KNJIŽEVNE NOVINE

LIST ZA KNJIŽEVNOST, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

Godina XVII Nova serija Broj 246

BEOGRAD, 3. APRIL 1965.

List izlazi svake druge subote

Cena pojedinom primerku 30 dinara

KULTURNE DELATNOSTI u 1964. i 1965. godini

U IZVEŠTAJU o radu Republičkog fonda za unapređivanje kulturnih delatnosti za 1964. godinu istaknuto je da su maksimalno objektivirane kriterijumi za dodeljivanje sredstava iz Fonda i pomaganje krupnijih umetničkih i kulturnih poduhvata bili osnovni principi kojima se Fond rukovodio u svojoj praktičnoj delatnosti. Ostali vidovi njegovih aktivnosti išli su od pospešivanja bržeg uvođenja sistema dohotka i nagrađivanja prema radu u radnim organizacijama u oblasti kulture do pomaganja međunarodnih gostovanja i proslava i drugih kulturnih akcija koje su imale širi, jugoslovenski značaj. Tokom prošle godine uvedena je jedna korisna i interesantna novina. Sklapani su ugovori sa konkretno preciziranim obostranim obavezama između Fonda i korisnika, uz obavezno razmatranje izvršenja ugovorenih obaveza. To je bio dobar način da se stekne potpuni uvid u način na koji su dobivena sredstva iskorišćena i u stvarne efekte ostvarene kroz akcije čije je realizovanje pomagao Fond za unapređivanje kulturnih delatnosti.

Aktivnosti Fonda u 1964. godini bile su veoma raznovrsne: pomaganje javnih nastupa umetnika i drugih kulturnih radnika u zemlji i inostranstvu, obavljanje konzervatorsko-restauratorskih radova na spomenicima kulture i prirodnim retkostima od posebnog značaja, uzdizanje i usavršavanje kadrova u oblasti kulture, popularisanje umetničkih, naučnih i drugih dostignuća u oblasti kulture, dodeljivanje novčanih nagrada za značajna ostvarenja u oblasti književnosti, likovne, muzičke, pozorišne i filmske umetnosti, nabavka neophodne tehničke i druge opreme za kulturne institucije koje po karakteru svoje aktivnosti imaju širi značaj, učestvovanje u adaptiranju, uređenju i izgradnji značajnih objekata u oblasti kulture.

Prošle godine Fond je raspodelio sredstva u iznosu od 1.644.325.843. dinara. Pojedine pozicije i kratka obrazloženja data uz njih u izveštaju o radu Fonda mogu da dovedu do zaključka da sredstva nisu uvek raspoređivana srazmerno akcijama za čije su finansiranje data. Za akcije u oblasti likovne umetnosti (otkup dela likovnih umetnika, organizovanje Oktobarskog salona, izložba „Zlatno pero" itd) dato je, na primer, 75,247.158, dok je za pozorišni život (IX jugoslovenske pozorišne igre u Novom Sadu, gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Teatru nacija u Parizu, gostovanje Novosadske opere u Beogradu, gostovanje Niškog narodnog pozorišta u Bugarskoj, organizovanje smotre lutkara Srbije i gostovanje pozorišta lutaka iz Sofije, gostovanje bugarskog teatra „Trudov front" u Beogradu, za opremu pozorišta, gostovanje Slovenskog narodnog gledališta u Beogradu itd.) dodeljeno 71,369.476, a za muzički život samo 45,724.164. a uzdizanje i usavršavanje kadrova u oblasti kulture, na primer, dato je gotovo isto koliko za rad raznih komisija, žirija, odbora i drugih sličnih aktivnosti unutar Fonda.

Posmatrana u celini, sredstva Fonda za ovu godinu znatno su povećana u odnosu na prošlu, i iznose 2,399.778000 dinara. Usled ukidanja Saveznog fonda za unapređivanje kulturnih delatnosti obaveze Republičkog fonda su porasle. Tako će se, na primer, za obavljanje konzervatorsko-restauratorskih radova ove godine utrošiti 325,5 miliona dinara, dok je prošle godine utrošeno nešto više od 170 miliona. Sredstva za usavršavanje kadrova više su se nego udvostručila. Prošle godine je utrošeno 20 miliona dinara a ove godine je planirano 50 miliona.

Iz sredstava Fonda obezbediće se u ovoj godini definitivno dovršenje zgrade Moderne galerije (193,4 miliona), i adaptacija i rekonstrukcija Narodnog muzeja (168 miliona) i Narodnog pozorišta (222 miliona). Ove sume predstavljaju, u stvari, samo jednu polovinu potrebnih sredstava a ostalih 50% obezbediće Skupština grada Beograda. 190 miliona je dato za dovršenje pripremnih radova za zgradu Narodne biblioteke, pa se očekuje da će zidanju zgrade moći, konačno, da se pristupi tokom 1966. godine. Fond će takođe obezbediti 20 miliona dinara za izgradnju ateljea likovnih umetnika, a istu toliku sumu će dati Skupština grada. Za kulturne akcije određeno je 320 miliona dinara. Tim sredstvima pomagaće se isključivo značajne kulturne inicijative i aktivnosti i izbegavaće se rasparčavanje sredstava.

Fond je za 1965. godinu predvideo i neke nove inicijative. Da bi se stimulirao pozorišni život u unutrašnjosti ustanovljena je redovna godišnja pozorišna smotra „Joakim Vujić". Takođe će se stimulirati rad dramskih autora i izvođenje domaćih drama. Pored razvijanja redovne likovne sezone uložiće se izvesna sredstva i za jačanje umetničkih galerija u gradovima u unutrašnjosti. Međutim, nije sasvim jasno da li se pod ovim jačanjem podrazumeva intenzivnije pomaganje već postojećih galerija ili stvaranje novih (što bi, čini se, bio upravo jedan vid rasparčavanja sredstava koje želi da se izbegne).

Osnovna načela rada Fonda ostaće, u suštini, ista. Prilikom raspodele sredstava biće zastupljen princip participacije, zajedničkog udruživanja i aktiviziranja sredstava organizacija i komuna sa sredstvima Republičkog fonda, što treba da omogući aktiviziranje većeg obima sredstava za potrebe kulturnog razvoja Republike. Polazeći od principa da svaka radna organizacija može da konkuriše kao nosilac inicijative i programa od šireg značaja i da je potrebno podsticati poreziranje organizacija i kulturnih ustanova na istim aktivnostima u cilju praktične realizacije jedinstvene kulturne politike,

DILEME POSLE FESTIVALA

DVANAESTI FESTIVAL JUGOSLOVENSKOG DOKUMENTARNOG I KRATKOMETRAŽNOG FILMA POTVRDIO JE, PORED OSTALOG, TENDENCIJU NAŠIH DOKUMENTARISTA ZA OBRAĐIVANJEM SAVREMENIH DRUŠTVENIH TEMA. ZAHVATI U OBLAST KULTURNIH ZBIVANJA POKAZALI SU, TAKOĐE, ZNAČAJNO PROŠIRENJE MOTIVA DOKUMENTARNOG FILMA I NA OVU OBLAST KOJA JE DOSAD BILA U PRILIČNOJ MERI ZAPOSTAVLJENA. SVE TO, MEĐUTIM, BILO JE NAJČEŠĆE OBRAĐENO SPOLJNIM SREDSTVIMA UMETNIČKOG IZRAŽAVANJA BEZ DUBLJEG PONIRANJA U MATERIJU, ŠTO JE JOŠ JEDNOM POTVRDILO VELIKU ZANATSKU, A RELATIVNO MALU STVARALAČKU MOĆ TRANSPONOVANJA VELIKE VEĆINE NAŠIH DOKUMENTARISTA.

KADAR IZ FILMA „PRVI PADEŽ — ČOVEK"

aktuelnosti 15 DANA

PREMINUO JE PREDSEDNIK SRPSKE AKDEMIJE NAUKA Dr ILIJA ĐURIČIĆ

UJUTRO, 2. aprila, umro je u svom stanu, spremajući se u Novi Sad, na naučni sastanak u Matici srpskoj, predsednik SANU dr Ilija Đuričić. Rođen 1898. u Beogradu, Đuričić je 1936. godine postao redovni profesor fiziologije na Veterinarskom fakultetu u Beogradu. Na toj dužnosti se nalazio do smrti. 1954. godine izabran je za redovnog člana Srpske akademije, a 1960, postao je njen predsednik. Bio je na čelu Instituta za fiziologiju rada. Učestvovao je u javnom životu i kao savezni narodni poslanik. Pisac je više udžbenika iz fiziologije. Svoju naučnu aktivnost Đuričić je primenjivao praktično u duhu socijalizma, baveći se našim radnim čovekom, zdravstvenim uslovima radnika i uticajima zdravlja na njegovu radnu sposobnost i poduktivnost. Smrt je prekinula njegovu punu aktivnost naučnika i organizatora velikih naučnih planova.

O JEDNOM NEOBIČNOM POŠTOVANJU

IMA RAZNIH mišljenja o jubilejima i o tome kako ih treba proslavljati. Ali kad se čovek nađe pred jubilejom jednog tako zaslužnog umetnika, koji je, kao Viktor Starčić, proveo četrdeset i pet godina na raznim scenama širom zemlje i postao jedan od najvećih živih jugoslovenskih glumaca, onda nema spora da je svako dužan da se ponaša onako kako taj umetnik zaslužuje svojim radom i renomeom. I naša javnost, a posebno štampa, proslavila je ovaj jubilej toplo i iskreno, onako kako se i moglo očekivati od onih koji predstavljaju najvidniji izraz javnog mnenja. Ali, na žalost, učinjen je i jedan izuzetak.

U „Borbi" od 21. marta o. g., pored vrlo lepog članka o Starčiću iz pera Miroslava Belovića, objavljen je i prikaz Slobodana Selenića o premijeri Krležinog komada „U agoniji" u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Tom prilikom Selenić se osvrnuo na glumačku ličnost Viktora Starčića. Najpre je rekao nešto što je izgledalo kao pohvala: „Starčić je našao put do srca pozorišnih entuzijasta i široke publike tragajući za istinama u čudnom i nepojamno komplikovanom mehanizmu čovekove ličnosti". Ali ta prvidna pohvala odmah se pretvorila u pokudu Starčićeve glume. Govoreći o njegovim glumačkim „pronalascima", Selenić kaže: „Ti pronalasci najčešće nisu mali hamletovske dimenzije. Svoje istine o svetu i ljudima Starčić nije rešavao na magistrali krajnjih filozofskih pitanja o tome treba li da budemo ili je to bez ikakvog smisla". Ne ulazeći u analizu rogobatne stilizacije ovog stava, s čuđenjem se moramo pitati: šta je, zapravo, gluma po Seleniću? Po svemu izgleda da on Starčiću zamera što kao glumac nije odgovorio na neka osnovna filozofska pitanja. Zato mu, valjda, i priznaje samo status „preciznog mehaničara ljudskih duša"!

Na kraju svog prikaza Selenić kaže: „Još jednom smo aplaudirali Starčiću. Starčić nam se još jednom klanjao. Lepo, teatralno, duboko, odigrano. Klanjao se kao što ni jedan glumac iz generacije koje će ga naslediti, više ne ume da se klanja". Sve ovo odiše nepoštovanjem i ironijom prema jednom ozbiljnom umetniku, jer ne može se pomisliti da je pozorišni kritičar ovim rečima želeo da skrene pažnju mladim glumcima na loše klanjanje kao jedan njihov veliki nedostatak. Tako je ispalo da je povodom jubileja jednog od najvećih živih jugoslovenskih umetnika scene napisano i nešto podsmešljivo i uvredljivo za njega (aš).

KAKO SVE PRIKAZUJU NAŠU KNJIŽEVNOST

U POSLEDNJEM, martovskom broju austrijskog mesečnog književnog časopisa „Reč u vremenu" objavljen je „esej" Mila Dora o savremenoj jugoslovenskoj prozi. Ovaj njegov napis, kako stoji u belešci ispod teksta, figuriraće i kao predgovor jednom izboru iz savremene jugoslovenske pripovedačke proze, koji će uskoro izaći iz štampe na nemačkom jeziku. Verovali smo da će ovaj napis dobro upoznati austrijske čitaoce sa savremenom jugoslovenskom prozom, ali, na žalost, njegov pisac nije pokazao ni dobro poznavanje savremene jugoslovenske proze, ni potrebnu dobronamernost.

Ovaj napis je pun svakojakih netačnosti i neobaveštenosti. O Marku Ristiću, na primer, Dor iznosi sledeću karakteristiku koja je gotovo u celosti netačna: „Marko Ristić", prijatelj Andre Bretona, počeo je automatskim tekstovima i nadrealističkim romanom „Bez mere". Docnije se, slično francuskim nadrealistima, razvio u čistog liričara i esejistu". Govoreći pak o najznačajnijim delima savremene jugoslovenske proze, koja su čak prevedena na nemački jezik, on pokazuje potpunu neobaveštenost o temi i sadržaju tih dela. Tako za Andrićevu „Travničku hroniku" (koja je na nemački prevedena pod naslovom „Veziri i konzuli") on kaže: „Sadržaj romana čine uzajamni odnosi između pobeđenog naroda, starih turskih gospodara i francuskih osvajača"!

Očigledno je da Dor ne poznaje ni po imenu neke najistaknutije jugoslovenske prozaiste, jer, iako je dosta govorio o mlađim i manje istaknutim prozaistima, nije ni pomenuo Juša Kozaka, Mirka Božića i Slavka Janevskog, odnosno dobitnika nagrade za životno delo, dobitnika NIN-ove nagrade i pisca prvog romana na makedonskom jeziku! Štaviše, Dor greši i u shvatanju pojedinih nacionalnih književnosti, što se, na primer, vidi po tome što među tri jedina makedonska prozaista koje navodi na prvo mesto stavlja Voju Čolanovića, srpskog pripovedača, romansijera i esejistu.

U Dorovom napisu ima i tvrđenja koja čitavu kulturnu klimu u Jugoslaviji prikazuju u pogrešnoj svetlosti. Između ostalog, on kaže: „Kad se pregledaju mnogobrojni jugoslovenski časopisi, dobija se utisak da se jugoslovenski intelektualci grozničavo trude da nadoknade sve ono što su neposredno nakon rata bili propustili. Pišu se esiji o Kafki, Kamiju, prevode se Prust, Hemingvej i Fokner, izvode se Anuj i Beket, diskutuje se o apstraktnoj umetnosti i novoj muzici. To je atmosfera nadoknađivanja slična onoj koja se u zapadnoj i srednjoj Evropi osećala u prvim posleratnim godinama". Prema tome ispada da Jugoslavija kulturno zaostaje za zapadnom i srednjom Evropom bar za 15 godina!

Tu istu tendenciju tapkanja za zapadnom i srednjom Evropom u našoj prozi nastoji Dor da dokaže i tvrđenjem da je, na primer, Vjekoslav Kaxeb „prikriveni romantičar", a da u romanu „Pesma" Oskar Davičo „prerađuje nasleđe Prusta i Džojsa", sa kojima, naravno, Davičo nema nikakve veze. A pošto je ovako „okarakterisao" dvojicu od najistaknutijih savremenih jugoslovenskih prozaista, o trećem, Mihailu Laliću, rekao je samo to da je, kao i Vukašin Mićunović, vitalni pripovedač koji je raskinuo okove socijalističkog realizma i koga nemački čitaoci tek treba da otkriju.

Krećući se između neobaveštenosti i nedobronamernosti, ovaj napis Mila Dora daje pogrešnu sliku kako o savremenoj jugoslovenskoj prozi uopšte, tako i o pojedinim istaknutim njenim predstavnicima.

BELA VRANA NAŠE ZABAVNE ŠTAMPE

NAVIKLI SMO da nas naša štampa, naročito ona takozvana zabavna, iz dana u dan, iz nedelje u nedelju, prosto zasipa velikom količinom manje ili više svarljivih fotosa filmskih i pozorišnih „diva", kao i fudbalskih i drugih šampiona, šansonjerki i šansonjera, domaćih i stranih... Naslovne stranice nedeljnih magazina, jednom rečju, kipte drečavo-reklamerskim dekolteima i bujnim grudima, vitkim razgolićenim nogama i vratovima.

Nastavak na 2. strani

aktuelnosti

15 DANA

Nastavak sa 1. strane

uzbibanim trbusima i bedrima svakojakih starletica, najčešće dotad potpuno nepoznatih, i tek „otkrivenih“, — na polzu otečestva a na štetu dobrog ukusa. Niko ništa nema protiv lepote ljudskog tela. Naprotiv. Zna se da su neka najveća umetnička dela čovečanstva nastala inspirišući se telom ljudskim. Ali je zabrinjavajuća poplava nedotupavnog malograđanskog propagiranja lakog života i lakih uspeha uglavnom beznačajnih i duhovno praznih ljudskih stvorenja, ženskog ili muškog pola svejedno.

Zato je u jednom od poslednjih brojeva „Duge“ za čitaoce bilo pravo iznenađenje i pravo otkrovenje da se na naslovnoj stranici mogla da pojavi i fotografija (zamislite!) — jednog našeg ozbiljnog pisca. Naime, objavljujući intervju značajnog slovenačkog književnika Miška Kranjeca, urednik „Duge“ je — konačno! — došao na ideju da i njegov fotos zaslužuje da se štampa — na naslovnoj strani. Ovu belu vranu u našoj štampi treba pozdraviti, ali istovremeno i zaželeti da — pored tolikih naših vrednih naučnih, kulturnih i drugih radnika i radnica u rudnicima, preduzećima i uopšte u društvu — ne ostane i dalje — bela.

M. SEL. I BEOGRADSKI PREVODILAC

PREVODIOCI su već navikli da se o njihovom trudu i rezultatima ne govori, da kritičari, pišući o prevedenim delima stranih autora, zaboravljaju na one koji su upoznavanje sa tim piscima omogućili. Zbog toga gest M. Sel. u „Telegramu“ od 26. marta deluje kao prijatno iznenađenje, jer je on odlučio da prekrši kritičarsku zaveru ćutanja o prevodiocima. Međutim, on to čini na pomalo neuobičajen način, ne spominjući prevodiočevo ime. Govoreći o „stilskoj neizrađenosti“ Hemingvejevog „Pokretnog praznika“, on primećuje da ju je „beogradski prevodilac potencirao neosjećanjem našeg jezika“, M. Sel. je svoj tekst potpisao, makar i ovako nepotpuno, ali kao da je zaboravio da i „beogradski prevodilac“ ima i ime i prezime.

PRESUDNI MOVENS

PRE NEKI DAN objavljena je u izdavačkom preduzeću „Matica hrvatska“, splitski pododbor, zbirka pesama Tome Podruga „Pragovi“. Na koricama knjige štampana je uobičajena beleška koja, koliko su nama izdavački običaji poznati, treba najkoncizније da saopšti neke bitne osobenosti pisca i njegovog dela. Pošto ova beleška unekoliko odudara od onih na koje smo navikli objavljujemo je u celini:

„Izvlačiti izražajnu srž, vrijednost i nedostatke poezije T. Podruga nije ni uputno ni moguće na ovako skučenom i isključenom mjestu.

Reći mi je ipak njenu ponajčešću crtu, njen presudni movens, a to je: pjev-priziv, opomena prošastim — da se da dom privrženosti stvarima bivanja koje nas sve stoji, čak i moći da nas naglašeno pristajanje ne iznakazi posustajanjem u neiskazanosti. T. P. M.“

OPERA KROZ VEKOVE

„ACA BERTONCELJ i Franc Grčar, uz pratnju Kamernog orkestra RT Ljubljana pevaju fragmente iz tri opere Đuzepe Verdija: Rigoleta, Traviate i Toreadora“.

(TV program u „Večernjim novostima“)

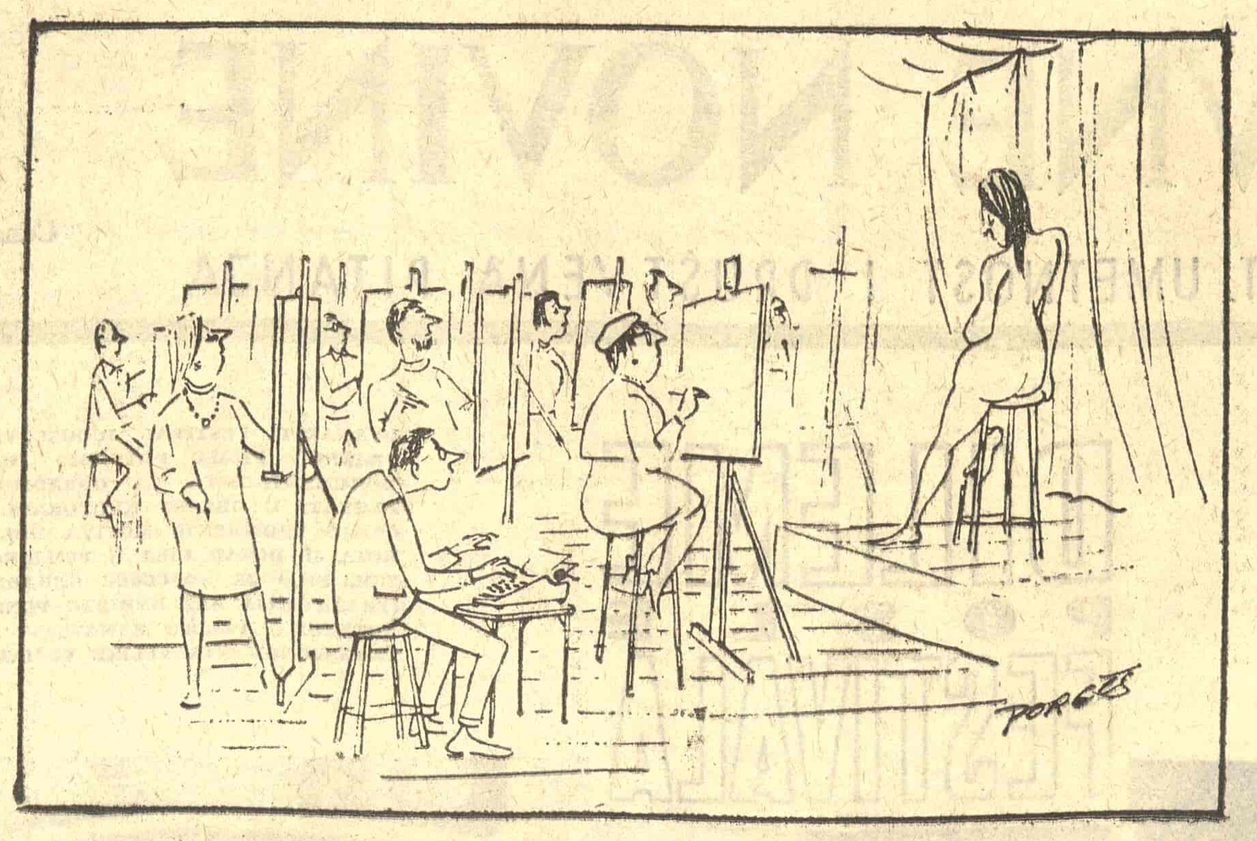
Sigurno vam je poznata glavna arija iz trećenavedene opere: „Napred u boj, trubadure...!“

POŠTO HRPA NASLEĐA?

„MUZEJI bi trebalo, više nego ranijih godina, da otvore svoje dveri, da raskrile depoe, da ponude hrpe kulturnih nasleđa domaćim i stranim turistima“.

(„Večernje novosti“)

Bez obzira na stil, apel je blago vremen: bolje u „raskriljenim depoima“ muzeja, makar i na hrpi, nego na stovarištu otpada.



Na marginama ŠTAMPE

ŽIVEO MRAZ

Kosta TIMOTIJEVIĆ

„TAKO JE MORALO DA BUDE“ — veli „NIN“ komentarišući zamrzavanje cena. *„To je, zapravo, bio jedini put da se smiri tržište i u oblasti cena zavede kakav takav red.*

„Potrošači su, međutim, najzad odahnuli i pozdravili Savezno izvršno veće gromkim aplauzom, pa im se i mi pridružujemo“ — dodaje „Svet“.

„U ime onih koji su ohrabreni“ — zaključuje „Beogradska nedelja“ — *„potrebno je reći da je mera naše administracije, dakle, više nego dobrodošla“.*

Toliko bi prosečnom čitaocu i potrošaču, uglavnom ekonomskom laiku trebalo da bude dovoljno. On i sam zna da je zamrzavanje cena za njega dobro, da je dobro za njegov lični i porodični budžet, *„jer* (kako kaže „NIN“) *ono što se događalo u poslednje vreme ničemu nije vodilo. Ili je vodilo jednom apsolutnom neželjnom cilju“.* Obični građanin osetio je instinktom da je „tako moralo da bude“ i suvišno je dokazivati mu stručnom analizom da je za njega bolje ako mu cene ne beže — kao što je prošlog leta instinktivno osetio da će „usklađivanje cena“ hleba, ulja i šećera dovesti do sveopšteg lančanog usklađivanja svega i svačega i da će to usklađivanje jednog dana biti nazvano „ono što se događalo u poslednje vreme“. Prema tome, ako je *zamrzavanjem* bar privremeno zaustavljeno *usklađivanje* — on je svim srcem i svom dušom za zamrzavanje.

Ali stvari, naravno, nisu tako jednostavne. Brižni komentatori velikih dnevnih listova postarali su se da nam objasne kako je odluka o zamrzavanju u stvari neka vrsta nužnog zla, nešto čemu se možemo radovati samo uslovno i oprezno.

Prema „Politici“: *„Vest je, kako smo naveli, primljena, sa zadovoljstvom, ali i sa izvesnom dozom skepse u tom smislu neće li, možda, to zamrzavanje cena izazvati nestašicu robe na tržištu, svojevrsne špekulacije, trgovinu ispod tezge, zatvaranje tržišta u lokalne granice itd.“* Pošto konstatuje da su takve bojazni neopravdane, list napominje: *„Ono od čega se može u izvesnoj meri strahovati s obzirom na naša dosadašnja iskustva, jeste to da li ćemo imati dovoljno snage da podnesemo i poneku žrtvu koju će nužno nametnuti ovakva politika...“*

„Borba“ je još manje podložna prenagljenom oduševljavanju: *„Valja, međutim, reći i da bi, u sadašnjoj situaciji po svemu neophodna, odluka o zamrzavanju cena pretila da se, ako bi važila u jednom eventualno dužem vremenskom periodu, pretvori u svoju suprotnost. Umesto da stabilizuje ili bar tome doprinosi, lako bi mogla da utiče na pojačanje raznih drugih neravnomernosti i teškoća privrede i tržišta“.*

Prema tome, građani ne treba da strahuju od nestašice robe ili od crne berze (manj ako se nešto ne ispili iz nagoveštaja u prvoaprilskom broju „Večernjih novosti“ da je *„meso alergično na mraz“*), ali valja da se klone pojačanja raznih drugih neravnomernosti i teškoća privrede, a naročito treba da smognu snage da podnesu i poneku žrtvu koju će nužno nametnuti ovakva politika.

To, naravno, ukoliko je upozorenje upućeno prosečnom čitaocu, prosečnom potrošaču — ali, po svemu sudeći, nije njemu. Jer u njegovoj vlasti nije ni usklađivanje ni zamrzavanje ni remećenje ni regulisanje privrede tržišta i cena. Zasad nije jasno kakvu žrtvu *on* treba da bude spreman da podnese.

Ukoliko je, pak, upozorenje upućeno privrednim organizacijama i Saveznom izvršnom veću, možemo samo poželeti da svi kojih se to tiče pažljivo čitaju komentare u štampi. Kako veli „Borba“: *„Nikako se ne sme desiti ni da se kroz njene pore* (tj. kroz pore odluke o zamrzavanju) *opet provuku razni dosadašnji „vešti“ akteri privrednih zbivanja“.*

Što no rekao T. Raskovnik u „Ekonomskoj politici“: *„Nije moje da govorim o krupnim problemima naše privrede i njenog kretanja“.* Iz perspektive čoveka sa ulice, nevičnog krupnoj privrednoj politici, odluka o zamrzavanju izgleda jednostavnija nego što možda jeste. Laiku preostaje nada da će Savezno izvršno veće držati na oku i pore i aktere — nada da su sve eventualnosti unapred predviđene i da se već zna kako će se parirati posledicama zamrzavanja koje nisu na prvi pogled naslutive.

ZAŠTO VOLIMO ŠEKULARCA?

To je pitanje u stvari podnaslov na 23. strani „Sveta“ (30. III 1965), koji u istom broju, na 5 strani, beleži da je *„najpopularniji beogradski fudbaler Dragoslav Šekularac počinio na utakmici Crvena Zvezda — Železničar, prošlog četvrtka u Beogradu, delo u povratu. Naime u 70. minutu utakmice on je šakom udario halfa Jovanovića u trenutku kada je lopta bila na sasvim drugom delu terena“.*

I druga je štampa zabeležila incident, ali prilično neupadljivo. Sa izuzetkom „Večernjih novosti“, koje su u dva maha (29. i 31. III) prepustile svojim čitaocima da u pismima uredništvu protestuju što je Šeki kažnjen samo jednom utakmicom neigranja, ostali su listovi smatrali za neoportuno da zauzimaju strog stav. Prema „Politici“, *„Jovanović je opsovao Šekularca, ovaj ga je udario i zato je isključen“.* I dalje: *„Šekularac i Kostić ne mogu, izgleda, da izdrže jak psihički pritisak u utakmicama u kojima se događaji ne nižu onako kako oni žele...“* Prema „NIN“-u, *„arbitar je očigledno isključio „Železničarevog“ igrača Bukala samo da bi pred „Zvezdinom“ publikom „opravdao“ nešto ranije isključivanje Šekularca koji je svestan svog postupka bez reči protesta napustio teren“.* Prema „Svetu“, *„Jovanović je, naravno, po „lepom“ starom običaju naših fudbalera pao, simulirajući nokaut“,* a osim toga, *„gladijatori iz odbrana fudbalskih timova koji na isti način igraju protiv Šekularca, Džajića, Kovačevića, Galića, Jerkovića, Osima i Ferhatovića ostaće — što se tiče formalno-pravne fudbalske čestitosti — ispravni iako nam upravo oni oduzimaju užitak u fudbalskoj igri, iako su oni pravi krivci koji, eto, izazivaju i provociraju“.*

Drugi su se uzdržali od komentara.

I eto *zato* volimo Šekularca: zato što je najpopularniji beogradski fudbaler, zato što mu gladijatori psuju mater, zato što ga izazivaju i provociraju a onda padaju simulirajući nokaut, zato što jadnik ne može da izdrži jak psihički pritisak, zato što napušta teren bez reči protesta, a nadasve zato što nas štampa uči da ga volimo — pravdajući ili zataškavajući njegove nesportske postupke.

NE TRI NEGO SEDAM TONA

U prošlom broju preneli smo „Ekspresovu“ informaciju prema kojoj je novosadsko izdavačko preduzeće „Bratstvo i jedinstvo“ prodalo preduzeću za promet starim gvožđem i krpama „Sirovina“ *tri tone knjiga.* Dok su „Književne novine“ bile u štampi, „Ekspres“ je objavio nove podatke, prema kojima nisu u pitanju *tri* nego *sedam tona knjiga.* Prodate su za 20 dinara po kilogramu, dakle za ukupno 140.000 dinara, iako su vredele preko deset miliona.

Prema najnovijim obaveštenjima, sa otpada je prodato nešto oko tri tone. Ostalo je zalila kiša. Okružno javno tužilaštvo i Tržišni inspektorat zainteresovali su se za ovaj slučaj. Valjda će najzad ipak biti nađen neki paragraf po kome se može kazniti izdavač koji baca knjige na otpad ne vodeći računa o tome hoće li suvo vreme potrajati dovoljno dugo da se sve rasprodaju nenakvašene.

„OBRADA“ KNJIŽEVNIH DELA

Druže uredniče.

Pre neki dan, jedan me đak upita po kojem se zakonu ili pravilu glas „z“ u našem jeziku pretvara u glas „č“.

Začudih se ovom njegovu pitanju, a on mi pokaza oglas u novinama, gde se među delima Branka Ćopića koja će štampati jedno naše izdavačko preduzeće pominje i „Brončana straža“.

Kad to videh, začudih se još više, jer Branko Ćopić nema knjige s ovakvim naslovom.

U našem Pravopisu navode se oblici bronza i bronc (a), bronzan i brončan, ali Branko Ćopić je svoj roman nazvao „Ne tuguj bronzana stražo“ i ne verujem da je ikoga ovlastio da njegov naslov menja, u ovom slučaju dvostruko — da ga prekraja, skraćuje. (Onda bi se i Šenoino delo „Čuvaj se senjske ruke“ moglo nazvati — Senjska ruka, „Zašto grdiš reku“ Mire Alečković — Grđena reka, a „Šta ti kažeš Marija“ Slavka Vukosavljevića — Marijino kazivanje, itd.) i da oblik „bronzan“ kojim se pisac služi u svom govoru preinačuje u „brončan“.

Sličnih je slučajeva bilo i ranije (Nušićevo „Opštinsko dete“ je, nor., u jednom zagrebačkom izdanju postalo — Općinsko dijete, pa ga ni sam Nušić ne bi mogao prepoznati) ali su oni osuđeni kao nedopustivi (Dosad nikad nikom nije bilo ni na kraj pameti da, recimo, Ćipikov roman „Za kruhom“ nazove „Za hlebom“, Šenoina „Kazališna izvješća“ pretvori u „Pozorišne izveštaje“) i u naše doba takvih „korektura“ ne bi smelo biti.

Rade Zorić
T. Užice, Šumadijska 2

ŽIVOT OKO NAS

Onako uzgred

Ljubiša MANOJLOVIĆ

Daklem...

KROZ NAŠE guste razgovore o svakojakoj tematici i problematici, o produkciji, integraciji, kooperaciji i, ako može, dotaciji jedva se nekako probilo proleće.

Došlo je, smeška se, sluša kako konferišemo („Daklem, ovaj, onaj, drugarice i drugovi...“). Sluša to proleće, ali se ne javlja za reč. Ne pada mu ni na pamet. Treba ga razumeti. Proleće je oduvek više cenilo plodna polja nego plodne diskusije.

Proleće je tu, i ja molim da niko ne posumnja u tu prijatnu činjenicu. Uostalom, videćete, kroz otvorene prozore, i u opštinske komitete počeće da uleću leptiri. Zazujaće i neka pčela koja kritikuje celom žaokom.

To je tako i to ne može da bude drukčije. To je proleće. Lepo i drsko. Gleda i koga ćemo birati za poslanika. Znajte, ono ne voli namrštene.

Druže predsedavajući, da li se sastanak bliži kraju? Pošao bih na ulicu, sa prolećem. Da vidim prolećnu modu. Da posmatram visoke štikle i — šta mogu — visoke cene...

Druže predsedavajući ako je sastanak završen, morao bih da požurim na drugi sastanak. Tačno, sa jednom drugaricom. Želeo bih, ja i ona, u prolećno veče da pričamo, makar samo da šapućemo, o nekim važnim idejno-političkim stvarima.

Život naš računski

„BORBIN“ saradnik S. St. saopštio nam je priču o spomeniku krajputašu u selu Sirigu blizu Srbobrana:

„Na mestu gde danas kraj puta na kraju sela stoji spomenik bio je jedan od retkih otpora jugoslovenske vojske. Kao odmazdu za takav smeo pokušaj neprijatelj je odmah pohvatao sve prisutne seljake, žene, decu, male đake sa torbama i streljao zajedno sa zarobljenim vojnicima. Posle nekoliko nedelja fašisti su usred sela Siriga podigli spomenik jednom od svojih poginulih oficira. Stajao je on tu sve do oslobođenja, a onda je neko samo izbrisao natpis u gotici i upotrebio ga za spomenik streljanim Sirižanima“.

Kakav primer praktičnosti! Samo kad se pred tim primerom čoveku ne bi još dizala i kosa na glavi. Sirižani su tu neugodnu stranu stvari shvatili i kako nas novinar S. St. obaveštava, počeli da istupaju sa zahtevom da se ovaj spomenik poruši.

I pored svega, mora se priznati da slučaj govori o izvesnoj našoj genijalnosti. Mi se obično dosta natežemo s ekonomskom računicom, bez koje nema napretka i bogatstva. Ne umemo da joj se podredimo. Ali smo očigledno veliki majstori da je primenimo kad ne treba.

Možda nema neke velike veze sa svim ovim napred, ali sam jednom, u Sarajevu, slušao razgovor o podizanju krematorijuma u Sarajevu. Krematorijum je, razume se, skupa stvar, a morao bi da se uhvati nekakav račun. Da se ne bacaju pare na smrt, bolje da ih trošimo na život. Jedan učesnik u razgovoru tek reče:

— Krematorijum bi se, međutim, isplatio kad bi umiralo po tri Sarajlije dnevno.

Pišem, Pišem petnaest...

IZ KOMISIJE za obrazovanje i kulturu Centralnog veća Saveza sindikata Jugoslavije obradovali su nas podatkom da je, po broju nepismenih, Jugoslavija na čelu socijalističkih zemalja, a među prvima u svetu. Samo među zaposlenima u našoj zemlji skoro milion i po ne znaju da čitaju i pišu. U tom pogledu se, kažu, možemo meriti mal'te ne sa Hong Kongom.

U raznim anketama i javnim razgovorima s piscima i ostalim umetnicima često se postavlja pitanje: Šta je, druže, po vašem mišljenju važnije, sadržina ili forma?

Za ove stotine hiljada nepismenih koji se potpisuju kažiprstom očigledno je važnija — forma.

Crkavaju lokomotive

VIKTOR IGO je pisao da ono što vodi i vuče svet nisu lokomotive nego ideje. Dobro je što je to Viktor Igo napisao. Zlo je što su to pročitali i jugoslovenski železničari.

Koliko je sati

Pre ove moje beleške trebalo bi makar baciti pogled na komentar „Ni onako, ni uzgred, nego kako jeste“, koji je „Književnim novinama“ uputio zainteresovani Dušan Azanjac (str. 12).

„Za Manojlovića je uvek deset sati, kazaljke se kod njega ne pomeraju...“

Moram istaći da ta Azanjčeva rečenica ima duha. Ali nisam siguran da sam ja taj koji treba da popravlja časovnik. Možda bi ipak bilo bolje da ga popravlja Azanjac. Uzgred bih mu savetovao da kupi i nov kalendar, po mogućstvu neki iz dvadesetog stoleća.

„Deset časova. Neko govori. Niti ga vidimo, niti čujemo.“

Po novom kalendaru, te reči su ne insinuacija nego nevina opaska (čak i po sadašnjem, ispravljenom Azanjčevom stavu), i ja sam ih tako ocenio u „Književnim novinama“. Nisam tu takvu nevinost proširio na celu kozeriju „Susreta“, kojoj sam, naprotiv, učinio zamerke. A kad to na skupštini boraca Srbije neko namerno izvrne, onda je jasno šta je to i po kakvom je to satu i otrcanom kalendaru.

Na neodmeren napis mladih došlo je, doduše u drugom smislu, još neodmerenije pismo starijih. Ispod mosta koji treba da spaja generacije mladi su pravili neke nepristojnosti. U ljutnji, stariji su zbog toga hteli bombom da poruše most. A most treba da ostane čitav, za šta sam se ja zalagao. U tome je suština. Dobro bi bilo da to drugovi kao Azanjac shvate, odbacivši suvišne reči. Za to baš i nema mnogo vremena. U toj stvari na časovniku je — pet do dvanaest.

Tri kruga poezije

TANASIJE MLADENOVIĆ

Tanasije Mladenović:
„VETAR VREMENA“;
„Prosveta“, Beograd, 1964.

U POEZIJI Tanasija Mladenovića, kako je ona predstavljena izborom u knjizi „Vetar vremena“, mogla bi se razlikovati tri kruga poezije: pesme ljubavnog nadahnuća, pesme inspirisane ratom i pesme lirske kontemplacije. Kontemplacija i misaoni kontekst svojstveni su Mladenovićevoj poeziji u celini, ali čitav niz pesama može se izdvojiti kao refleksivna lirika u užem smislu reči.

Pesme prvoga kruga, s jednog stanovišta, mogu biti tumačene kao izraz pesnikovog preispitivanja svojih odnosa prema svetu, kao rezultat pomeranja pogleda pesnika s društva i istorije ka unutrašnjem čovekovom svetu. Sukob unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta u osnovi je pojedinih pesama. Spoljašnji svet, kojem se pesnik nekad gotovo i isključivo obraćao i u kojem je tražio i smisao postojanja i vrela svojih nadahnuća, docnije se predstavlja kao sila koja može razoriti pesnikov krhki grad ljubavi i zanosa.

Grad intime i ljubavi stvoren je od čovekovog i od ženinog tela i duha. Pesnik ga imenuje gradom feniksom, kao da se otkrivanjem, i izgrađivanjem tog grada ponovo pronašao izgubljeni smisao ili se, štaviše, otkrila mogućnost opstanka za individualnu egzistenciju usred „avenija užasnutih“ i „pepelišta još nezapretanog“. Pesnik Revolucije i pesnik Obnove nesumnjivo je te avenije i pepelišta, zajedno s mnogim pesnicima, ugledao pod svodovima unutrašnjeg bića, kao što je ugledao i dvojnika koga nije mogao prepoznati („jesi li ti to kažem sebi je li to taj grad“). Grad ljubavi u ratom opustošenoj ličnosti stvara se iz pepelišta. Tragične i sumorne tonove Mladenovićeve ljubavne poezije moguće je objasniti i tom činjenicom.

Pored vizije simboličkog pepelišta izazvanog ratom, u Mladenovićevoj ljubavnoj poeziji, i ne samo u ljubavnoj, dominantna je i opsesivna misao o ljudskoj prolaznosti i o neminovnosti smrti. U kontekstu takve misli i opsesije ne samo ljubav već i život izgledaju nestvarno i bez unutrašnjeg smisla. Malo je pesama, u celoj ovoj knjizi, u kojima se može naslutiti pokušaj preovladavanja pesimističkog raspoloženja. Mogućnost životnog rasvetljenja pesnik je osetio samo u saznavanju i doživljaju tajni nagonskog sveta, posredstvom emocija, drhtaja, senzacija. Ali pojavna objektivizacija afektivnih i strastvenih damara više se naslućuje i saznaje u svetu bilja nego u svetu čovekovih čeznuća i strasti. U intimističkoj ljubavnoj lirici ovog pesnika rasvetljenja su skoro potpuno potisnuta metafizikom smrti.

Intimistička raspoloženja pesama prvog kruga iskazana su romantičarska obojenom leksikom, a misaoni kontekst često se iskazivao eksplicitno iznesenom mišlju ili racionalnim objašnjavanjem unutrašnjih stanja i raspoloženja. Racionalno tumačenje ne samo da je umanjivalo moć pesničke sugestije, već je i osiromašivalo semantički kontekst pesama. Dugovanje pesnika romantičarskom prosedeu i uobrazilji uočljivo je u slikama, metaforama, poređenjima, u opštem leksičkom tonu („I ko crni jahač mrak se tiho prikrada“; „cvrkut tica“; „pregršt suza“; „ponoćni čas“; „uznemirena pučina“). U pojedinim pesmama mogu se konstatovati i opšta mesta pesničke metafizike, standardna osećanja, jednostavan ili siromašan imaginativan tok, prozaičnost u negativnom smislu reči.

Eksplicitno iskazivanje misli nije autentičan postupak Mladenovićeve poezije. Mladenović, takođe, nije pesnik udvojenog sveta, pesnik koji bi svoju poeziju gradio od javeli od sna, ili negacijom pojavne strane objektivnog sveta. Vizija pojavnog sveta, s ovu stranu, ostvaruje se u njegovoj poeziji znatno celovitije nego svet viđen kao simbol, kao privid, ili igra neshvatljivih sila. U Mladenovićevoj poeziji svet se ne doživljuje slobodnijim i spontanijim tokom asocijacija, već preko opsa, konkretizovanom emocijom.

Pesme drugog kruga Mladenovićeve poezije, inspirisane doživljajem rata, znatno se razlikuju od pesama prvog kruga. Ne po svojoj filosofiji, svom viđenju sveta, po svojoj metafizici, već po poetskoj realizaciji metafizike. Eksplicitne informacije („gladan sam“), koje znatno sputavaju poetsko delovanje, mogu se povremeno konstatovati i kod pesama ovog kruga, ali znatno ređe i u drukčijem kontekstu. Pesme ovog kruga svesno su prozaične, a narativnost, govorni ritam, obilje realističkih, ili čak naturalističkih detalja, deskriptivnost, svojstva su autentičnog pesničkog postupka. Kako je već rečeno, poezija se može stvarati i od svojih nedostataka (samo nedostataka u kontekstu intimističke poezije).

Konkretizacija emocija i misli u boljim pesmama ovog kruga („Pogled u čuvik“, „Kad bokori se šuma“, „Cveće rata“) ostvaruje se gradenjem kompleksnih i razvijenih metafora. U pesmi „Kad bokori se šuma“ doslovno je razvijena metafora „seće noći“ („zvezde kao psi počnu da šene“, „bacamo prve kučiće...“), a u pesmi „Pogled u čuvik“ dosledno je sprovedena slika smrti, nizom varijanti, kao kvočke koja leže svoja stravična jaja. Unutrašnja psihička i fizička stanja ljudi „privremeno živih“ ostvaruju se personifikacijom tih stanja, poređenjima s fenomenima realnog sveta, ali uvek maksimalno konkretizovanim, razvijenim, pla-

Nastavak na 4. strani

Aleksandar Petrov

Esejistika Bratka Krefta

BRATKO KREFT

Bratko Kreft:
„PORTRETI RUSKIH PISACA“
„Grafički zavod“, Titograd 1965.

BRATKO KREFT je jedan od najistaknutijih slovenačkih esejista. Aktivno je prisutan u slovenačkoj literaturi punih četrdeset godina. Pa ipak, ovo je prva knjiga njegovih eseja na srpskohrvatskom jeziku. Tu knjigu su, ne uvek srećno i ne uvek spretno, preveli Milan Rakočević i Petar Zobec. U njihovom prevodu Kreftova knjiga došla je do nas u jednom ruhu koje nije mnogo reprezentativno. Prevodioci su, na primer, prenebregavali činjenicu da ono što može da se kaže na slovenačkom jeziku, i da bude književno, na srpskohrvatskom ne može da se kaže a da ne zazvuči kancelarijski. Mnoge Kreftove formulacije prevodioci su na taj način učinili nespretnim i Kreft će morati da čeka još da oni, koji ne čitaju slovenački, dobiju njegove eseje u onom ruhu u kome se dobijaju eseji pisaca koji, sa mnogo razloga, reprezentuju jednu književnost.

Kreftovi eseji predstavljaju jednu uspelu kombinaciju psihološkog i sociološkog gledanja na literaturu. Krefta u podjednakoj meri interesuje i estetička vrednost književnih dela i njihov, kako bi to Marko Ristić rekao, moralni i socijalni smisao. Istovremeno, on je spreman da prihvati gledište da biografija pisca obilato pomaže da se upozna, shvati, objasni i razume piščevo delo. Kao što je za to razumevanje neophodna piščeva životna istorija tako je potrebno i razumevanje društvene i političke istorije autorove zemlje u trenutku kada pisac deluje kao aktivni stvaralac. Služeći se, dakle, trima metodama: estetičkom, biografskom i sociološkom — Kreft uspeva da dâ zaokruženu i zaokrugljenu sliku književnog dela pisca o kome govori i epohe u kojoj je delovao. Ako su mu ove tri metode omogućile da dâ sintetičke prikaze literarnog dela najvećih ruskih pisaca XIX i XX veka, one nisu i jedine tri metode kojima se služio. Pozorišni čovek u punom značenju te reči, Kreft je, kada je govorio o dramskom delu izvesnih ruskih pisaca (Puškina, Ostrovskog, Turgenjeva, Čehova, Gorkog i Alekseja Tolstoja), u podjednakoj meri govorio i o njihovim pozorišnim i o njihovim književnim osobinama i karakteristikama. Kada je govorio o teatarskim vrednostima tih dramskih dela Kreft se dosledno pridržavao onog shvatanja pozorišta i dramske umetnosti koje su zastupali i za koje su se zalagali Stanislavski i Nemirovič-Dančenko.

Ipak, dobija se utisak da je kod Krefta presudno sociološko shvatanje literature. Polazeći od određenih sociioloških pretpostavki i istina, Kreft dolazi do svojih estetičkih stavova. Njegova estetička shvatanja, dakle, proizilaze iz njegovih sociioloških shvatanja. Pri tom njega ne interesuje samo u kojoj je meri jedno umetničko delo izraz određene društvene situacije, nego i to kako i na koji način ono određuje društvenu situaciju i u njoj deluje. Kada je u pitanju ruska literatura XIX veka, u kojoj su pisci, bez obzira na društvenu, klasnu i političku poziciju, sebi stavljali u zadatak da u određenoj društveno-političkoj situaciji budu delujući faktor, onda ovaj problem postaje jedan od bitnijih problema koji se otvaraju pri proučavanju ruske književnosti. Jer, kao što se zna, svi ruski pisci, od Puškina i Ljermontova do Gorkog i Pasternaka, osećali su potrebu traženja izlaza iz jedne određene društvene situacije, kroz svoja dela zalagali se za jedna i napadali druga verovanja, rešavali etičke probleme na način koji im je najbolje odgovarao i koji im se činio svrsishodnim. Zbog toga je Kreft morao da sociološko gledanje na literaturu učini relevantnijim od drugih pogleda na književnost.

Kreft je neumorno pratio sve kritike i komentare koji su sledili proučavanje dela klasičnih ruskih pisaca u njihovoj domovini i svu književnu kritiku i književnu publicistiku koja se bavila delima ruskih pisaca ili knjigama o njihovom delu. Neki od njegovih napisa su upravo reagovanja na nove rezultate sovjetskih književnih kritičara i književnih istoričara. U slučaju Gončarova Krefta je interesovao odnos između konzervativnog pisca i njegovog progresivnog dela. Kod Turgenjeva on je zastupao stanovište da liberalna pozicija Turgenjeva ni u kom slučaju nije smetala ovom velikom ruskom piscu da vidi rusku stvarnost u onom vidu i na onaj način na koji je prikazivao u svojim romanima. Oni koji su u „Očevima i deci“ videli pamflet protivu ruskih revolucionara, po Kreftu, nisu bili u pravu. Razumljivo je da je Dostojevski najveća književna simpatija i najveća književna ljubav ovog slovenačkog esejiste. Zato je Kreft i uložio veliki napor da delo njegovo odbrani od onih kritičara koji su u Dostojevskom videli reakcionarnog pisca, pravoslavnog mistika i neprijatelja progresa. Ono što je, tvrdi Kreft, Dostojevski mislio o Nečajevu i Bakunjinu, sa kojima se obračunavao u „Nečistim silama“, to isto su o ovoj dvojici ruskih nihilista mislili i Marks i Engels. Za Krefta Dostojevski je, u suštini, bio utopijski socijalist, što je, uostalom, ne bez velike ironije tvrdio i Tolstoj podsmevajući se Dostojevskom što se „od onog glupaka Furijea učio da misli“. U stvari, Kreftov napis o Dostojevskom, koji je ujedno i najinteresantniji esej u ovoj knjizi, predstavlja prećutnu polemiku sa onim delom savremene marksističke kritike koja je u Dostojevskom, od 1949. godine na ovamo videla isključivo pravoslavnog mistika i neprijatelja revolucije.

Kreft piše poletno i nadahnuto. Kada je inspirisan njegova rečenica može da zazvuči i poetski i da inspiriše onoga koji prati njegovu misao. Kada govori o ljudima „sa dna“ Maksima Gorkog, o promašenim ljudskim životima koji su interesovali i mučili Čehova, on govori pomalo patetično, i to patetično izlaganje osetno podiže temperaturu. Iza svakog Kreftovog portreta ruskih pisaca nazire se i portret Bratka Krefta, i ta lična boja i taj lični ton daju ovim esejima izuzetnu draž i posebnu vrednost. U pitanju je jedan zaljubljenik literature koji o literaturi ume da govori kao pesnik i da istovremeno rezonuje kao isključivo racionalistički duh. Taj spoj pesnika i racionaliste i daje Kreftovim napisima sve one odlike koje oni imaju.

Predrag Protić

Jetka i duhovita razmišljanja

TOMISLAV LADAN

Tomislav Ladan:
„PREMIŠLJANJA“,
„Matica hrvatska“, Zagreb 1965.

TOMISLAV LADAN kaže na jednom mestu svoje knjige „Premišljanja“: „Kako je kritika uvijek — u većoj ili manjoj mjeri — poruga, ironija, satira, polemika, pamflet, raskrinkavanje, nko je ne voli...“ Njen glavni zadatak je, dakle, u tome, da ismeva gluposti, da žigoše ograničenosti, promašaje, neuspehe, da razobličava razne predstave i sudove, da se podsmeva preteranim pohvalama... Posao koga se latio Tomislav Ladan neobično je rizičan i težak; autor mora unapred da računa na usamljenost, neprijateljstvo moćnika, svakojaka nerazumevanja. Na mnogim stranicama ove knjige, koja hoće da sruši mnoge mitove, Ladan neobično slikovito i tačno prikazuje našu književnu klimu. Kao svaki negator i pamfletist od izuzetnog dara, on preteruje u gomilanju crnih boja; preuveličava nedostatke i slabosti; karikira da bi mogao što jače da udari. Ali mi tu jednostranost, privremeno bar, zaboravljamo, jer je ona i te kako efikasna. Iako ponekad stvara crnobele slike zbivanja, događaja i ličnosti, koje su više konstrukcija jednog smirenog i analitičkog kritičara, Ladan otkriva mnoge zablude, žigoše mnoge slaboumnosti, kukavičluke i bezbojnosti... Mada ponekad upravlja udarac u prazno ili na pogrešnu metu, on bar snažno i odlučno udara. Budući rasni negator, u svakoj prilici vrlo je zajedljiv. Njegov sarkastični stil odaje neobičnu inteligenciju i kulturu.

Ladan je filološki obrazovan kritičar; otuda, između ostalog, u njemu onolika ljubav za preciznost, i jasno izražavanje. Daleko je više intelektualan nego senzibilan (neka ove reči Ladan ne shvati kao uvredu! On s pravom kaže na jednom mestu da mnogi danas, kad hoće nekog da ocrne, kažu da je logičan, razuman... Ja samo želim da odredim prirodu njegovog kritičarskog bića, a ne nikako da se neinteligentno okomim na racionalnost duha, što je zasta u jednom delu naše kritike u velikoj modi). Ima kod Ladana nešto od Nedićeve neumoljive logičnosti, njegove stalno superiorne ironije, nezadovoljstva i upornosti u dokazivanju svojih stavova.

Ladan piše jasno, razumljivo i odsečno. Zato i traži od drugih da pišu „čitko i pametno“. On se buni protiv poplave nemuštih, zbrkanih, praznih kritičkih tekstova u časopisima, listovima i knjigama. Preplavljeni bujicama nerazumnih i nerazumljivih rečenica, izloženi poplavi glagoljivosti kao nikad dosad u našoj književnosti, mi ponekad postajemo žrtve takve „lirske“, kitnjaste, lažne poetske kritike. I Tomislav Ladan s mnogo razloga ustaje protiv te bombastične i besmislene kritike, nesvesne i svoje sadržine i svojih ciljeva. On ne osuđuje verbalizam, to treba naročito istaći, u ime preživelih shvatanja. On nije reakcionar ili konzervativac u estetici; još manje neznalica, iako prkosno ističe da je nemoderan: „Danas pak, u ovim trenucima ishitrene i naručene modernosti, prava je modernost — još jednom — biti nemoderan“. Za njega je moderna književnost, u našim relacijama, postala jedan oblik terora, kao što je pre petnaestak godina to bila pragmatistička i utilitaristička književnost: „Nedavne su pojave da su pjesnici spavali kraj telefona, čekajući glas koji će naručiti pjesmu o kukuruzu, riži ili lovu na vrapce i muhe. I pjesnici su pisali, ali to nisu bile pjesme. No, postoje, nasuprot takvima, pjesnici posve prepušteni sebi. Oni nikoga ne slušaju, pa ni sebe same, nego kao zagonetni uređaji nepoznatih sila proizvode čudne glasove i zamataju ih u zagonetne riječi, kroz koje mi — uz najbolju volju i uza svu ljubav — nikako da prodremo, da štogod osjetimo, doživimo i spoznamo. U prvom slučaju — kao što je već rečeno — imamo vulgarnu pragmatiku, u drugom totalnu hermetiku, a u oba slučaja nema pjesme, nema umjetnosti“.

Teško je, gotovo nemoguće, ne složiti se sa Ladanovom negativnom ocenom pomodnih neoriginalnosti i izveštačene dubokomislenosti koja se maskira obiljem metafora. Ali, i tu počinju neslaganja: Ladan smatra da je najveći deo naše savremene literature potonuo u močvarama mutnog i praznog metaforisanja, da je nestvaralački i, samim tim, neumetnički. Zanesen svojim žestokim rušilačkim strastima i idejama, on brani jedno netačno stanovište. Da bi se njegov krajnji teorijski zaključak mogao razumeti, potrebno je, bar ukratko, ukazati i na njegovu opštu estetičku koncepciju. On, naime, odbacuje hermetizam, poeziju nesvesnog, takozvanu nekomunikativnu literaturu. Osuđuje i „preangažiranu“ (čitaj: socijalno i politički usmerenu) i „šifriranu“ (čitaj: modernu ili modernističku) književnost. Zatvaranje pesnika u vlastiti individualni svet, to useljenje“, kako Ladan kaže, taj subjektivizam i individualizam predstavljaju poraz i kraj stvaralačkog duha. U svojoj racionalističkoj zahuktalosti i nepomirljivosti, obara se čak i na jednog Rožea Kajoa-a, esejistu koji poštuje tradicionalne i klasične vrednosti. Veoma inteligentan i obrazovan, dobar polemičar, Ladan je i vešt taktičar: da ne bi izgledalo da osuđuje modernu književnost uopšte, on sužava njene granice na naše socijalne okvire i onda je u tim suženim prostorima poriče; ili pak konstatuje da je moderni stil u Francuskoj i Engleskoj tek „bubuljica na temeljitom i izdržljivom tijelu, koja može da uznemiruje, ali ne ugrožava“. Kod nas, međutim, takav stil, razara same estetske osno-

Nastavak na 4. strani

Pavle Zorić

Nastavak sa 3. strane

ve kulture. Ima li smisla ponavljati ova tvrđenja danas? Jesu li Bodler, Rembo, Prust zaista „literarne Kamčatke“, kao što je davno mislio za prvog od njih Sent-Bev? Ili oni obeležavaju glavni put razvoja francuske književnosti novijeg doba?

Tomislav Ladan isuviše dobro zna u čemu je stvar, tako da bi bilo besmisleno ovde braniti od njega, jednu literaturu koja nije direktno, neposredno shvatljiva, racionalistički jednosmerna. On dobro zna činjenice, ali prema njima zauzima kritički stav i njemu ne može niko osporiti pravo da tako postupa. Bolje je, prijatnije i plodnije, uostalom, i ne slagati se s jednim ovakvim briljantnim duhom, nego naći se na istoj strani sa poluobaveštenim, smušenim i vrućim glavama koje su od živog duha moderne književnosti načinile dogme.

Ovaj ogorčeni protivnik literarnog „vizantizma“ u smislu u kakvom ovu reč upotrebljava Žilijen Benda u „Vizantijskoj Francuskoj“, čuveni esejist i pamfletist na koga me, donekle, po stavovima, klasičnoj kulturi i temperamentnom pisanju, dosta podseća Ladan), izaziva negodovanje, ali isto tako i odobravanje; jer on piše duhovito, energično i sugestivno, čak i onda kada je uzak, netrpeljiv, jednostran.

Govorio sam najviše o dugačkom eseju „Pomalo o ponečemu“, dok sam ostale tekstove („Bohema“, „Piramide“, „Tijelo“, itd.) zapostavio I oni sadrže dosta zanimljivih ideja o kojima bi se dalo raspravljati. Ali centralni esej „Pomalo o ponečemu“, za mene je najsadržajniji, najkarakterističniji i najiskričaviji, duhom i mislima, i zato sam se na njemu najviše i zadržao.

Pavle Zorić

◎

Tri kruga poezije

stično vidljivim. Iz ovog kruga, i iz cele knjige, isključene su rodoljubive pesme u užem značenju reči, koje su mahom bile eksklamativne i retorične, a rat je predstavljen samo pesmama realističkim do jezgrovitosti i istinitim do naturalističnosti.

Pesme trećeg kruga, poezija lirske kontemplacije, veoma su raznorodne. Sudeći po izvesnim pesmama može se reći da Mladenović nije refleksivni pesnik po svojoj vokaciji. Pesnička misao u njima nije iskovana trajnijim i kompleksnijim poetskim jezikom. Mladenovićeva kontemplacija često je elegičnog tona, intimističkog karaktera, lirična u negativnom smislu reči. Leksički ton asocira sentimentalistički i dubljom refleksijom neoplemenjeni štimung, uprkos pesnikovoj težnji za zasnivanjem stoičkog pesimizma. Racionalističko rezonovanje („Glupo je govoriti za smrt da je prerana i izmenadna“) doživiljuje se kao surogat poetske refleksije. Spoj liričnosti i eksplikacije pokazao se kao podvodna stena za mnoge pesnikove pokušaje.

Ali, s druge strane, niz pesama ovog kruga svedočanstvo su o ostvarenom pesničkom standardu. Hramovi i spomenici stare Grčke, lepota koja je ostala uprkos pogubnom dejstvu vremena, koja kao da je iznikla iz izvora večitosti, ili kao da traje na samom „dnu vremena“ bila je plodotvoran podsticaj za pesnikovo lirsko meditiranje o prolaznosti, smrti, večnosti, egzistenciji. Za razliku od pojedinih savremenih pesnika koji oživljavaju grčki mit, pojedine egzistentne mitske situacije i likove, izdižući saznanja i iskustva mita do opšteg važenja, spomenici antičke kulture, kamen koji je „upio ko sunđer epohu“, kamen koji je izložen mediteranskom suncu, žestokom plamenu leta, ovog pesnika zaljubljenog u svetlost pobuđuje na duboko subjektivno razmišljanje i emocionalno iskazivanje. I Mladenovićeva pesma ostvaruje poetsko značenje i važenje uvek kada se u pesmi oseti spoj slike, slike konkretnog objekta, neposrednog emocionalnog doživljaja i refleksije.

Dublja dijalektika spojeva tih elemenata ostvaruje se u nekoliko pesama iz ciklusa „Predeli“. Ako simbolika cveća razasuta u nizu Mladenovićevih pesama deluje stereotipno, nekoliko biljnih pejzaža ostvarenja su istinske poetske autentičnosti. Svojim leksičkim tonom pesme „Predela“ asociraju na parnasovsku poeziju ili parnasovsko-simbolističku poeziju, koja je bila karakteristična u našoj poeziji s početka ovog veka. „Biljni pejzaži“ Tanasija Mladenovića imaju svoje preteče u Dučiću i Matošu. Asocijacije na Dučića iz njegovog poznog perioda naročito izaziva pesma „Burjan“. Pesma „Ruža“ više je simbolističkog tona, gde je ruža simbol postojanja na ivicama dva sveta, kao oličenje misterija objektivnog sveta. Rekao bih da je ta pesma napisana u matoševskoj tradiciji. Pesme „Kopriva“ i „Kaktus“ iskazane su autentičnom leksikom ovog pesnika: reči su precizne, plastične, vizuelne i nepoetične. Slike su konkretizovane kao slike pojavnog sveta, a istovremeno su i metaforične i kompleksnog značenja. Senzibilitet tih pesama karakteriše se oporošću i čvrstinom, a istovremeno i retoričkom uzvišenošću i bogatstvom emocionalnog sadržaja.

Svojstvenost Mladenovićevog poetskog postupka mogla bi se najpreciznije ustanoviti analizom „Kaktusa“, najhomogenije i najcelovitije pesme njegove poezije. Slika kaktusa nadojena je bojama i konkretizovana nizom detalja. Kvalitet i funkcionalnost detalja su veoma raznovrsni. Raspon je od „objektivnog“, „konkretnog“, „faktografskog“ detalja, do metaforičkog, u oblasti objektivnog, do simboličkog, do inkarnacije. Refleksija se iskazuje kao slika, kao eksplicitna misao i kao implicitna misao, kao imaginativni korelativ. Kaktus je raspaljena misao (eksplicitno). Misao koja je zatvorena za sve razloge (eksplicitivno). Kakvi razlozi? Smisao razloga? (implicitno). Kaktus kao inkarnacija afektivnog, čulnog (slika). Vid moguće egzistencije u svemiru (imaginativno).

U poeziji svaka je pesma posebna realnost. Prisustvo u pesništvu može se obeležiti i samo nekolikim pesmama.

Aleksandar Petrov

IZLOG KNJIGA

Vidosava Nedomački

Stara jevrejska umetnost u Palestini

Savez jevrejskih opština Jugoslavije, Beograd 1964.

NAŠA STRUČNA i naučna književnost, pre svega istorija i istorija umetnosti, dobila je u knjizi Vidosave Nedomački koncizan, široko dokumentovan i veoma egzaktan pregled stare jevrejske umetnosti u Palestini. Na relativno uskom prostoru od 150 strana autor je u šest poglavlja teksta obuhvatio razvoj jevrejske umetnosti od doba prvih jevrejskih „patrijaraha“ iz XVII veka pre naše ere do vremena vizantijske vlasti i širenja hrišćanstva, od IV do VII veka naše ere. To je dugo razdoblje preistorijske, antičke i jednog dela srednjovekovne prošlosti jevrejskog naroda, u čijoj su sudbini od njegove pojave pa do savremenih dana ispisane najčudnije i najuzbudljivije stranice svetske istorije.

U uvodnom delu V. Nedomački je pokazala i obradila izvore materijalne i duhovne kulture jevrejskog naroda, na kojima je izgradila sadržaj sledećih šest poglavlja teksta, iscrpno snabdeveno ilustrativnim prilozima. Naučnu materiju svoje knjige autor je obradio metodom komparativnih istraživanja osnovnih i bitnih elemenata pisanih izvora i spomenika koji su ušli u sadržaj stare jevrejske umetnosti. Zahvaljujući tome i takvom metodu, čitaoci ulaze ne samo u domen jevrejske umetnosti, odlika njenog sadržaja, njene originalnosti i njenih estetskih kvaliteta, nego im se ocrtava i slika društveno istorijskih zbivanja za koja je ta umetnost vezana svojim postankom i razvojem, temama, oscilacijama stila i sadržine. Kao što se vidi, autor nije išao samo za tim da p r i k a ž e staru jevrejsku umetnost u jednom dugom vremenskom rasponu, nego i da je o b j a s n i u kontekstu života, ispunjenog večitim strepnjama, nemirom i neizvesnošću. Prirodno je da takav rad ne može nastati proučavanjem samo literature, koja je u ovom slučaju, kad je reč o staroj jevrejskoj umetnosti, svedena uopšte na oskudan broj opštijih dela i veoma retkih monografija. Bilo je potrebno videti, neposredno upoznati i doživeti u ambijentu u kome su nastala, sva ta dela o kojima govori knjiga V. Nedomački. Zahvaljujući upravo tome naporu, V. Nedomački je i mogla da sud i ocenu spomenika ove umetnosti izgradi i na sopstvenim opservacijama i impresijama čija snaga izbija iz mnogih redaka ove knjige, na razmišljanjima koja su se rodila na peskovitom tlu Palestine, na ruševinama sinagoga, u mraku katakomba, pred divnim mozaicima u kojima živi sva lepota fajumskog, helenističkog, pompejanskog i vizantijskog slikarstva. U knjizi je posebna pažnja takođe poklonjena i keramici, reljefu i okrugloj plastici. Prirodno je da su na uskom prostoru ove knjige ta obaveštenja, impresije i sudovi dati u najsažetijem obimu, ukomponovani, poput mozaika, u celinu u kojoj je, i pored objektivnih teškoća, ostvarena ravnoteža mnogobrojnih i raznovrsnih podataka, kojima se osvetljava umetnost, za koju se dugo vremena smatralo, na osnovu strogih biblijskih kanona, da se nije smela inspirisati sižeima likovne umetnost u opštem i širem smislu njenih granica.

Pored užih i specifično stručnih podataka koje nam pruža, knjiga V. Nedomački ima i šire značenje za sve one koji proučavaju najstariju kulturu i umetnost. Njen značaj je naročito u tome što će pomoći da se bolje i šire upozna ne samo suština stare i najstarije jevrejske umetnosti, nego da se preko nje, kao jednog od najintimnijih izraza osećanja jednog naroda, potpunije i neposrednije shvati i duh toga naroda, koji po mnogim svojim osobinama zauzima posebno mesto u kulturnoj istoriji čovečanstva.

Dr Branko Gavela

Robert Neumann

Olympia

„Zora“, Zagreb 1964.

OVIM ROMANOM pisac je nameravao da raskrinka svet građanskog morala u predvečerje prošlog i osvit našeg stoleća i da razgoliti lažni jednog sterilnog sveta koji je već preživeo svoje zvezdane trenutke, ušavši u fazu opadanja. Ali piščeve namere nisu u delu ostvarene na najbolji način; postupak kojim se on poslužio (pričanje, odnosno memoarsko beleženje pojedinih ličnosti mogao je za trenutak da bude efikasan, da nas direktno uvede u shvatanje jedne sredine i jedne epohe, ali upornim ponavljanjem, iz stranice u stranicu, on je sve više gubio od svežine i iznenađenja i tonuo u ponavljanje. Autor se uzdao u humorističko senčenje teksta, ali upravo u tom pogledu najviše je zatajio, a njegova se duhovitost (ne humor!) iscrpljuje u vicevima i dosetkama poznatim iz međuratne i još ranije bulevarske štampe.

Olympia, junakinja ovog romana, priča svoju povest, odnosno prezentira pojedine fragmente iz svoje burne prošlosti. Ona je dobar poznavalac banja i otmenih turističkih mesta svoje epohe, ona se razume u običaje „finog“ sveta. Pisac, međutim, umesto da ovo njeno pikantno ćaskanje produbi i proširi, počinje da se ponavlja i varira iste motive u stilu već poznate srednjoevropske operetske tradicije. Samo jedan primer: Olympia, zaboravlja imena svojih ljubavnika, ne razlikuje ih međusobno, što u prvi mah i može biti smešno, ali kada se počne ponavljati bez pravog uzroka i organske veze sa tekstom sve to postaje otužno. Na isti način pisac se služi i dugim monolozima njene kćeri i brata, ostajući u granicama prevaziđene žurnalistike, bez pravog književnog žara i inspiracije.

Kritikujući malograđanski moral sa pozicija tog istog morala, ne suprotstavljajući svetu patiniranih silueta nikakvu određeniju koncepciju na koju bi se i sam mogao osloniti, Robert Neumann ovom knjigom nije pružio ništa osim namera da se sa zakašnjenjem obračuna sa jednim vidom prošlosti. Zato ovaj roman ostaje u znatnoj meri tuđ ukusu i nervu današnjih čitalaca.

Ivan Šop

Velimir Milošević

Svetkovine

„Svjetlost“, Sarajevo 1964.

TEMA gotovo svake dobre poezije je određeni raspon u duhu pesnikovom između postojećeg i fiktivnog, između nečega što se poseduje i nečega čemu se teži i, u krajnjoj liniji, između onoga što je poznato i onoga što se želi da shvati, objasni, savlada. U pitanju je, dakle, jedna više-manje svim pesnicima zajednička duhovna tenzija. Velimir Milošević, takođe, u svojoj knjizi stihova „Svetkovine“ ima nekoliko pesama koje eksplicitno govore o tom rasponu kao o jednoj kontradiktornoj nužnosti koja se neprestano prevazilazi ali koja uvek ostaje, ili bar treba da ostane, neprevaziđena. Otkrivena tajna, ostvarena ljubav, dobijena igra, utoljena žeđ, silazak u raj — o kojima Milošević peva — u stvari doprinose prelasku u pasivnost, mirovanje, statičnost. A kako je življenje akcija, sama po sebi rizik koji zahteva naprezanje celokupne čovekove ličnosti podsticane nizom akcija, od kojih su neke i međusobno kontradiktorne, ta akcija u isto vreme znači i nemir, nezadovoljstvo, patnju. Jedina mogućnost da čovek ipak ostane u kontekstu te akcije a da se istovremeno osloboди unekoliko od njene težine, jedina njena spoljašnja adekvatnost — jeste reč. Pesnička reč. Reč kao odraz doživljaja sveta i osećanja, reč kao svet koji se poseduje, svet čija je agresivnost njenim posredstvom ako i ne sasvim umirena a ono u dobroj meri umanjena

...plamen ti preti usno ne prećuti more
reči pesmu mole lepotu izmole
lepota se istini udvara
istina se živa ne osvaja
plamen ti preti usno ne prećuti more.

Pevanje je, razume se, i jedna neograničenost, neiscrpnost. Milošević zato, kao novajlija u ovom poslu (iako mu je ovo treća zbirka stihova) nastoji da najpre pesmu definiše da bi, potom, druge tajne odmeravao. Čitav se mali traktat može sastaviti od stihova njoj posvećenih. Ona se ne može imenovati kao što se ne može ni uništiti, ona mora da „ljubi“ inače nije pesma, mora da „živi“ inače je „ukleta“, da „zlatnu decu rađa“ inače ne postoji. Drugim rečima, ona mora da bude istog kova kao i pesnik, da „poseduje čarobnu moć“, da „bude svedok“ ili da „umre“.

To su, otprilike, okviri u kojima živi Miloševićev temperamentan, eruptivan, u svojoj biti tragičan lirski bunt, koji traži i nalazi snage u sebi samom. Koji poriče da bi potvrdio, koji se igra velikim stvarima da bi pokazao svoj respekt prema njima. Po kome nema ni smrti ni večnosti, ni ljubavi, ni mudrosti ni svetinja. A'i, načinom na koji on poriče, poriče se samo ono za šta se zna da je neporecivo.

Poučan primer za to su i Miloševićeva poigravanja sa narodnim stihom, koji je odavno u tradiciji naše umetničke poezije. On uzima mudrosti, obrte, konstrukcije glačane vekovima ili, možda, samo metar, ritam, ton, pa njima oblači svoju misao, svoju reč, stvara svoju sliku. Rezultati su u najvećem broju slučajeva veoma uspešni.

Stanojlo Bogdanović

Konrad Rihter

More trave

„Svjetlost“, Sarajevo 1964; preveli dr Smiljana i Nikola Kršić

POJAVA SVAKE knjige koja za predmet ima naseljavanje današnjih Sjedinjenih Država uvek je pozdravljena. „More trave“, međutim, iako je knjiga te vrste, odudara od sličnih pokušaja da se čitalac zabavi i zajedno sa svojim događajima i ličnostima, čini jedno posve izuzetno delo.

Rihterova knjiga je puna životnog optimizma, sa njenih stranica zrači snaga jedne ličnosti (izvesni pukovnik Burton), kojoj se suprotstavlja snaga nove civilizovane generacije (mladi ambiciozni advokat Čemberlen kao njeno oličenje). Čak i sam autor nalazi se u neprestanom sukobu sa svojim ličnostima. Užarena prerija vaspitava ljude grube naravi, muških postupaka, ali ljude koji negde u svojoj surovosti kriju sentiment. U tome Rihter i pronalazi opravdanje za postupke svojih ličnosti, koje su i bolesne i čudne i grube; zato njihovi postupci nose nekakvu patetiku, zato je i njihova svest intonirana tugom. To i jeste razlog što pisac ulazi manje u događaje a više u karaktere. U osnovi dela je borba za egzistenciju a ona se vezuje za zakone uvek prisutnog sunca. Borba sa suncem u tim delovima Severne Amerike bila bi isto tako apsurdna kao i borba sa prikrivenom sentimentalnošću, koja se ne izražava nego se živi. Otud u opisima ličnosti i nema psihološkog najansiranja. Rihter svoje deskriptivne moći svodi u pojednostavljenu snagu čoveka suočenu sa suncem koje sve prži. „Ni korak dalje neće se otići si'om, ni korak dalje neće se otići mirovanjem“. Autor je — ne možemo da se otmemo utisku — svoje junake postavio u jedan krug, oni svi odlaze nekuda i vraćaju se tu, na istu zemlju, okrutnu, oprženu, veličanstvenu.

U suštini, ceo roman je, figurativno rečeno, jedna olujna noć u kojoj se ličnosti razotkrivaju i u kojoj autor, kad želi da izbegne lični sud, pribegava opisu prirodnog fenomena...

Najznačajniji akter ovog dela, pri svemu, je sunce. Ono objašnjava zbivanje i nesreću, simbiozu čoveka i vremena, traganje za sentimentom u ispoljavanju muškosti. Sunce, čak, reklo bi se, zajedno sa ličnostima pati, voli, žrtvuje se i gine, ono je najbitniji činilac u jednom ambijentu kojim dominira aktivistički životni princip.

Predrag Dragić

NEPREVEDENE KNJIGE

Vladimir Tendrjakov

SVIDANIE S NEFERTITI

„Moskva“, br. 10, 11, 12, 1964.

POSLEDNJIH MESECI prošle godine u Sovjetskom Savezu su objavljena četiri romana o „stvaralačkoj“ inteligenciji i njenom mestu u socijalističkom društvu. To su „Trulež“ Ivana Ševcova, „Septembar — najlepši mesec“ Evgenije Levakovske, „Majka-maćeha“ Vladimira Solouhina i „Susret sa Nefretete“ Vladimira Tendrjakova. Mada su nastala u traženjima različitih literarnih individualnosti pada u oči jedna njihova zajednička osobina — izrazito naglašen protest protiv administrativnih metoda i sredstava koja u borbi sa „nepokornima“ u umetnosti najveću štetu nanose upravo onima u čije se ime ta borba i vodi. Po rešenjima koja daje i po umetničkim kvalitetima najznačajniji je roman Tendrjakova „Susret sa Nefretete“.

Prilikom svođenja godišnjih bilansa sovjetske književnosti retko se izostavlja ime Vladimira Fjodorovića Tendrjakova, pripadnika takozvane srednje generacije. Počeo je 1953. godine pripovetkom „Usred šuma“ i crticom „Pad Ivana Čuprova“. Od tada je napisao veliki broj dela od kojih su najznačajnija „U tuđoj kući“, „Zamršen čvor“, „Trojka, sedmica, kec“, „Neobičao“, „Kratak spoj“ i „Nevreme“. Po romanima „U tuđoj kući“, „Zamršen čvor“, „Čudesna“ i „Sud“ snimljeni su filmovi.

U „Susretu sa Nefretete“ Tendrjakov nas u okvirima strogo određene forme romana, u kome sve ima svoje mesto, angažovano, na svoj način, upoznaje sa svojim koncepcijama umetnosti, njene društvene uloge i mesta koje u njoj pripada samom umetniku. Vezujući čitaočevu pažnju neodoljivom privlačnošću kratke rečenice pisac ga omamljuje, nameće mu svoje stavove i rešenja. Brzi ritam pripovedanja i žarki dah polemike s vremena na vreme se smiruju — to pisac pruža priliku čitaocu da se, zavisno od svoje prirode, utopi u njegov tok misli, presliša šapatom, ili glasno umeša u diskusiju.

U centru zbivanja nalazi se Fjodor Matjorin, a put koji je on prešao, da bi od siromašnog seoskog mladića postao vlasnik dragocene umetničke istine, predstavlja osnovnu liniju romana. To je put svakog umetnika, izrovan traženjima i nemirima, prekidan trenucima teških iskušenja i neuspeha, ispunjen nevericom i sumnjom u sopstvene snage: a šta ako sam ja samo kao i ostali? Čak i u času trijumfa, kada u plimi nadahnuća, posle dugih preživljavanja i konačnog doživljenja, devojku — model prenese na platno kao „modru devojku“, ističući tom bojom njenu tešku životnu sudbinu, ostaje ono večito pitanje: a šta ako drugi put ne uspem?

Preneti na platno lepotu, bogatstvo i širinu ljudske duše, naći boje za njene nemire i treptaje, pokloniti ljudima doživljaj te lepote, njenu istinu — to je Fjodorov umetnički zavet. Ceo njegov život, od trenutka kada je zapanjen zastao pred lepotom i unutrašnjim bogatstvom Nefretete, preko divljenja Dervizi s detetom, pa do ovaploćenja rumunskog vojnika na platnu, predstavlja traženje najboljeg načina za ispunjenje tog zaveta.

Fjodorovi odnosi sa drugovima — neobdarenim politikantom Mišem, racionalnim realistom Černiševom i apstrakcionistom Slobodkom — pokazuju Tendrjakovljev stav prema slobodi umetničkog stvaraštva. Fjodor ne samo što ne prezire Slobodka, nego u njemu poštuje talenat, osećanje umetnosti i gotovost da se za nju žrtvuje. Černišev prestaje da bude Fjodorov ideal u času kad izjavljuje: „Zar ne vidite — mi se razdvajamo? Jedni — na jednu stranu, drugi — na drugu. U umetnosti uvek postoje barikade. Ko nije s nama — taj je naš neprijatelj“. Međutim, Fjodor je protiv barikada u umetnosti, jer one koriste samo takvima kao Miš. A Miš je tipičan proizvod perioda kulta ličnosti, jedan od onih koji su nedostatak talenta nadoknađivali političkom aktivnošću i dospevali na izložbe slikajući Staljina dok stoji ili sedi, du istinskih poklonika umetnosti i nesavesnih uljeza.

Najnovije delo V. Tendrjakova skrenulo je, po običaju, na sebe pažnju i čitalaca i kritike. U 19. i 20. broju organa sovjetskih pisaca „Literaturnaja gazeta“ objavljen je članak A. Makarova „Umetnik — umetnost — vreme“ i to je prvi odziv na poglede i stavove iznete u „Susretu sa Nefretete“. U njemu je Tendrjakovu zamereno što ne postavlja jasno i tačno pitanje o umetnikovim pogledima na stvarnost, što je pozicija njegovog glavnog junaka iznad životnih problema, što odlučno ne osuđuje apstrakcionizam, što gotovo ne učestvuje u sporovima o umetnosti i što poriče nužnost postojanja barikada između realista i apstrakcionista.

Zoran Božović

Brana CRNČEVIĆ

PIŠI KAO ŠTO ĆUTIŠ

Pas laje, a ševrolet prolazi.
Proleteri svih zemalja uozbiljite se.
Pokvarenjak prvo pridrži tuđ kaput pa ga onda nemilosrdno obesi.
Nikada nisam video pepeo čoveka koji je sagoreo na poslu.
Dosta mi je inostranih grešaka, ja upotrebljavam domače.

esej esej esej

likovna umetnost

Dragoš Kalajić

Galerija Kolarčevog narodnog univerziteta

MLADI BEOGRADSKI SLIKAR Dragoš Kalajić, koji je završio Akademiju lepih umetnosti u Rimu, svojom trećom samostalnom izložbom predstavio se u svetlu novih traženja.

U slikarstvu ovog mladog autora korišćeni su, neskriveno, mnogi likovni stilovi, klasični i savremeni, interpretirani izvesni rekviziti moderne civilizacije, a sve je to oblikovano u kompaktnu mozaičnu celinu uravnoteženo komponovanu sa osećanjem za ritam i naročito za vizuelnu ekspoziciju koja svojom simultanošću predstava koordinira određene aktuelne probleme našeg vremena. Ovakva koncepcija je u svojoj osnovi pop-artistička, s tim što nosi obeležje ličnog stava iznetog na duhovit način, sa mnogo smisla koliko za imitaciju toliko za negaciju. U svakom slučaju sa mnogo impresivnog smisla. No, treba istaći da se utisak o Kalajićevom slikarstvu ne formira samo na njegovim konceptualnim projekcijama, mada se primarnost ovih ne isključuje, ali njihovo dejstvo dobija pravo značenje tek u kontekstu koji podrazumeva i zbir drugih elemenata koje Kalajić ne mimoilazi. Dobar poznavalac likovnih tehnika, Kalajić ih primenjuje lako i u ubedljivo. Ispoljeni ukus za dinamičnu i smišljenu organizaciju slike, za bojene vrednosti, koje su upotrebljene u širokom registru, daju ovom slikarstvu specifičnost tretmana, izvanredno vedru zvučnost, proširuju vizuelnu izražajnost, čineći ga, na taj način, likovno bogatajim.

Milo Dimitrijević

Galerija Grafičkog kolektiva

Milo Dimitrijević, do sada poznat uglavnom preko uljanih slika, izložio je ovog puta akvarele i crteže. Za razliku od uljanih platna Dimitrijevićevi akvareli su mnogo spontaniji u postupku, toplijeg su zvuka-lišeni su one shematične i čvrste armature koja se češće provlači kroz njegova uljana rešenja. Predeli, motiv Diditrijevićeve inspiracije, reducirani su u akvarelima do asocijativnih oblika, do lakih i suptilnih odnosa u raznim varijacijama koje se, ponekad i s razlogom, preobražavaju u nefigurativnu igru harmoničnih tonova podsticanih slobodnijim gestom.

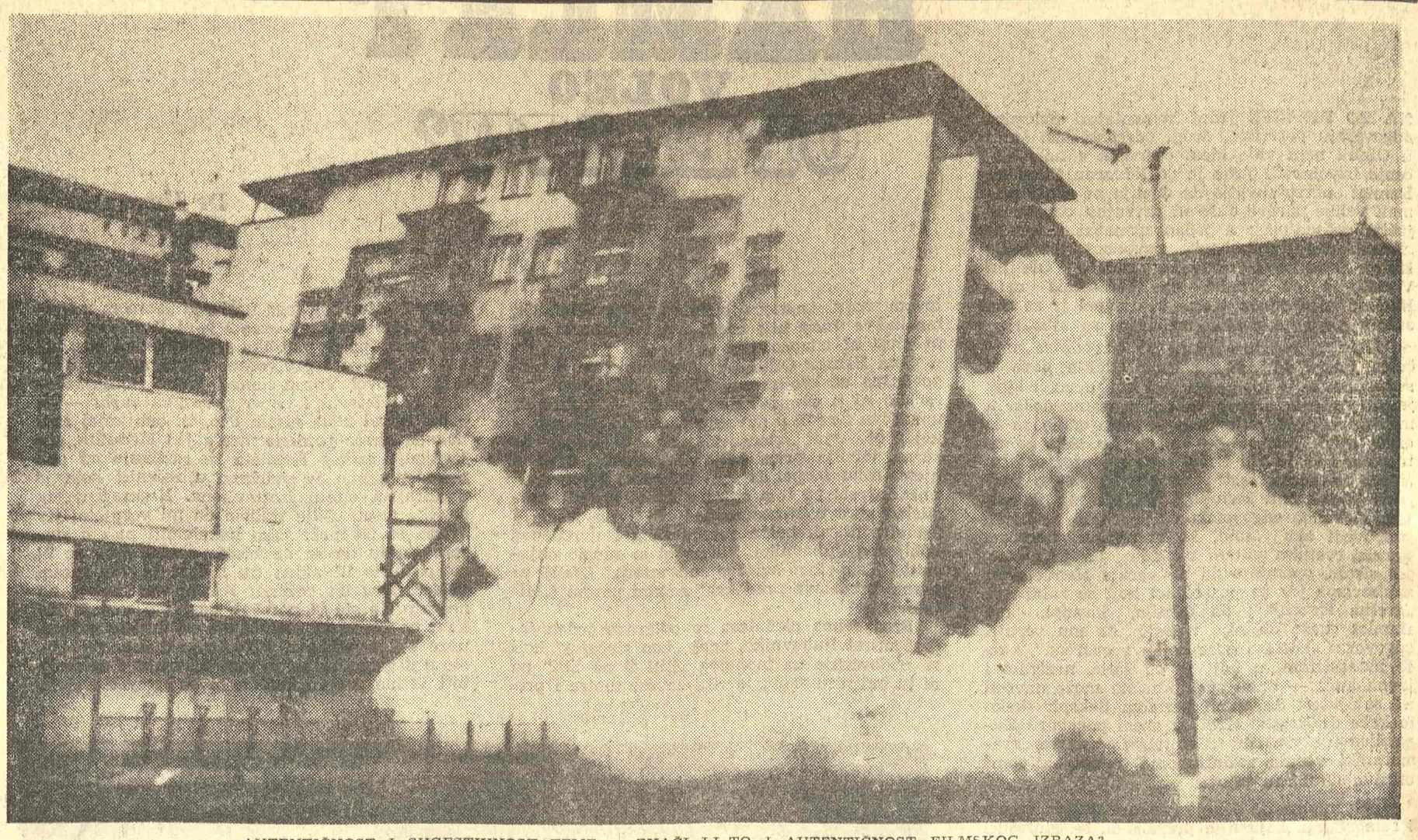
Izrazito racionalan duh, što je i inače osobina Dimitrijevićeva, u ovom slučaju dopuštao je sebi da se doživljaj probije neposrednije, da se izrazi likovno intenzivnije.

Što se tiče crteža, oni još uvek nisu svi oslobođeni geometrijske konstrukcije, izvesnog šablonskog shvatanja, mada, u pojedinim provejava krokijevski tretman, bitno je nagovešteno sugestivnim crnobelim nitima, arabeskom.

Vladimir Rozić

NA MARGINAMA XII FESTIVALA JUGOSLOVENSKOG KRATKOMETRAŽNOG FILMA

FILM



AUTENTIČNOST I SUGESTIVNOST TEME — ZNAČI LI TO I AUTENTIČNOST FILMSKOG IZRAZA?

Godina previranja

POSLE SVIH razočaranja, koja nam je minulog leta priredio u Puli naš igrani film, s velikim nadama i ambicijama očekivan je martovski festival: beogradska smotra kratkometražnog i dokumentarnog filma trebalo je, dakle, da nagovesti novu uspešniju fazu jugoslovenske kinematografije u celini, jer dokumentaristi su uvek ti koji krče puteve jednoj nacionalnoj filmskoj školi. Takve nade sada su, nesumnjivo, izneverene, a umesto priželjkivanog naglog razvedravanja, neke nove dileme i tek iskrsle nedoumice samo su se nadovezale na već postojeće. Posle toliko godina, izgleda, opet smo se našli na početku tražeći odgovore o mestu, pravim vrednostima i ulozi dokumentarnog filma u našoj društvenoj sredini... Tome ne bi trebalo da se čudimo, jer jugoslovenski dokumentaristi oduvek su se nalazili u delikatnoj situaciji, da svojim kamerama najpre formulišu sam život, prateći iz godine u godinu kompleksna revolucionarna kretanja na domaćem tlu. U zavisnosti od tih kretanja, menjao se nužno i subjektivni odnos dokumentariste prema pojedinim pojavama i životnim situacijama, pa čak i prema načinima vizuelno-ekspresivnog oblikovanja tih društvenih stanja. Ako je, odmah po završetku rata, dokumentarnim filmom trebalo „što brže afirmisati i popularisati nove pojmove, koje je revolucija donela sa sobom" — kasnije, pa sve do danas, zadatak domaćeg dokumentariste bivao je sve složeniji, a to znači i sve uadljeniji od prostog registrovanja života.

Ovogodišnji martovski festival, međutim, predstavljao je trenutak ponovnog lutanja u traženju efikasnijeg izraza i neposrednijih dokumentarističkih zadataka, baš zbog toga što su se naši dokumentaristi posle izvesnih značajnih rezultata postignutih prošle godine u pokušajima subjektivnog formulisanja našeg savremenog života (Štrpčeve „Kiše zemlje moje", Sremčevi „Ljudi na točkovima" i Zaninovićev anketni film „Tek kasnije sam počeo da rastem"), neočekivano, našli u poziciji ljudi koji sada s kamerama prvenstveno registruju neke manifestacije svakodnevnog života. A tim registrovanjem, oni više pokušavaju da izvesne situacije žurnalistički percipiraju, nego da ih kreativno apsorbuju i stvaralački objasne. Ovakav trenutak, svakako, uslovljen je pojavom i preteranom upotrebom anketnog filma (u kome neki sasvim neumesno vide jednu domaću varijantu takozvanog „filma istine", a u stvari reč je o specifičnom žurnalističkom postupku koji je nametnula televizija svojim izražajnim sredstvima!). Ova vrsta filmova, pored svoje provokativne žurnalističke drskosti i aktuelnosti, u svom napadnom traganju za bizarnim situacijama i slučajevima, odlikuje se izrazitom feljtonskom površnošću u pogledu metodskog filmskog tretmana tih situacija i slučajeva do kojih je dospela kamera. Rezultat je, obično, dvosmislen: autentičnost i sugestivnost same teme, dolaze spontano u sukob s neautentičnošću filmskog izraza, kome je ta tema redovno podređena...

Samo dva puta na ovom festivalu, u filmovima „Sljeme za tjeme" Midhata Mutapčića i „Drežnici" Slavka Goldštajna, upotreba anketnog metoda nije se izjalovila u mehaničkom korišćenju ovog postupka: u prvom slučaju, zbog zaista dramatičnog socijalno-psihološkog konteksta (reč je o ljudima kojima vlasti ruše bespravno podignute kuće na periferiji Tuzle!) u kome je kamera nenametljivo registrovala jedno autentično emocionalno stanje, dok je u drugom filmu izvesna dobro uočena paradoksalnost situacije podignuta na nivo univerzalno-metaforične gorčine (Goldštajnov film govori o zabačenom drežničkom kraju koji je samo u danima partizanskog rata baš zbog te svoje odvojenosti od sveta, mogao da živi svojim punim životom!). Ali, pored ova dva filma, uzmimo već „Prvi padež — čovek" Krste Škanate (da ne govorimo o nizu drugih sličnih filmova, u kojima je kamera samo beslovesno zverala levo-desno, dok je mikrofon lovio usput izgovorene reči i šumove!), pa ćemo se uveriti u potencijalnu nekompletnost ovog postupka, kojom se reditelj dokumentarnog filma pretvara u pasioniranog čitaoca dnevne štampe i njenog vizuelnog komentatora.

Naravno, bilo bi sasvim neumesno odricati filmu mogućnost efikasnijeg žurnalističkog dejstva, ali je još neumesnije videti u takvom dejstvu njegovu osnovnu pa i jedinu funkciju. Novo vreme zahteva i nove žanrovske perspektive: tako bi, možda, bilo sasvim umesno, već na idućoj martovskoj smotri, podeliti učesnike na dve osnovne kratkometražne kategorije — na one koji se bave dokumentarnim filmom, i na one koji se bave televizijskim filmom. Potreba za obe ove kategorije, razume se, postoji — ni jednoj od njih, čak, ne možemo davati apriorno prvenstvo.

I pored sve glasnijeg prisustva televizije, dokumentarni film ima svoje specifične rezone postojanja. Danas, više nego ikada ranije, dokumentarističko sagledanje sveta trebalo bi da podrazumeva ono subjektivno određivanje reditelja prema pojavama i događajima svakodnevnog života, kojima on svojim pristupom pridaje svojevrsno metaforičko značenje (dakle, nije više bitan ni sam odnos autora prema nekoj pojavi, nego njegov subjektivni doživljaj te pojave — ukoliko film više shvatamo kao oblik mišljenja, takva definicija postaće sve adekvatnija!). U to ime, kao izvestan putokaz, mogu da nam posluže filmovi: „Na sporednom koleseku" Jože Pogačnika, „Hleb" D. Đurkovića i V. Babića, „Otrovi" Maksa Sajka, „Selo malo sputno" Predraga Milisavljevića, „Korac baleta" Nikole Rajića, „Parničenje" Dragoslava Lazića, „Zapisnik" Aleksandra Petrovića, ili „Poplava" Bogdana Žižića. U svim ovim filmovima, različitih dokumentarističkih žanrova i nepodudarnog estetsko-dramaturškog tretmana, baš ta koherentna unutrašnja doživljenost teme rezultirala je onom svojevrsnom sugestivnošću i emocionalnošću, bez kojih se ne može ni

Nastavak na 10. strani

Slobodan Novaković

TRIBINA

Dr Milan DAMNJANOVIĆ

„Sociološki ekvivalent" umetničke vrednosti

RAZLIKUJUĆI estetiku od umetničke kritike, Plehanov je u svojoj poznatoj formuli smatrao da prava kritika, najpre, prikazuje „socijalni ekvivalent" jednog umetničkog dela, tj. ideju dela prevodi s jezika umetnosti na jezik sociologije, a zatim procenjuje estetsku vrednost dela, tj. utvrđuje na koji način je ideja inkarnirana u umetničkoj formi (Umetnost i književnost", naš prev. 1949). Pod „idejom" Plehanov razume društvenu težnju kao (u datom društvu) realizovani društveni smisao koji umetnik na svoj način oblikuje odn. prevodi na jezik umetnosti, a kritičar zatim prevodi s jezika umetnosti na jezik sociologije. Drugim rečima, izvorni društveni smisao tendencije jedne istorijski realne socijalne grupe je sadržajno i kategorijalno istovetan i za umetnika i za kritičara, i on se samo na različite načine izražava u umetnosti i kritici. Kritika, dakle, ne otkriva tu tendenciju u umetničkom delu, već je takoreći samo „prepoznaje", pošto joj je ona sa druge strane već poznata, jer kritičar, kao sociolog, mora imati direktan odnos prema istoj društvenoj realnosti koju on i bez posredovanja umetnosti može izraziti u jeziku sociologije. Pretpostavka Plehanovljevog gledišta je društveno-istorijska uzročna zavisnost umetnosti od opštih ekonomskih i političkih uslova života u jednoj epohi, determinizam koji omogućuje „socijalni ekvivalent" svake umetničke vrednosti. Druga pretpostavka njegovog pogleda je shvatanje umetnosti i svake duhovne aktivnosti kao specifičnog „odražavanja" data društvene realnosti, podrazumevajući jednu realističku gnoseologiju.

Ne moramo ovde analizirati i promišljati ispravnost ovakvih pretpostavki, jer je Plehanov postulirao i drugi čin umetničke kritike kao procenjivanje estetske vrednosti dela. Naš problem je ograničen i sastoji se u pitanju, na koji način se prvi akt kritike povezuje s drugim (prema formulaciji Plehanova), te da li tu vlada odnos ekvivalencije, drugim rečima, da li ideja dela, jednom prevedena na jezik sociologije, može zatim biti prevedena na jezik aksiologije (teorije vrednosti), ili, opet, da li se sociološki može odrediti umetnički kvalitet, da li sociologija može dati kriterijume umetničke vrednosti? Plehanov je s pravom odrečno odgovorio na to pitanje, mada je njegovo obrazloženje za nas samo delimično prihvatljivo. Ono je prihvatljivo utoliko što je Plehanov estetički problem povezao s pitanjem forme, mada se pri tom zaustavio na neproblematičnoj dijalektizaciji sadržaja i forme, a nije uzeo u obzir bitni odnos forme prema amorfnom, bezobličnom, tj. onom što nije forma. „Formalna forma" i „sadržajna forma" u dijalektičkom spregu, s različitim poentama, stalna su tema evropskog estetičkog mišljenja, od antičkog vremena do danas. Formalnost sadržaja i sadržajnost forme je, dakle, nešto što se podrazumeva kako u procesu umetničkog stvaranja, tako i u gotovom delu, ali pravi problem predstavlja odnos „sadržajne forme" prema bezobličnoj materiji, odnos vrednosti koju predstavlja ta forma prema datoj socijalnoj i prirodnoj stvarnosti. Plehanov je smatrao estetičku procenu zavisnom od ličnog, biološki zasnovanog, dopadanja i na taj način „desociologizirao" problem estetičke vrednosti i estetičkog suda, pri čemu je neopravdano to njegovo biološko fundiranje, ali zato vrlo umesno distingviranje estetičkog od sociološkog kriterijuma.

Ako se sa početka našeg stoleća vratimo u neposrednu sadašnjost i sa Plehanovljeve marksističke teorije pređemo na teoriju A. Hausera, kojoj se ne može osporiti istoričnost i dijalektičnost kao i bitna saglasnost, u nekim važnim tačkama, s istorijskim materijalizmom, onda ćemo u njegovom delu, koje predstavlja filozofski i metodološki rezime njegove grandiozne „Socijalne istorije umetnosti i književnosti", u „Filozofiji istorije umetnosti" naći sledeći stav: „U umetnosti je, po Hauseru, sve socijalno uslovljeno, ali se u umetnosti sve ne dâ sociološki odrediti", pa tako „umetnički kvalitet (vrednost) nema sociološki ekvivalent". To zvuči kao replika na Plehanova, pa se čak ponavlja i doslovno ista formulacija u izrazu „sociološki ekvivalent".

Ako radi jasnog postavljanja problema istaknemo, s jedne strane, teoriju „sociološkog ekvivalenta" svake umetničke vrednosti, koju Plehanov nije jednoznačno zastupao, ali koju je mogućno izvesti iz njegovog determinističkog shvatanja zavisnosti svih oblika duhovne aktivnosti od odredničke socijalne osnove, i, sa druge strane, odlučno poricanje bilo kakve veze između socijalnog smisla i umetničke vrednosti, između umetničke i političke istine, u teoriji A. Hausera, onda smo dovoljno pripremljeni da pristupimo analizi problema umetničke vrednosti u njenom odnosu prema socijalnom životu i socijalnoj vrednosti.

Taj problem se može raščlaniti na prethodno pitanje određivanja same umetničke vrednosti, zatim na pitanje vrednosti umetnosti u društvenom životu, najzad na pitanje sociološki odredljivog pandana ili ekvivalenta umetničke vrednosti. Osim toga, treba se zapitati da li sociologija umetnosti može opstati bez vrednosnih sudova, tj. da li nju interesuje umetnost

Sudbina oblika

PREMIJERA KRLEŽINE DRAME „U AGONIJI“ I GOSTOVANJE PRAŠKOG TEATRA NA GELENDERU

TEŠKO JE shvatiti pravu prirodu jubileja: počnu svečano, ljudski potresno, i kada se od njih očekuje najviše plemenitosti, olako prelaze u patetiku i zamagljuju svoje sopstveno značenje. Da je proslava Viktora Starčića, velikog majstora reči i scene, ostala u granicama prigodnog programa, sve bi bilo u znaku lovorovih venaca, ali na nesreću kulminacija se nalazila u svečanoj predstavi „Agonije“ Miroslava Krleže, koju je pripremio ansambl Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Za nju ovakvu teško je naći opravdanje i zato se postavlja pitanje — da li je prećutati zbog izuzetne stiuacije ili potpuno odvojiti od proslave i proceniti kao sasvim novo scensko ostvarenje. Pogotovo što tradicionalni pozorišni običaji nalažu da se u ovakvim prilikama svim silama iznalaze samo laskavi superlativi.

Možda bismo bili nepravedni prema Viktoru Starčiću ako bismo ostali u senkama poluistina koje se gomilaju oko ove premijere. Jer, iako primetno uzbuđen, on je ipak uspeo da stvori veoma zanimljiv i nadasve ubedljiv lik, dajući starom Lenbahu neke nove, lično svoje boje i tonove, tako da se u mnogim nijansama razlikuje od ranijih i nama poznatih interpretacija. Bilo je tu scena i trenutaka koji su do te mere plastično uobličeni da je Viktor Starčić u njima dostizao svoje najviše umetničke domete.

Ali, upravo to saznanje, da umetnik, čak i u jubilarnom raspoloženju, nalazi dovoljno snage i koncentracije za tešku i delikatnu rolu, nameće pitanje — kako se moglo dogoditi da za ovu priliku bude spremljena jedna potpuno inertna i hladno neinventivna predstava u režiji Tomslava Tanhofera (kakva zabluda Jugoslovenskog dramskog pozorišta!) Režija je u svojoj umetničkoj ograničenosti pošla od saznanja da je svet „Agonije“, kao i čitav dramski opus Miroslava Krleže već apsolutno scenski verificiran, da mu je nađen konačni izraz i da se sva njena funkcionalnost svodi na formalno oživljavanje utiska koji u sebi nosimo o ovome delu. To se veoma precizno može da uoči već i na samom dekoru; valjda opet zbog jubileja, prvi čin je delovao mnogo bogatije i raznovrsnije, sa nizom detalja koji su bili zanemarivani u mnogim dosadašnjim inscenacijama. Ali odmah zatim došao je nesrećni drugi čin u kome scenograf (Milenko Šerban) i reditelj odjednom iz neobjašnjenih razloga gube osećanje mere i dobrog ukusa, te se upuštaju u nemoguću patetično-kičersku predimenzioniranost koja je dala neadekvatan prostor pogodan valjda jedino za igranje groteski.

Nije to samo briga za faktografiju — već otpor prema svemu što je novo u pogledu tumačenja scene i psihologije likova, kao da se jednom demonstracijom preživelih manira i rešenja htelo po svaku cenu reći baš u ovom času da delo Miroslava Krleže pripada jednoj pozorišnoj generaciji koja nastoji da se po svaku cenu sa njim do kraja identifikuje i završi na sceni. Zato režiji uopšte nije važno da li spoljno koncipirane situacije dovedene do izveštačenosti deluju na gledalište. Da je režija nemoćna, to je isuviše vidno, ali niko od mladih pozorišnih entuzijasta ne može se pomiriti da je i Krležino delo mrtvo! A ova predstava uporno želi to da dokaže i stalno se suprotstavlja pomisli da se „Agonija“ može igrati na svežiji i originalniji način, a da pri tome ne izgubi ništa od svoje autentičnosti. Jer, nemoguće je jedno takvo delo pobediti i držati večno u rešetkama pozorišnih šablona, pa je krajnje vreme da se tome počnemo i organizovano suprotstavljati.

Možda pristojnost zaista nalaže da se ovakva režija ne analizira u pojedinostima. Jer, kuda bi nas odvelo nabrajanje svih rogobatnosti poput onog trivijalnog Laurinog ubistva iza zavese. I zato glumačke sposobnosti Marije Crnobori i Steve Žigona ne treba ni gledati kroz ovu predstavu i odnose Laure i Križoveca. Utisak bi bio sasvim logično poražavajući i za njih i za nas, a to ipak niko ne želi, bar ne još u ovom trenutku.

* * *

Gostovanje praškog Teatra na gelenderu ili popularnije Crnog teatra — već posle prve predstave preraslo je u trijumf najčistije scenske poezije. Vizije Jirži Srneca i njegovih mladih prijatelja toliko su neodoljivo privlačile gledalište da se ono stapalo sa pozornicom i činilo jedinstvo u kome je poezija bila toliko dominantna da će sećanje biti uvek prijatno i stalno i iznova podsticati potrebu za ovakvim doživljajima.

NOV I NADASVE UBEDLJIV BARON LENBAH VIKTORA STARČIĆA

Reći da je to pokušaj da se stari kineski trik sa igrom senki, lutaka i predmeta, na kome se zasniva crno pozorište, primeni na savremenoj sceni, nije dovoljno da bi se shvatio ovaj bezgranični entuzijazam. Pogotovo što nije reč o iskusnim i rafiniranim pantomimičarima. Nijedan od njih pojedinačno po svom izrazu tela ne može ni izdaleka da se meri sa bravuroznošću i sugestijom onih najpoznatijih evropskih umetnika. Ali, njima to nije ni potrebno i čini se čak da bi pomalo u kontekstu cele predstave smetalo. Pogotovo što se pojedinac kao živo biće u svemu izjednačava sa predmetima, pa utisak počiva na uzajamnoj povezanosti svih njihovih pokreta. Pri tome je karakteristično da svi oni pojedinačno, bilo da se radi o predmetima kao što su svetiljke, čaršavi, šivaća mašina, fotografski aparat, kovčezi, cipele, krovovi ili o živim akterima, imaju svoj individualni ritam i funkciju i neku vrstu magičnog senzibiliteta koji se uzajamno prožimaju i asocijacijama sintetizuju u slike koje sadrže toliko poetičnosti da je nemoguće zamisliti njihov život mimo ovog nestvarnog jedinstva.

Zbog toga i gubimo interesovanje za trik i mehanički pokret kao da uopšte nije bitno na koji način se postiže ta tajanstvena iluzija i poželeti je da se ona tu, na granici između svetla i tame, zadrži što duže. Pogotovo što se animatori iz tame potpuno identifikuju sa pokretima predmeta, tako da njihovi statični oblici postanu itekako organski, ritmički i po izrazu nama savršeno bliski. To se naročito osetilo u scenama sa muškim i ženskim cipelama koje su se volele isto onako sugestivno kao što to čine ljudi, zatim u prizorima sa malim krojačem, sukobljavanju kovčega, posebno od časa kada počne da veći guta manjeg, a zatim dolazi ona nenadmašna egzibicija sa konjem od čaršava!

To je i ujedno objašnjenje uspeha Teatra na gelenderu: mlad ansambl, izvanrednom tehnikom, požrtvovanjem i majstorski kolektivnom igrom (što je za nas često gotovo nedostižno, na žalost) uspeo je da stvori spektakl koji se sigurno nalazi na svetskom nivou. Na ovoj predstavi sačinjenoj od malih kolaža — dosetki i izvanredno lepih i suptilnih govornih intermeca, moglo se primetiti i niz pokreta koji govore o oplemenjavanju starih formi, modernim valerima iluzionističkog pozorišta i crtanog filma.

Uspeh je zaista superioran, i zato naše simpatije i divljenje zaslužuje podjednako čitav ovaj ansambl, koji pored Jirži Srneca (reditelja, kompozitora, libretiste i glavnog pantomimičara) čine František Kratkohvil, Milada Dahnjelova, Eva Macalikova, Magdalena Ulrihova, Slava Daničkova, Jirži Andrle, Milan Melcer i Aleksej Okunjev.

Petar Volk

---

jedino i isključivo kao činjenica, pa dakle i vrednosni sudovi za nju predstavljaju samo socijalna data (A. Silbermann), ili pak sociologija umetnosti mora preuzeti od estetike bitne odredbe umetničke vrednosti, tako da se sociološki rad u tom pogledu nužno susreće s kritikom i teorijom umetnosti.

Prethodno pitanje: šta je umetnička vrednost, mora se prepustiti estetici ili filozofiji umetnosti, i ovde samo treba imati u vidu razlikovanje estetičke od umetničke vrednosti, kao i tzv. autotelični i imanentni karakter umetničke vrednosti. To znači da ovde treba preuzeti onaj rezultat estetičkog razmišljanja koji govori o tome da umetnost može oblikovati i organski u sebi sadržati idejne (intelektualne), moralne, političke, religiozne, vaspitne i druge tendencij, a da pri tom ipak ostane umetnost, drugim rečima, da formalno savršenstvo, kao estetička vrednost, ne isključuje u uspelom umetničkom oblikovanju prisustvo drugih, ne-estetičkih vrednosti.

Iz tog estetičkog razmišljanja za sociologiju umetnosti proističe, najpre, uviđanje da postoje neke čisto umetničke vrednosti koje su u socijalnom pogledu ne samo značajne, već nenadoknadive. Umetnost kao takva, to će reći po svojim unutrašnjim duhovnim vrednostima koje neposredno i odlučno opravdavaju sebe, predstavlja vrednost i u društvenom pogledu, a ne samo kao posredna vrednost, po svojim socijalnim posledicama i uticajima koje vrši u određenom društvenom poretku. Zbog toga je pogrešno smatrati posredne vrednosti umetnosti jedinim socijalnim vrednostima umetnosti (D. W. Gotshalk: „Umetnost i socijalni poredak“, 1962). Ovo saznanje je, naravno, proisteklo iz modernog razvoja umetnosti i iz položaja umetnosti u današnjoj kulturi, kao i iz savremenog shvatanja same kulture. Moramo respektovati unutrašnju dinamiku svake kulturne aktivnosti i specifičnost različitih kulturnih objektivacija. Tek polazeći od „same stvari“ tj., u ovom slučaju, od umetničkog dela, možemo razumeti i njegovu socijalnu uslovljenost, kao i njegovu mogućnu socijalnu akciju, pošto se, s jedne strane, delovanje društvenih sila na umetnost može na različite načine izraziti u individualnom stvaralaštvu i pošto, s druge strane, umetničko delo može na različite načine socijalno delovati.

Ako se sad zapitamo koje su to unutrašnje i bitne vrednosti umetnosti koje su od najvećeg socijalnog značaja, onda možemo reći da umetnosti donose sa sobom obogaćenje socijalnog života u određenom pogledu, tako da su umetničke vrednosti, od prvoga časa kulturne istorije čovečanstva, nezamenljive i neophodne socijalne vrednosti: sa njima, upravo, i započinje ta kulturna istorija. Umetnička dela su najintegralniji izraz čovečnosti, jer obuhvataju ono što je neposredno (čulno) dato, materiju, i ono što je distancirano i posredno (ideju), duh, u jednom obliku koji ima prednosti kako u odnosu na pojmovni (naučni) oblik, tako i na golu neposrednost prednaučnih izraza i objektivacija. Umetnost je stoga jedan od najboljih i najvažnijih razloga za postojanje društvenog života. Težnja za pravednim i istinitim životom u idealnoj ljudskoj zajednici najrealnije se izražava u umetničkom oblikovanju te zajednice, u približenju socijalnog života umetničkom, baš zbog toga što se čovečanstvo najpotpunije izražava u umetničkom oblikovanju.

Ali umetnost nije samo po sebi socijalna vrednost, već i kao kulturna sila koja je u stanju da socijalno deluje. Postoje najrazličitiji putevi socijalnog uticaja umetnosti: počev od „nesvesnih“ i nenametljivih, pa do najeksplicitnijih i najdirektnijih. „Direktivna umetnost“ je ona koja ispunjava pred-određen socijalni zadatak i totalitarne vlasti se uvek na taj, instrumentalan, način odnosa prema umetnosti. Nema nikakve sumnje da takva umetnost može izvršiti izvestan socijalni uticaj i da unekoliko može imati uspeha, ali direktivna umetnost, ipak, nije najsavršenija metoda uticanja umetnosti na društvo i ona ne iscrpljuje listu metoda koje umetnost ima na raspolaganju za tu svrhu (Gotshalk). Tu istinu su uvideli Marx i Engels, pa su se u svojim poznatim fragmentarnim razmišljanjima o umetnosti uvek izjašnjavali za implicitnu ili indirektnu metodu umetničkog delovanja.

Umetnost kao socijalna sila unapređuje društveni život u više pravaca: razvija sposobnosti (emocionalne i dr.), uzdiže prave vrednosti, a posebno lične, hrani smisao za ljudsko dostojanstvo, inkarnira lični i društveni ideal itd. Po mišljenju Gotshalka, „lepe umetnosti preobražavaju sve ono što socijalna akcija svuda otelovljuje i tako predstavljaju implicitno socijalnu silu samim stvaranjem i procenjivanjem objekata koji služe čisto estetskim svrhama“. No pošto

Nastavak na 11. strani

MALI EKRAN

Laku televizijsku noć!

O TOME kako naša televizija uspavljuje naciju, može se govoriti na više načina. Beogradski list „Sport“ izabrao je onaj, koji se tiče tela. Mene bi naravno, mnogo više zanimao onaj način koji bi se ticao uspavljivanja duha i mogu da kažem, da bi anketa o uspavljivanju duha televizijskim putem bila daleko zanimljivija, jer smo za ovo kratko vreme otkako je televizija postala „hleb naš nasušni daj nam večeras“ dobili masu uspavanih Trnoružica, koje radije gledaju život na ekranu, od svoga sopstvenog života ispred njega.

Televizijska kritika bila bi izvesna vrsta Princa, koji ih s vremena na vreme pokušava razbuditi i otrgnuti od magnetoskopskog dremeža. Svet mi ponekad izgleda veoma čudno — večeri su prepune sanjalica koje umesto svoje sopstvene dileme, što se kreće između večnog Da ili Ne, upotrebljavaju onu čuvenu emisiju sa istim naslovom.

No, vratimo se „Svetovoj“ anketi, koja razmatra način na koji naš građanin treba da zaspi. Evo iskaza jednog televizijskog spavača:

„Ugasim televizor i legnem. Pokušavam da zaspim, ali mi se u misli stalno vraćaju one vesti. Pitam se — zbog čega li je onaj avion pao, hoće li rudari biti spaseni. . Mislim, mislim, prevrćem se u krevetu, a vreme prolazi. Pogledam na časovnik — ponoć već odavno prošla. Počinjem da se nerviram što još nisam zaspao, ustajem, pušim, šetam po sobi... Opet legnem... Zar je zaista nemoguće da se posle tih vesti — negde oko 22 časa — prikazuju „Tomi i Džeri“, Pluton ili neki drugi crtani filmovi, koji se inače vrlo često emituju uz reklame, između 18 i 20 časova?“

L. Đ. inženjer Beograd

Inženjeru, jeste li čitali knjigu „Kome zvono zvoni?“

Ako niste, okrenite njenu prvu stranu, i saznaćete da je svaki čovek deo kontinenta, deo zemlje. I ako more odnese grudu zemlje, Evrope je manje, kao da je odnelo kakav rt, posed vašeg prijatelja ili vaš vlastiti i smrt svakog čoveka smanjuje vas, jer ste obuhvaćeni u čovečanstvu, inženjeru; i zato nikada ne pitajte kome zvono zvoni; vama zvoni inženjeru, ono zvoni svima nama, inženjeru!

Zbog toga je dobro što ne možete da spavate inženjeru, kada čujete da je neki avion pao, da su neki rudari zatrpani, ili da su neki crnci ubijeni. I ne treba da spavate inženjeru! I ne treba da gledate vragolije crtanog Tomija i obojenog Džerija, iako u tom trenutku neko plače; jer za vas plače inženjeru, i za mene, i za TV urednika, i za sve nas!

Toliko smo daleko otišli u svojim zahtevima za udobnost, da nam nije svejedno ni kako nam televizija kaže laku noć. Bio sam dečak, kada televizijski aparati udoše prvi put u naše sobe. Bilo je i suviše drugih stvari koje su nas zabrinjavale, da bismo mogli misliti kako ćemo se najlepše uspavati. Bile su tačkice za hleb, bile su Batine patike, i UNRIN margarin od kikirikija. Sada je sve u redu! Imamo električne aparate i razmišljamo kako da ih imamo još više. Imamo Tašmajdan i devojčice sa skupim klizaljkama. Imamo knjige na smetlištu Otpada. Imamo razmažene zahteve za televizijsko laku noć! Još jedan korak, i moći ćemo mirno reći: „Ako nemate hleba, jedite kolače!“ I tada će biti gotovo.

U ovoj istoj rubrici napadao sam televiziju iz broja u broj.

Izvinjavam se za sve napade. Čestitam! Preklinjem:

Dajte u poslednjim vestima, što više nesreće, što više ubistava, pokažite, kako živi ova planeta, ne dajte da građani spavaju, neka puše do zore, neka uzimaju pilule protiv nesanice, neka zaborave na svoje elektrnčne aparate, neka zaborave na svoje sutrašnje ručkove, neka se sete vremena kada su bili gladni, kada su išli u Batinim patikama!

Neki divni Nemci

Posmatram esesovske islednike iz drame u dramu.

Poslednjih mesec dana, video sam najmanje nekoliko friceva, koji su izuzetno inteligentni i izuzetno svirepi. Ne mogu ništa da kažem o esesovskim islednicima, jer sam na početku rata imao četiri i po godine.

Zbog toga gledam televizijske drame.

U početku smo imali crno-bele Nemce. Sada su oni lukavo opisani. Kobajagi pametni, kobajagi vrše svoju dužnost, kobajagi svirepi. Pisac, zaljubljen sam u sebe, govori tokom cele drame: „Pogledajte kako ja sve razumem! Čak i klasnog neprijatelja!“ Islednici govore ilegalcima Vi, prave izuzetno duhovite obrte rečenica, obično su prefinjeni cinici, a u Frankfurtu na Majni imaju arheološke zbirke. Kako divan rat! Neko usput i pogine, ali sve se odvija na nivou, i svi mu govore vi, čak i kada ga tuku.

Proverio sam koliko su pisci imali godina kada je bio rat.

Suviše malo da bi u njemu učestvovali.

Zbog toga verovatno i ne znaju sasvim dobro kako su izgledali pravi esesovci.

Momo Kapor

Milija KOMATINA

KO SU PRETENDENTI NA IDEOLOŠKI MONOPOL

PITANJE o ideološkom monopolu, o pretenzijama za takvu društvenu poziciju, u ovom trenutku nije novo, ali je vrlo aktuelno. Potreba društva da ostvaruje idejno jedinstvo, da obezbjeđuje afirmaciju najprogresivnijih ideja i kriterijuma, uvijek nanovo stavlja na dnevni red borbu protiv pojave koja stoji na putu tih težnji — protiv monopolizma. Monopolističke aspiracije mogu biti različitog porijekla i karaktera. U kulturnom životu njihov je uzrok, pored ostalog, u raskoraku između želje za određenom afirmacijom i stvarne podloge na kojoj ona može da se zasniva. „Nedostatak talenta nadoknađuje se nedostatkom karaktera" — kako kaže maksima jednog poljskog satiričara. Time se mogu objasniti postupci mnogih koji se nađu u takvom neskladu.

Izlišno je ukazivati na opasnost od monopolističkih tendencija i pojedinaca i pojedinih grupacija, svejedno gdje se one ispolje. U našem društvu protivu njih nikada ne splamsava revolucionarni revolt. Ali postoji i druga vrsta revolta — to su otpori koji se javljajú ovom prvom, u stvari otpori nastojanjima društva da se odupre dezorganizujućim snagama. Simptomatično je, međutim, da se i taj drugi revolt oblači u „revolucionarnu" ljušturu: u ime „slobode mišljenja" diže se glas protiv konstruktivne kritike. Neupućenima ta igra može da izgleda privlačno. U njoj se uloge mijenjaju: *stvarni pretendenti na (ideološki) monopol kriču protiv ideološkog monopola!*

Odgovori Zagorke Pešić Golubović („Praxis" broj 2, 1965. i „Književne novine" od 6. III 1965.) drastično ilustruju tu igru. Autor je pokušao da odbrani ranije ispoljena shvatanja u članku „Socijalizam i humanizam" („Praxis" broj 1, 1965), ali na žalost, na način koji se ne bi očekivao od nekoga ko obavlja ulogu naučnog radnika. Umjesto da suprotstavi naučne argumente (ako ih ima) Z. P. Golubović svojim kritičarima (reagovanje na moj članak „Jedno nemarksističko shvatanje humanizma", objavljen u „Komunistu" od 21. I 1965. godine i na predavanje Mike Tripala, objavljeno u „Vjesniku" od 7. II 1965. godine) šalje uvrede i insinuacije.

Izgleda da je ovom autoru bilo više stalo do nečeg drugog, nego do toga da ubijedi javnost u „teorijsku ispravnost" svojih teza. U kontekstu njegovih odgovora iskrsava pitanje ko „može" i ko ima „pravo" da raspravlja o tako krupnom teorijskom i praktičnom pitanju našeg društva — o humanizaciji ljudskog rada. Upućujući svoje misli u tom pravcu, a ne u otkrivanju suštine samog problema, Z. P. Golubović došla je do interesantne sintagme — „ideološki monopol" — i odlučila da je uputi na adresu svojih kritičara.

Odgovori sami za sebe, takvi kakvi su, ne bi zasluživali pažnju (teorijski oni su irelevantni, jer su bez pokušaja da se naučnom argumentacijom opravdaju ili prodube ranija shvatanja) da nije u njima postavljeno to pitanje o ideološkom monopolu i kad oni sami ne bi ukazivali gdje se taj monopol prikriva i pokušava učvrstiti.

I

U poslednje vrijeme, inače, te dvije riječi — „ideološki" i „monopol" — često se nađu zajedno i postaju meta za gađanje. Van sumnje je da nikakav monopol nije progresivan, a ako je *ideološki* onda može da bude oslonac za neke ideje i tendencije koje nemaju veze sa onim za šta se bori Savez komunista Jugoslavije. Ali da bi se moglo raspravljati o tom pojmu — ideološkom monopolu, potrebno je vidjeti šta on sadrži i šta se pod tim podrazumijeva.

Na bazi različitih interesa, i kao njihov izraz, niču i egzistiraju različite ideologije. Ne treba ni isticati da svaka teži opštoj dominaciji. Izražavajući princip oslobođenja cijelog društva, ideologija radničke klase, za razliku od drugih, teži ka prevladavanju svoje klasne ograničenosti — klasna svijest koju ona projektuje preobražava se u opštu društvenu svijest, kao što interes klase prerasta u interes cijelog društva. Tu ideologiju, koja se zasniva na fundamentima marksizma, SKJ stalno provjerava i obogaćuje praksom svoga članstva i cijelog društva. On je osnovna ideološka snaga našeg društva, iako ima ostataka ili novih tendencija koje postoje van njegovih redova ili čak i unutar, a zasnivaju se na drugačijim interesima i težnjama.

Te druge tendencije često nijesu izolovane od demokratske razmene mišljenja unutar Saveza komunista. One se probijaju kroz pukotine te prakse, tražeći načina da je sputaju ili da joj izmijene tok. Ko su nosioci takvih tendencija? Ko su pretendenti na monopolističke pozicije? Svakako, njih ne treba tražiti u nekoj posebnoj profesiji i djelatnosti ili u kategoriji ljudi koji su „zaduženi" da „brane marksizam". Pretendenti na monopol mogu biti i oni koji nijesu — „zaduženi da brane marksizam"! Postoje različite ideologije i različiti putevi ideološkog uticaja. Zar ima manju mogućnost ideološkog uticaja neko ko drži univerzitetsku katedru, kome je dostupna tribina Savezne skupštine, tribine različitih listova i časopisa — od nekoga ko je, na primjer, član redakcije partijskog lista, čiji su stupci, uostalom, otvoreni i za ovog prvog?!

Monopolističke težnje imaju sve manje šanse u konstelaciji samoupravnih odnosa i u atmosferi jačanja demokratske prakse u svim domenima našeg društvenog života. Nosioci tih pojava povezuju se često na bazi ličnih interesa ili sličnih idejnih koncepcija i tako se stvara ono što se u sociologiji naziva „neformalna grupa" ili u svakodnevnom govoru „klika". Tako udruženi klikaši dobiju daleko veću moć nego što bi je inače mogli imati, a što se tiče principijelnosti, ona je podređena uzusima klike i interesima koji se tim putem obezbjeđuju.

U društvenom i naučnom životu danas se ispoljavaju neka nova strujanja. Ona najčešće nose dah novih odnosa i znače progres u razvijanju društvene misli. Ali ima i jedna tendencija koja je u izvesnom smislu simptomatična, a mogio bi se reći, i suprotna tome. Za razliku od ranijeg perioda, kada se često insistiralo na *jednoobraznosti*, sada se ponekad aprioristički, nezavisno od suštine stava, prenaglašava značaj *razlika*. Inauguracija jednog takvog principa, nije nešto nepoznato u razvoju socijalističkog pokreta. Na sličnu pojavu svojevremeno je i Lenjin reagovao. „Ljudi stvarno uvereni u to da su pomerili nauku napred — pisao je on — zahtevali bi ne slobodu novih pogleda uporedo sa starim, nego zamenu starih pogleda novim". („Izabrana dela", Tom III, strana 230).

„Sloboda novih pogleda uporedo sa starim" — zaista predstavlja ne izraz demokratizma nego traženje mjesta pod suncem za najrazličitije stavove. A kada se to postigne, onda je već „lakše" polemisati sa nekim ko kritikuje neki stav: ako treba, i kad treba, dovoljno je prikačiti takvom kritičaru etiketu „pretendent na ideološki monopol"!

Upravo to čini Z. P. Golubović sa svojim kritičarima. Svoj tovar „novih ideja" obavila je etiketom „socijalistički humanizam", valjda van pomisli da će se ko usuditi da pogleda šta je u tom „tovaru". A kada je, ipak, došlo do kritika, na novim hartijama žučem je ispisano: „zlonamjerna kritika", „pretenzija na ideološki monopol", kritika „u ime jedinog mogućeg marksizma", kritika „da bi se opravdala funkcija" i slično.

II

Čitaoci su mogli i sami da se uvjere šta sadrži taj „marksizam" u koji se nije smjelo dirati i šta znači ta „koncepcija humanizma" koju je bilo grešno nazivati svojim pravim imenom. Potrebno je, ipak, ponovo istaknuti neke osnovne argumente koje Z. P. Golubović ili neće, ili ne može da razumije.

U mom ranijem članku, između ostalog, citirano je i ovo mjesto iz njenog članka:

„*Samoupravljanje se do sada afirmisalo skoro isključivo kao politički i ekonomski organ radnih organizacija*, rešavajući praktične zadatke proizvodnog procesa, organizacije rada, raspodjele i sl. i kroz to razvijajući sistem neposredne demokratije u radnoj organizaciji. Može se reći da se organi radničkog samoupravljanja *nisu ozbiljnije bavili problemima humanizacije rada i ljudskih odnosa*, tj. oni nisu svoju delatnost organski povezali sa procesom revalorizacije rada". (Sve podvukao — M. K.).

Po autoru, dakle, humanizacija ljudskog rada je takoreći van sfere ekonomskih i političkih odnosa. Samoupravljanje je zapostavilo humanizaciju rada, ali je riješilo ekonomske i političke probleme i odnose! Na nekim mjestima autor govori da socijalizam rešava ekonomske i političke odnose ali se oni isključuju iz humanizacije rada, kako se vidi i iz navedenog teksta. Možda autor tako i ne misli, ali tako je napisano.

Članak o kome je riječ daje razloge da se ukaže i na druge momente, posebno na način kako se u njemu tretira odnos između antropološkog i drugih aspekata. Revalorizacija ljudske ličnosti, mijenjanje njene prirode, jeste jedan od fundamentalnih problema koje treba da rešava socijalizam. Van sumnje je i to da se „socijalizam danas ne može definisati samo pomoću ekonomskih i političkih kategorija", pogotovo ne ako ih shvatimo kao pitanje o „ekonomskom i tehničkom prosperitetu"", kako to shvata Z. P. Golubović.

Otuđenje čovjeka, posmatrano kroz otuđenje njegovih potreba, pokazuje se danas zaista kao jedan od najprimjetnijih i veoma dubokih oblika alijenacije (ovo posebno ističe Erih From). Ali svakome ko se ozbiljnije bavi naukom nije teško otkriti da iza te pojave leže još dublji uzroci. Poniranjem u njih, opet se neizostavno vraćamo kategoriji rada i opet ostalim društveno-ekonomskim i političkim kategorijama, no u drugačijem, mnogo složenijem i širem njihovom značaju od onog koje im daje Z. P. Golubović. I suština čovjeka, njegova priroda, uzroci koji utiču na formiranje i revalorizaciju ljudske ličnosti, ne mogu se shvatiti niti objasniti bez uzimanja u obzir društveno-ekonomskih činioca. Evo, šta su o tome pisali Marks i Engels:

„Ovaj skup proizvodnih snaga, kapitala i društvenih formi opštenja, koji svaka individua i svako pokolenje zatiče kao nešto dato, jeste realna osnova onoga što filozofi predstavljaju sebi kao „supstanciju" i „suštinu čoveka", što su oni obožavali i protivu čega su se borili, realna osnova, koja se u svojim djelovanjima i uticajima na razvitak ljudi ni najmanje ne ometa time što se ovi filozofi kao „samosvest" i „jedinstveni" bune protivu nje".

Čak i Erih From (čudnovato da to nije mogla da zapazi Z. P. Golubović!), koji inače mnoge stvari pokušava da objasni kroz naglašeni antropologizam, ne može da ne istakne — i sa antropološkog stanovišta — značaj društveno-ekonomskih kategorija:

„Čovek je jedinstven, njegovo mišljenje, osećanje i životna praksa, nerazdvojno su povezani. On ne može da bude slobodan u svojim mislima ako nije slobodan emocionalno, a on ne može da bude slobodan emocionalno ako je zavisan i ako nije slobodan u svojoj životnoj praksi, u svojim ekonomskim i društvenim odnosima". („Zdravo društvo", str. 260. „Rad", Beograd, 1963.).

Z. P. Golubović iznijela je, u zaključku svoga članka, i zahtjev „da je neophodno sa humanističkog stanovišta izvršiti preispitivanje principa na kojima gradimo našu varijantu socijalističkog društva". Prije svega, pitanje je koliko je adekvatna formulacija „naše varijante socijalizma". Socijalizam postaje svjetski proces. Naravno, postoje razlike, ali ako se i po čemu razlikujemo, po čemu bi se moglo govoriti o varijanti našeg socijalizma, onda je to samoupravljanje (posebno priroda samoupravljanja u našoj zemlji), iako je ono vjerovatno nužno za buduće društvo uopšte koje se kreće ka komunizmu. Dakle, nema pitanja da li smo za samoupravljanje ili ne (a ja ne vidim drugu varijantu) jer je ono varijanta našeg socijalizma, ako se taj izraz — varijanta — može uopšte primiti. Zapravo meni su neshvatljivi drugi principi sem samoupravljanja na kojima počiva naša varijanta socijalizma. Mogu se složiti sa poslednjim u odgovoru da nešto treba preispitati u u našoj teoriji i praksi, ali ne kako je ranije autor napisao — „preispitati našu varijantu socijalizma".

Z. P. Golubović navodi da se borba za socijalizam ne može uspješno ostvarivati ako isključivo ekonomski i politički faktori budu uzimani u obzir bez drugih aspekata (moralnih, psiholoških, antropoloških itd.). Ukoliko takva praksa postoji, onda su u pitanju slabosti samoupravljanja i izraz njegove nerazvijenosti, o čemu je bilo riječi u mom ranijem članku, ali to nijesu principi naše varijante socijalizma.

III

Pitanja o kojima je riječ veoma su značajna i sa teorijskog i sa praktičnog aspekta. I ako govorimo o potrebi razmjene mišljenja — ne znam u čemu bi prije ona trebalo da se potpunije i svestranije ispolje. Odgovori Z. P. Golubović, međutim, po načinu kako su pisani, pokazuju ne samo drugačiju koncepciju o tim pitanjima, nego i netolerantnost u zajedničkom raspravljanju o njima. Isto tako, ako već pristupimo analizi pojedinih shvatanja, ne smijemo ostati na pola puta — metod naučnog raspravljanja i idejna borba iziskuju konsekventnost, izvođenje zaključaka. Z. P. Golubović, kad su drugi u pitanju, i to osporava.

Treba se sa ovim autorom složiti kada predlaže da bi „jednom trebalo i eksplicitno ustanoviti da nije bitno za naš dalji socijalistički razvitak da li je Z. Pešić Golubović, ili neki drugi pojedinac, izišao iz okvira marksizma nego, ako je tačno to što se tvrdi treba dokazati i pokazati dubljom analizom *zašto to nije marksističko...*" Držeći se upravo tog njenog predloga, ja sam u svojem ranijem članku neka njena shvatanja, na osnovu učinjene analize, nazvao određenim imenom. Ovom prilikom treba obratiti pažnju i na njenu formulaciju — „...izašao iz okvira marksizma"! Kako se u tom slučaju shvata marksizam — u kakvim „okvirima!?" Dublja analiza njenog teksta možda bi i mogla otkriti iz kakvih su okvira izašla ta shvatanja, posebno o humanizaciji rada, ali je teško ustanoviti da su marksistička i u duhu učenja Karla Marksa i izvan toga „okvira". U shvatanju autora ne vide se osnovne pretpostavke koje omogućavaju humanizaciju rada, a bez toga svaka koncepcija ne samo da je irelevantna sa stanovišta prakse nego i sa „čisto" teorijskog. Iako u drugom kontekstu, za koncepciju humanizma koja zaobilazi ili previđa pretpostavke koje ga omogućavaju, Marks i Engels pisali su 1844., u predgovoru „Svete porodice", slijedeće:

„Realni humanizam nema u Nemačkoj opasnijeg neprijatelja od spiritualizma ili spekulativnog idealizma, koji na mesto stvarnog individualnog čoveka stavlja „samosvest" ili „duh" i uči sa jevanđelistom: „jer je duh srčan, ali telo slabo". Razumije se da ovaj bestelesni duh ima duha samo u svom uobraženju".

Razume se, zaista i sa današnjeg stanovišta, i „van okvira marksizma", bestelesan je i ima duha samo u svom uobraženju — humanizam koji ne polazi od društveno-ekonomske i političke sfere kroz koju se danas rešava fundamentalno pitanje čoveka — njegovo razotuđenje. Okretanje toj sferi (zar to treba dokazivati?!) ne znači „da se zapostavlja antropološki aspekat"; naprotiv — tim putem se okrećemo čovjeku na način koji omogućava da vidimo cjelokupnost njegovih manifestacija. Poznato je i u nauci raščišćeno da se čovjek mora shvatiti kao konkretno biće koje egzistira u konkretnim materijalnim uslovima i odnosima. U ranijem članku istakao sam da rešavanje problema humanizacije rada van konteksta društveno-ekonomske i političke sfere zamagljuje suštinu eksploatatorskih odnosa. Da li i tu tvrdnju treba ponovo obrazlagati i dokazivati?!

Osvrćući se na ta shvatanja autora, potrebno je ovoga puta ukazati i na idejno značenje metoda kojima se reaguje na kritiku. Da bi bila efikasna i adekvatna programskim načelima, idejna borba komunista polazi od određenih principa. U kritikama kakve su ove o kojima je riječ za svaki od tih principa izmišljaju se određeni protivrazlozi.

Na potrebu društva da raščlanjuje socijalističke od nesocijalističkih pojava, pojedini autori reaguju protivstavom da takva kritika znači sputavanje iznošenja mišljenja. „Pojedinci koji osjećaju da će određeni vidovi aktivnosti nailaziti sve češće na kritiku — kako je na VIII kongresu istakao Veljko Vlahović — pokušavaju da potrebu društva za idejnim raščišćavanjem spornih stavova predstavljaju kao napad na slobodu mišljenja". Princip konkretnosti, potreba da se pri postavljanju nekih pitanja vodi računa šta ona znače i sa stanovišta praktične politike i realnih mogućnosti društva, kvalifikuje se kao prakticističko srozavanje nauke na nivo agitovke, a neophodnost izvođenja zaključaka, imenovanja određenih shvatanja po onome što ona u svojoj suštini jesu i znače, izjednačuje se sa *etiketiranjem*!

Taj treći vid izvitoperivanja karaktera idejne borbe može biti posebno opasan. To je pokušaj relativiziranja svakog stava, onemogućavanja da se za bilo koje shvatanje može reći da je nemarksističko. Tim metodom obilato se koristi Z. P. Golubović. Ona svoje kritičare naziva imenima koji joj se čine najpogodnijim da bi ih „naučno" diskvalifikovala, na ocene koje joj ne odgovaraju izvodi pretpostavke kakve se mogu dati samo na osnovu psihologizma, a ne nikako naučnom argumentacijom („zlonamerna kritika" i slično). Šta znači, na primjer, pretpostavka da sam svoju kritiku pisao „da bi opravdao svoju funkciju", šta znači tvrdnja da sam „lovac na greške" kad iza takvih insinuacija ne stoji naučna argumentacija?!

Očigledno, kao što je u početku istaknuto, kritike ove vrste, iako tobože uperene protiv jedne pojave koju treba iskorenjivati — protiv etiketiranja, ne znače ništa drugo do to isto protiv čega se deklarišu. Takvi autori ne propuštaju čak ni to da previde ili pogrešno interpretiraju činjenično stanje, samo ako im je to neophodno za ilustraciju određenih svojih teza. U svom ranijem članku, ja sam, na primjer, istakao da je empirijski netačna tvrdnja Z. P. Golubović, „da se organi samoupravljanja ni na najapstraknijem nivou ne bave pitanjem zašto ima toliki broj povreda na radu". Ali autor, kada je već u tom kontekstu shvatio problem humanizacije rada, htio je na takav način da obrazloži svoju tezu.

Zbog svega toga nije teško videti šta se krije iza takvih kritika. Njihovi protagonisti samo prividno su protiv monopola, a u stvari oni teže ka obezbjeđenju sopstvenih pozicija na račun drugih. Takva kritika nije za razbuktavanje opšte, društvene kritike, kao pretpostavke jačanja demokratizma i razbijanja svih monopolističkih tendencija — ona počiva na zahtjevu „podele rada" u kritici, pri čemu samo jedni imaju pravo da iznose mišljenja i izvode određene zaključke. Takva kritika — međaška i parcijalizirana, ubogaljuje i srozava naučnu misao, ona je na specifičan način dogmatizira.

Na tendencije o kojima je u ovom članku bila riječ valja se osvrtati, ne potcenjujući ih, iako, razumije se, zbog toga ne treba neko da misli da je to izraz straha „za sudbinu marksizma". Odgovarajući na moju raniju kritiku, autor mi upravo to podmeće. Moram reći da mi ni na kraj pameti nije bila takva ideja — ukazivati da marksizmu „preti opasnost" danas. Pogotovo ne od — Z. P. Golubović. A što se tiče „kritične kritike" ovakvih autora ona je, da se poslužim riječima Karla Marksa, „utoliko poučnija ukoliko više dovodi do očigledne komedije izvrtanje stvarnosti".

Boško BOGETIĆ

VRT U BUDVI

RUMENILO je otputovalo. Vidi se na slici: potopljena bela drva,
Kiše, drhtaj u kom su se skrile sve reči mokrog zvezdanog večera.
Gledam, tvoj osmeh je taj tajni plamen u ruži, obmana i varljivost.
Nebo je zvezdana šuma.

Dve ptice sa krilima od zelenog letnjeg vazduha
Uletele su kroz prozor da vide gde te nema,
Gde već ni tvoj glas ne vlada sav od meke i neprobojne svile,
Uletele su suncem okupane u plavi odsev misli i baršunastih vizija na zidu ostavivši
srebrni trag

Sada čekaju da proveje tvoj mirisni dah,
Večernje zlato, jutarnje zlato, drhtavo zlato,
Između jasmina svenulih davno.
Sada pevaju mekim i neporečnim glasom u vrtu tom kraj mora.

Otvori im svoje kraljevstvo sna,
Ti čije su godine protkane velom najlepše duge,
Ti čiji je osmeh ova topla južna noć,
Noć oko tvog čela splela venac od gustih šuma.

ŠUMA

JEDNOM te videh kako si stajala kraj usamljenog drveta.
Slep osluškivah tvoje pevušenje kao u dragom snu.
Jednom se osmehivah tvom imenu u glasu malog cveta
U žutoj livadi. Kao voće šutao sam u dnu

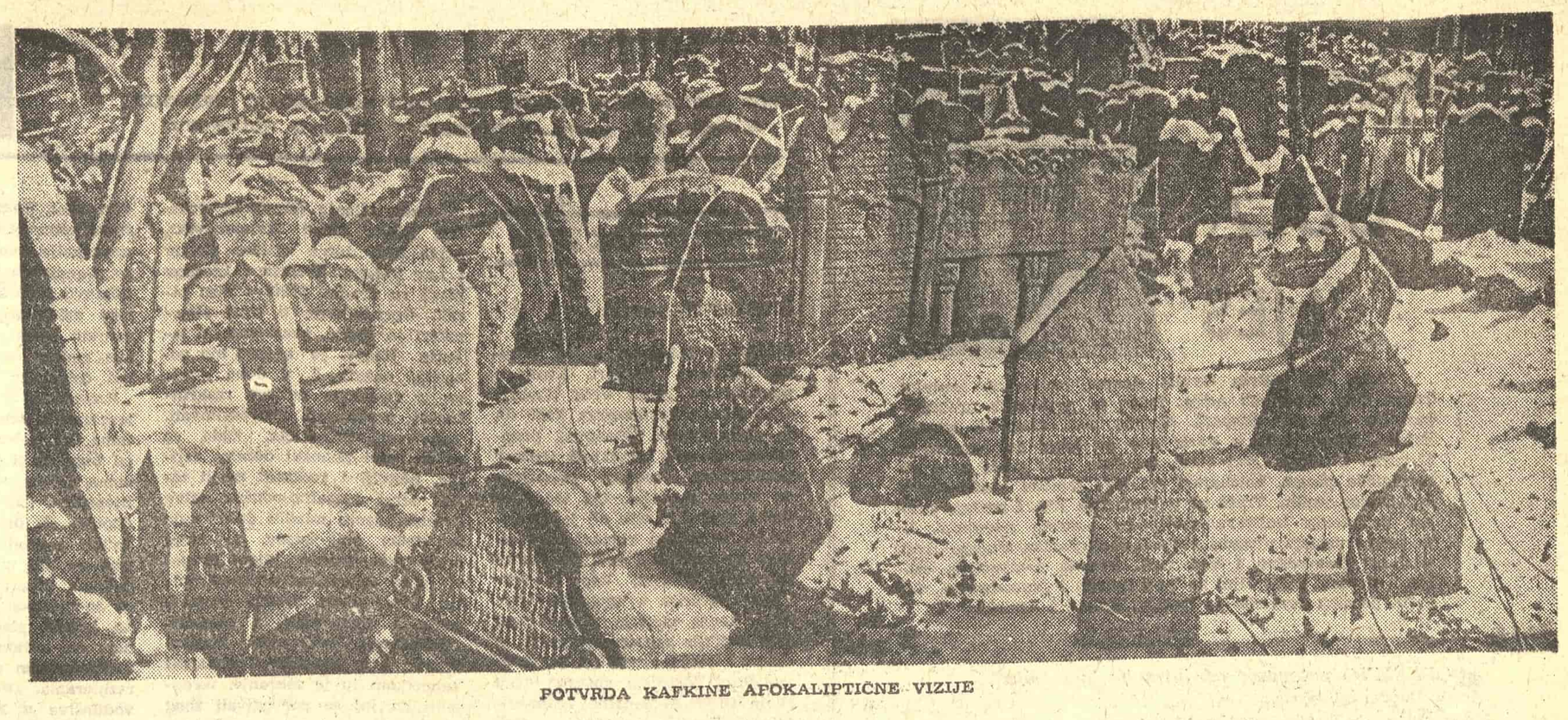
Staze. Tvoje ogledalo vetar je pretvarao u pticu.
Šuma sa žutim rogom imala je dva ljiljana za uhom.
Jedan beo konj, izbezumljen u suncu,
Hodao je lepa lica među tamnim ružama. Opijena vazduhom

Ti si spavala među kupinama.
Ja sam bio tobom ko vrtom ograđen.
Jedan lep konj se smešio u svetlosti, u mladom lišću, u divljim jabukama.
Sve bliži tebi, iznenađen.

Ja sam se punio zvonkim lavežom polja, prhutom jarebica i lepotom.
Sa usnom na tvome potiljku
Onaj ružičast konj je potom
Pio belu vodu leta, dišući kruške i grožđe, pretvarajući se u ljubičasto mastilo,
u zlatnu biljku.

ZLATNOM Pragu U POHODE

Dragan M. JEREMIĆ



POTVRDA KAFKINE APOKALIPTIČNE VIZIJE

POSETA KARELU ČAPEKU. Ako čovek ima malo smisla za istoriju, u Pragu može da se preda velikom uživanju upoznajući se s mnogobrojnim istorijskim spomenicima. A ako tog smisla nema, onda je vrlo verovatno da će ovaj istorijski grad, koji ume da neguje tradiciju, u njemu podstaći rađanje osećanja za vrednost i lepotu istorijskih spomenika.

Mene je, naravno, najviše interesovalo da u Pragu vidim i upoznam spomenike češke književnosti. Ali za književnim spomenicima čovek ovde ne treba da traga, jer ih nalazi skupljene i sređene u Muzeju češke književnosti u starom Strahovskom manastiru, u čijoj biblioteci ima oko 2000 rukopisa i preko 1500 inkunabula! Ovaj muzej, u krugu istorijskih Hradčana, jedinstven je u svetu. Na jednom mestu, pregledno i lepo izloženu, nalazite čitavu istoriju pismenosti i književnosti jednog naroda. Idući iz jednog odeljenja u drugo i od jedne vitrine do druge, možete danima da otkrivate nove i nepoznate činjenice koje su skupile i sredile čitave ekipe stručnjaka.

Ali ja nisam želeo da upoznam samo tu, već sređenu i dobro klasifikovanu istoriju književnosti, nego i jednu drugu, koja se nalazi u samom gradu, u atmosferi, u ulicama kojima su nekada hodali Neruda, Rilke, Kafka, Čapek. Za mene je Prag pre svega bio grad nekih meni dragih književnika, a ne grad muzike, pozorišta, arhitektonskih spomenika, pa čak ni jedinstvenog muzeja književnosti.

Znajući, dakle, da je potrebno, da bi se shvatilo stvaralaštvo jednog pisca, osetiti atmosferu njegove zemlje, upoznati njegov narod i videti njegov grad, nastojao sam da to učinim u što većoj meri kako bih se, na izvestan način, što više približio duhu dela meni dragih pisaca. Zato sam išao ulicama Praga podignute glave i, gledajući kuće stare i po nekoliko vekova, zamišljao ljude u nešto drukčijim odelima, kao da su savremenici tih pisaca. Lutao sam Malom Stranom, koju je svojim pričama proslavio Jan Neruda i, ispod Hradčana, u Nerudinoj ulici našao kuću u kojoj je on, na prvom spratu, u dve sobice, stanovao s majkom, iznad kafane „Kod dva sunca", u koju je ponekad navraćao, pa sam je i ja posetio. Ili sam išao preko Karlovog mosta i zamišljao kako je tuda išao veliki nemački pesnik Rilke, koji je, iako nije znao češki, ovde počeo svoju književnu karijeru, poznavao Jaroslava Vrhlickog, nameravao da osnuje pozorište i zadahnuo se češkim legendama, čije je elemente docnije obradio u svojim pripovetkama „Kralj Bohuš" i „Brat i sestra".

Pred moj polazak u Prak Predrag Palavestra mi je rekao da je bolje shvatio Kafku kad je video staro jevrejsko groblje usred grada, na kome su grobne ploče pripijene jedna uz drugu kao u košmarnom snu o opštoj katastrofi, koja više ne daje mogućnosti ljudima da svako dobije grob pristojne veličine. U malim krivim ulicama iza Tinske crkve već sam osetio nešto od atmosfere u Kafkinom delu, ali kad sam posetio to groblje, ono me je doista, čini mi se, nekako približilo Kafkinoj apokaliptičnoj viziji života, odnosno njegovom uverenju o neshvatljivosti apsolutnog i nekomunikativnosti između transcendentnog sveta i naše svakodnevne egzistencije. Na mene je to groblje učinilo utoliko veći utisak što sam prethodno pažljivo pregledao i jevrejski muzej u sinagogama kraj groblja i tamo, između ostalog, video i dokumenta o strašnom uništenju Jevreja u nacističkim koncentracionim logorima.

Kada sam uspešno izvršio ovaj eksperiment, poželeo sam da odem i na jedno drugo čuveno praško groblje, gde je sahranjen jedan od mojih najdražih pisaca: Karel Capek. Pročitao sam gotovo sve što je napisao, gledao sam dva njegova komada sada u Pragu i video kako ga ovde njegovi zemljaci shvataju i prikazuju, pa sam hteo da odem i do njegovog groba da mu tamo odam poštu.

Čapek je sahranjen na Višegradu. Na ovom brdu živela je legendarna Libuša, o kojoj je Smetana napisao operu, ona Libuša koja je osnovala rod Pšemislovića. Na njemu, prema legendi i nekim istorijskim podacima, započinje češka istorija, starija od one o kojoj svedoče istorijski spomenici u Hradčanima, ali sudbina je bila mnogo nemilosrdnija prema Višegradu nego prema Hradčanima, tako da danas na ovom brdu stoji samo jedan barokna crkva posvećena svetom Martinu i groblje na kome je počelo sahranjivanje tek u prošlom veku, i to samo najistaknutijih Pražana, te se ovde može izvršiti posmrtna smotra mnogih čeških velikana iz novije istorije, naročito kulturne.

Bilo je posle podne kada sam se iz centra grada obalom Vltave uputio na Višegrad. Vreme je bilo vetrovito i hladno, mada je februar mogao da bude i mnogo hladniji. Kiša je sipila dok sam se peo stepenicama s keja na brdo. Groblje je bilo gotovo pusto. Jedna žena, verovatno službenica u preduzeću za održavanje groblja, uređivala je nešto na jednoj stazi, a druga je čistila jedan grob od preostalog snega. To su bili jedini posetioci groblja u ovaj čas.

Na ovom groblju sahranjeni su i Dvoržak i Smetana, ali mene su, ovoga puta, interesovali samo grobovi pisaca i, naročito, Čapekov grob. Najpre sam naišao na grob Svatopluka Čeha, jer je on bio najbliži ulazu. Zatim sam, u vrhu groblja, našao, prislonjen na zid, grob Božene Njemcove, s reljefom njenog lika u profilu, pa grob Jana Neruge s velikim krstom, a, nešto niže, sa strane, i grob Vitjeslava Nezvala, s lepo izrađenom bistom. Ali, iako sam dva puta prošao svim stazama, nisam zapazio Capekov grob.

Trojica dečaka, s beležnicom u ruci, prekinuli su me u tom traženju, raspitujući se za grob Jana Nerude. Pokazao sam im Nerudin grob koji su upravo bili mimoišli, a onda sam ih pitao šta ih interesuje na ovom groblju i zašto traže Nerudin grob. Očekivao sam neki neobičan odgovor. Odgovorili su mi da im je nastavnica jezika i književnosti stavila u zadatak da utvrde koji su češki pisci sahranjeni na ovom groblju i da opišu njihove grobove. Dakle, nisam ja otkrio kako put ka upoznavanju književnosti, odnosno književnika, može ići i preko groblja.

Dečaci su, izgleda, bili završili svoj posao i otišli kada sam u dnu groblja, s desne strane od ulaza, odmah do pokrivenih grobnica pod arkadama, otkrio grob Karela Čapeka, tesno stisnut između drugih grobova. Bio je načinjen od kamena koji se, mislim, zove crveni peščar, neobičnog je oblika i pomalo podseća na raketu okrenutu prema nebu. Na gornjem, uglastom i nešto proširenom delu „rakete" nalazi se mali krst, a ispod toga, na zlatnoj pozadini, grb građanske čehoslovačke republike, na kome se, pored českog lava, nalaze slovački dvostruki krst poboden u srednji od tri brega, moravski i šleski orlovi i medved Potkarpatske Rusije. Na dnu stuba leži otvorena metalna knjiga, na kojoj piše: KAREL ČAPEK, a ispod toga ubeleženi su datumi njegovog rođenja i smrti: 9. 1. 1890 — 25. 12. 1938.

Na ovom grobu najkarakterističniji detalj je svakako grb stare, građanske republike, u kojoj je Čapek bio najznačajniji pisac i, s Masarikom, čovek koji je najviše uticao na njen duh. I Masarik i Čapek su, kao ljudi pera i duha proizišli iz nacije koja je tako dugo bila ugnjetavana, iz dna duše mrzeli nasilje i uporno propovedali univerzalni humanizam. Čapek se u poslednji čas, u svojim dramama „Bela bolest" i „Mati", odlučio za borbenost, ali je bilo kasno da se čitav narod pripremi za odlučan otpor fašističkoj agresiji. Ovaj bolešljivi čovek umro je, u stvari, od bola zbog prvog komadanja Čehoslovačke. I sahranjen je ovde u poslednjim danima građanske republike kao veliki nacionalni pisac, s grbom koji simbolično predstavlja jedinstvo svih pokrajina stare Cehoslovačke. Kad sam docnije upitao neke mlade intelektualce šta predstavljaju pojedini elementi ovog grba, nisu to znali da mi objasne. Za njih je stara republika daleka prošlost. Ali Čapek za njih nije prošlost. Čitali su ga i vole ga. Ako se Čapekov humanizam pokazao slabim, nemoćnim i pogrešnim kada su borbenost i otpor bili nezaobilazna nužnost, njegova umetnost nije ništa izgubila od lepote i značaja koji je osetio i isticao još u staroj republici istaknuti komunistički književni kritičar Julius Fučik, koji se protiv fašizma borio svim svojim snagama i u toj borbi herojski pao.

Dugo sam stajao kraj Čapekovog groba i ćutao. Posle „Razgovora s Masarikom" Čapek je objavio i svoja „Ćutanja s Masarikom". A ja sam, eto, samo ćutao s Čapekom, improvizujući u sebi dijalog s njim na taj način što sam njegov deo dijaloga izvlačio iz njegovih dela.

Na grobu je stajao jedan lovorov venac s češkom trobojkom, nekoliko venčića zelenila i jedna kita svežeg cveća. Ova kita cveća u februarskom hladnom, sivom i kišnom danu izgledala je gotovo irealno i podsećala me da Čapek, kao i drugi veliki pisci sigurno ima i druge sagovornike sem mene. Požalio sam što i ja nisam doneo jednu kitu cveća, ali sam pomislio kako to ne bi bio pravi poklon piscu od kritičara. Kada sam prvi put dolazio u Prag 1957. godine nastojao sam da nabavim ona Čapekova dela koja kod nas nisu prevedena i zbog kojih sam učio češki jezik. Zahvaljujući jednom Čehu koji je znao naš jezik i jednom antikvaru koji je bio Dubrovčanin poreklom, to mi je onda i uspelo. Sada, drugi put, posetio sam Čapeka na njegovom grobu i ćuteći razgovarao s njim. A treći put ću doći k njemu s objavljenim esejom o filozofskim osnovama humanizma u njegovom delu, koji se tako dugo spremam da napišem.

Obećao sam mu to i u suton se spustio sa Višegrada do obale Vltave, a zatim se stopio s rekom ljudi koji su hitali prema centru Praga.

AUTORI i IZDAVAČI

SUŠTINA I FORMA IZDAVAČKOG UGOVORA

JEDNO OD OSNOVNIH pitanja koja se postavljaju kada je reč o izdavačkom ugovoru je pitanje njegove pravne prirode, odnosno njegovog mesta u ugovornom pravu i pravnom sistemu uopšte. Ovde će, s obzirom na ograničen prostor, biti izneti samo neki najinteresantniji vidovi ovog pitanja.

Pre svega, treba praviti osnovnu razliku između dve vrste ugovora o delimičnom ili potpunom prenosu autorskog prava. Kod jedne vrste, reč je o cesiji (ustupanju prava) čiji su motivi i pravna sadržina slični motivima odnosno sadržini kod mnogih drugih ugovora (napr. ustupanje nekog prava radi izmirenja duga, razmena, doprinos u zajedničkom preduzeću, itd.). Kod druge vrste, u koju spada velika većina prenosa autorskih prava, pa i izdavački ugovor, pravo na nekom delu prenosi se na drugo lice u cilju rasprostiranja dela — u konkretnom slučaju u cilju objavljivanja.

U pravnoj teoriji mnogo se raspravljalo o tome kakva je pravna priroda izdavačkog ugovora, odnosno sa kojom bi se vrstom ugovora on mogao manje ili više identifikovati. Tako je izdavački ugovor bio upoređivan sa ugovorom o radu, ugovorom o delu, ugovorom o punomoćstvu, ugovorom o najmu, pa čak i sa ugovorom o ortakluku. Međutim, preovlađuje mišljenje da on, iako doduše ima dosta sličnih sa spomenutim tipovima ugovora, pa i sa nekim drugim, predstavlja jedan ugovor s u i g e n e r i s. On je podvrgnut opštim pravilima ugovornog prava, ali mu specifični odnosi između autora i izdavača daju poseban pravni karakter.

Više od većine ostalih kategorija ugovora sa kojima ga porede, izdavački ugovor zasnovan je na ličnom poverenju koje autor ima — ili bi bar trebalo da ima — prema svom izdavaču. S druge strane, lični element karakterističan je takođe za odnos izdavača prema autoru.

U vezi s tim, jedno od teoretski i praktično najvažnijih pitanja jeste da li se ovaj ugovor — pošto je zaključen i n t u i t u p e r s o n a e — može prenositi na treća lica (na primer drugog izdavača) bez saglasnosti druge ugovorne strane (to jest autora). U praksi se ovo pitanje često rešava samim ugovorom — na primer tako da se za prenošenje ugovora izričito zahteva prethodna saglasnost autora odnosno nosioca autorskog prava.

Međutim, sporno je kako treba tretirati slučajeve u kojima ugovorom nije unapred ništa uređeno. Rešenja koja su usvojena u zakonodavstvu i praksi raznih zemalja karakteristična su za shvatanja koja o autorskom pravu uopšte vladaju u tim zemljama. Tako, na primer, po francuskom pravu izdavač ne može preneti na treće lice svoja prava iz izdavačkog ugovora bez autorovog prethodnog pristanka; jedini izuzetak predstavlja prenos celokupnog poslovanja na drugog izdavača. Slično rešenje usvojeno je i u italijanskom pravu.

Po nemačkom pravu, međutim, izdavač može preneti svoja prava ukoliko drukčije nije ugovoreno između njega i autora. Njemu je potreban pristanak autora jedino kad je posredi prenos prava na pojedinačnom delu, ali i tu autor može uskratiti saglasnost samo „iz važnog razloga" — a smatra se da je dao pristanak ako se ne izjasni u roku od dva meseca. Kao što se vidi, u ovoj koncepciji (koja je danas usvojena i u zapadnoj i u istočnoj polovini Nemačke) vodilo se više računa o interesima izdavača.

U engleskom i američkom pravu, gde je materija izdavačkih ugovora uglavnom prepuštena opštim normama ugovornog prava i samoj praksi, ovo pitanje nije sasvim prečišćeno. Može se reći da je dosta jako zastupljeno shvatanje da se prava iz izdavačkog ugovora — kao i svakog drugog — mogu preneti na treće lice ukoliko samim ugovorom nije drukčije predviđeno. Praktično se to najčešće rešava već prilikom samog sklapanja ugovora, u jednoj od njegovih mnogobrojnih klauzula.

Po sovjetskom pravu, izdavač može preneti svoja ovlašćenja jedino uz pristanak autora odnosno njegovih naslednika ako on umre. Međutim, tipskim ugovorom obezbeđeno je izdavaču pravo prenosa ugovora na drugo državno ili javno izdavačko preduzeće. Načelno je, dakle, autoru dato pravo da uskrati svoj pristanak na prenos ugovora, ali se on tog prava u praksi odriče potpisujući tipski ugovor.

Kod nas nema izričitog pravnog propisa koji bi regulisao ovo pitanje. Pa ipak, s obzirom na usvojenu koncepciju autorskog prava koja maksimalno vodi računa o moralnim i materijalnim interesima autora, može se smatrati da u principu nije moguć prenos izdavačkog ugovora bez pristanka autora — naravno ukoliko samim ugovorom nije suprotno određeno. Autoru, naime, ni u našim uslovima nije i ne može biti svejedno koje će izdavačko preduzeće i kada objaviti njegovo delo. Posredi su prvenstveno moralni interesi autora, a ponekad i materijalni.

* * *

Izdavački ugovor spada u takozvane sinalagmatične ugovore, to jest one kod kojih postoji činidba i protivčinidba, q u i d p r o q u o. Ovo ne znači nužno da je kod njega bitna baš novčana naknada koju autor dobija. Po mnogim mišljenjima, koja izgledaju opravdana i prihvatljiva, on u svakom slučaju (to jest čak i kad nije ugovoren autorski honorar) ostaje ugovor uz naknadu, jer i sama činjenica objavljivanja može u konkretnim okolnostima (na primer kod mladih autora ili uopšte početnika) predstavljati odgovarajuću moralnu, a posredno i materijalnu, kompenzaciju za uloženi stvaralački trud.

Po jednoj pravnoj teoriji, koju i kod nas usvajaju neki stručnjaci, izdavački ugovor sastoji se iz dva različita, ali oba bitna elementa: prvi se sastoji u prenosu određenih autorskopravnih ovlašćenja na izdavača, a drugi u regulisanju međusobnih odnosa između autora i izdavača. Tako ovaj ugovor ima dva različita pravna dejstva: apsolutno dejstvo prema svima, i obligaciono dejstvo među strankama.

Naravno, izdavačko pravo — kao izvedeno iz autorskog — podleže istim ograničenjima kojima i osnovno, to jest autorsko. Ono se na primer gasi sa istekom zakonskog roka zaštite, posle koga izdavač može slobodno objavljivati delo koje je predmet ugovora, ali ne može druge sprečiti da i oni to čine.

* * *

Pitanje da li je za punovažnost izdavačkog ugovora potrebna neka određena forma, odnosno da li se on mora zaključiti pismeno, nije podjednako rešeno u svima zemljama. Dok je na primer u francuskom, italijanskom i sovjetskom pravu predviđena pismena forma, u nemačkom pravu ona nije obavezna. Međutim, i onde gde se zahteva pismena forma, nije uvek jasno da li je ona neophodna za samu punovažnost ugovora ili je potrebna jedino kao dokazno sredstvo.

Kod nas je ovo pitanje rešeno na kategoričan i jasan način: ugovor o prenošenju imovinskih autorskih prava (pa, prema tome, i svaki izdavački ugovor) koji nije zaključen u pismenom obliku „ne proizvodi pravno dejstvo". To je u skladu sa savremenim shvatanjima po kojima je — s obzirom na specifičnost ovakvih ugovora, a radi što veće pravne sigurnosti i izbegavanja nepotrebnih sporova — pismena forma celishodna i potrebna.

Međutim, spomenutu zakonsku odredbu ne treba shvatiti tako da sporazum između autora i izdavača mora uvek imati oblik manje ili više svečanog ugovora; dovoljno je da je volja stranaka izražena pismeno, što znači da se može uzeti da postoji pismen ugovor i kada je sporazum postignut razmenom pisama ili telegrama. Jedino se ne može primiti kao punovažan usmen ili prećutan dogovor, bez obzira na dokazna sredstva osim pismenih. Na ovo treba u praksi obratiti naročitu pažnju, jer mnogi sporovi između autora i izdavača nastaju upravo zato što se u trenutku dogovora pogrešno verovalo da pismen ugovor nije neophodan.

Mihailo N. Stojanović

LIRIKA U PREVODU

ĐULA ILJEŠ

Đula Ilješ (Illyés Gyula) doajen mađarskih pesnika (rođen 1902), naslednik Adija, jedan od poslednjih urednika časopisa „Nyugat" (Zapad). Godine 1919. stupa u crvenu vojsku, potom beži u Pariz gde se druži sa Aragonom, Elijarom i Carom ,pod čijim uticajem piše svoje prve sirealističke pesme, kolebajući se dugo između mađarskog i francuskog jezika. Vraća se u Mađarsku 1926. i postaje strasni privrženik književno-socijalnog pokreta populista. U to vreme nastaje njegova čuvena sociografska studija „Svet pustara" (prevedena i kod nas). Pesnik, romansijer, esejist i dramski pisac Ilješ se bavi mnogo i prevođenjem. Od naših pesnika prevodio je Dučića, Krležu i Andrića.

ANA

PODZEMNO putovanje od jutra ka budućnosti,
od večeri ka smrti.

Kroz plotove proleće-jesen vetar uranka
pokreće točak šivaće mašine,
točak mojih pesama
pokreće vetar šivaće mašine,
Anino se srce
okreće uz pesmu šivaće mašine,
kaiševi se okreću između neba i zemlje
i dok pod njenim bledim prstima teče
šuštavo platno, uspomena bučna,
hitra igla tikćući prišiva
veče uz popodne, san uz veče
a uz snove: uvele čipke uzdaha.

Sedi Ana u dnu katakombi, okrvavljena joj stopala jurnu,
pretrče preko tvrdih, strmih hridina,
preko trava mlečnih sokova, preko mojih ispucalih usana,
kuda ona prođe zavijore za njom platna bede,
prljavi čaršavi,
dim tvornicâ, košulje što se suše,
a u klozetima se cedi telo obešenog.

Jureći tako prolazi Ana, ja je odlučno sledim
pod prozorima što plaču, kroz ćor-sokake
gde vreba zamka tišine, tulipan ponoći,
a mračni se prijatelj iz zasede javlja.

Tako bdim nad majkom mog deteta imenom Ana Rus,
lišće mojih tužnih ruku pada joj na rame,
štiti je od zime, sahranjuje
tako moj poljubac zatvara u očima joj smeđim
čudesne pejzaže moje pobunjene mladosti.

(1924)

KRISTALNI SVET

STAKLENO i prozirno posta
lišće sred grana,
rujno i mrko i boje kosti
boje porcelana.
Drže stabla svoje ja-
panske činije,
ni makac — da se neka
oh, ne razbije!

Voćnjak treperi. Svetlost
ga takla:
to je zvonka prodavnica
za lampe i stakla.

U srcu čujem glas: Pazi! oprezno
korake listaj,
nemoj da slomiš nešto od
onog što blista!

A nekad to beše radost
i milje:
stati pod jesenjih stabla
zlatno izobilje
što pljušti. To beše
čudesna smrt:
s neba se ruše svetlost i
boje u vrt!

Sad šapućem sebi: o, tiho
koračaj
među višnjama što drže
svoj servis za čaj;
boli i boli svaka lepota
što se ruši,
nad lomnim čarima sveta
dršćem u duši.

Posta proziran i staklen
ne samo splet
grana, proziran posta
vasceo svet.

O, prozirna srca, o lica
gipka,
dokle će severac da vas
nežno zibka?

Još nema vetra. Blista
u ruju sunca vrt
i stvaranje. Tako je bolnije
gledati smrt:
s drveća kane katkad
neki list od stakla —
u mrtvoj tišini — jer ga
jesen takla.

Preveo Danilo Kiš

Godina previranja

Nastavak sa 6. strane

zamisltii jedan moderan film, pa ni savremen dokumentarac.

Zavodljivost anketnog postupka, površna tematska provokativnost (insistiranje na žučljivom iznošenju nekih socijalnih problema, putem direktnog govora) i pojednostavljenost filmskog izraza (koji je u takvim slučajevima sasvim od drugostepenog značenja, mada u u krajnjoj liniji svaku temu podređuje sebi), učinili su da ovogodišnji martovski festival deluje kao jedna prilično neizdiferencirana celina u kojoj je sabrana masa veoma sličnih filmova. Baveći se usrdno reporterskim poslom (donekle mistifikovanom krilaticom da je reč o domaćoj varijanti „filma-istine") mnogi naši dokumentaristi pokušali su da u sivom anketnom filmu pronađu onu spasonosnu formulu koja će ih lako dovesti i do savremenosti i do angažovanosti. I, ako smo nekada žudeli za pravom savremenom tematikom, misleći da ćemo jedino tako doći do definitivnih vrednosti u oblasti dokumentarnog filma — sada je jasno da suvo tematsko opredeljenje, iza koga stoji samo žurnalistička proniclјivost, ali ne i snažan subjektivni doživljaj teme, samo dovodi do zatvaranja onog neizbežnog kruga između filmskog autora i vremena u kome taj autor živi. Čari anketnog filma indentifikovale su se, na žalost, s čarima najmanjeg otpora autora prema svetu!

Ne odričući dokumentarnom filmu mogućnost da se bavi raznovrsnim žurnalističkim poslovima (naročito danas, u vreme sve spontanijeg i efikasnijeg televizijskog prodora!), moramo pred naš dokumentarni film, istovremeno, postaviti i maksimalne kreativne zahteve. Veoma je karkteristično, međutim, da je garda naših veterana-dokumentarista, koja je doskora vodila glavnu reč u ovome trenutku sasvim komformistički izbegla te zahteve i baš je sada demonstrirala minimum lične kreativnosti (Štrbac, Zaninović, Sremec, Makavejev, Škanata, Đorđević!). Da li je to prolazni zamor, ili definitivno neshvatanje zahteva koje vreme pred njih postavlja?

I, kao što u umetnosti obično biva, makar to izgledalo nemilosrdno prema onima kojima su doskora bili upućeni naši aplauzi, sada u autorima koji dolaze treba videti, ne samo potencijalnu vrednost, nego i realne nosioce onog novog dokumentarističkog senzibiliteta i shvatanja, na koje se mogu nadovezati zaista moderne tendencije. Takva smena generacija, koja bi mogla da se izvrši baš u ovoj prelomnoj godini prividne dominacije anketnog filma nagoveštena je martovskom smotrom. Da li će ta smena biti do idućeg marta izvršena, to prvenstveno zavisi od samih autora koji se ovim poslom budu dotle bavili.

Godina previranja, dakle?

Slobodan Novaković

IZLOG ČASOPISA

PIŠU: ALEKSANDAR POPOVIĆ STANOJLO BOGDANOVIĆ, TANASIJE MLADENOVIĆ, LADISLAV NINKOVIĆ I TVRTKO KULENOVIĆ

WORT IN DER ZEIT

Teatar apsurda

PIŠUĆI o Eslinovoj knjizi „Teatar apsurda", Herbert Kraus u martovskom broju ovog austrijskog literarnog časopisa kaže da je prikazivanje Beketovog pozorišnog komada „Čekajući Godoa" predstavljalo svetsku premijeru za teatar apsurda. Od tog vremena prošlo je više od jedne decenije. Pozorišni komadi apsurda, koje su publika i veći deo štampe ranije odbijali kao intelektualnu igrariju i neuspelu lakrdiju, danas vladaju repertoarom svih velikih zapadnoevropskih, a delom i istočnoevropskih pozornica. Pisci pozorišta apsurda crpu svoje teme iz banalne realnosti. Njene šifre se, naravno, — veli Kraus — na različitim stranama različito notiraju, ali metodi, koje nam ona čini transparentnima, isti su. U samoj kontinuiranoj razradi karaktera i u psihološkoj ornamentici radnje ne bi bila dovoljno predstavljena idealna stvarnost koja nas okružuje i koja se može iskusiti. Sumnjivost svih tvrdnji koje su postavljene kao važeće, čudnovato potpuna interpretacija i zatvorenost naše slike sveta, postaju objekti napada tek kad neposredna konfrontacija s pojedinim neobaveznim situacijama i suprotstavljanje fragmenata realnosti i njihova montaža probude publiku iz letargije i površnosti. Sadržaji ove agresije su svuda različiti, ali su zato isti ne samo metodi nego i funkcije: pripremiti svest čovekovu upućenu na sebe samog, uspostaviti kritičku distancu između njega i jednog sveta fiksiranog kroz subjektivno projicirane pojave.

U daljim izlaganjima Kraus citira Eslina, koji u svojoj knjizi „Teatar apsurda" dokazuje da sredstva kojima treba postići taj efekt i ciljevi kojima teatar apsurda teži nisu novi, kako to na prvi pogled izgleda, pa ukazuje na njihovu srodnost s rimskom mimikom i improvizovanom harlekinijadom rane, literarno još nefiksirane Commedia dell' arte, na srodnost s nonsens-stihovima i eruptivnim karakterom pariskih nadrealista, pa time dobar deo bitnih simptoma teatra apsurda svodi na literaturu iz početka ovog stoleća. Nalazeći još mnoge sličnosti s ranijim literarnim pojavama i s podsticajima crpenim iz njih, Kraus svoje izlaganje završava ovako: „Teatar apsurda nije nikakav dovršen pokret niti uopšte pokret koji se može dovršiti. Osećanje nesigurnosti i strah od toga da izgubi identitet ovladavaju čovekom i biće uvek predstavljeni na pozornici Teatar apsurda je jedna od tih mogućnosti uobličavanja Eslinove interpretacije autora ovog žanra ukotvljene su u jasnom sistemu odnosa: tradicija i smisao, kontinuum i sadržina sačinjavaju njene koordinate. Kao vodilac nemačkog odeljenja BiBiSija u Londonu, imao je on prilike i lično da upozna mnoge dramatičare teatra apsurda. On je, uostalom, prvi i skovao pojam „teatar apsurda". Njegova knjiga je jedina koja taj pojam teoretski podupire i koja teatru apsurda daje naučno fundiranu funkciju". (A. P.)

ZVEZDA

Izuzetnost dramskog pisca Viktora Rozova

J. KALMANOVSKI je svakako imao dovoljno razloga što je, kada je hteo da govori „O onome što je postignuto i o onome što nije postignuto" u dramaturgiji njegove otadžbine, pored A. Arbuzova, A. Sofronova, I. Štoka, A. Valođina, V. Lavrenćjeva, L. Zorina i drugih savremenih dramskih pisaca, uzeo za primer Viktora Rozova. On, međutim, navodi samo ovaj: „uočiti na konkretnom, živom i individualnom primeru opšte ideale".

U ovom svom napisu, objavljenom u martovskom broju časopisa „Zvezda", ovaj kritičar, između ostalog, iznosi tezu da je dramska umetnost potisnuta poezijom i prozom. I tu (opet) navodi „jedan od glavnih razloga — nedovoljno aktivno suprotstavljanje opšteg ukusa izvesnoj neozbiljnosti, neoriginalnosti mnogih drama, među njima i onih koje su ustoličene na repertoaru". Pojavio se Rozov. U ovim danima sve se pozorišne kuće otimaju i žure da koju od njegovih drama uvrste u svoj repertoar. Zbog čega?

Između talenta dramskog i proznog pisca, misli Kalmanovski, nema neke bitne razlike. Čehov i Lav Tolstoj, Ščedrin i Ljeskov pisali su drame. Stihove nisu pisali. Opredeljenje u ovoj alternativi je, dakle, nezavisno od talenta. Rozov je najpre bio pozorišni radnik. I, u doba „kada su u dramama nekoga raskrinkavali, proklinjali, prevaspitavali, pobeđivali propisima, kada su su se borci ponosili dobrim delima, učitelji i roditelji nosili težak teret moralno-poučne setve i neizgrađenih mladih duša" tada je (1949.) on, Rozov, za temu svoje prve drame „Njeni drugovi" uzeo oslepljivanje desetoškolke, njen odnos prema drugaricama i drugovima i obrnuto. „Odjednom, kaže autor članka, drama bez patetike i oholosti! Repertkom ju je zabranio, recenzenti su joj se podrugivali zbog udaljavanja od glavne linije". „Nije tipično", govorilo se. Čak je bilo i pokušaja da se „spoljnim sredstvima pojača autorov tih, zamišljen, ponekad tužan glas". A to je bilo i ostaje nemogućno. Ono što je „unutra" i ono što je „spolja" ostaju dve stvari. Rozov je pokazao „interesovanje i uvažavanje „mikroobjekata" svoje vrste (ne samo epoha nego koji mu drago dan, ne samo društvo u glavnini i celini nego svaka ličnost kao njegov deo) i iz takvog određenja rodilo se jedno izuzetno shvatanje životnog podviga".

Ti likovi koje Rozov uzima za protagoniste svojih drama određene su, pre svega, jasnom svešću i jakom voljom. Osnova njihovih duševnih osobenosti „nije u osećanju uzajamne otuđenosti, razjedinjenosti, u neminovnoj razdvojenosti ljudi i sudbina. Baš na protiv, suština im je vera u osećajnost bližnjega i, u datom momentu, saosećajnost prema njemu". Njegove drame u celini nisu bez nedostataka. Ali za Kalmanovskog su ipak — izuzetne.

(S. B.)

LES LETTRES FRANÇAISES

Prevodioci, ko ste vi?

POSLEDNJA svoja dva broja francuski nedeljni list „Les lettres francaises" (direktor Aragon) posvećuje velikoj anketi o prevodilaštvu i prevodiocima, dajući, uporedo sa zanimljivim odgovorima pojedinih učesnika na upitnik, i ozbiljnu analizu situacije u kojoj se prevodna literatura trenutno nalazi u Francuskoj. Da bi se dobila koliko-toliko jasna predstava o čemu se radi, navešćemo za neše čitaoce samo glavna pitanja koja je obuhvatio spomenuti upitnik. Evo ih: Šta je to prevodilaštvo? Možete li da nam definišete vaše osećanje vernosti (misli se u odnosu na original)? Ima li reč isti smisao u prevođenju proze, poezije, pozorišta? Da li prevodioci po vašem mišljenju igraju istinsku ulogu otkrivača? Entuzijazam nekog velikog pisca za jedno delo, kritika, univerzitetski radovi da li vam pomažu da vam se nametne autor do kojeg držite? Imate li direktne veze sa autorom ili sa specijalistima kao što su lingvisti? Da li vam pomažu da, na primer, rešite probleme argoa? Imate li utisak da prevod stari čak i kad je dobar? Itd.

Na ova pitanja je, u vidu manje-više dužih ili kraćih intervjua, odgovorilo više najistaknutijih prevodilaca, među kojima Mišel Arno, Luj Bonalomi, Deni Roš, Mišel Degi, Frederik Knif, De Neburg, Marta Rober, Rože Žiru, Antonio Vitez, Nino Frank, Leon Robel, Iber Žien, E. Foše i, najzad, Etiambl koji je napisao poduži članak o prevođenju s kineskog, ilustrovan citatima i čitavim rečenicama na klasičnom kineskom jeziku.

Konstatujući u uvodnom tekstu da je za poslednjih dvadeset godina prevodilaštvo u Francuskoj iz osnova izmenjeno i da su Francuzi od 1945. naovamo bili obuzeti željom da otkriju u inostranim literaturama sve što se dogodilo u prošlosti za vreme pet godina potpune izolacije, redakcija lista tvrdi da je minimalno zakašnjenje bilo samo na anglosaksonskom području, ali veoma značajno u drugim domenima. Aktuelan trenutak, međutim, postavlja i neke nove, dosad nepostojeće probleme koje je, presvega, na dnevni red postavila dekolonizacija. Isto tako nužno priznanje jednakosti između pojedinih kultura, revalorizacija naročito istorijskih odnosa između pojedinih civilizacija kao i unutar nacionalnih kultura, daju prevodilaštvu jednu sasvim novu dimenziju. Razvitak modernih sredstava komunikacije umnožava koprodukcije, sve to omogućava brzo prenošenje ideja, tako da nije nikakvo čudo što, na primer, poznata međunarodna nagrada Formentor jedan isti roman jedne iste godine daje u ruke čitaocima četrnaest različitih zemalja.

Prevodioci su dali mnoštvo interesantnih odgovara i, u nijansama, su se razlikovali, zavisno od toga da li se radi o ovom ili onom jeziku, ovoj ili onoj vrsti literature. (Na žalost, prostor ne dopušta da ih sve ovde kolikoto'iko reprodukujemo). Jedinstveni su bili u jednom zaista osnovnom pitanju: u tome, naime, da je njihova profesija potcenjena i loše plaćena, što je, čini nam se, karakteristično ne samo u francuskim nego i u svetskim razmerama. „Velika drama prevodilaštva u Francuskoj je — kaže Mišel Arno — što se profesija prevodioca ne smatra profesijom. Izdavači su dosta krivi, i to uglavnom iz ekonomskih razloga: očevidno, oni pozivaju na saradnju ljude manje-više kvalifikovane, ali koji, kao prednost, imaju to što ne koštaju mnogo Ovo dovodi do prevoda koji su možda manje-više verni, ali koji su ponekad i nečitljivi. U Sjedinjenim Državama, u Nemačkoj, prevodilačka profesija je istinska profesija. Taj posao rade specijalisti koji , kad im se poveri tekst, garantuju vernost i korektnost sa jezičkog gledišta".

(T. M.)

ARIEL

Pisac i prošlost

U JERUSALEMU je od 23. do 25. maja 1964. godine održan međunarodni književni seminar na temu „Pisac i prošlost". Najnoviji broj ovog izraelskog časopisa (zima 1964/65) donosi predavanje profesora univerziteta u Harvardu Hauarda Mamforda Džonsa koje je održao na seminaru pod naslovom „Upotrebe prošlosti".

Primećujući, na početku izlaganja, da kreativnost uvek izvire iz sećanja, Džons je, najpre, govorio o prošlosti kao autobiografiji, o raznim načinima na koje se pisci služe svojom autobiografijom. Ima pisaca, primećuje on, koji ostavljaju utisak da rade na osnovu posmatranja vremenski gotovo podudarnog sa činom pisanja i oseća se da bi njihovo delo bilo sasvim shvatljivo čak i onda kad bi i one informacije koje o njima postoje bile nepoznate. Drugi pisci u izvesnim svojim knjigama ili u delovima knjiga pokazuju specijalnu vitalnost srazmerno tome da li njihovo delo nastaje putem imaginativnog vraćanja u detinjstvo ili mladost. Treća vrsta traganja za prošlošću daleko je kompleksnija i od ogromnog je interesovanja za savremenu kritiku. Pisci kao Po, Prust, Džojs i Henri Džejms između čitaoca i svojih samootkrivalačkih sklonosti postavljaju koprenu. Oni veruju da ih njihove knjige skrivaju i ni ne pomišljaju da se sami otkrivaju na indirektan način. Međutim, oni bi bili iznenađeni kad bi znali kako je savremena kritika naučila da vešto proniče ovu časnu umetničku hiprokriziju. Kritika otkriva ili identifikuje traume kojima su oni bili podložni, saznaje zašto su ove a ne one figure istkane na kopreni, traga za prvobitnim izvorima zapleta, karaktera ili epizode u piščevom duhu ili duši. Moderna nauka nije toliko kritika koliko analiza, a biografija, koja je nekad bila odstranjena iz književne interpretacije, vraća se u nju u vidu frojdovske ili jungovske teorije i psihičkog procesa. Mada kritika, na taj način, nastoji da „uhvati" pisca, ona nam govori ne kako je autor koristio prošlost već kako se prošlost koristila autorom. Iako može obogatiti naše poimanje dela, ona nam veoma malo direktno govori o autorovoj nameri, njegovoj skali vrednosti, njegovim filozofskim pogledima na život.

Prošlost kao istorija druga je tema na kojoj se Džons podrobno zadržava, prateći kako se američka istorija odražavala u američkoj literaturi, i na kraju u okviru svoga izlaganja, govori o odgovornosti pisca. Imaginativno usredsređivanje na nesrećnim, primitivnim, seksualno raskošnim i perverznim opravdano je iz dva osnova. Prvi je sloboda pisca da piše što mu se sviđa. Druga je pretpostavka da pisac izaziva simpatije za ponižene i uvređene. To su moralni problemi predstavljeni u estetičkoj maski. Moderni pisac, hteo on to ili ne, nasednik je kulturne tradicije odgovornosti koju može ne mariti ali koje se ne može odreći. Ono što on piše mora biti objavljeno, a čin objavljivanja prepostavlja dijalog između pisca i čitaoca. U ovom dijalogu čitalac ima istorijsko pravo da pita i odbija, a pisac istorijsku dužnost da se u izvesnom smislu svidi. Prihvatanje kulturnog prilagođavanja i odgovornosti, po Džonsu, takođe spada u jednu od primarnih upotreba prošlosti. Svaka definicija emocionalne univerzalnosti mora počivati na nekoj vrsti intelektualne potpore u istoriji.

Postoji tradicija koja ubija i tradicija koja oživljava, ističe Džons ,i prava teškoća, prava tananost umetnosti nije da opisuje fizičku aktivnost para u postelji, nego da razume i političke i artističke posledice društva u kojem svako deli postelju sa svakim. Književno svedočanstvo o tenziji između id i ego nije ništa drugo već prerušeni oblik onih starih sukoba između tela i duše, tako da se krug zatvara, i modernost se završava tamo gde je počeo srednji vek, formulisanjem najstarijeg sukoba u istoriji koje kao da nagoveštava da osećanje prošlosti sa piscima nema veze.

Međutim, iz prošlosti se ne može pobeći. Sva književnost je iz prošlosti. Središnje pitanje nije da li pisac može izbeći prošlost, što je nemogućno, ili biti zadovoljan svojom privatnom prošlošću, što znači brkati jedinstvenost i originalnost. Središnje pitanje glasi kako pisac najbolje može ispuniti svoju dvostruku odgovornost kao pisac i građanin. U velikim danima grčke književnosti nije se mislilo da je književnost samo estetički problem; od Makijavelija, preko Šekspira, do Voltera problem građanina-podanika i države smatran je vrednim najvećih umova i najviše umetnosti; najuticajniji moderni književni oblik, roman, ima i građansku i estetičku odgovornost; najslavniji esej najuticajnijeg pesnika u SAD i Engleskoj. T.S. Eliota, govori o tome kako da se individualni talent služi tradicijom. Ovim primerima iz prošlosti Džons potkrepljuje svoju tezu i završava svoje izlaganje. (L. N.)

IL PONTE

Znanje i sloboda

U JEDNOM od poslednjih brojeva časopisa „Most" Furio Diaz prikazuje nedavno objavljenu knjigu Vinčenca Palacala „Znanje i sloboda i drugi eseji". Najobimniji i najznačajniji esej „Znanje i sloboda" tretira odnos nauke i filozofije u savremenom svetu, a niz drugih, ne manje zanimljivih, eseja posvećen je problemima savremene političke filozofije i filozofije prava. Ono što objedinjuje sve te eseje u tematsku i idejnu celinu je, prema rečima samog autora, način na koji je knjiga ostvarena i zamišljena, tj. ne kao neki naročit doprinos teoriji i metodologiji u ovim oblastima, već pre svega kao pokušaj rešavanja važnih praktičnih pitanja. Autor prikaza Diaz najviše se zadržao na eseju „Znanje i sloboda". Govoreći o filozofiji, Palacalo odbacuje svako vezivanje filozofije za metafiziku i pokušava samo da utvrdi njene dosadašnje osnove u odnosu na savremenu nauku, suprotstavljajući racionalnosti nauke iracionalnost filozofije i njenih vrednosnih sudova. Po njemu, autonomija filozofije biva ostvarena kroz njenu ideološku inspiraciju, kroz njen osnovni zadatak da predstavlja i pokazuje glavne tendencije ljudskog i istorijskog iskustva. Pri tome, iako svoje prilaženje problemima zasniva na postavkama marksizma kombinovanog sa pragmatizmom, pisac se ne opredeljuje ni za kakvo apriorno i jedino rešenje i uobličenje filozofske spoznaje, već priznaje neizbežnost filozofskog pluralizma (ne popuštajući, ipak, relativizmu i skepticizmu), jer jedino on, suprotno svakoj vrsti metafizike, omogućuje filozofiji da obavlja svoju pravu dužnost: da orijentiše širenje i bogaćenje ljudskih sposobnosti, a i to bez obaveze da prihvati bilo kakvo načelno odbijanje drugih i drukčijih koncepcija. Tako filozofija u Palacalovim očima postaje konkretna i eksperimentalna savest istorije koja se hrani jedino događajima društvenog i kulturnog zbivanja i koja se sjedinjuje s njima Palacalo insistira na uverenju da se sloboda kojoj filozofija postaje ujedno i svedok i inspirator, ne može rešiti integralno ni u jednoj od svojih specifičnih delineacija, već jedino u težnji ka potpunijoj i solidarnijoj realizaciji svih ljudskih sposobnosti, i mogućnosti. (T. K.)

Izet SARAJLIĆ

POEZIJA

Zena ulazi u drogeriju

ŽENA ulazi u drogeriju i kupuje ruž za usne.
Moja žena. Vaša žena. Vaša kći.
Žena ima potrebu da je lepa i da se nekom sviđa.
Žena želi da ima svog Aleksandra Bloka.
Postajem taj Aleksandar Blok.
Postajem to samo da bih rekao nešto nežno
o ženi koja ulazi u drogeriju i kupuje ruž za usne.
Pero nema ništa protiv da je na usluzi dobrim stvarima.
Imam staro pamćenje mada neprekidno govorim o mladosti.
Žena četrdeset druge godine ovog veka nije ulazila u drogeriju.
Žena četrdeset druge godine ovog veka
ulazila je u koncentracioni logor ili u tek osvojeni bunker
i zajedno s muškarcima raspravljala kako se
bocom benzina može najlakše likvidirati neprijateljski tenk.

Lenjingrad, 1963.

* * *

KAD sam daleko od tebe ti misliš dobro mu je
Okružen opštom pažnjom može opet da bude samo pesnik
Ponekad ga zadesi kiša kiša drugih država
Tad uđe u kafanu i kiša sačeka pred vratima da napiše o njoj poemu
Onda ponovo grane sunce na stabla slete ptice
Proleće iz parka dođe za njegov sto da zajedno ispiju oproštajnu votku

Kad sam daleko od tebe ti i ne slutiš
koliko važan postaje svaki tvoj pokret o kome me niko ne obaveštava
Zbog službe čoveku izmislili su telefon poštu vozove a u vazduhu samo
loše vesti
Novine na desetu stranu prognale liriku zajedno s ukrštenim rečima
Koliko para da bi specijalni dopisnici pisali o smaku sveta
Kad sam daleko od tebe svaki čas neko među nas može bacati bombu

Kad sam daleko od tebe ti misliš dobro mu je
Svako voli da se upozna s čovekom koji je juče izljubio devojčicu
i krenuo na put s velikom rečju mir na usnama

Kad sam daleko od tebe pesme postaju pisma
koja se šalju po pticama po snegu po oblacima
Evo upravo jednog dok čekam vreme polaska
Čekam i molim nebo da mi u susret pošalje zvezde koje i ti gledaš

Tako se vraćamo zajedno kao što smo zajedno i putovali
Umesto svog velikog imena imala si samo obično malo ljudsko
ime čežnje

Prag, jesen 1964.

Neko je zvonio

KAD smo već mislili da niko neće doći
ni na sankama
ni u vetrenoj kočiji
neko je pozvonio

Želja sa svojim Klaudijem
Čedo
Radonići?

Željko nije mogao doći
Već treći mesec kako ga bodu injekcijama tamo u lečilištu

Ivan Ivanović odavno ne dolazi
mada uvek kaže eto me sutra

Ipak
neko je zvonio
Lepo se videlo kako i Puškin u vitrini
živnu među koricama

Možda je neko ko voli jambove
Možda neko ko ume dugo pričati o ženama

Du
ali pred vratima nigde nikog

Mila večeras nas ne vole posete

Ipak ja ću zapisati Neko je zvonio

i stihovi se rađaju kad se sastaju ljudi

POST SCRIPTUM

I upamti
samo rat ne zvoni kad ulaai u domove ljudi

Uđe kao da je to njegovo pravo

Ljudi prestanu čekati dobre susrete

Ti sediš sama s kćerkom i između dve uzbune
čitaš joj očevu pesmu Neko je zvonio

Kroz četiri godine neko ponovo pozvoni
Prevrnuvši stolicu ti poletiš prema vratima

Tamo
zarastao u čekinje neki nepoznat čovek
u prošlom vremenu govori ti o meni

Februar 1965.

* * *

DOLAZI vreme životne proze.
Imaš trideset četiri godine.
Imam trideset četiri godine.
Ne priliči mojoj pesmi
taj ton violine.

Ne?

Evo sa svake strane nam se groze
oblaci budućih dana.

Je li ovo poslednja stranica mog „Dulistana"
slučajno u kišnom Pragu napisana?

Ako to tvom srcu ne dosadi
biću tvoj večiti Saadi.

Slobodan DŽUNIĆ

ČRTICE U PEŠKU

VOZ JURI kroz ravnicu, i onom ko gleda iz voza, dugo je sve obično: letnji dan, na putu, pa šta? No, tada se nešto desi, to jest — ne desi se ništa, a ipak se nešto promeni: onaj nepokretni svet okolo, najednom počne da se pomera i kreće. Sunce počne da iskače iz svoje svetlosne matice, i brda, onamo daleko, da se talasaju i njišu, — kao neki davni, zamišljeni starci, što poslednji put igraju neko teško oro. No najčudn'je je sa žitima koja bujaju svud po ravnici: ona počnu da se kovitlaju i pretvore se u zeleni vrtlog.

Da, u jedan mah nastane neki ogroman i usklobučao vir. U vrtoglavom i zaglušujućem ritmu, niz sjajnozelenih krugova, većih ili manj'h, celih i iskidanih, navali da se vrti i okreće — ravnica zaista postane ogromna vrteška, sa svetlosnim stožerom negde u sredini, do sunca. I još nešto: katkad se učini da je to okretanje počelo ko zna kad, da se sad samo nastavlja, i da se nikad neće ni završiti. Čovek, dakle, produži da se zabavlja na način, na koji to nije činio ran'je. Na primer, ti krugovi: posmatrajte ih samo, prislonite uši i čujte. Često nisu to, nego zelena sazvučja, sa glasovima kakvih nema nigde: postoje, a ne čuju se uopšte. Brzina pak kojom se okreću, drugačija je od jednog do drugog; najbrže se okreću, oni nedaleko odavde, a što se ide dalje, okretanje je sve sporije, a glasovi sve tiši. Tamo daleko, u podnožju bregova, okretanja gotovo i nema — onde su oni kao široka platna, od zelene svile, na vetru, a glasovi — neko čudno mrmljanje.

Tako čovek gleda satima, i, čini mu se, jedva što poima. Eno, u tom čudnom viru, postoji i neka tačka u kojoj se svi oni krugovi st'ču. Međutim, ta je tačka neuhvatljiva, i uzalud je traži: stalno izmiče pogledu, i pogled nije u stanju da je zadrži. Odskoči iznad ravnice, do pod samo nebo, poput čudne lopte, raspline se potom, a onda se opet javi, samo sad promenjena, kao novo biće: gromulja, gusta i crnozelena. Neodrediva je, znači, sasvim i ona, kao što su neodređive i granice između krugova: dodiruju se svi, mešaju se i lete jedan preko drugog, ali gde počinje to dodirivanje, i gde se završava, ne zna niko. Neprek'dno je sve stari, ludi vir — golem zelen požar veje svud okolo.

Uskoro pak, pokaže se da je to obmana: čim se voz zaustavi, vrtloga nestaje, kao da je rukom odnesen, i ravnica se vrati svome pravom biću. Dabome, i krugovi se gube, iščezava i gromulja, isto biva i sa onim sazvučjima. Tad se pojave bulke, između vlati, lakokr'le i kao krv crvene, a pojave se i različkovi cvetovi, plavi poput lana, poput nebesa nad njima. U stvari, vrtlog traje još neko vreme, i kad se sve stiša, mada izmenjen, kao nevidljivo talasanje koje je još tu, kao jedva čujan odjek. A zatim, čovek se upita, neprekidno malo ošamućen: je li zaista bila obmana ono od maločas, ili je to ova nagla tiš'na, ovo nemicanje sa hiljadama neprimetnih pomicanja, tamo, i dole, među vlatima? Ili je nešto treće, nešto deseto?

Da, najednom dođu neka, sasvim neočekivana pitanja: zašto se voz zaustavio baš ovde, na otvorenoj pruzi, kad nigde nema naselja, u blizin', ni karaule ili postaje, ni čoveka sa crvenom kapom i u beloj bluzi, kad izgleda da je pred njim širok i otvoren put? — zaista, jedan ovako veliki voz, ne zaustavlja se tek tako. Ili: da nije izbio poslednji rat, da se na svet nije sručio zemljotres, golemiji od mora? O ne, — da vozu nije ispala neka čivija, da ga nije zaboleo trbuh?

Tako je, dabome, kad se putuje vozom, uleto, kroz polja puna bujnih žita: ponešto se doživi i vidi, a i kojekakve besmislice padaju na um. Pa ako...

●

ZAMINU li se poslednje kuće, evo groblja — ako je udaljeno tri stotinak koračaji od sela, ne više. Mrtvi su, znači, i ovde blizu živima, a i živi njima, kao što obično i biva. Groblje je na jednoj zaravni, iznad samog puta, što vodi ka brdima gore, i dalje u klisuru, i niko ne zna otkada je tu. Možda to nepamćenje nije smišljeno, a možda i jeste: ako ne zbog toga da bi se i tako manje mislilo na smrt, a ono zato što pre nje ima da se pamti toliko tog. Dabome, sem krstača, svežih ili već pocrnelih i trulih, po groblju su razasuti i mnogi spomenici, stari, vrlo stari, a i iz skorašnjijih, ili sasvim skorašnjih vremena. Čudno, ali na izvestan način, ovi drugi, manje privlače pažnju, takvi, ili njima slični, a i mnogo lepši, mogu se videti i u drugim mestima.

Zato oni stari nateraju čoveka da ih duže gleda. Od peščara, grubo otesani, pomodreli na studeni i kišama, na vetrov'ma i suncu, nenakinđureni, nebojadisanih i nevešto rezanih slova što se jedva razaznaju (razjelo ih vreme, ili su utonula u lišaj i mahovinu), najčešće nahereni — bića za sebe. Nekako su prilegli uz tle, i čini se da se sa zemljom došaptavaju, da su deo nje, one okolo: crveničave i posne, mučaljive, zemlje, koja teško i nezgrapno hoda. Izrezani izjedno, bez postolja, sa kratkim pljosnatim stubom ukopanim u zemlju i, srazmerno, ogromnim i teškim, zaobljenim glavama koje su nešto posebno, na rubovima, sa jedne i druge strane, imaju neka čudna, poluloptasta ispupčenja, velika koliko dečje pesnice, a u uglovima gore, — male otvore, kao prozorčiće neke. Nekad izgleda, da kroz te „prozorčiće«, mrtvi i dalje, nepredno i uvek, posmatraju i iznova preocenjuju svet: ozbiljni i mudro zamišljeni, bez jada, sa tihom setom koja je u stvari razumevanje za sve, nešto izvan toga. Sa svojim nejasnim natpisima, toliko jednostavnim, da jednostavniji ne mogu biti, nalik su na velike i čudne poskurnjake, na one proste i čudne drvene pečate, sa tajanstvenim i nerazumljivim znacima, na pečate, što se utiskuju u još neopečene hlebove, umešene za zadušnice, a i druge dane, kad se spominju mrtvi.

Inače, groblje je zaraslo u travu, i izgleda zapušteno iako to nije, ili bar nije sasvim: svako č'sti i pazi „svoj" grob, koliko i dokle to može. Tu i tamo ima i šiblja, kupina i divlje ruže, a nađe se i poneko rodno ili drugo drvo: kruška ili jarulika, na pr'mer, dren i brest i bagrem. Mrtvima se, dakle, često i zeleni pred očima, kako kaže poneko, a ponekad oni mogu da slušaju i ptice, i zvon klepetuša, samo ako im to srce zaželi, dabome. Da, ovce i jaganjci često navraćaju u groblje, kad je po njemu zeleno, a trave nema u blizini i pastiru se ne ide daleko, jer mu je stado malo. Naravno, najčešći su posetioci starije žene: donesu ponešto za dušu, zapale tamjan i sveću, očiste malo oko groba, kleknu onde ili obgrle kamen, i — plaču. Nariču nekim piskavim i pocepanim glasov'ma, tako da se do gluvog boga čuje. Dešava se i da proklinju život, sebe, svet, mrtve što su ih pre vremena ostavili. A ponekad se i ispovedaju pokojnicima, i kazuju im ono što ne bi n'kome, u razgovorima najistinskijim od svih: bez laži i obmana, bez varki. Ponekad samo ćute. Jasno, sa muškima je sasvim drugi slučaj: oni retko navraćaju ovde, uglavnom kad treba da donesu nekog i bace mu šaku zemlje u grob.

Pa i put, onaj kojim se dolazi do groblja, nije nezanimljiv, ili se bar tako nekad učini. U stvari, to je običan seoski put: prašljiv, i, u svako doba, pun balege i brabonki, zasut snegom ili blatom, kad su zime ili kiša, i senom, ili žutom, toplom slamom, uleto, pre i posle žetve. Ali ima jedno mesto na tom putu, sa kojeg kad se gleda, ponešto promeni izgled, dobije nesvakodnevna značenja. Naime, na samom izlazu iz sela, postoji jedan brežuljak; odatle se spušta u omanju uvalu, posle koje je opet brežuljak, nešto niži od prvog; odmah iza ovog je groblje. E, pa, kad iz bilo koj'h razloga čovek zastane na uzbrdići što vodi na prvi brežuljak, a pred njim se nađu ljudi ili žene, onda se desi nešto nejasno — možda je to zbog blizine groblja, a možda je i iz nekih drugih razloga, ko to zna. Bilo kako b'lo, gledajući odande, najpre se vidi kako se svet penje ka vrhu — kao da hoće mnogo dalje da ode, i više, da se otkine od zemlje: skupina sastavljena od telesa što se njišu, u belom i mrkom, ili crnom. No, najednom, umesto da odleti gore taj svet počne da propada i tone: ljudima potonu noge do kolena, pa do kukova, a onda im nestanu i leđa i glave. Učini se da su izginuli, za tren, mada nigde nema ni rata ni kuge, nit' se u blizini zemlja otvorila. I taman da čovek poveruje da je baš onako, kako mu se učinilo, onaj ljudski talas se nanovo javlja, samo sad obrnutim redom: prvo izrastu glave i ramena, a tada ostalo. I uvek se to vidi sa leđa. Na brežuljak, onaj drug', penju se, eto, opet oni isti ljudi i žene, njišući se, malo udaljeniji no maločas, polako i sporo — nema potrebe da se žure, pošto se sigurno stiže onamo kuda su pošli, na najizvesniji od svih ciljeva, koji nije cilj. Odmah potom, učini se da je svaka nada izgubljena — čim i drugi put počnu da tonu i propadaju, i da se gube sa vidika, siti ovog sveta, želini i siti.

Da, tako je priroda udesila taj obič' seoski put da sa njega ponešto može izgledati i ovako i onako. Jer, kad se svet vraća otuda, kad dolazi sa one strane, od groblja, sve postane drugačije, još jednom! Onda se učini da svet što ulazi u selo (posmatran uvek sa onog istog mesta), ponova postaje živ, da je došao iz smrti, i da je taj povratak defin'tivan, zauvek. Doduše, za trenutak, ti su ljudi i žene gotovo nestvarni, no ubrzo je jasno da to tako nije, da je sve ono bilo kao neko magnovenje. Začas, dakle, sve se razreši — sve postane gotovo veselo. Naročito ispadne lepo, ako te neko, misleći da si žedan, i da zato onde stojiš, i smejući se zbunjenom izrazu na tvom l'cu, ponudi vodom iz testije: odmah iza groblja, pod jednom velikom stenom, gotovo u njoj, do same reke, postoji česma iz koje teče voda — nema takve vode u tri careva grada...

»Sociološki ekvivalenat« umetničke vrednosti

Nastavak sa 6. strane

tzv. lepe umetnosti, kao što smo prethodno napomenuli, nisu samo estetski poduhvat, one imaju i brojne ne-estetske funkcije, u kojima takođe predstavljaju i realizuju socijalne vrednosti. To su na pr. vaspitna, medicinska, rekreaciona, komercijalna, istorijska vrednost itd.

Sada se možemo zapitati, postoji li uopšte, i koji je „sociološki ekvivalent" umetničke vrednosti? Ako se sâm termin „ekvivalentan" uzme doslovno kao „po vrednosti jednak", onda pitanje glasi, koje socijalne vrednosti odgovaraju onima koje pokazuje umetničko delo, zatim kakva je socijalna efekasnost uspelog umetničkog oblika. Ili, opet, da li se kao kriterijum vrednosti umetničkog dela može navesti njegova društvena delotvornost. Ako se pak termin „ekvivalent" shvati u smislu ekvivaletcije uzroka i posledice u okviru jedne teorije društvenog i istorijskog determinizma, pri čemu se takođe ne mogu izbeći mehanističke predstave o zavisnosti suprastrukture od njene baze u okviru teorije ekonomskog determinizma, onda pitanje glasi, koje su staleške, klasne, grupne društvene sile potpuno odredile pojavu određenih crta umetničkog dela, koje (crte) onda deluju u tom istom smislu, beznadežno vezane za strukturu određene društvene grupe u određenom istorijskom času.

Već iz samog postavljanja pitanja, očigledno je da u ovom drugom slučaju nema i da ne može biti „socološkog ekvivalenta" umetničke vrednosti, pre svega zbog brkanja sfere vrednosti i društvenog bića, kao i zbog neadekvatnog prenošenja uzročnosti iz fizikalnog sveta (u kome jedino važi ekvivalencija uzroka i posledica). Zavisnost umetnosti od društva je različita i kreće se od pukog davanja povoda, preko uslovljavanja do odredivanja umetničkog dela (Lützeler). No, principijelno, umetnost može imati ili izvojevati i raznolike „slobode od društva", što onda pokazuje „neravnomernosti" u razvoju umetnosti u odnosu na društveni razvoj, tako da društveno povoljni uslovi ne znače u isti mah i samim tim pojavu značajne umetnosti itd.

Ali, ostajući uz prvo značenje termina „ekvivalentan", ostajući u sferi vrednosti, mi možemo zaista doći do naizgled paradoksalnog zaključka, da ukoliko je umetnost više umetnost, tj. ukoliko je formalno savršenija, da je onda utoliko veća i njena socijalna efikasnost, — saznanje do koga se uzdigao već Aristotel i koje je u naše dane obnovio s novom snagom najveći marksistički mislilac u estetici Đerđ Lukač. To, naravno, ne znači da je u pitanju neka mehanička ravnoteža vrednosti, već samo to da umetnost po svojim unutrašnjim vrednostima može socijalno biti delotvorna, što je ovde i bilo potrebno dokazati. Jer tamo gde je umetnost socijalno delotvorna po svojim ne-umetničkim dejstvima, na pr. vaspitnim i drugim, takav odnos uopšte i nije problematičan, pa se onda možemo jedino pitati u kome smislu ili u kome intenzitetu doživljavamo takvo dejstvo umetničkog dela.

Prema tome, ne postoji „sociološki ekvivalent" umetničke vrednosti, ali postoji umetnost kao socijalna vrednost i postoje socijalne vrednosti koje su posledica ne-estetičkih funkcija umetnosti.

Konačno, na pitanje da li sociologija umetnosti može opstati bez estetike i bez estetičkih vrednosnih sudova u svojoj metodologiji kao posebnoj nauci, moramo odgovoriti da, nasuprot pozitivističkom shvatanju nauke koja i u ovom području želi da operiše samo s golim faktima i da neguje funkcionalni način mišljenja, u samim tim „faktima" umetničkih dela i u postojanju umetnosti postoji nešto što prevazilazi te fakte (Adorno), i da je to „više" principijelnog značaja, tako da se bez prethodnog suočavanja sa smislom umetničkog čina i karakterom umetničke vrednosti uopšte ne možemo ni naučno ponašati u odnosu na te „činjenice", jer ih ne bismo mogli ni konstatovati kao takve, ni proceniti njihov pravi značaj koji se ne iscrpljuje u sociologiji. S druge strane, treba odbaciti sva ona mišljenja koja iz romantičkog straha pred dostojanstvom umetničkog stvaralaštva odustaju od svakog naučnog proučavanja sociološki odredljive prirode umetnosti, prepuštajući je sferi iracionalnog ili aracionalnog. Može se reći da je ovde zaista u pitanju tako složen splet odnosa koji uveliko prevazilazi mogućnost našeg racionalnog zahvata, ali to onda pre znači da imamo posla s nečim „nadracionalnim" (Thurnwald) nego li s mističnim.

Milan Damnjanović

KNJIŽEVNE NOVINE

književnost umetnost društvena pitanja književnost umetnost društvena pitanja

književnost umetnost društvena pitanja

»Sa velikim umetničkim delima živimo izvan sudbine«

Specijalni intervju za „Književne novine“ sa Gaetanom Pikonom

Gaetan Pikon, koja je, po Vama, osnovna funkcija umetnosti?

■ Umetnost je način na koji se saobražavamo životu, način na koji zamišljamo život koji bismo želeli da imamo, život u kome bismo istovremeno bili moćniji i lucidniji. To je način da se sanja jedan život, da se sanja jedan svet, jedno drugo postojanje.

Vi besumnje na to mislite, kad kažete u jednoj od Vaših knjiga („Pisac i njegova senka“): „Sa velikim umetničkim delima koja u svakoj etapi našeg umetničkog iskustva bolje upoznajemo, živimo kao što bismo voleli da živimo sa bićima koja volimo: izvan sudbine“?

■ Da. Izmisliti jednu stvarnost kojoj bismo mogli da se saobrazimo. Ima jedna misao Antonena Artoa koja me mnogo iznenadila: „Šta će nam oči kad treba izmisliti ono što se gleda“. Umetnost daje nove oči.

Taj problem je, razume se, problem estetike?

■ Da. Samo što estetika nije dobro izabrana reč, jer ta reč stavlja akcenat na ideju lepog i na ideju estetskog uživanja. Međutim, umetnost je za nas isto tako i ono što je ružno, neoblikovano. Mi se nalazimo u domenu u kome su uživanje i razonoda vrlo daleko. Ali ako smatramo estetikom svako razmišljanje koje ima kao predmet umetnost, onda se slažemo.

Kakva je, po Vašem mišljenju, razlika između kritičkog i estetičkog suda?

■ Sud takođe, po nekima, ne bi bila prava reč, ali da kažemo procenjivanje. I pored svega, mene uglavnom interesuje kritika procenjivanja. Žorž Pule, na primer, uvek mi kaže, kad god se vidimo: „Kako možete da unosite sud u kritiku, jer kad sudite, vi ste izvan dela. A da bi se delo razumelo, treba ga prihvatiti u potpunosti, dakle, odreći se da ga sudimo“. Ali postoje dela u koja prihvatam da uđem, a postoje i druga iz kojih odmah tražim izlaz. Kad prihvatimo da ostanemo u jednom delu, to znači da ga volimo i da ga sudimo kao takvo. Postoji ipak čin prihvatanja, odluke, i to je ono što ja nazivam sudom.

A razlika između kritičkog i estetičkog suda? Recimo da je kritički sud, sud pred pojedinačnim delom, a estetički sud bio bi onaj koji nastoji da razjasni opšte pobude koje su nejasno sadržane u reakciji pred pojedinačnim delom. Ako hoćete, studije koje sam napisao i objavio pod naslovom „Upotreba čitanja“ proističu iz kritičkog suda gde pokušavam da anticipiram estetički sud... Estetika je napor da se razluče principi koji su u pitanju u kritičkom sudu. Kad pišem o Balzaku, izražavajući svoje divljenje prema njemu, ja dajem sudove u smislu pojedinačnog dela, ali ih dajem u ime opštijih kriterijuma.

Šta je ostalo danas od tradicionalnih estetičkih teorija, na primer teorije jednog Hegela, Hipolita Tena ili Benedeta Kročea?

■ Ono što se srušilo jeste sistem, sistematska koherencija, ali ostala je osnovna misao oko koje je filozof pokušao da sagradi tu koherenciju: kod Hegela misao o naizmeničnosti formi koja možda vodi potpunom preobražaju umetnosti; kod Tena misao o uslovljenosti, misao prihvaćena od Marksa i neo-marksista, ali na mnogo prodorniji način, kod Kročea misao o simpatiji, intuiciji.

Da li se Hegel varao kad je proricao nestanak umetnosti? Ili je možda mislio na nešto drugo?

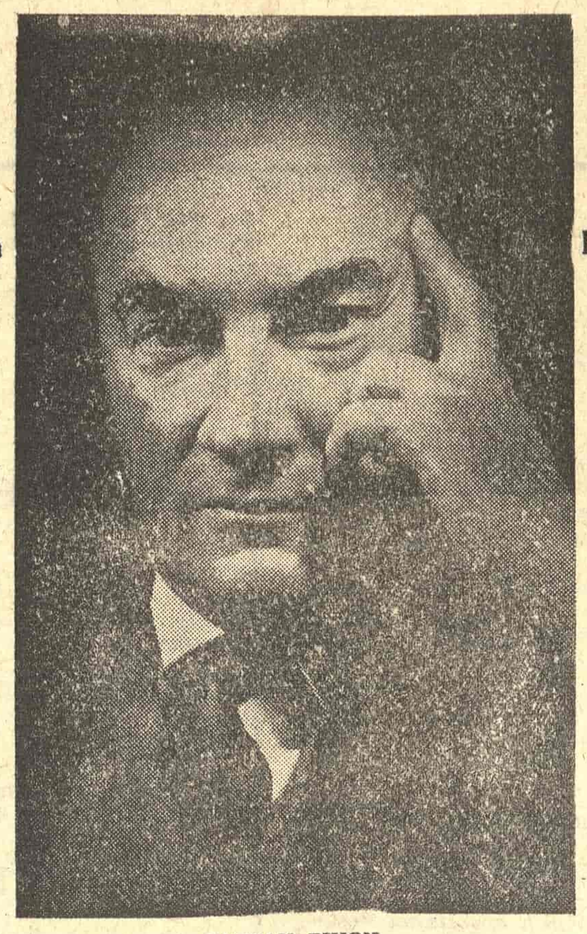
■ Nadam se da se varao. On definiše umetnost kao domen uobrazilje, pre svega, kao domen uobrazilje. Ali kako je u toku nastajanje jedne civilizacije koja je, možda, potpuno dominirana pojmom nauke, idejom objektivne spoznaje, mogućno je da uobrazilja iščezne... Nadam se da se Hegel prevario, ali to nije sasvim sigurno. Može se desiti da umetnost iščezne. No to spada u psihoanalizu. Čim postanete svesni značenja svojih snova, vi više ne sanjate, bar tako kažu, tako obećavaju psihoanalisti. Nauka je u izvesnom smislu psihoanaliza umetničke uobrazilje.

U Vašoj knjizi „Pisac i njegova senka“, koju smo maločas pomenuli, napisali ste: „Prošlost je često poštovala lažne bogove, a nije znala za prave. Ali izgleda da naše doba poznaje sve istinske vrednosti“. Otkuda našem dobu ta lucidnost, da ne kažemo mudrost?

■ Lucidnost, upravo u onolikoj meri ukoliko mi nemamo rešetki kroz koje gledamo, ukoliko sve posmatramo istorijski. Svaka minula epoha imala je neku vrstu isključivog opredeljenja. Prošlost nije živela u istoriji, prošlost je živela u svojoj sadašnjosti. Dolaskom Luja XVI ruši se nameštaj u stilu Luja XV i gradi se nameštaj u stilu Luja XVI. A mi, mi živimo u starinarnici, što reskira da potvrdi jezivo Hegelovo proročanstvo.

Posvetili ste knjige Marlou, Balzaku i Prustu: šta Vas je posebno privuklo tim autorima?

■ Te knjige, uostalom, pripadaju različitim epohama moga života. Prvu knjigu o Malrou napisao sam za vreme pokreta otpora. Tada je za mene Marloovo delo imalo uglavnom politički i herojski smisao. Delo je moglo da nas podrži, mislim na njegove revolucionarne romane, u vremenu koje smo tada proživljavali. Malro je bio, u izvesnom momentu, ne samo romansijer, nego i primer. A druga knjiga koju sam napisao o Malrou, bila je donekle motivisana time što sam, napisavši prvu, sreo Malroa i postao njegov prijatelj. Sem toga, Malro u svom estetičkom



GAETAN PIKON

delu postavlja probleme koji me zanimaju. Dakle, Marlo me zainteresovao iz ta dva, veoma različita razloga.

Što se Balzaka tiče, to je druga stvar. U njemu sam uvek video velikog romansijera, veliki uzor jednog momenta romanesknog stvaralaštva.

A Prust? To je delo koje neobično mnogo volim, ali na jednom intimnijem planu. Prustovo delo je delo u kome se prepoznajem takav kakav sam u izvesnom pogledu, a delo Marloa i Balzaka takav kakav bih hteo da budem. Balzak i Marlo, to je udaljenije od mene i ja ih sustižem voljom, dok mi delo Prusta izgleda kao moj intimni dnevnik. Mislim na relaciju detinjstvo, prošlost, sećanje, na onog koji se seća. Suprotno tome, Malro i Balzak, to je povratak volje.

Po Vama, Marlou je potrebno istorijsko iskustvo, događaji u kojima bi učestvovao da bi pisao romane, kao kineska revolucija, španski rat...

■ Da, događaj bezličan, ne njegov. To ne isključuje zašto nije napisao roman o pokretu otpora. „Altenburški orasi“ bili su samo početak takvog romana. Mislim da je Marlou potreban spoljni događaj i izvesno odstojanje između njega i toga događaja. Pokret otpora predstavljao je za Marloa nešto odveć intimno da bi mogao o tome da piše. To je neko ko ne može da piše o intimnim stvarima. Rat od 1940. učinio mu se kao nešto o čemu bi bilo neskromno govoriti, kao kad bi govorio o svojim ljubavima. Malro je čovek neobične skromnosti.

U knjizi o Balzaku, posebno insistirate na profetskom karakteru toga dela, profetskom u odnosu na sam život autora: Balzak, na primer u „Šagrinskoj koži“, opisuje svoj život pre nego što će ga proživeti, ili tačnije kazno svoju sudbinu. Ne podseća li ta poduđarnost između očekivanog, naslućenog i načina na koji se to naslućeno ispunjava, na izvesne momente iz dela Andre Bretona?

■ Da. Ali postoje dva objašnjenja. U Bretonovom slučaju objašnjenje je telepatsko. Breton u „Nađi“ stavlja akcenat na događaj, na spontanost događaja, na ono što on naziva „objektivnim slučajem“. Događaj vam dolazi u susret; čovek je pasivan i događaj mu dolazi u susret. Dakle, to je neka vrsta magične interpretacije.

U Balzakovom slučaju, mislim da postoji psihološko objašnjenje: volja prisiljava događaje da dođu, volja vrši na njih neku vrstu privlačnosti. Ali u oba slučaja potrebno je da postoji izvesno saučesništvo između želje i događaja.

Vaša poslednja knjiga posvećena je Igou slikaru. Šta je Igo tražio u likovnoj ekspresiji, u crtežu? Nije li to bila samo razonoda jednog genija zaćutanog rečima?

■ Igo je crtao celog života. To su bili momenti rekreacije. Igo je crtao, jer je hteo da pobegne od govora u koji je bio potpuno zagnuren. Postoji u crtežu neka vrsta neposrednog uobličavanja, zahvatanja. Igo bi odjednom osećao reči kao nešto što se postavlja između njega i stvari. Stoga mislim da je crtao da bi se oslobodio govora. Ali, naravno, nije uspeo da ga se oslobodi; crtež je bio neka vrsta magične formule da bi se ponovo došlo do reči. Jer ono što je hteo da dosegne, svoju opsesiju, to je Bog, Apsolutno, a Apsolutno se ne može doseći crtežom; taj susret između pesnika i Apsolutnog može se lakše ostvariti u domenu govora, reči, jer, po Igou, Duh je Slovo.

Iznenađuje sličnost između tih crteža i modernog slikarstva.

■ Da, naročito nadrealističkog. U Igoovim crtežima ima izvanrednih pronalaženja. Igo je bio prvi koji se upustio u eksperimentisanje materijalima, što je jedan od osnovnih izvora savremene umetnosti.

Šta mislite o današnjoj francuskoj književnosti, o pojavama kao „novi roman“ na primer?

■ Postoji cela jedna tradicionalna literatura, ali o njoj nije reč... „Novi roman“ obuhvata razne stvari, jer u isti mah postoji deskriptivni roman Rob-Grijea i Klода Simona, i psihološki roman Natali Sarot ili Filipa Solersa. Ono što mi najviše pada u oči u celoj toj književnosti, to je nešto što podseća na nadrealizam, ali na jedrom sasvim drugom planu. Uostalom, Breton ima veliki uticaj na većinu tih mladih romansijera. Veliki broj njihovih dela nastoji da bude registrovanje unutrašnje aktivnosti ili bezlične percepcije. Ono što iščezava jeste pojam dela, u stvari, izbor, konvergencija sredstava oko jednog apstraktnog sižea. U suštini, Valeri je u pravu, Valeri koji se odriče da piše dela u kojima bi registrovao neku vrstu mentalne aktivnosti. Za današnju literaturu važna je upravo ta mentalna aktivnost, a ne njeni proizvodi; ona se potpuno lišava proizvoda mentalne aktivnosti odbija, svesno ili nesvesno, da se ostvari u predmetima.

Čini mi se da savremena književnost, u onome što ima kao najzanimljivije, hoće samo da registruje mentalnu aktivnost koja je bez početka i bez kraja. I upravo ono što Moris Blanšo kaže o nemogućnosti literature, jeste u stvari o nemogućnosti dela. Time sam veoma iznenađen. Kad Breton kaže: „Kad ste u kvaru, napišite bilo koju reč na vrhu stranice i nastavite“, to, to je upravo ono što radi većina tih pisaca.

Ne izgleda li Vam to odveć lako?

■ Da, odveć lako; u isti mah odveć lako i neobično ambiciozno. Malopre ste govorili o Hegelu. Čini mi se da se njegova proricanja obistinjuju i da se literatura, u tom pogledu, postavlja na pseudo-naučni plan.

Komnen Bećirović

Ni onako, ni uzgred, nego kako jeste

U DVA MAHA („Književne novine“ broj 237 od 27. XI 1964. i 245 od 20. III 1965. godine) Ljubiša Manojlović u rubrici „Onako, uzgred“ napada stav Sekretarijata Predsedništva Saveza udruženja boraca narodnooslobodilačkog rata, izražen u pismu koje je Sekretarijat uputio redakciji beogradskog omladinskog lista „Susret“ u znak protesta zbog jednog napisa objavljenog u njemu 20. X 1964. godine.

U beogradskom omladinskom listu „Susret“ broj 17 od 20. X 1964. godine, na sam dan jubilarne, dvadesete godišnjice oslobođenja Beograda od fašističkih okupatora, pojavio se pamflet anonimnog autora „Odlomci iz mog mirnodopskog ratnog dnevnika“. To je bio j e d i n i prilog u tom broju „posvećen“ oslobođenju Beograda uopšte, a posebno „Maršu oslobodilaca Beograda“ u kome je učestvovalo 25.000 građana i građanki, boraca NOR, među njima i oko 10.000 omladinaca i omladinki. Šta je, neodgovornošću pojedinaca, sadržavao pamflet objavljen tim povodom u listu „Susret“?

„Neki ljudi (starešine, hoću da kažem) nas postrojavaju u čete, vodove, odeljenja. Igramo se vojske. Slušamo patriotske govore. Na kraju govora — oduševljenje. Rekoše nam da ćemo biti u sastavu ruske motorizovane jedinice. Znači, vozićemo se“.

„Starešine nam dele kape. Sad bi trebalo da se osećamo ponosnim što smo, tako reći, deo Jugoslovenske armije, ali mi se čini da to nikome ne pada na pamet. Nekako svi armiju zamišljamo suvlju“.

„Jedan momak pita komandanta našeg odeljenja da li nam je sada, obzirom da smo u sastavu sovjetske jedinice, komandant on ili Staljin. Starešina se zbunio. Hoće, za kaznu, da vrši prozivku. Posle shvati mo da on to sebe kažnjava, jer mu je teško da čita ćirilicu“.

„Sada dolaze i drugi *šefovi*. Nose nekakve oznake. Kažu, a vidim zabavno im je: „Momci, zauzmite zaklon“.

„Druže generale, obraća se jedan momak čoveku koji na rukavu nosi *nekakve* crvene i plave zvezde. Da su Rusi ovoliko stajali na kiši, i kaćuše bi im zarđale“.

„Iza nas nastupaju *neke* devojke. Celo vreme pevaju. Već se nerviramo. Kako mogu da pevaju tako iskisle. Verovatno *neki* vojni stipendisti, kaže neko“.

„10.00. Neko govori. Niti ga vidimo, niti čujemo. Kiša sada samo rominja“. Itd.

Bilo je tu i ovakvih reči: „Oblačeći se kunem neke važne institucije našeg društva koje su organizovale marš“. A prijatelj anonimnog pisca u listu omladine Beograda pevuši „Just a walking in the rain“. Anonimni pisac nastavlja: „Ja ga kritikujem. Otkud je red ići na jedan patriotski marš i pevati neke amerčke šlagere. On se, čovek, buni. Šta može kada ne zna ni jednu partizansku pesmu iz kojoj se spominje kiša i curenje vode za vrat“.

Evo najsažetijeg prikaza protestnog pisma koje je Sekretarijat ovim povodom u ime bora a NOR i omladine Beograda uputio redakciji „Susreta“.

U pismu se između ostalog navodi, da su omladinci i omladinke koračali u istim kolonama s ratnicima koji nisu štedeli ni krv, ni napore, ni živote za oslobođenje domovine, a time i za srećniji život mladih generacija. To nisu bili n e k i ljudi, neki š e f o v i, niti su nosili n e k a k v e oznake i n e k a k v e crvene i plave zvezde na rukavu. To su bile oznake vojnih i političkih rukovodilaca jedinica narodnooslobodilačke vojske i partizanskih odeda Jugoslavije kojima se ponose naši narodi i sva omladina naša. Nije n e k o n e š t o govorio na Banjičkom visu, Košutnjaku, Torlaku i Konjarniku već su četiri narodna heroja, generala JNA, četiri komandanta proslavljenih divizija koje su oslobodile Beograd, evocirali svoje uspomene na slavne dane borbe za oslobođenje Beograda. Evocirali su — stoji dalje u pismu Sekretarijata — uspomene na blizu 3.000 sinova i kćeri naroda Jugoslavije i oko 1.000 vojnika i starešina Crvene armije koji su svojim životima otkupili slobodu Beograda. „Susret“, list koji nosi naziv lista omladine Beograda, trebalo je na dostojan način da obeleži jubilej oslobođenja Beograda u kome su omladinci vodili prve akcije protiv okupatora i izdajnika i nisu prekidali svoju borbu sve do oslobođenja. Sekretarijat je u pismu konstatovao da su autor pamfleta i redakcija „Susreta“ objavljivanjem nama tuđeg priloga koji duboko vređa organizatore marša, učesnike narodnooslobodilačke borbe i patriotsku, u socijalističkom duhu vaspitanu omladinu Beograda, pokazali svoje intelektualno i moralno siromaštvo i nepristojnost. Sekretarijat je sasvim jasno ukazao na određene insinuacije pamfleta, navodeći u tom svom tekstuelnom delu pasus koji Ljubiša Manojlović uporno izbegava. Prosto je smešno kad Manojlović i u prvom i u drugom svom napisu zaobilazići prave motive protesta, polazi od jednog dela u pismu Sekretarijata. Evo kako:

„Da bismo mogli bolje da sudimo o pismu starijih svakako dobro vaspitanih drugova, da uzmemo jednu rečenicu iz osuđenog dnevnika: 10.00. Neko govori. Niti ga vidimo, niti čujemo... Ta rečenica, kroz pismo Sekretarijata, dobila je ovakav komentar: ‚Nije na Banjičkom visu, Košutnjaku, Torlaku i Konjarniku nešto neko govorio...“ (sledi već citirani deo ovog dela pisma Sekretarijata). Da bi i u svom drugom napisu („Književne novine“ br. 245) to podvukao i stvorio utisak kod čitalaca kako je to maltene jedini razlog protesta „starijih i svakako dobro vaspitanih drugova“ (hvala!) Ljubiša Manojlović u poslednjem stavu navodi:

„On (to jest ja, moja prim.) obaveštava skupštinu da sam dao negativnu ocenu Sekretarijatovog protesta „zadržavajući se na istrgnutoj bezazlenoj rečenici pamfleta“. Ta rečenica — nastavlja doslovno Ljubiša Manojlović — u „Susretovoj“ kozeriji glasi: 10 časova. Neko govori. Niti ga vidimo, niti čujemo.“ I opet isto! Za Manojlovića je uvek deset sati, kazaljke se kod njega ne pomeraju, pa da čovek, ne znajući za one „bisere“ iz „Susretovog“ pamfleta, zaista pomisli: zašto borci i omladinci protestuju zbog toga što neko nije video ni čuo onoga što je govorio? To se dešava, ne može se uvek u masi videti govornik.

Manojlović je imao integralni tekst moga govora održanog na skupštini. Veoma dobro ga je pročitao, pa je i u njemu, kad je citirao moje gornje reči, prekinuo rečenicu. Naime: ta rečenica, koju sam izgovorio na skupštini, glasi: „Izostavljajući sve glavne inkriminisane reči iz pamfleta „Susreta“, zbog kojih je protest i upućen, ZADRŽAVAJUĆI se na istrgnutoj, najbezazlenijoj rečenici pamfleta i polazeći od nje, lišavajući čitaoce „Književnih novina“ pravog motiva za protest on (Manojlović) označava pamflet kao „kozerijicu“, „nevinu opasku“ itd. — i daje negativnu ocenu protesta „starijih i svakako dobro vaspitanih drugova“.

Kako je, pitam se, moguće, da uprkos svemu, uprkos očigledним činjenicama, Manojlović, ono što sam radi, prebacuje drugome? Niko mu nije „prerušio misao“, niti od njegove reči napravio zloupotrebu. Naprotiv. To su njegovom rukom napisane reči. Da li se moglo dogoditi da Manojloviću nisu bile poznate uvrede koje je pamflet „Susreta“ naneo omladini učesnicima Revolucije? O tome sveđči on sam. Privučen objavljenim pismom Sekretarijata i ispravkom redakcije „Susreta“, on, zainteresovan, opisuje šta je da je uradio („Književne novine“ br. 237): „Razume se, potražio sam prethodni broj („Susreta“) u kome je izašao famozni članak. To je, mi dutim, jedna kozerijica o nedeljnom jutru 11. oktobra 1964, kad su omladinci, po velikoj kiši, učestvovali u maršu koji je nešto zbog jake kiše a nešto valjda zbog slabe organizacije ispao manje prijatan. Kao i uvek kad se o nečem govori kroz humor, i tu je piscu došlo pod pero koja neuglađena reč, pa i misao. To je dosta moglo da bude povod da stari drugovi iz beogradskog Sekretarijata Saveza udruženja boraca pričaju mladim drugovima iz „Susreta“, da im kažu da takve manifestacije ipak — ako su i za kritiku — zaslužuju kritiku sa više pažnje stečenu. Jer u pitanju su svakako dobri beogradski mladići i devojke, koji inače ne bi bili članovi Gradskog komiteta Omladine i urednici omladinskog lista“.

Neshvatljivo! Kakvi su to članovi Gradskog komiteta koji dozvoljavaju ovakve reči? Mislim da su izrodili liberalizam, apolitičnost i slično, kojima sam označio ovakav odnos anonimnog pisca pamfleta i redakcije „Susreta“ najbližizraz za to.

Ne. Ovakvih pamfletskih „humora i kozerijica“ o našoj revoluciji ne može biti.

Dušan Azanjac

Glavni i odgovorni urednik Tanasije Mladenović Urednik Predrag Palavestra Sekretar redakcije Bogdan A Popović Tehničko umetnička oprema Dragomir Dimitrijević Redakcioni odbor Božidar Božović Dragoljub S Ignjatović Momo Kapor Dragan Komadžina Velimir Lukić Slavko Mihailić Aleksandar Petrov Predrag Protić Dušan Puvačić Izet Sarajlić Pavle Stefanović Dragoslav Stojanović Sip Kosta Timotijević i Petar Volk. List izlazi svake druge subote. Pojedini primerak 30 dinara. Godišnja pretplata 600 dinara polugodišnja 300 dinara. Za inostranstvo dvostruko. List izdaje Novinsko izdavačko preduzeće „Književne novine“ Beograd Francuska 7. Redakcija Francuska 7. Telefoni. 627-286 (redakcija) i 626-020 (komercijalno odeljenje i administracija). Rukopisi se ne vraćaju. Tekući račun broj 101 112 1 208 Štampa „Glas“, Beograd Vlajkovićeva 8.