

ke. Posle preokreta sve se, uglavnom, svodi na komentar. I kada je usiljenost popustila, otvorio se redosled legende Duljevog slučaja. Zatim Istref počinje da čita rukopis koji na šezdesetak strana izlaže istoriju porodice Hadžislavković. Za sve to vreme Istref je potisnut, a prirodno bi bilo da se povodom nečega i oglasio. Mogle su se, u tom smislu, iskoristiti nekoliko mogućnosti. Dakle, do kraja romana sporo će se smenjivati čitanje rukopisa i reagovanje na rukopis. Tako imamo dva paralelna sećanja: Vladanovo (rukopis) i Istrefovo (povodom rukopisa). Da bi se koliko-toliko razbila monotonija sećanja, šesto, osmo i deseto poglavlje nadovezuje se na sadašnji trenutak. Prožimanje istorije porodice Hadžislavković s Vladanovim životom samo je delimično. Ipak, i kao takvo baca izvesnu ironiju na njegovu životnu sudbinu. Pred kraj romana Istref je osetio potrebu da se obavesti o svim poznanicima iz Milićevog zdanja. Stiče se utisak da se ništa nije smelo izostaviti. I što se više redalo, tekst je postajao sve prazniji. Roman se zaokružuje s nešto više proširenim početkom i pokušajem fantastike.

Tokom celog romana evolucija Istrefovog lika odvijace se u pravcu paralelizma suprotnosti. Sve što radi i sve što je radio naglašeno se svodi po imenitelj da se premoste jednom zauvek date suprotnosti. A kada je bio u prilici da mu sve ne ide »sa punom svešču«, tada u romanu prevladuje neuverljivost u vidu direktnog saopštavanja suda o njegovom liku. On lako miomilazi sve što se ne uklapa u njegovo viđenje sveta i života. U tome smislu on je čak stekao i određenu tehniku ponašanja. Dakle, nigde nedoumice, nigde relativizacije u tako čudnom spletu okolnosti. (Istref je isuviše građen piščevim sudovima, pa se skoro nikada ne dešava da izide iz pisca i iz samog sebe.) Pošto ne shvata mnoge pojave, on baca svoje svetlo s poznatog na nepoznato, pa se humor, u tim slučajevima, pojavljuje kao uspešan pratilacki element. Kao da su najjača ona mesta gde Istref ispoljava svoj mentalitet, prateći neke radnje s odgovarajućim »dovama«. Međutim, ipak se stiče utisak namernog traganja za tim tajanstvenim mestima. Ovo će se potvrditi i kod svih ostalih došljaka čiji način govora odudara od beogradskog. Sve manjkavosti ovoga »bregovskog pragmatičara« pojavljuju se kao rezultat raskoraka između njega i ideje koja mu je natovarena.

I ispovest Vladana Hadžislavkovića upućuje na krajnju suprotnost dva sveta. Svaki pokušaj prevladavanja takvog stanja praćen je uspehom ironijom. Među najjača mesta romana, o čijoj se višeslojnosti može govoriti, spada Vladanova zanesenost Kromvelom, koga dovodi u vezu s budućim Istrefovim životom. Tu Vladan sagledava sebe kao neku vrstu Mesije. Posebna draž teksta je na onim mestima gde je izlaganje u funkciji licemerne namere. Sličnog kvaliteta je i »igrokaz«, »pozorje o Seldžucima« vidovite tetka-Lepše Kojadinović i Vladana Hadžislavkovića. Ovde se groteskno prožimaju istorija i život stanara na Kosančićevom vencu u funkciji tetkinih i Vladanovih želja. Za žaljenje je što su ova i slična mesta preplavljena osrednjostima, koja su daleko od toga da bi bila i stilski besprekorna. Pisac je u celom romanu računao na dejstvo koncentričnih krugova, ali mu se oni nisu pokazali dovoljno frekventni. Pošto je Vladan bolesno prefinjen, ironija dvojstva (on — Istref) još više dobija u svome zamahu. Suprotnost se stalno uvećava s Vladanove dinamičke strane. Jedino je on ponesen ličnim viđenjem, ali stalno u svetlu licemerne namere, što je očiti dokaz njegove dekadencije, iz koje mu se javlja i težnja da nivelise sve suprotnosti ovoga sveta. A kada se osetio sasvim usamljen (on — svi drugi), tek je tada uzela maha samoanaliza njegove egzistencije. Tada je najjače osetio da je njegovo mesijanstvo poraženo, i tu je bio kraj. U njegovom liku pisac ima i svoje vrhunce, ali i padove. Vladanove zamisli, na kraju romana, o mogućnostima sopstvenog nestanka imaju kataklizmično rešenje cele situacije.

I ostali došljaci su u naglašenoj suprotnosti prema životu beogradskih porodica. I ovde svaki međusobni doticaj ide s neprilikama. A pošto se Vladan Hadžislavković i Istref Veri pojavljuju kao predstavnici dva sveta, u romanu nemamo jednu ličnost kao glavnog junaka. Piscu je naročito stalo do beogradske posleratne atmosfere koja je bila sva u znaku ukrštanja raznih sudbina. U većini slučajeva ona je praćena humoristički s prizvukom naturalizma. Ovde je čitava serija došljaka: Puniša Mirčetić, Mitar iz Nemenikuća, Bosanac Mijo, Šljivo, Lambra, Marija, Čupurdija, Mara Jović, itd., itd. Očita je piščeva namera da se uhvati što više ratnih i poratnih sudbina. Efekti ovih likova samo su mestimični, tim više što su slične likove uspešnije obradili pisci učesnici revolucije. Pred kraj romana imamo čitavu invaziju novih likova i njihovih zanimanja. Kao da je Milićevo zdanje poslužilo piscu da izređa čitav niz prolaznika, pa sve to deluje kao prepisana stvarnost.

Neki naši pisci prisutni su u ovom romanu na raznorazne načine. To se ogleda u pojedinim motivima, likovima, obrtima. A jedan veliki pisac prisutan je i u mikro i makrostrukturni celoga romana. U stvari, radi se samo o dalekim i bledim odjecima.

JOVAN ĆIRILOV: »NEKO VREME U SALCBURGU«, Matica srpska, Novi Sad, 1980. Piše: A. D. Badnjar

Jovan Ćirilov (1931) je jedna od dinamičnijih ličnosti našeg kulturnog života. Dramaturg je »Ateljea 212«, selektor i umetnički direktor BITEF-a, pisac drama, radio-drama, prevodilac, pozorišni kritičar, pesnik — u stvaralačkoj biografiji do 1980. godine mu je nedostajalo: romansijer. Sad može udariti i tu rečku. Objavio je i roman.

Posle čitanja knjige *Neko vreme u Salzburgu* nameće se nekoliko pitanja. Prvo pitanje: U koju poznatu kategoriju romana se može svrstati romaneskni prvenac Jovana Ćirilova? Prema kategorizaciji (meni je najbliža, a ne tvrdim da je i najtačnija) koju je načinio Mihail Bahtin, u svojoj knjizi »Estetika jezičkog stvaralaštva« (objavljena u Moskvi 1979), mogao bi biti svrstan među *pustolovne romane*. Za ovu podvrstu romana M. Bahtin kaže: »Junak je tačka koja se kreće prostorom i koja se sama po sebi ne nalazi u centru romansijerovog umetničkog interesovanja. Njegovo kretanje prostorom — lutanje i donekle pustolovine-avanture (prvenstveno istraživačkog tipa) dozvoljavaju umetniku da razvije i prikaže prostornu i statističku raznovrsnost sveta (zemlje, gradove, kulture, nacionalnosti, razne socijalne grupe i specifične uslove njihovog života)«.

Sledeće pitanje je: Šta je to ispričao Jovan Ćirilov? Ispričao je priču o putu u Salzburg i tronedeljnom boravku u salcburškom zamku Leopoldskorn, na seminaru »Savremena američka umetnost« (od 17. avgusta do 7. septembra 1975) svog junaka Marka Radmila, dvadesetčetvorogodišnjeg absolventa prava i vanrednog studenta filosofije, njegove susrete s trideset troje polaznika, raznih nacionalnosti i iz raznih socijalnih slojeva i šestočlanim profesorskim kolegijumom (i suprugama, naročito suprugama profesora).

Šta je radio Marko Radmilac? Razgovarao s kolegama, polaznicima seminaru, i predavačima. Slušao predavanja. Učestvovao u svim manifestacijama u zamku i oko zamka. U svemu je bio superioran, zato je nailazio na izvesno neprijateljstvo onih koji su navikli da budu superiorni. »Između Bena i Marka pojavila se od prvog trenutka mržnja, koja se brzo javlja među pametnim ljudima.« Kaže Ćirilov. Zato će mu Marko povaliti ženu — otkrivamo tajnu — a povaliće i sve što mu se nađe na putu — i to na prepad, odmah, i mnogo — osim Kristofa Vebentala, otmengog studenta iz Diseldorfa, koji je želeo da bude povaljen, ali od njega je Marko dobio batina. (Uostalom, profesor Ben neće ostati dužan Marku, on će pred Markom natrti madmoazel Noel.) Itd. i tsl.

Treće pitanje: Kako je Jovan Ćirilov načinio roman? Recept je jednostavan: ROMAN NA NAČIN JOVANA ĆIRILOVA: tri kafene kašičice erotike, pet supenih kašika seksa, s malo moguće nastranosti, na vrh noža revolucionarnost, malo politike (između tri prsta), likerska čašica (kristalna) avangardizma s malo sklonosti ka anarhizmu, jedna krigla intelektualizma (po mogućstvu kafansko-klupskog tipa) i sve to dobro izmešati (najbolje u električnom mikseru), smešu izliti u školski kalup »moderni roman«, a kad se dobro ohladi, masu preliti prelivom cinizma (može i konzerviran, iz tube) i dobije se ljučki kolač (štukatura) za gledanje. Na žalost, ne treba ga konzumirati, nije svarljiv.

Pa, dobro. Jovan Ćirilov je zadovoljio svoju sujetu (bilo bi jako dobro da je ovo istina, onda više neće pisati romane) napisavši roman koji nije bio potreban ni njemu, ni nama. Jer, u Salzburg je otišao Marko, iz Salzburga se vratio Marko.

PREDRAG PALAVESTRA: »KRITIKA I AVANGARDA U MODERNOJ SRPSKOJ KNJIŽEVNOSTI«, »Prosveta«, Beograd, 1979. Piše: Selimir Radulović

Moramo, s puno uvažavanja i poštovanja za književnokritički i naučnoistraživački rad Predraga Palavestre, na samom početku, reći da je knjiga »Kritika i avangarda u modernoj srpskoj književnosti«, prilikom prvog susreta s njom, izneverila naša očekivanja. Naime, ne znajući njen sadržaj, odnosno imena i djela pjesnika, književnih kritičara i društveno-kulturnih poslanika, pristupili smo joj s naglašenim predestetskim stavom, očekujući, svakako pod uticajem »Posleratne srpske književnosti«, nova preispitivanja i vrednovanja aktualnih i živih savremenika, dakle, autorov prolaz kroz zabranjen prostor zvanice univerzitetske kritike.

Međutim, umjesto očekivanog Palavestrinog sagledavanja djela savremenika, susreli smo se s osam tekstova o autorima koji, izuzimajući, donekle, ogled »Program srpskog futurizma«, predstavljaju opšta mjesta i postulate prilikom preispitivanja vrednosti naše društveno-kulturne i književne baštine. Ne bismo, svakako, bili iskreni ako ne priznamo da smo, na trenutak, došli u iskušenje da odložimo čitanje ove knjige, imajući u vidu ovlaš formirano predubeđenje da se ništa novo ne može saznati. Ipak, zahvaljujući prvenstveno profesionalnoj maniji da se svaka knjiga koja nam dopadne ruke iščita do kraja, nismo podlegli ovom iskušenju. Trud se, odmah da kažemo, u dobroj mjeri isplatio, čime je naše očekivanje, nanovo, iznevereno. Mada

su autori, kako je već istaknuto, o kojima je u ovoj knjizi riječ, dobro znani i djelimično obaviještenom čitaocu, a njihovo djelo dobrim djelom postalo neodvojivo od našeg socijalnog i kulturnog života, u svih osam književnoistorijskih ogleada Palavestra nas je, u svijetlu novih metodoloških iskustava moderne kritike i nauke o književnosti, opet upoznao, u pravom smislu riječi, s elementarnim tokovima književnog nasleđa moderne srpske književnosti. Kad ovo kažemo treba imati u vidu da je u svakom od ovih ogleada autor ponudio jedan nov i svjež pristup ispitivanoj građi, bilo da su u pitanju socijalni i kulturni tribuni tipa Skerlića ili Markovića, čija je vatrena djelatnost prije bila akcija u pravcu ostvarivanja praktičnih socijalno-političkih ciljeva, a manje prilog razumijevanju i tumačenju određenog kulturno-književnog trenutka srpske kulture i književnosti, ili, pak, prefinjeni poeta Andrić, koji taj epitet u Palavestrinom viđenju zavređuje, ne iz pijeteta prema njegovoj pripovjedačkoj građi, nego zato što se njegova lirika »mora prihvatiti kao jedan od najsadržajnijih i najznačajnijih doprinosa intimističkoj misaonoj poeziji srpske književnosti« (str. 347). U tom smislu vrijedi podvući da je Palavestra, isto tako, s puno umješnosti, naučnoistraživačke istrajnosti i doslednosti osvijetlio i kulturno-književno poslanstvo Pavla Popovića i Dimitrija Mitrinovića, te pjesničku avanturu Dušana Srezojevića (»Pjesnik prkosa, tragične nade i kosmičkog vizionarstva...« — str. 173). Ogleadi »Oblici socijalne svesti u međuratnoj srpskoj književnoj kritici (1919—1929)« i »Program srpskog futurizma«, predstavljaju dragocjene djelove jednog monolitnog mozaika, gdje se, u prvom slučaju, sagledavaju obrisi razvojne tendencije i zrenje socijalne svijesti u međuratnoj srpskoj kritici, proces distingviranja sociologizma i stvaralačkog marksizma, iz perspektive savremenosti, a u drugom slučaju osvjetljava program srpskog futurizma, kroz analizu »Estetičkih kontemplacija« D. Mitrinovića, tog ranog manifesta futurizma u srpskoj književnosti.

Nas se, zato smo i riječ o njemu ostavili za kraj, najviše dojmio ogled posvećen djelu Isidora Sekulića, ne samo zbog izuzetne spretnosti i inventivnosti autora da sagleda i prelomi lik ove autentične srpske poetese, već i zato što je, čini se, pružao mogućnost za neke radikalnije sudove i o Skerlićevom književnokritičkom djelovanju. Uvjerenja smo da Palavestra govori pomalo bojažljivo o Skerlićevom (ne)razumijevanju poezije (čak i kad ga imenuje pravim imenom), nalazeći prostor za ispriku i opravdanja u njegovim poslovima praktične prirode za ozdravljenje nacionalne kulture, u njegovom pozitivizmu i sklonosti ka »poeziji moralnog zdravlja«. No, nismo skloni povjerovati da će Skerlićevu tribunstvo i njegov poslenički društveno-kulturni identitet, što ne dovodimo u pitanje, izgubiti mnogo ako kažemo da je Isidora Sekulić više rekla o poeziji i pjesnicima u odlomku iz teksta »Pjesnici koji lažu« (*Bosanska vila*, 1911, XXVI, 24, str. 361—362), gdje je Skerlić imenovan (»Gospodin Skerlić je opet kazao jednu duhovitu riječ, kazao je da je Aleksa Šantić pjesnik koji ne laže«), a koji Predrag Palavestra navodi na strani 259 (»Poeziju prave ljudi koje život muči, a pesme pišu pesnici koji svoje talente muče«, npr.), negoli Skerlić u svim svojim zapisima o smislu i svrsi pjesničke riječi. Istovremeno, Isidorin slučaj, kada se Skerliću, povodom »Šaputnika«, pružila mogućnost da uzvrat »udarac«, kako primjećuje i sam Palavestra, najbolji je pokaz, bez obzira na uslovnost društveno-istorijskih zbivanja, u kojem smislu se mogu preispitivati etički kriteriji njegovog kulturno-književnog poslanstva (»Dve ženske knjige«, *Srpski književni glasnik*, 1913, XXXI, 5, str. 379—391).

Ovih nekoliko zamjerki, zbog nedostatka, po našem mišljenju, radikalnijih ocjena prilikom disceptiranja određenih fenomena naše kulturno-književne baštine, ne umanjuju izuzetnu funkcionalnost, upotrebljivost i vrijednost najnovije knjige Predraga Palavestra, u kojem smislu je tekla i naša kritička riječ. Tim prije ako se ima u vidu zavidna pismenost i literarni prelaz autora, lakoća izlaganja i sposobnost centriranja suštinskih problema, te se Palavestra, sasvim slobodno, može svrstati u red onih predanih istraživača kod kojih rad ruke i mozga ide paralelno s radom duše.

DŽEVAD KARAHASAN: »KAZALIŠTE I KRITIKA«,
»Svetlost«, Sarajevo, 1980.
Piše: Radoslav Milenković

Pred nama je nova knjiga pozorišnih eseja iz biblioteke THALIA sarajevske izdavačke kuće »Svetlost« (podsetimo na ranije objavljene i veoma zapažene knjige Bore Draškovića *Promena* i Tvrtka Kulenovića *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*). Ovoga puta govorićemo o knjizi pozorišnih kritika *Kazalište i kritika* Dževada Karahasana.

Osnovna karakteristika Karahasaneve knjige jeste svojevrsna i izuzetno uspešna sinteza dve prakse: prakse kritičara i prakse samog teatra — mogli bismo to nazvati i »ispitivanjem teatra iznutra«. Rezultat takve sinteze jeste ova uspela *teorijska* knjiga koja i te kako može da posluži budućoj pozorišnoj praksi. *Kazalište i kritika* nije knjiga tek samo sabranih ili odabranih kritika koje su objavljene već ranije u časopisima i koje se, sabrane bez naročito jasne i obrazložene koncepcije, pojav-

ljuju pred nama kao knjiga. Kritika koju piše Karahasana nije puka uspomena i impresionistički zapis o viđenoj predstavi, pun otrcanih epiteta, nije ni analiza dramskog dela po kojem je rađena predstava (to je osnovna osobina naših uglednih i onih drugih kritičara, koji tako dolaze u situaciju da, bez obzira na to koliko literaturna analiza dela bila uspešna — promaše temu!). Karahasanova kritički tekstovi su, pre svega, analiza i promišljanje jezika kojim se teatar ostvaruje; cilj je Karahasana uvijek jasan: *ispitivanje jezika* (sistem znakova) predstave, ispitivanje, dakle, osnovnog problema pred kojim se nalazi svaki pozorišni stvaralac. Za neophodnog (nejneophodnijeg!) stvaralaca uzimamo i gledaoca za koga se predstava igra. Dževad Karahasana je jedan od retkih pozorišnih kritičara koji se prevashodno interesuje za pozorišnu predstavu kao jedinstveno umetničko delo koje nastaje i ostvaruje se po zakonitostima sopstvenog jezika. Između ostalog, i stoga je ova knjiga zanimljivija od svih rukopisa te vrste (pozorišna kritika) koji su se u nas pojavili, uključujući tu i »večnog« Eli Fincija i njegovih sentimentalističko-impresionističkih, ali mudrih, pet tomova pozorišnih kritika zajedničkog (dobro smišljenog) naslova *Više i manje od života*.

Glavni problem svakog pozorišnog kritičara jeste, svakako, uspostavljanje pravilnog odnosa prema pozorištu, tj. prema pozorišnoj predstavi kao rezultatu koji pretenduje da bude umetnički. Budući da je Karahasana jedan od retkih i dragocenih jugoslovenskih pozorišnih kritičara koji poznaje modernu teorijsku misao o teatru (u nas, na žalost, ona stiže s velikim zakašnjenjem!), u prilici smo da čitamo moderno i argumentovano promišljanje suštinskih problema teatra. Karahasana sebi, najpre, postavlja pitanje da li je pozorišna kritika uopšte moguća i tekste iz knjige ispisuje uveren »da pozorišna predstava nije ono što se dešava 'sada i ovdje', nego objektivna struktura koja postoji i nakon što se zavjesa spusti«, dokazujući tim tekstovima »... da je kazališno umetničko delo moguće ontološki odrediti na način na koji su određeni književno, likovno ili muzičko delo — sistem intencija koji u jednom trenutku nastaje, ali se njegovo postojanje ne prekida. (Podvukao R.M.) Ako je to uverenje ispravno, moguće je objektivno proučavati predstave i kritika koja nije poluprivatni impresionistički zapis. A ispravno je ako glumčevi postupci nisu nadahnuti djelovanje nego organizirani sistemi verbalnih i tjelesnih gestova kojima se realizira model sistema znakova (podvukao R.M.), model koji postoji prije i poslije dizanja zavjese (a stvara se u toku proba).²

Već sama namera autorova da se u svojim esejima (odrednica *esej* za tekstove Dževada Karahasana čini se mnogo prikladnijom nego *kritika*, mada smatramo da bi takvu serioznost trebalo da poseduje svaka kritika, bilo da je reč o pozorišnoj, književnoj, likovnoj... u tom smislu pozorišna kritika još je najgora prošla, budući da je njen karakter sinkretički i budući da pozorišnu kritiku pišu uglavnom ljudi kompententni /nekad ni to/ za književnu analizu dramskog teksta, a ne za predstavu kao samostalno umetničko delo! — dakle, već sama namera autora da se bavi analizom »kazališnog znaka« upućuje na lekturu iz semiologije teatra³ (Eko, Elbo, Rufini, Slavinski, Kot, Ventsen...)

Čitajući Karahasaneve tekstove u knjizi *Kazalište i kritika* ili nas trancicama časopisa »Odjek«, »Izraz«, »Život« itd., čitalac, možda, neće imati potpun uvid u »intrigu« i pojavni oblik glavne radnje u predstavi koja je poslužila kritičaru kao povod za teorijsko razmatranje određenog problema — »konstituenta predstave« — na, uslovno rečeno, očiglednom primeru, ali to i nije Karahasanova namera. Prepričavanje i deskripciju viđenoga on zapostavlja (tu vrstu »kritike« prepušta »kritičarima« tipa Feliska Pašića, Jovana Ćirilova, Miodraga Kujundžića — o ostalima da i ne govorimo!), a u prvi plan ističe *analizu jednog određenog KONSTITUENTA*, odabirajući iz predstave dominantni tok u kojem se taj KONSTITUENT najizrazitije manifestuje. Već sami naslovi pojedinih poglavlja jasno svedoče o tome: »Dekor«, »Redundantni elementi predstave«, »Mizanscen: morfološki i sintaksički element predstave«, »Glumačka igra kao element predstave«, »Pantomimički elementi«, itd. Ali, baveći se jednom komponentom predstave, tj. njenog sopstvenog jezika, Karahasana ne propušta priliku da istu sagleda u kontekstu ostalih komponenti, ostvarujući na taj način celovitu analizu čitavog »modela sistema znakova« predstave koju analizira. U tom smislu najuspešnijim se čine tekstovi »Rediteljski postupak kao stilski osnova predstave (analiza građenja simbola na osnovi realističke igre u Krležinoj »Golgoti«; režija Ljubisa Georgijevski) i »Predstava ostvarenog modela« (iscrpana analiza organizovanja prostora i glumačke igre u predstavi Šekspirove »Bure«; režija Dragan Jović).

Knjiga *Kazalište i kritika* ispunila je (i više od toga!) ambicije svoga pisca — da posluži kao materijal za eventualno sistematično proučavanje relacije uspostavljene u njezinu naslovu⁴ i smatramo je najzanimljivijom knjigom pozorišnih kritika, koja ovoga autora predstavlja kao jednog od izuzetnijih kritičara i teoretičara pozorišne umetnosti u nas.

Mnoge od predstava o kojima je Karahasana pisao (i piše) više se ne igraju, ali je od njih ostao jasan trag — ne u obliku izbledelih plakata, fotosa, programa, varljivog sećanja ili »kritike« na stranicama »žute« i ostale štampe, već u obliku zrelo i retko (za jugoslovenske prilike, pa i šire) seriozno pisanih eseja nastalih kao rezultat ispitivanja suštinskih osobnosti pozorišnog medija i njegovog vlastitog izraza. Dragocena knjiga!