујући да ће објашњење редакције бити уважено, молимо академика Савића и читаоце да приме наше извињење.

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, Божидар Димитријевић, др Иван Шоп, Бранимир Шћепановић. Техничко-уметничка опрема: Драгомир Димитријевић.

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

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.