VII 571

Књижевне новине

БЕОГРАД, 1. МАРТ 1969.

Год. XXI. Бр. 348. Лист излази сваке друге суботе.

Цена 1,50 динар

Un
"S
Bol
Bulevar Re

Равнодушност као саучесник

БРАНКО ПЕИЋ

ИЗГЛЕДА ДА СЕ у нас упорно настављају суочавања са злочинима чије димензије превазилазе баналност судских хроника. Суочавања са равнодушношћу и инерцијама. Са саучествовањем у равнодушности, у готово кајатовској идентичности са убијањем, јер оно што убија није увек формално идентично са оним што је убијање омогућило. Баш као што ни „Голуб", забринут за пензију и садистички оријентисан, није само сулуди Херострат београдских улица већ и финални резултат равнодушности која је постала компонента његовог присуства међу нама и једног излуђеног секса, још увек довољно рационалног да би био подводљив под клиничку терапију.

Треба, изгледа, бити велики уметник или мислилац натпросечних моћи па избећи досаду и конвенционалност, плиткоумност и згражајућа моралисања у тренуцима када се суочавамо са страном посувраћене људскости у акцији. Можда и зато што сваи регионa уметности или фундаменталне филозофске и психосоциолошке медитације остаје, као последица суочавања са злочином, само на маргинама дневних регистровања пређуба, крађа, убистава... Да није тако зар би заиста постојали ма и најмањи разлози за комплексно научно проучавање свих видова феномена: фашизам?

У ствари, нацистичко онечовечење било је неизбежно херостратско, ирационално, систематично, хладно, прорачунато. У токовима понора ирационалности, гестаповац или усташа били су обележени једном изузетно сложеном двојношћу; на једној страни он је био често рафинирани силеција са раскошно богатом скалом својих могућности да мучи и убија, да лучи децу од родитеља као шугаве овце у часовима заразе, да бајонетом пара трудницe и организује фудбалске утакмице тимова изгладнелих логораша где побеђени тим одлази у крематоријум.

На другој страни, он је увек био послушни, педантан чиновник усмрћивања који мисли, наравно, на напредовање, учвршћивање бирократских веза, и баш као и Милорад Голубовић „Голуб" — на пензију и на своја права, увеличане заслуге и нестварне моћи. На разлоге за понос на злочин. На разлоге некајања.

У ономе што данас можемо банално да назовемо „случајем Голубовић" баш као што постоји „случај Точиловац" и случај тандема „Гутић-Лисовац" док чека на окончање, — централно место, свакако, не заузима сам „Голуб" који је у сулудом осећању ниже вредности и у пензионерској рачуници, своју психопатску еротику поистоветио са увежбаним шамарањем, гажењем и пражњењем шаржера у главу жртве. Преведен са платформе херостратског дивљања на опору праксу полуживота ухапшеног — „Голуб" једва да је интересантан, баш у истој мери у којој је то и један Сартров Херострат затворен у клопку клозета у који се завукао као у једино себи одговарајуће склониште. Да ли „Голубу" пријају или не оптужнице које га више објашњавају него оптужују, да ли он и надаље мисли о своме тобожњем праву да решета мајку пред дететом, да ли још више, ако је то уопште могуће, излуђује у уверењу да му је богомдано право да „може све", да ли његовој сујети годи квалификација његовог злочина као „обичног" а не ниског, — све је то сада мање-више неважно. Или бар припада досадној вивисекцији једног злочина.

А такве вивисекције често готово више личе на чишћење септичке јаме и на пребирање по канти гнојавих завоја него на причу о људском бићу. Не зато што ће механизам правде по утврђеном реду бескрајне досаде и писаних норматива дејствовати у правцу одређивања казне, већ пре свега зато што је „случај Голубовић" сурово неизбрисив по-

Наставак на 2. страни

Култура, политика и културна политика

ЗОРАН ГЛУШЧЕВИЋ

ПОЈАМ КУЛТУРНА ПОЛИТИКА обухвата два разнородна елемента: културу и политику. Основни конститутивни елементи културе су стваралаштво и наука, док су, према уобичајеним схватањима, основни конститутивни елементи политике идеологија и усмеравање. Слобода стваралаштва, коју у подједнакој мери захтевају и уметничка и научна имагинација, противречи појму идеолошког усмеравања. Појам политике, ма колико демократски, стваралачки и слободоумно био схваћен не може се одржати без елемента усмеравања. Сасвим свеједно на који се начин долазило до основних политичких ставова (путем свестраног креирања, плебисцитарног одлучивања или једностраног самодржавног наметања), формулисани ставови превазилазе дискусиони оквир приватног и необавезног мишљења тек онда кад их званично стане да примењује и спроводи читава једна политичка организација.

Политички карактер једне организације огледа се не само у томе што се у њеном оквиру креирају политички ставови, него што их она, за своје чланство, чини обавезним, меродавним и усмеравајућим. Политика се, бар у садашњим условима, не може замислити без тих елемената, али сва суштина и смисао демократизације политичких процеса није у анархоидној тежњи за ослобађањем политике од усмерености него у томе да се, с једне стране, креирање политичких ставова постави на што ширу основу, да се обезбеди пресудан утицај произвођача на политичко програмирање, и, с друге стране, да се обезбеди политички интегритет и супротних ставова, тј. да се различитост у ставовима учини спојивим са припадношћу политичкој организацији. Она политичка организација која споји то што је на изглед неспојиво постаће моћан покретач и инструмент свестраног прогреса, јер ће успети да здружи политичку ефикасност са свестраном и слободном циркулацијом идеја, без чега нема превазилажења дотрајалог нити сталног отварања за ново и неиспитано.

Док право на разлику између приватног и меродавног мишљења као и на разграничавање њихових сфера у јавној делатности једне те исте личности спада у најделикатније проблеме сваког политичког покрета, дотле култура као сфера стваралаштва не познаје такву амбиваленцију: било каква да му је политичка припадност, стваоца ништа не разрешава, него, напротив, све га обавезује на апсолутну независност и аутентичност у сфери креације: без апсолутне слободе од притиска било које врсте, стварање се не може ни замислити.

Култура није једноставан него комплексан појам. Отуда, за разлику од политике, постоји огроман број научних дефиниција културе, и ниједна од њих не може да исцрпе културни феномен у његовој целини. Култура је и чиста креација, али и систем институција и материјалних медијума који субјективну креацију чине предметом нашег уживања. Она је резултанта вишеструке и разнородне стваралачке активности као и свих чинилаца који суделују у моделовању једног духовног облика. Она је и ствар индивидуалног оплемењивања, и педагошког увођења у духовне дисциплине и сазнања, и ментална хигијена духа, и обликовање духа једне епохе. Она је тако синтеза процеса који воде хуманизовању људске свести.

Отуда је култура, за разлику од политике, у специфичном односу према такозваној културној традицији и културном континуитету. Док се политика једног револуционарног програма најчешће заснива на негацији претходних политичких структура, култура, чак и кад се заснива као нови духовни ентитет, никад није нихилистички и потпуно негаторски одређена према културној баштини из превазиђеног друштвеног и политичког система. Културе се допуњују, прожимају и међусобно условљавају зато што свака култура почива на егзактној основи која је заједничко добро и резултат удруженог рада свих друштвених система и раса, тачније речено човека стваоца без обзира на расу и епоху.

Култура је толерантнија од политике, па ту одредбу културе не може негирати ни наша револуционарна епоха. Додуше, ни најреволуционарнија политика не може се лишити искустава и тежњи из претходних политичких структура, што најбоље показује однос социјалистичке праксе и еволуција тог односа према појму слобода и демократија: у такозваном административно-бирократском периоду немогуће је било и замислити разговоре о демократизацији политике и свестраном ослобађању личности, док тежње ка слободи и демократизацији власти представљају основне идејне полуге самоуправљања, без обзира на све бирократске отпоре.

Па ипак, култура је више но и једна друга људска творевина заснована на непрекидном и егзактном континуитету и еволуцији културних тековина. Прекидање те нити исто као и ограђивање од општег културног прогреса неминовно води стагнацији, изроћавању, патолошком петрификовању или духовном замирању. Политика класног друштва је класна творевина у најпрагматичнијем смислу речи, док култура и у класном друштву задржава ознаке општељудске тековине без обзира на изражена класна обележја и друштвену неравноправност у коришћењу њених творевина.

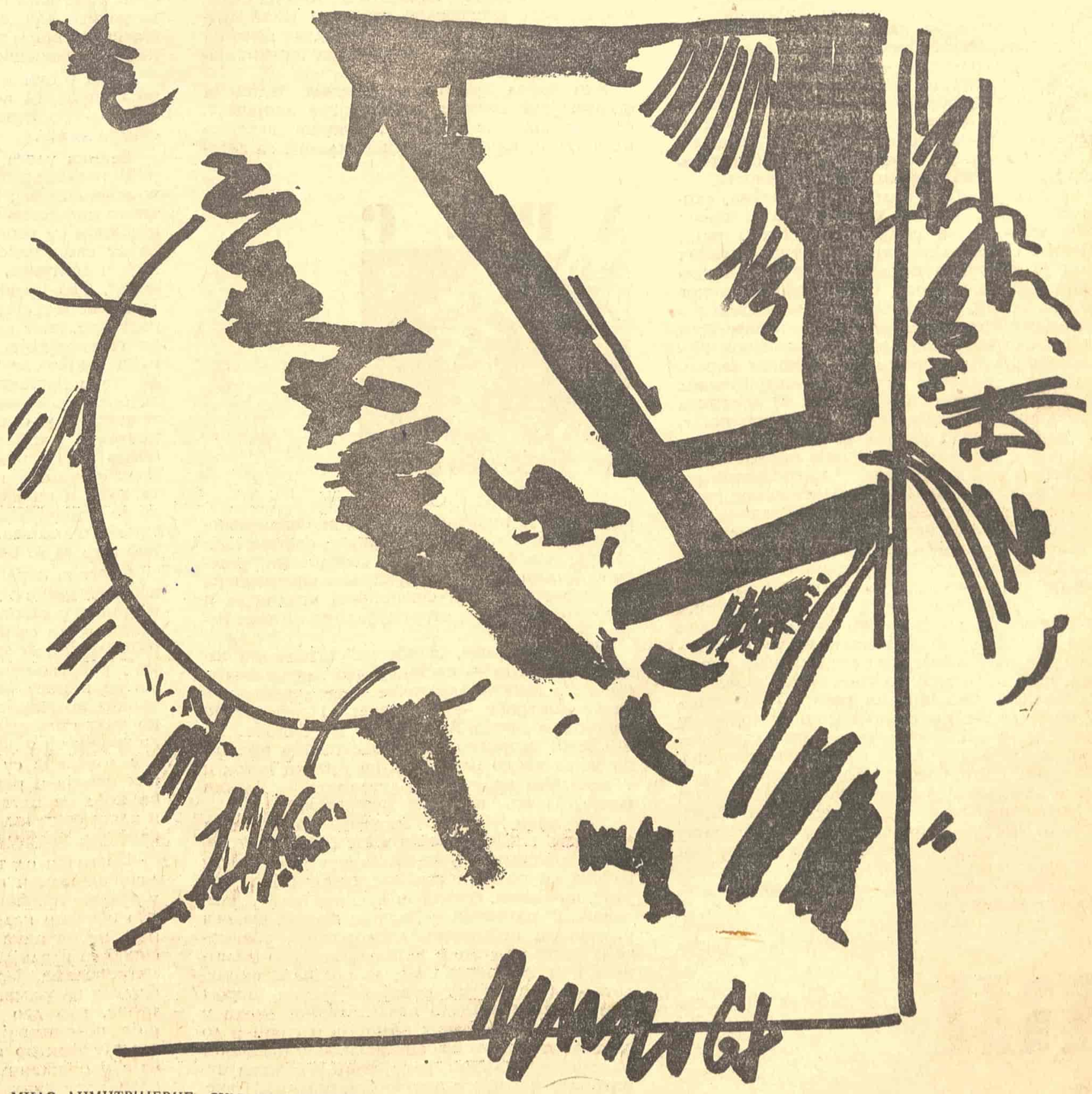
Ако сад та два феномена или та два подручја људске делатности, културу и политику, са њиховим јасно израженим специфичностима и оштро назначеним антиномијама, са узајамном нетрпељивошћу али и неопход ношћу сарадње, заједничке егзистенције и међусобног преливања прогресивних настојања доведемо у везу на начин који би их учинио предметом једног систематског здруживања, које се у нас назива културна политика, најпре се, теоријски, намеће питање где су могућности разграничења надлежности и оправданости задирања једне сфере у другу, докле једна сфера може неокрњено да се уткива у другу, а где продужено инсистирање угрожава обострани интегритет?

Да ли политика и у нашим условима има права да буде исто тако нетрпељива и свестрано арбитрарна као што је то случај са праксом административно-бирократског социјализма? У самоуправном социјализму производачи захтевају све ширу, све дубљу, све темељнију демократизацију друштвених односа и власти, док се бирократска језгра одупиру тим процесима с повећаном нетрпељивошћу, лукавошћу и демагогијом. У ствари, на свим нивоима наше политичке структуре води се битка између прогресивно-самоуправних елемената, који изражавају захтеве и тежње произвођача и младе генерације, које своје присуство у друштву и политичком животу не може да одвоји од права на потпуно суделовање у стварању и спровођењу политике, и конзервативно-бирократских елемената, који користе разне облике политичког притиска да успоре демократске процесе, осуде их на изроћавање и пуку играрију, и тако се учине незаменљивим политичким арбитрима.

Јасно је да у структури таквих политичких процеса култури недвосмислено припада место уз прогресивне самоуправне снаге и тенденције, и да се она мора активно друштвено ангажовати на страни самоуправног прогреса јер то одговара суштини њене бити и јер самоуправљачка демократија може победити бирократску логику и примитивизам само у савезу са културом.

Усмеравајући елемент политике у односу на све друге структуре, па и на културу, јесте идеологија. Идеологија је истовремено и најбитнији политички „аргумент" конзервативне бирократије, онај највиши разлог који она потеже кад год се доведе у сумњу њен монопол на политичке прерогативе и право политичког арбитрирања. У идеологији се наводно, као

Наставак на 2. страни



МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: СУНЧАНИ ПЕЈЗАЖ

Равнодушност као саучесник

Наставак са 1. стране

датак о такозваним објективним саучесницима овог злочина. Податак о равнодушнима. Податак о онима који су, пре него што је Голубовић докрајчио своју жртву у присуству њеног детета, тако удобно, тако самозадовољно и свакако мудро на чиновнички начин, омогућили ову оргију секса и крви. И педантног пуњења оружја и стављања метка у цев из које је изашла смрт у њеном технолошком али не и стварно — узрочном значењу. Податак о равнодушнима који су омогућили „Голуба" у коначности његовог изражавања, када се тако очигледно доказује да категорија: фашизам — може да се изједначи не само са политичким значењем негативности у целини, већ и са једним понашањем, са сталном инфериорношћу заљубљених у свемоћ. Али то није податак независан од свега чиме се убијена хтела да заштити пре него што се на плочник срозала под „Голубовим" мецима.

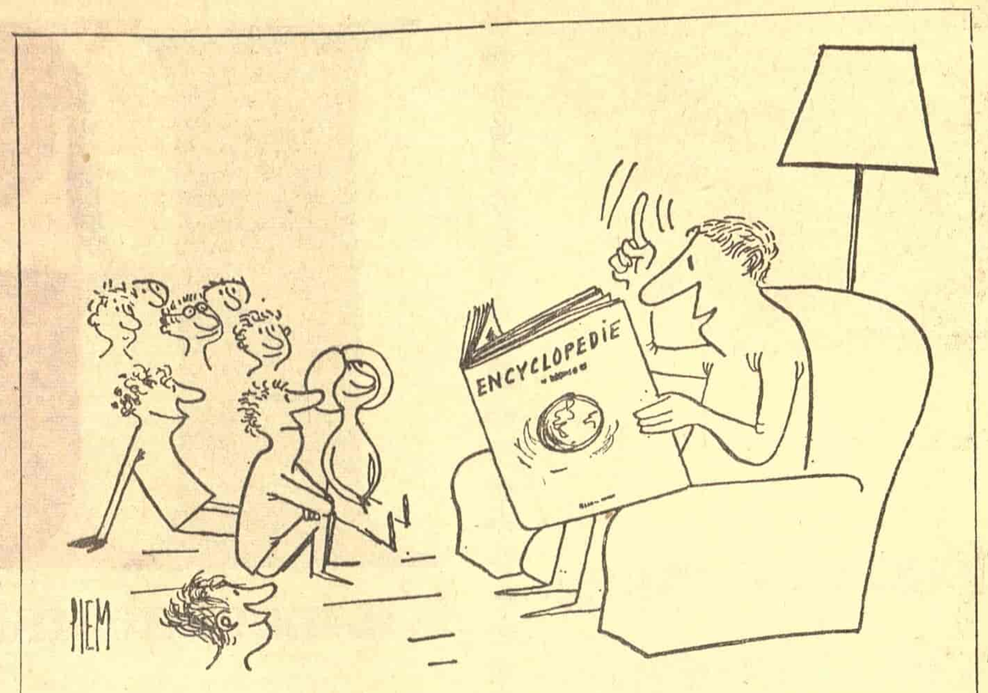
Међутим, разлога за бригу нема. Равнодушни су често изузети од судских компетенција. Они не убијају као „Голуб", јер, извесно, нешто мудрије од „Голуба", али не мање интензивно, брину о будућој пензији. А да би се пензија дочекала и у миру божјем трошила, искуство нас учи, треба бити — равнодушан. Равнодушан према свему што може да поремети мир свакодневице и према томе да ли треба или не треба да се дефинитивно ослободимо овог „Голуба", баш као и свих који се попут њега крећу ка вишим дометима презирања скрупула. Ни случајно само зато што је обавезно да сви „Голуби" шамарају, стрељају и еротску глад и жеђ гуше у крви. Већ пре свега зато што их свакодневно срећемо, „ту одмах, поред нас" — у микрообличјима разуђености друштвених структура, као очај и као фарсу једног прохујалог времена свемогућих. Времена са којима се, уосталом, саглашавамо док равнодушно чекамо пензију. И док чекамо последњи чин појединих херостратских представа. Док чекамо пензије, макар и уз рафале и шамаре. Под условом да нас не погађају, баш као да до сада нисмо погођени равнодушношћу која убија. Равнодушношћу која после убиства, ипак, оставља своје трагове. Једноставне и обичне. Неисписане комерцијалном адвокатском речитошћу и логиком судских списа. Трагове као што је опомињуће — присутно писмо девојчице Јасмине пред којом је Голубовић обављао своју крваву оргију над њеном мајком, оргију идентичну са стрељањем на новосадском штранду када су на залеђеној реци српска и јеврејска деца пре но што ће им и самим просути мозак гледала просут мозак родитеља. Трагови су једноставни: „Молила сам чику да не убије маму. Нисам јој могла помоћи, јер сам мала. Маму сам држала за руку да не падне. Али је пала крвава ... Звала сам је да пође. Она није могла. Остала је да лежи у крви."

Чика је, дакле, хладно и увежбано пуцао. Чика се одавно извештио у убијању. Чика је маму и дотукао. Чика је солидан. Чика је солидношћу заслужио пензију. Чика је навикао да му је наша равнодушност — веран саучесник. Јасмина за сада то не може да разуме. Вероватно ће моћи да благовремено научи.

Бранко Пеић

Култура, политика...

Наставак са 1. стране



... И БИ ВЕЧЕ И БИ ЈУТРО И БОГ СТВОРИ ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ И ВИДЕ ДА ЈЕ ТО ДОБРО И ОДРЕДИ СЕДМИ ДАН ДА ИХ КОНАЧНО ПРОЧИТА...

У каквој политичкој жижи, сустичу интереси радних људи, она је магична формула чије дефинисање остаје искључиво у домену бирократске врхушке, и она се поставља као врховни политички критеријум и арбитер у односу на све делатности, па и на културу. Идеологија суделује скоро искључиво у формирању политичких ставова и погледа на свет које политичка структура бирократског социјализма представља као последњу реч науке и прогреса. Да ли је, међутим, са научне тачке гледишта оправдана неприкосновеност идеолошког карактера науке, сазнања, културе и политике или се удео и карактер идеологије у свим овим дисциплинама и делатностима битно мења у новим, самоуправним односима?

Ако пођемо од формуле да је идеологија облик политичке, али не и егзактно — сазнање, свести који изражава класне интересе одређених друштвених групација у класној структури друштва, онда се у самоуправном друштву, где је произвођач носилац и субјективне и друштвене свести како о карактеру друштвених конфликата и начину њиховог уклањања тако и о утицају друштвене позиције на карактер субјективног политичког опредељивања као и на формирање његовог погледа на свет, удео идеологије као конститутивног елемента политике битно мења.

Све док је једно друштво слепо потчињено класним односима, идеологија је нужно и природно, у хегеловском значењу, оруђе духовног и политичког терора у рукама класних интереса владајуће класе или друштвених група али и оруђе класне борбе и отпора. Политика у самоуправним друштвеним условима тежи да усклади индивидуалне и друштвене интересе самоуправних произвођача на тај начин што их уздиже на степен политичког субјекта, укидајући посредништво бирократије и идеологију њених посредничких интереса, коју бирократија намеће читавом друштву као друштвену идеологију.

Отуда самоуправно социјалистичко друштво тежи да ослободи људску свест од притисака које изазивају парцијални друштвени интереси, оно тежи да створи економско-друштвене претпоставке за њену потпуну хуманизацију. У процесе те хуманизације спада и такво обликовање свести, сазнања и погледа на свет у којем ће све мање отпадати на друштвене чиниоце који деформишу слику сазнајних процеса. У оној мери у којој субјект постаје свестан својих произвођачких самоуправних права, расте и његова свест о негативним утицајима идеологије као оруђа парцијалних друштвених интереса бирократије; и у оној мери у којој се субјект почиње да руководи заједничким друштвеним интересом слободно удружених произвођача, отпада свака друштвена потреба да идеологија буде бирократско оруђе посредовања и арбитрирања између субјекта и сазнања његових индивидуалних интереса и друштвених права.

Зоран Глушчевић

О САВРЕМЕНИМ ВОЈНИМ ПОГЛЕДИМА И ДОКТРИНАМА[1])

ПАВЛЕ ЈАКШИЋ

ОСНОВНИ ФАКТОРИ КОЈИ определьују савремене ратне доктрине појединих држава и војно-политичких групација јесу: постојање два антагонистичка друштвено-економска система — социјалистичког и капиталистичког — и војних блокова — варшавског и атлантског; заоштрена класна борба; процес ослобађања великих подручја Азије, Африке и Јужне Америке од колонијализма и неоколонијализма и њихова политика коегзистенције и несврставања; нова научно-техничка достигнућа и ракетно-нуклеарна и хемијско-биолошка борбена средства.

У тим условима настали су и постоје у односу непрекидне борбе две основне војно-политичке тенденције — хладноратовска, ратовска која тежи ка заоштравању међународне ситуације и светском рату између социјалистичког и капиталистичког света, и коегзистенцијалистичка која гледа на светски рат као на неподесно средство за разрешавање друштвено-политичких противречности.

У зависности од политичких циљева, економске снаге, ратног потенцијала и оцене стеченог искуства у другом светском рату, појавиле су се разне ратне доктрине великих сила: а) доктрина искључиво ракетно-нуклеарног „рата на дугме"; б) доктрина светског рата на копну, у ваздуху и на мору свим расположивим средствима, ракетно-нуклеарним оружјем стратегијског значаја, копненом војском, ваздухопловством и морнарицом, опремљеним и класичним и тактичко-оперативним ракетно-нуклеарним средствима; в) доктрина „локалних", „изолованих", у техничком погледу „ограничених" ратова са класичним или тактичким ракетно-нуклеарним оружјем.

Мале и средње државе, тражећи ратно решење за спровођење своје политике оријентишу се: а) на потпуно везивање за велике војно-политичке блокове, жртвујући већ у миру у великом степену слободу деловања на националном плану у духу „ограниченог суверенитета" и „супернационалности"; б) на релативну независност али уз усвајање ратних доктрина великих сила као наводно важећих и за њихове релативно мале и слабо опремљене оружане снаге, без сагледавања последица које произлазе из тога, иако су оне јасне из искустава минулог рата; в) на потпуну политичку самосталност и војну доктрину базирану на негативним искуствима стеченим у фронталном ратовању са несразмерно надмоћнијим противником и позитивним искуствима стеченим у национално-ослободилачким и револуционарним партизанским ратовима. Њихова војна доктрина отвара перспективу и могућност „одбрамбеног" рата са сваким противником, укључујући и несразмерно надмоћнијег у виду фронталног, партизанског, фронтално-партизанског ратовања.

На развој доктринарних гледања „супер-сила" утицао је и њихов географско-стратегијски положај који је условио да је СССР посвећивао до сада главну пажњу копненој војсци а САД стратегијском ваздухопловству и морнарици. Због тога су се ове државе до проналаска ракетно-нуклеарног оружја стратегијског значаја налазиле у положају „лава" и „кита". Из тежње да се савлада ова противречност родило се интерконтинентално ракетно оружје које је изменило и положај „лава" и „кита" и условило знатне измене у њиховим доктринама и стратегијским концепцијама које сада морају полазити од тога да СССР и САД могу непосредно нападати један другог и на копну и на мору и у ваздуху било на сопственим територијама било на територијама других држава.

Али поред ракетно-нуклеарних јединица стратегијске намене, стратегијске авијације, снажне копнене војске, тактичког ваздухопловства и морнарице, припремљених за воће-

ње борбе и конвенционалним и оперативно-тактичким нуклеарним оружјем, систематски се припремају „грађански", „изоловани" ратови са циљем да се заоштравањем унутрашњих супротности ослаби супарничка коалиција и обезбеде сопствене стратегијско-политичке позиције.

Ова „глобална", „глобусна" стратегија атлантског пакта — саставни део „антикомунистичке", империјалистичке идеолошко-политичке доктрине — предвиђа: а) непосредно наступање преко Атлантика и Европе на СССР; б) посредно наступање једним краком на запад преко Пацифика на Далеки исток и у неколико кракова на југоисток — Блиски исток, Африку и Јужну Америку.[2])

Док први метод ангажовања подразумева директну конфронтацију САД и СССР и могућност ракетно-термонуклеарног рата, други рачуна са полицијско-обавештајним диверзијама, пучевима, грађанским, „локалним", „изолованим" ратовима у „трећем свету". Оваква разграната политичка, дипломатска, обавештајно-диверзантска и војна офанзивна делатност има, по оцени САД, да обезбеди акумулирање политичких и војних успеха широм света и да доведе до квалитативног скока у сталном јачању њених позиција и снага и до превласти у свету без ангажовања у ризичном ракетно-нуклеарном рату који угрожава територију и животе америчких грађана. Пучеви по Јужној Америци, Африци, у Грчкој, на Блиском истоку, рат у Вијетнаму и припремање других ратних жаришта представљају последице систематског деловања у духу идеолошко-политичке „актикомунистичке" оријентације и „глобалне", „глобусне" стратегије.

Варшавски пакт — војна коалиција социјалистичког света на челу са СССР — формулисао је своју војно-политичку доктрину на бази комунистичке идеологије, офанзивних планова свог противника и интегритета „социјалистичког лагера" као conditio sine qua non или casus belli у случају повреде овог интегритета.

Колико се може ценити по секундарним манифестацијама и војним публикацијама ова доктрина је дефанзивна у мирнодопском периоду, тј. на идеолошко-политичком плану, док на војнотехничком пољу предвиђа офанзивност базирану на високо развијеној борбеној техници — специјално ракетно-нуклеарној техници стратегијског значаја — и стратегијску одбрану засновану такође на новим научно-техничким достигнућима.

Међусобно упоређене војно-политичке доктрине атлантског и варшавског пакта дају у идеолошко-политичком аспекту слику дијаметрално супротних појава, а у војнотехничком аспекту слику умногоме подударних појава.

База ове сличности је економска моћ и високо развијена научнотехничка база, посебно на ракетно-нуклеарном пољу, тј. технократски елементи нове хипотетичне ракетно-нуклеарне ратне вештине.

Пада у очи да се у оба табора и интеграција спроводи под истим или сличним паролама — „супернационалност" и „ограничени суверенитет".

Велика улога коју у савременом свету играју ракетно-нуклеарне суперсиле и њихове војно-политичке коалиције а и вешто субјективно деловање у смислу истицања те улоге, створили су веома распрострањено мишљење да су само ракетно-нуклеарне војне концепције и доктрине суперсила „вредне" и „савремене". Ово једнострано посматрање условило је да поред старих настану и нове милитаристичке, технократске ракетно-нуклеарне војне теорије које се ослањају на нова достигнућа савремене науке и технике и доказују да старе технократске војне теорије нису дале очекиване резултате само зато што ратна техника није омогућавала реализовање технократских поставки. При томе се не узима у обзир да су нова научна открића створила нову ситуацију не само у домену вођења рата, него и на подручју целокупног живота и да је технократија као метод посматрања и тумачења појава у друштву дефектна и сада као што је то била и у прошлости.

Основна карактеристика милитаризма и савремене војне технократије изражена је као и раније у тежњи да се целом свету наметне схватање да се исход рата решава искључиво најмодернијом техником, „притиском на дугме", ракетно-нуклеарним јединицама стратегијске намене без ангажовања моралнополитичких потенцијала народних маса, и да онај ко такво наоружање не поседује нема шта да тражи ни у политици ни у рату. Технократске доктрине су израз аспирација завојевачких нација и реакционарних владајућих класа које су застрашивале потчињене народе и класе свим научно-техничким достигнућима, барутом, митраљезом, топом и авионом.

Полазећи од технократских теорија поробљени народи и потлачене класе, који немају у рукама тековине науке и технике а ни стручно обучени кадар упознат са ратном вештином, не би никада смели ни да почну ратни сукоб са владајућим класама и колонијалним метрополама, јер по њима немају никаквих изгледа на успех. Ове технократске војне доктрине, као део реакционарне идеологије — које потчињавају човека техници и у њој гледају фактор пресудног и искључивог значаја у оружаним сукобима — настале су на бази одређених објективних околности које се изражавају у присвајању свих културних и научних тековина од стране владајућих класа и економски и културно развијених нација и у тежњи да се помоћу тих тековина одрже у покорности или покоре друге класе и нације.

Тако су Немци, уместо да сагледају узроке свог пораза у првом светском рату у империјалистичкој политици која их је довела у сукоб са многим народима, узроке пораза тражили у недостацима тенкова и авиона на фронту. Када су „нашли грешку", онда су, ослањајући се на технократију, сковали оружје какво „никад нико није имао", започели други светски рат, постигли велике војне успехе да би на крају доживели потпуни неуспех и изгубили рат.

Војне доктрине политичких покрета и држава са прогресивним стремљењима увек су се разликовале од војних доктрина политичких покрета и држава са реакционарним и завојевачким циљевима и плановима. Оружане снаге француске револуције и револуционарне оружане снаге октобарске револуције у Русији — од којих су прве браниле тековине буржоаско-демократске револуције деведесетих година 18. столећа, а друге тековине социјалистичке револуције двадесетих година 20. века — разликовале су се по свим битним елементима од армија њихових противника. Та разлика, произишла из политичких циљева који су стајали пред оружаним снагама, испољавала се и на војно-техничком пољу, у броју људи који су укључивани у њих, категоријама људи (старих, младих, мушких, женских), организационом устројству, тактичким и оперативним принципима. Она је била нарочито уочљива у духу који је прожимао поменуте оружане снаге који се манифестовао у односима међу људима унутар оружаних снага (однос између командног и борачког састава, дисциплина, морал) и у односу оружаних снага према народу у својој или туђој земљи.

Познато је да је народна француска револуционарна армија однела победу над боље технички опремљеним и извежбаним снагама европске контрареволуције, а да су то исто учиниле и оружане снаге младе совјетске републике у сукобу са моћним снагама светске контрареволуције, покренутим у намери да се ликвидирају тековине социјалистичке револуције у Русији 1918. Познато је да је Наполеон односио победе све дотле док је његова армија још имала оне особине револуционарне народне армије које јој је дала „Велика револуција" и њени револуционарни циљеви — рушење феудалних односа: масовност армије, присна повезаност армије и народа, свесно ангажовање у борби и свему томе одговарајуће организационе форме, тактички и оперативни принципи и односи у војсци. Наполеонова армија се примицала поразу губљењем ових особинама својих противника из 1791. њем ових особинама својих противника из1791. Напуштање револуционарних, националних и социјалних циљева и замењивање ових циљевима освајања туђих земаља разнородном војском завојевачког духа, организационим формама и тактичко-оперативним начелима и унутрашњим односима својственим таквој војсци, изменило је карактер армије а тиме и њену судбину.

Наставак на 15. страни

[1]) Приступајући овој а и војној тематици уопште, треба стално имати на уму мисао војног теоретичара робовласничке епохе Вегеција: „Неуспеси у биткама више не допуштају исправљање, јер казна следи одмах после погрешке". (Вегеције. Расправа о војној вештини, књ. I, стр. 13. „Војно дело", Београд, 1954).

[2]) При томе искуство Наполеона, Хитлера и Јапана у походима на пространства Русије и Кине играју важну улогу у проценама физиономије и могућег исхода евентуалног светског рата.

ЕСЕЈ

РАЈКО ЦЕРОВИЋ

Хамлет — Владика Данило

Могућност за једну паралелу

ПОРЕЂЕЊЕ ИЗМЕЂУ ДВАЈУ ПИСАЦА или два дјела може само да помогне расвјетљавању и једног и другог писца, односно дјела. То је могуће чак и онда кад објекти поређења немају ничега сличног, кад се поредба врши по разликама. Његош и Шекспир, на примјер, припадају различитим националним културама, различитим временима, разним духовним координатама. На први поглед изгледа нам међу њима заједничко само то што су се својом величином уздигли над осталим савременицима. Свако инсистирање на поређењу ова два пјесника изгледа нам, у почетку, помало усиљено. Прво, због тога што је Шекспира немогуће истргнути из контекста ренесансе, а Његоша из контекста специфичних црногорских прилика у првој половини XIX вијека. Али и такво поређење не мора, априорно, да буде неприхватљиво. У крајњем случају оно не може сметати ни једном ни другом пјеснику, ако можда неће користити бољем расвјетљавању њиховог дјела.

Овдје мислимо на поређење између два лика, на први поглед далека и туђа, а, у ствари, по много чему слична и блиска. То су Хамлет и Владика Данило. Изгледа да се сви велики писци додирују у некој крајњој тачки, да долазе до неке границе која им је заједничка. Или је то само привид. Није чудо што су „Хамлет" и „Горски вијенац", сваки полазећи од пишчевог доживљаја свијета, од мириса епохе у коме су настали — дошли до извјесне међусобне сличности, што се у неким тачкама додирују. Кад ово кажемо, онда подразумијевамо све неопходне ограде које у том случају морамо поставити, па ипак...

И „Хамлет" и „Горски вијенац" расправљају једно етичко и филозофско питање, односно протагонисти радње Владика Данило и Хамлет непрестано се због нечега колебају. Први око тога да ли да изврши крвави обрачун са потурицама, а други да ли да изврши освету. И за Шекспира и за Његоша значајни су прије свега разлози којима се руководе Хамлет, односно Владика Данило, тј. разлози за чин или против чина који их мучи, а сама истрага, односно освета привидно су потиснуте у задњи план и не представљају најважнијег чиниоца у композиционој структури оба дјела. „Горски вијенац" у својој суштини поред низа других значења остаје трактат о смислу или бесмислу крвавог обрачуна са потурицама, или да будемо прецизнији: то је дјело у коме се вагају разлози у прилог таквом начину истраге и против таквог начина истраге. Његош нам је кроз Владику Данила показао сву сложеност тог основног питања, тог „бити или не бити" црногорске историје. У часовима кад нам изгледа да је одлука Владике Данила врло близу, да су сазрели сви разлози и прикупљени докази за акцију испријечи се нови моменат који продужава оклијевање главне личности, па се цјелокупна конструкција дотадашњих разлога помјера и поставља у нови однос, а рјешење опет постаје неизвјесно и помјерено у једну даљу перспективу.

Као човјек прво од мисли, па тек онда од акције, Владика Данило не може једноставно да одлучи, јер је реч и о људским животима, о судбини нације, и одговорности пред историјом и будућношћу, а читав проблем не може да посматра изоловано од опште људске ситуације, јер је у основи Његошевог дјела етичко питање, као једно од првих. У разрјешавању људске и историјске дилеме Владика Данило полази са хуманистичких позиција и труди се да пронађе такав „модус вивенди" у коме би земља била спасена од зла, али без крвопролића. Он схвата човјека као чудно биће подложно искушењима, а свијет као недовољно савршену божју творевину. Данило је неодлучан не због личног кукавичлука, него због тога што га мучи одговорност пред будућношћу и историјом, и пред собом, а и због тога што његовој природи не одговара конкретна акција, јер је човјек коме би више пристајало перо од мача. Међутим, сурове прилике у којима живи траже од њега друго и због тога Данило дуго оклијева тражећи и последњи разлог који би превагнуо ка акцији, па тек онда — али тада је „Горски вијенац" готово завршен — дјелује као ратник и ослободилац. Сама истрага се и не види, она и није важна, јер послије коначне одлуке проблем је добио разрјешење.

Слично је и са Хамлетом. И Хамлетово оклијевање у извршавању освете за насилну смрт његовог оца чини основну идејну и композициону окосницу дјела. И Хамлет је стављен у ситуацију у којој не може да нађе рјешење, јер му стотине разлога сугерирају једно, а исто толико друго. Хамлет је сазнао од духа како му је отац уморен, али дух је, у ствари, оваплоћење Хамлетове сумње, па према томе није довољно поуздан доказ. Кад се Хамлет уз помоћ Хорација увјери на импровизованој представи да су убице, заиста, стриц и мајка — он ни тада не поступа по налогу духа, већ се опет колеба. А то га (то није претварање) заиста води до ивице лудила. Хамлет ће на крају Шекспирове трагедије да изврши освету, али у афекту, случајно, без претходне чврсте, рационалне одлуке, па се ова епизода готово одвија послије спуштене завјесе, односно трагедија се одиграла прије тога, а сав Хамлет лик и Хамлет дјело могли су, како многи истичу, да буду готово завршени без оваквог финала.

МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: ПОРТРЕТ ЗАПАЊЕНОГ

Разлози за сумњу код ових ликова, разумије се, нијесу исти, али нам изгледа да у самом чину колебања можемо између њих правити извјесно поређење. И поред свих ограда које морамо обазриво поставити ипак уочавамо извјесне сличности, можда више у њиховој духовној структури, која подразумијева сличну композициону линију. Оба су мислиоци, људи од једног вишег свијета, оба пате због тога што силом прилика морају бити везани за земљу, оба су на свој начин у судару са постојећим свијетом, јер су дошли из „епрувете". Један је право са студија бачен у животни брлог, други извучен из контемплативне манастирске тишине. Оба су принуђени да се боре са злом које превазилази њихове снаге, оба су дубоко свјесни релативне исправности сваког рјешења. Они сањају о љепшем свијету и стоје високо изнад оних са којима морају да живе. Трагедија Владике Данила састоји се у ономе:

„Ко на брдо ак' и мâлô стоји,
Више види но онај под брдом",

а Хамлет толико надмаша своју околину да може да води дијалог само са собом.

Хорацијо је поштен, али безличан, Хорацијо, уосталом, у читавој трагедији не говори ништа друго осим „Тако је, кнеже!". И један и други посматрају чин који им предстоји не само лично, него у свјетлости општије људске ситуације. Хамлет се пита има ли смисла убити Клаудија кад то неће искоријенити зло из свијета, а Владика Данило поставља себи питање: Колико има смисла масакр потурица ако је свијет иначе несавршен, а човјек створење којим господаре чула. Хамлет дјелује у име основне хуманистичке идеје, Данило такође, али и у име нације.

Долазимо до суштинске разлике између природе њихове колебљивости. Тачно је да на њиховом оклијевању и Његош и Шекспир заснивају своју композициону грађевину, тачно је да су обје личности у нечему сличне, јер су оба, помало, пјесници и филозофи, тумачи најинтимнијих дјелова душе њихових аутора, оба су синтезе, али истовремено и снажне индивидуалности.

Основна разлика међу њима састоји се у мотивима за оклијевање. Оклијевају и један и други, мјере, вагају, колебају се, траже упориште, страсно ишту истину која на жалост није апсолутна, већ често релативна. Али Хамлетови разлози су лични, у најбољем случају, то су разлози човјека хуманизма, дакле човјека у високом значењу те ријечи. Хамлет тражи рјешење и евентуалну грјешку плаћа својим разочарењем, односно разочарењем у моћ човјека, у смисао егзистенције. Свега тога има и у Владици Данилу, али овај лик из црногорске литературе садржи још једну димензију.

Хамлета не оптерећује друштвена одговорност. Он још није краљ, а и да јесте, таква одлука не рјешава судбину државе и народа, она је судбоносна само за њега. Сваки погрешан корак који направи Владика Данило не плаћа сам, него одређене консеквенце сноси читава нација. То је оно (поред различитих мотива) што их суштински раздваја, односно то је разлог који нас опредјељује да Данилов положај у животу узмемо као универзалнији и тежи. Поред личних дилема које се на неким мјестима подударају са Хамлетовим, јер је и Данило на неки начин искључен из свијета, а опет је човјекољубац и патник, немоћно створење које не може да смјести своју љепоту у грубу реалност која га окружава. Он је мучен дилемом: шта урадити, па да буде задовољен и индивидуални људски разлог и општи, то јест колективни.

Данило стеже под бременом друштвене одговорности, док је Хамлет тога, углавном, ослобођен. Његова ситуација је у односу на Данила олакшана, јер је мање бременита и мање инфернална. Владика је трагично истурен на овај врх са кога се одлучује о судбини нације. Због тога мора тако дуго данима и ноћима да у глави пребира хиљаде могућности и да се свакој истовремено радује и од ње у исти мах стрепи. Хамлета од ове одговорности не спасава само младост, већ и ситуација у коју га је поставио Шекспир. Дакле, он се колеба дубоко, људски, у једној ствари која је прије свега личне природе иако садржи и објективно људску синтезу. Чињеница да је Владика Данило ситуиран у социјално и етички компликованије односе говори нам о томе да он мора бити страшније распет, и дубље трагичан иако то не мора да значи да је литерарно убједљивији.

Ако апстрахујемо разлоге који мотивишу драмски раст ликова пред читаочевим очима, онда се не можемо отети утиску да се Хамлет и Владика Данило слично понашају, или на сличан начин трагају за истином. Ту већ постоје сви разлози за поређење. Међутим, кад се драма приближи разрјешењу, онда опет и један и други лик добијају посебнија обиљежја. Хамлет убија у заносу, у ватри која је одавно тињала у њему, у тренутку кад је интелектуална страна његове личности мање активирана, док Данило дјелује дубоко свјесно као човјек који је све покушао, испробао, измјерио и коначно донио одлуку. И ако је Хамлет, можда, разуђенији, отворенији за различита и врло супротна тумачења, Владика је постављен у раван у којој се људска ситуација окрутније прелама, односно у којој се догађа истовремено индивидуална и колективна драма.

УКЛЕТНИЦИ

СРБОЉУБ МИТИЋ

1.

ЛУТАЧ

Сивило сивило сивило промочило ме
осурило ме унаказило ме сивило
небо сиње се над главом раскрилило
о немам дана белог
ни сунца јасног
ни тице да ми крилом око такне
о немам ноћи меке
ни маја лисног
прозверило се прозверило сивило
па мори ми санце
грозно је на мен' зло се окомило
па месо ми чили часомице

то ил' грдно зајаши ме лудило
ил' мати ме укле
да гони ме и камен
ил' ми беснило предака
уму ногом на проток
па ни пута ми ни станка.

2. ОБЕШЕНИК

Није ми добро мајко није није
тај ваздух срце доји мозак бије
висина [illegible]ло је плаво голубије
ал'јави крије
извор и увир
и зли је трен сваки од ког добије
дан грозан лик и грешно лије
киша неумна
из провалије плаве на несвет
и што ли тражим гробу раван
и што ли није кожа моја то млеко
што ли рије СИВИ ОНАЈ ПОД ЧЕЛОМ
где л' рањивије звери од мен' рушног
где л' кукавније лажи од мен' живог
о зло ми је
и месо ми време лиже
смрти је сенка кров мој
и све ружније смеје се сунац
све земније срце ми тутњи
све гробније мирише ми биље
све бездушније кињи ме ум
о у мени је смрти говор
о грозан ли је сат ми дошо
у глави ми се уже расклупчава омчасто
то загрли ме самрт.

3.

ЗЛОСНИВАЧ

Сни човек и види рат велики
и осети буши га куршум
и види крв одлази
сања човек и види
душмани му цреп с куће
жену за ноге
руке у ћемер
нож под ребра
чуму за врат
губу кроз прозор
поган на име
и види комшије му
сењак преко плота вабе
њивама стас тâње
курјаке му на овце
види тугу ненадицу
и види велико поганство
оде човек да се убије.

4.

ОЧАЈАР

Нож ми за врат
а бег затаји
стра' урниса
ногу моћ
смрт ми на кост
и чама ми исиса
сок надни
и никуда ми из
грозотног амбиса
у глави морној
куд ли црн
кад ми се писâ
зли животић
што ли спи бес
кад ми сиса
лева игра
свену ли ми
грч љутац
ил' липса срамно
велики инат дедов.

5.

СНОГЛЕДАЧ ПОТОПНИК

Небо паде теме ми угну
уби ми киша љута вид
сива вода ми свет скри
грдна ми магла угаси сунац
ноге ми у друм ко у леш
пиште дрво и камен
у чоеку пуца кост

жмури чоек и види
светом пукло море сиње
дужа вода и од ока и од тице
а ни ноја ни сандука
жмури чоек и види врчак земље
види човек то гвири араврат
и види чоек на араврату
мртва тица с ног'ма увис
трбу' јој воде пунан модри се
сјаји се као меур

прозури чоек и види
празан је празан светић
и ни за чудо му
ни за плач му
ни за смеј му
зури чоек и види пустињу.

ПОБУНА И БЕКСТВО

Слободан Новак: „Мириси, злато и тамјан“

Матица хрватска, Загреб, 1968.

НА ЈЕДНОМ далматинском острву четрдесетогодишњак, ратни војни инвалид, са женом Драгом, негује Мадону, сенилну старицу која је некад била богата и угледна. Зашто њих двоје воде бригу о Мадони? Међу њима нема рођачке везе ни љубави, нити осећање дужности или захвалности гони јунака да проводи дане поред њене болесничке постеље. Ово питање које нам се упорно намеће, питање на које добијамо поступно одговор, никад до краја јасан, води нас ка средишту дела. Тек ако покушамо да на њега одговоримо, бар донекле, и да одгонетнемо необичну везаност тих тако различитих људских судбина, схватићемо и праву природу овог романа.

Дело садржи много реалистичких описа средине и личности. Дијалози нису нимало стилизовани. Понекад имам утисак да Слободан Новак чак и претерује са дијалектом и локалном вољом. А опет, кад се „Мириси, злато и тамјан“ посма трају у целини, то није реалистички роман. Конкретни животни ликови неосетно се преображавају у симболе, читава атмосфера постаје, како дубље продиремо у унутрашње слојеве текста, кошмарна, трагична, препуна опште стрепње, страха, осећања неуспеха и немоћи.

Јунак романа (који у првом лицу прича свој живот на острву) је добровољни изгнаник из друштва. Згађен и огорчен свим оним што се збива на јавној сцени, повукао се са женом на острво, у пустош и мир, где је негујући једну старицу у агонији, нашао последњи смисао свог живота. Тај период, о коме највише говори, траје десетак година. У великом граду оставио је децу. Са целокупним друштвеним животом, у чијем је грађењу и он сам некад страсно учествовао, потпуно је раскрстио. Побегао је, разочаран, у усамљеност, да ту покуша да сведе све своје животне рачуне. Напустио је и презрео градску буку, свет колективних циљева и масовних акција, званични оптимизам. Његово бекство је нека врста немоћне побуне условљене, поред разочарања, и сазнањем да сваки потхват води неуспеху. Овај изгнаник отпадник, аутсајдер је типичан пример модерног човека обузетог сумњом и замореног великим речима и крупним обећањима. Он полази од тога да је настао расцеп између речи и дела, да стварност није ништа друго до понижена идеја о њој. „Ми смо били своји велики преци,“ каже он; сада смо дегенерирано потомство“. Тај уморни, јетки човек, чија је исповест исто толико жучна колико је и несрећна, спасао се од владавине фразе. Он се буни против сивила и мртвила идеологија, чијим је творцима све јасно и који за све имају лек, обећање и утеху. „У сваким вечерњим новинама кревељи се редовито барем по један сентиментални коментатор са психологијом тете из дечијег вртића... А ја управо видим како многи појединци окрећу леђа свима који им се обраћају као чопору, свима који их позивају преко плаката, преко прогласа, разгласа. Окрећемо леђа и не слушамо нити са пола уха све те ласкавце, улизице, демагоге, трибуне и сљепаре народне, напросто зато што нитко паметан не сврстава себе ни у које од оних стада што се називају грађанство, публика, бирачи, читаоци и тако даље...“ Он жели да буде сам, да не дозволи да га обмањују; прибегава понекад и будизму. Пасивност, свесна опредељеност за чисту контемплацију чини му се бољим избором од површне, бучне активности коју му други намећу. То је индивидуалистички протест против свеопштег притиска на људску јединку, на њену савест и свест у име тобожњих највиших циљева историје. Новаков јунак је циничан, независан посматрач збивања који се није одрекао још само вере у „древна правила свијета“: љубави, пре свега, која једино човеку може обезбедити опстанак. Иначе, све оно што савремени управљачи у свету препоручују као спасоносно средство њему изгледа неподношљиво лажно: „Оно нешто мало у што се још може вјеровати толико је опћенито прихваћено, толико је данас већ универзално добро, да практички припада у приличној мјери свим цивилизираним људима и заједничко је свим религијама и свим идеологијама. Нитко нема посебно право на то, и не мора се човјек на то заклињати, ни покривати се застава ма, ни обавезивати завјетима, ни жртвовати уротама, да би се изјаснио за оно мало у што вјерује. Амблеми и партије служе данас, на жалост, у друге сврхе, а најмање да приведу људе доброј вјери.“ Али тренуци наде у Новаковом јунаку су неупоредиво ређи од тренутака очајања. Његов песимизам је одговор немоћне јединке притиснуте званичним оптимистичким идеологијама које владају светом.

Овај човек нема имена. Знамо само колико има година, да је инвалид, да је некад био борац, и то фанатичан, и да је у време када се збива радња у роману далеко од свих илузија и заноса. Умирање сенилне Мадоне изражава симболично и његово властито умирање. То су два животна слома која се употпуњују: он, ратни војни инвалид, и она, „хисторијски инвалид“ (бивша патрицијска госпоја којој је сва имовина конфискована), налазе се у истом положају. Негујући Мадону без љубави, он излаже себе самомучењу. Осећа грижу савести, мучи га осећање кривице; жели да се искупи за све зло које је починио, да надокнади изгубљене године. Старица која умире симболична је слика и његовог пропадања. Трулење тела и труљење мисли само су два вида једног истог света у агонији. „Самоћа. Предворје гроба. Живот с кадавером“, описује он свој положај.

Безимени јунак „Мириса, злата и тамјана“ оградио се сумњом и неверицом од околног света. За тај свет он има само саркастичне речи. Кључна сцена у роману налази се при крају; то је дијалог инвалида и његове жене која се, провевши божићне и новогодишње празнике „горе“, у граду, у друштву, вратила на острво. И она се придружује разочараном и огорченом мужу. Живот се проституисао, све је изложено на продају, савест је ишчезла; завладала је окрутна борба за положаје: то је њен закључак. Ово двоје несрећних људи, носећи обалом мора дугачку канализациону цев, изражавају блиским речима своју заједничку одбојност према друштву у које нису хтели ни могли да се уклопе.

Роман Слободана Новака је антиконформистички до краја. То је по полемичком тону најстрасније и најдоследније писана књига код нас у последњих неколико година. Критички усмерен, роман је у исто време и уметнички чврсто организован. Суморна исповест јунака разоткрива недостатке, изопачености и ограничености друштва, али је ми не примамо као памфлетски обрачун, већ као израз једне трагичне личности која не прихвата свет у коме живи. Слободан Новак саопштава једну од дубоких истина које се тичу основа а не привида наше савремености и које стога не могу никога појединачно да разжесте јер су надахнуте жељом за саледавањем суштине друштвених збивања. Натпросечна уметност оплемењује сваку стваралачку истину и чини је убедљивом без обзира на то колико је иначе она сама по себи сурова.

Јунаци наших савремених романа имају много заједничких црта. Читајући „Мирисе, злато и тамјан“ сећао сам се Кошевих „Мрежа“. И тамо један човек бежи из друштва на приморје, у сеоску усамљеност, заваравајући себе да ће се спасти из мрежа лицемерја, лажи, заморних и празних обавеза. Новаков јунак је нарочито близак Селенићевом Пери Богаљу („Мемоари Пере Богаља“). И један и други су инвалиди (то има више симболично но конкретно значење); и један и други се ослобађају фанатичких веровања и различитих обмана; обојица се опредељују за улогу цинични посматрача одбацујући сваку помисао да се прикључе људима од акције, којима су некад и сами припадали.

Личности савремених романа су аутсајдери (тој групи припада и Љуба Шампион из новеле Драгославе Михаиловића „Кад су цветале тикве“). Оне живе далеко од најкрупнијих друштвених догађаја, не желе да се такмиче у животној јурњави са својом сабраћом. Њихово издвајање не доноси им срећу, већ им само омогућује да живе у миру са својом савешћу. То су очајници који су себе саме прогнали из друштва. Историјски токови пролазе мимо њих. Они су згађени од патетичних призора историје, жељни су мира, тишине и усамљености. Некадашњи актери или статисти у историјским спектаклима које приређује свака генерација, они се повлаче и постају гледаоци са галерије. Члан те породице јетких, очајних и оштроумних људи је и главна личност романа „Мириси, злато и тамјан“.

Павле Зорић

НЕОДУЖЕНИ ДУГ

Тодор Манојловић: „Ближе Великом Сунцу“

Културно-просветна заједница, Зрењанин, 1968.

У ЗРЕЊАНИНУ је 27. маја 1968. умро књижевник Тодор Манојловић. У свом родном граду умро је тога дана писац чије песме нису одјекивале естрадама, есејиста чије речи нису улазиле у анегдоте, путописац преоптерећен јасним сећањем и обиљем знања, драматичар чије драме нису изазивале овације публике. Књижевно дело Манојловићево, у критици увек високо цењено, није имало публику ван релативно уског круга читалаца склоних тихом уживању у лепоти, каквом је и сам писац био склон.

Својим сугрђанима, међу којима је провео детињство и дечаштво, и последње две и по деценије живота, Манојловић је изгледао као особењак. Вршњака, с којима би другова, у Зрењанину није имао. Саговорнике је налазио међу интелектуалцима млађима од себе, понекад знатно млађима, који су често умели да буду захвални слушаоци његових монолога.

Његова извецана одела, изгужване кошуље, од дуге употребе излизане и усјајене кравате, одавали су старца самца, који пре због скромне пензије, него због алкавости, није могао бити кицош. Изазивао је мрзовољу келнера у ресторану зрењанинског хотела „Војводина“ када је поручивао кифле са белом кафом, подсмех глумаца у позоришном клубу (где је готово свакодневно навраћао), опет због тога што је поручивао кифле са чајем или јогуртом.

А сасвим особењачки изгледала је многим Зрењанинцима његова пртужба што у књижари, у главној улици, нема његове књиге песама, збирке „Песме мога двојника“, коју је Матица српска издала 1958. године и дуго имала на лагеру. У књижари у Зрењанину, уосталом, очигледно нико није схватао да би, бар ради задовољења песникове сујете, требало имати увек неколико тих књига, па макар се оне из године у годину преносиле у инвентарским листама као „некурентна роба“.

И сво сада, родни град показује жељу да се преминулом сугрђанину одужи, издајући у једној књизи избор његових стихова и есеја, коме је прикључена и драма „Центрифугални играч“. Књигу су приредили Тихомир Савић и Лука Хајдуковић, опремио је Здравко Мандић, а предговор о Манојловићу написао је Драшко Ређеп. Наслов књиге је „Ближе Великом Сунцу“ и он је узет из стихова песме „Извиђачи“, као што су наслови три циклуса песама („То плаво — неко небеско блаженство“, „То жуто — пијанство чула“, „То зелено — брсни сан детињства“) преузети из песме „Фебруар, цвеће, светлосне рекламе“. Као издавач, књигу потписује Културно-просветна заједница Зрењанин.

Леп је гест Културно-просветне заједнице у Зрењанину што се прихватила покровитељства над овим издањем. Допустимо себи и мало патетике, па рецимо: племенити гест. Пример за углед, чак, јер је доказ да у Зрењанину неко ипак брине о песнику који је готово половину живота провео у родном граду. Племенитост и лепота издавачева поступка нису, на жалост, у равнотежи са начином презентације Манојловићевић текстова.

Судећи по уводној напомени, потписаној иницијалима Л. Х. (један од приређивача је Лука Хајдуковић), стихови су одабирани још за живота Манојловићевог. „Песме су раздељене у циклусе уз Песникову помоћ“, вели се у тој напомени. И затим, после цитирања стихова по којима су дати наслови циклусима, закључује се да у метафорици тих стихова „дрема суштина Манојловићеве поезије“. Таква неспретна формулација у уводној белешци последица је, свакако, приређивачеве невичности јасном писменом изражавању. Чак и мртав песник има право да буде уврежен, ако се за било који његов стих каже да у њему дрема суштина његове поезије. Ако дрема, значи да ће ускоро заспати; а приређивач то, вероватно, није желео рећи.

А као ова реченица у уводној напомени, тако је и цела књига некритички и ненаучно остварена. Повод књизи свакако није смрт песника; цитиране речи из уводне напомене, уосталом, казују да се на његову смрт није помишљало у часу када је прављен одбир стихова. Осамдесет пети рођендан, који је Манојловић прославио три месеца и десет дана пре смрти, био је, вероватно, повод књизи. Али, независно од повода, књиге издате с циљем да репрезентују дело писца, морају имати извесне податке који тим књигама и дају репрезентативни карактер. То су биографски и библиографски подаци. И не само они о датуму рођења и смрти, о датуму када је писац завршио школу, када је наруковао, када је ступио у службу и када је пензионисан (којих у књизи има). Овакво дело морало би да има исцрпну биографију писца, као што не би смело бити ни без потпуне библиографије, што значи да би у њему морали бити не само подаци о објављеним књигама (који су дати, али непотпуни), него и о објављивању сваке песме, сваког огледа, сваког путописа, сваке драме. И, уз њих, дакако, неизоставна је библиографија текстова о писцу, што је могуће потпуније, која може да послужи колико као путоказ будућим истраживачима пишчева дела, толико и као доказ уважавања писца у књижевној критици. Уместо библиографије радова о писцу, на крају књиге као нека врста анкете, штампани су кратки фрагменти из текстова четрнаест писаца, који су у разним поводима оцењивали Манојловићево стварање. А ни уз та мишљења нису донети библиографски подаци. Једино је уз есеје Манојловићеве означена година њиховог објављивања. Али, само година, не и публикација у којој су објављени, нити наслов текста из кога су одломци изваћени. Као што су само година и место издања, али не и име издавача, објављени у оном попису Манојловићевих књига.

Овим манама придружују се и мањкавости предговора. У њему, доиста, пошто је писан импресионистички а не научнички, не мора се налазити и песников curriculum vitae. Али, curriculum poesiae је у оваквом предговору conditio sine qua non. Уместо аналитичког приказа Манојловићевог књижевног дела, овде се дају карактеризације чија вредност често пада чим се логично рашчлане изречене речи.

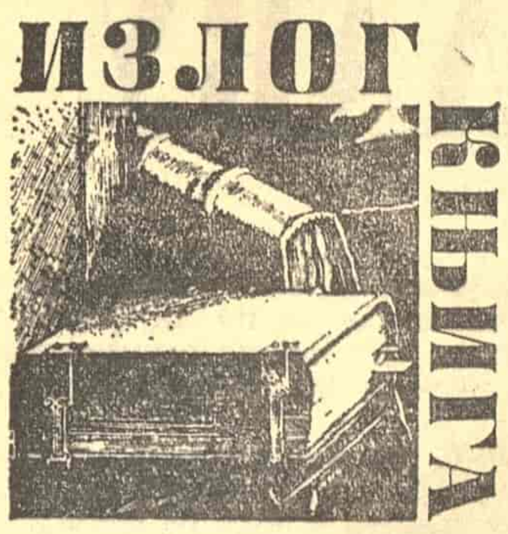
У Манојловићевом естетском и животном ставу, вели се ту, било је „типично медитеранске избалансираности“. Значи: типично средоземне уравнотежености. Које то и чије средоземне уравнотежености? Да ли грчке из Перикловог или Александровог доба, да ли римске из доба Августа или Клаудија, да ли уравнотежености Шпанаца или Турака, да ли Млечана, Арапа, Сицилијанаца или Француза? А таквих, привидно лепорећих, али без значења категоризација, у овом предговору је више. По писцу предговора, Манојловић је „умео да поентира наоко случајни разговор (...) мислећи увек у категоријама нарочитим и незочитим“ (тј. лепим, убавим!). „Био је, попут оне смокве ижбикале уз високи зид у његовом зрењанинском врту, по много чему везан за југ, за Медитеран, и у овом нашем континенталном, често суровом и заборављеном поднебљу упечатљивошћу сопствене воље проносио тај типик хеленских видика и средоземне благости, као своју једину заставу. Био је осунчани, јужни алиби за многе наше круте, континенталне, мргодне типике и антипатије“.

Дакле, тај песник, Тодор Манојловић, што је ижбикао као смоква у зрењанинском врту, у нашем заборављеном (!) поднебљу је алиби (тј. доказ неприсутности) наших крутих, континенталних, мргодних типика (тј. црквених устава, или правилника о животу монаха у манастирима), али је, у истом том поднебљу, по сопственој вољи, он и носач тог типика.

Обиље оваквих слапова лепорекости не може да прикрије погрешно навођење података. Ту се, на пример, налази овакво тврђење: Манојловић је био „савременик и сапутник Милоша Црњанског и Растка Петровића“. Савременик утолико, што су, не мали уосталом, део живота проживели истовремено, као што би се могло рећи да су Манојловић и неки младић рођен пре двадесет, или неки дечак рођен пре десет година, такође били савременици. Ако се има у виду да је Манојловић рођен 1883, Растко Петровић 1893, а Милош Црњански 1898, податак о томе да су њих тројица савременици добија сасвим друкчије значење. А сапутници нипошто нису били. Подаци о животном кретању њиховом може се наћи у свакој мало бољој нашој енциклопедији, у сваком предговору или поговору делима Р. Петровића и М. Црњанског, уколико, дакако, нису писани као овај предговор.

Због невичности приређивача, због одсуства опсежно обрађених биографских података, због одсуства библиографије дела Манојловићевих и оне о њему, због мана предговора, најзад, књигом „Ближе Великом Сунцу“, којом се Зрењанин желео одужити сугрђанину Тодору Манојловићу, дуг је тек делимично одужен.

Миодраг Кујунџић



ВЛАДИМИР ПЕТРИЋ

Увођење у филм

Уметничка академија у Београду, 1968.

У НАШОЈ доста сиромашној и недовољној издавачкој делатности из области филма свако дело треба са пажњом дочекати, ако не и безрезервно поздравити, поготову ако је од домаћег аутора. Зато и ова књига филмског теоретичара и доцента Академије за позориште, филм, радио и телевизију, Владимира Петрића, заслужује пуну пажњу, утолико пре што је настала као резултат ауторових напора да приступи глобалном разматрању феномена филма уопште, стварањем једног ширег приручника који садржи мишљења, теорије и оцене многих аутора и писаца из ове области.

У предговору својој књизи Петрић упозорава читаоца да му није циљ да ствара оригиналну теорију филма, већ да изнесе што више различитих схватања како би читалац сам дошао до сопствене концепције о једном изражајном средству које се непрекидно мења. То је у неку руку и природно, пошто је ова књига пре свих намењена студентима, тако да се њена едукативна намена готово подразумева. Конципирана као један свеобухватни елаборат из два дела, чији нас уводни део упознаје са елементима стварања филма, а главни део указује на многобројне видове његовог дејства у сфери друштва и културе, Петрићева књига ипак превазилази сувопарни оквир једног уџбеничког компендија.

Изразито рецептиван и систематичан дух, готово подложан утицајима многобројне филмске литературе, Петрић показује неколико особина неопходних за овакву врсту научног рада: свестрану ерудицију из области филмске теорије и естетике, несумњиво познавање модерног и филма уопште, и лак, разумљив и течан стил којим презентира своја и туђа размишљања о филму. Заиста, може да импресионира начин на који је аутор систематизовао своју грађу, а да при том није изгубио на плану општијег образлагања појмова и чињеница за које се мора претпоставити да нису увек јасни онима којима су намењени: књига полази од првих корака у стварању филма, од идеје и синопсиса, а завршава се есејистичким фрагментима о психологији и социологији филма, филмској идентификацији, тоталној илузији, филмској критици и култури!

Петрићеви чланци сакупљени у овој књизи (у нешто концизнијем облику они су у току две године објављивани у листу „Младост") формулишу открића и резултате дугогодишњег истраживања многих аутора у области филмске теорије и естетике, али и поред суштинске имперсоналности и објективности његовог научног приступа, они ипак откривају и свој други слој. Основна, витална тема којом се Петрић пасионирано бави и која га у ствари преокупира јесте развојни пут од монтажног филма до постулата савременог филмског израза; он инсистира на чињеници да модерни филм постоји и да је настао као резултат дуге еволуције, која, уосталом, није мимоишла ни друге облике уметничког изражавања.

Међутим, филм и архитектура су једине две области у којима је до промене у статусу, функцији и укусу дошло споља, а разлог тим променама су видљива побољшања у погледу технике или технологије која детерминишу сваки корак ових уметности унапред. Савремени филм је, између осталог, могућ и због ултраосетљиве траке, синемаскопа и камера са широкоугаоним објективом — мада постоји и независно од доприноса технике, јер се готово потпуно сродио са том променом. Стално полазити од концепције да је суштина филма у монтажи, у динамичком повезивању крупних и кратких слика, по Петрићу је не само бесмислено, већ представља и затварање очију пред стварношћу и оним што се збива у савременој филмској уметности коју јасно обележава синтетичност. Наравно да сагласност филма са модерним светом не произлази само из технике којом се он служи: савремено обележје филма и његова наклоњеност модерном сензибилитету, функција је многих чинилаца, од којих су неки и ван филмског медијума. Тако долазимо дотле да се може готово са сигурношћу тврдити да модерна концепција филма утиче и на промену филмске технике и да је сложеност модерног филмског израза — без обзира да ли је проузрокована развојем технике или променама у сензибилитету стваралаца — налаже примену редитељских поступака који ће се разликовати од превасходно монтажних метода немог и раног звучног филма.

Наш филм јесте и биће, на подручју уметности век филма. По мишљењу многих теоретичара, па и Петрићевом, велики успех, а истовремено и ризик филма огледа се у томе што он омогућава и намеће идентификацију као ни једно друго средство изражавања. Кинематографска слика намеће се прегнантно, и користећи се њеним дејством могуће је постићи различите утицаје на масу. Представе које филм ствара укорењују се дубоко у подсвест, архетипови филма су чврсто укорењени у нама за разлику од архетипова литературе који нису, не желе и не могу да буду ништа друго до постицај да градимо у себи. Осим тога, оквире модерног филма дефинише и његова способност да свакој теми на релевантан начин приступи; ништа што је људско не остаје ван домашаја филма, било да је у питању суптилна мисао, дубоко осећање или амбис страсти.

Због свега овога, Петрићеву књигу можемо схватити и као својеврсну апологију модерног филма и признање једној револуцији која се збила пред нашим очима. У свом развоју филм је дошао до оног степена на коме се налазе многи савремени облици изражавања, он тражи снажну кондензацију читавог збивања, спајање баналних егзистенцијалних и високих суштинских проблема — једном речи, њега карактерише заокрет од ширине ка дубини. Све то, наравно, подразумева и стварање принципа модерне филмске естетике, што излази из плана и оквира ове толико потребне и драгоцене књиге о филму.

Богдан Калафатовић

ФИЛМ ЈЕ, најпре, посредством монтаже аналитички дочаравао утиске, затим је причао приче попут романа и приказивао драмске сукобе као што се то чини у позоришту, да би, најзад, показао како може да дејствује својом целовитошћу, непосредним откривањем саме суштине ствари и унутарње динамике бића и призора.

* * *

„ЗА ВАС је филм спектакл. За мене — скоро поглед на свет. Филм — спроводник кретања. Филм — новатор књижевности. Филм — рушилац естетике. Филм — неустрашивост. Филм — сејач идеја. Но, филм је болестан. Капитализам га је заслепио златом које му је сасуо у очи. Препредењаци га воде за руку улицама, скупљајући новац, парајући срце плачљивим сижетићима. Томе треба учинити крај. Комунизам је дужан да одузме филм од спекулативних подводача."

(Мајаковски о филму у часопису „Кино-фот")

* * *

САМИМ ТИМ што вечно остаје у домену илузије, а успева да дејствује максимално чулно, звучна филмска слика поседује особину коју не може да постигне ни један други изражајни медијум. Према томе филмску слику не треба схватити ни као музички елемент, ни као визуализирани књижевни знак, ни делић монтажне целине, него само као свеукупну репродукцију објективног света која својом тоталношћу изазива чулни доживљај и преко њега се увлачи у унутарње невидљиве манифестације живота које сликовно и звучно репрезентује. На таквом дејству звучне слике засновани су модерни филмски правци, као што су неореализам, филм-истина, нови талас.

* * *

„ДИЈАЛОГ у филму треба писати као да су у питању телеграми, а сценариста мора да се осети обавезним да плати сваку реч из свог џепа. Преопширност је оптерећење за филм."

(Сидни Хауард о филмском дијалогу)

Надежда Д. Павловић

ДЕСПОТ СТЕВАН ЛАЗАРЕВИЋ

„Минерва", Суботица, 1968.

НИЈЕ СТВАР (само) у томе што је косовска епопеја и, углавном, све што јој је претходило и што ју је пратило, што је значајно и, претежно, познато, изнето у овој књизи систематски и прегледно ни у томе што је Надежда Д. Павловић савестан историчар, што је, пре него што је приступила својој специфичној грађи, проучила све изворе који су јој били доступни. Не. Драж њеног „Деспота..." је, пре свега, у вештом повезивању и супротстављању чињеница, укратко, у целисходној употреби података, у компоновању целине, у грађењу представе о времену о коме је реч, истицању значаја и прецизирању значења догађаја и догађања, смисла човековог напора, успеха и пораза, судбина његова, коначно, у контексту историје, времена, живљења и умирања. Надежда Д. Павловић се, по природи свога предмета, кретала епским цестама, али је, кад је за то било прилике, умела да уочи и драмске поетске трагичне тренутке у ширем смислу речи. Крвожеднички Бајазитов поступак према побеђенима у Никопољској бици, на пример, „морао је — по њеном мишљењу — збунити и ужаснути младог ратника Стевана Лазаревића. Он се сигурно — претпоставља она — сећао свога заробљеног а рањеног оца." Слика која окружује сјајног младог човека делује као апокалиптичко предсказање његове будућности. „На крвавом никопољском разбојишту лежали су многи крсташи који су јуче сањали да стигну као победници до Цариграда, а њихова преживела браћа пролазила су у патничкој поворци крај Бајазита." Независност и слобода његове државе, сан и жеља читавог његовог живота, завршава се, заиста, смрћу не мање апсурдном од смрти ових крсташа...

Мирјам Тушек

ИМАМ ДВИЈЕ МАМЕ И ДВА ТАТЕ

„Отокар Кершовани", Ријека, 1968.

ЗАЉУБЉЕНОСТ Мирјам Тушек у актуелност може се, барем према овој њеној књизи судећи, поредити са новинском везаношћу за свакидашњицу. „Жабља перспектива" посматрања је друга карактеристика њеног писања. У првом случају приповедач је, као што се и из наслова да наслутити, дечак који почиње да сазнаје свет. Једна нормална конституција суочена је с једним „померемим" моделом света који је колико нестваран и нелогичан толико и затворен у себе и бескомпромисно виталан у своме пропадању. У другом, у сваком случају, у уметничком смислу, мање успелом случају („Ништа није како јест"), један школски курир опет чист и честит људски створ, пише своју исповест секретару партијске организације о томе шта га је нагонило а шта одгонило да постане њен члан. Дечак прича своју невеселу причу о два пара родитеља, разуме се, својим, дечјим резоном, поимањем и речником, а несуђени партијац, опет својим. Што се тиче јединства приповедања, то је писцу дало озбиљне предности али, често, и неслућене опасности да се поведе за самом причом и да, тако, наруши заправо примарно, уметничко јединство дела. Треба, међутим, истаћи, да су многи успели писци имали мање успели почетак.

Љубисав Сањин

Ајрис Мердок

ДЕВОЈКА ИТАЛИЈАНКА

„Рад", Београд, 1968; превео Воја Чолановић

САВРЕМЕНА енглеска књижевница Ајрис Мердок, иако разматра филозофске и етичке проблеме, није од свога романа, „Девојка Италијанка" начинила филозофски трактат; она не износи своје идеје отворено, њих читалац сагледава уписане у токовима усамљеничке егзистенције њених јунака.

Ајрис Мердок је преокупирана посматрањем друштвеног морала и личног доживљаја појединаца, нарочито онда када се пресецају и имају трагичне последице. Оно што човек лично доживљава, подвлачи Ајрис Мердок, то је битно, одлучујуће, а не етички системи који лебде над људима као апстрактне доктрине, јер „живот није систем мисли". Анализом судбина својих главних јунака (Ото Наравеј, Изабела Наравеј, Флора Наравеј, Едмунд Наравеј, Давид Левкин, Меги Мађистрети), Ајрис Мердок закључује да човек кроз „преломне ударе живота" долази до моралног исцелења. Такав „удар" Ото Наравеј доживљава смрћу Елзе Левкин; њена смрт је „усавршила" њихову љубав. Но, и остале личности које су је окруживале, иако у својој усамљености „потрпане у засебне ћелије", Елзину смрт дубоко доживљавају; прелазе преко, до тада непремостивих, јазева, окрећу се једни према другима са „неким поштовањем које је подсећало на љубав". али не и са „стварним додиром".

Егзистенцијализам Ајрис Мердок јесте у поставци: да је човеково биће усамљено а свет апсурдан; и да човек морално одговара за последице које произлазе из његових одлука на које га је присилио стицај околности.

Александар Пејовић

УПЛАТОМ 30 ДИН. НА ЖИРО-РАЧУН „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА" 608—1—208—1 НАЈСИГУРНИЈЕ ОБЕЗБЕЂУЈЕТЕ РЕДОВАН ПРИЈЕМ ЛИСТА.

Хамза Хумо

ИЗАБРАНЕ ПЕСМЕ

„Веселин Маслеша", Сарајево 1968.

ПОЕЗИЈА ХАМЗЕ ХУМЕ разноврсна је и занимљива као спона између старије, романтично интониране лирике и новијих струјања каква су после првог светског рата преовладала. Хамза Хумо свој највиши песнички домет постиже суптилном лириком изразито интимног, исповедног штимунга, као и мајсторским снимцима херцеговачког пејзажа (оствареним било у целим песмама, било у одломцима). Видљива је, исто тако, песникова наклоност према старинској лири, и непатворена љубав према источњачком песништву из кога Хумо црпе драгоцену инспирацију. Али, за разлику од неких песника који су се такође инспирисали Оријентом, Хумо се источњачком тематиком служи доста слободно (нарочито у циклусу „Са плоча источних"), те се може рећи да је остварио својеврсну, стилизовану визију Оријента, слику сведену на неколике карактеристичне елементе.

Овај избор, са којим би се — као и са сваким антологијским пресеком — могло полемисати, може послужити као повод за ново сагледавање песничког дела овог истакнутог писца.

Ристо Василевски

ШАПУТАЊА

„Браничево", Пожаревац 1968.

НАСЛОВ ове невелике збирке могао би нас лако заварати: стихови Ристе Василевског нису искључиво шапутања. Има у његовим песмама и наглашенијих одломака, подигнутог гласа, поетског говора који иде до естрадне звучности („Претња"). Песник је још у периоду тражења, те су му и песме неуједначене. Чини се ипак да је најуверљивији када се клони општих места и пева о малим темама, спонтано и ненаметљиво („Још једна ноћ је прошла"), као и у лирским минијатурама ослобођеним претерано гласних метафора и симбола. Укратко, иако се не могу поређи резултати остварени појединим песмама, Василевски би био аутентичнији и уверљивији да се доследно држао наслова.

Иван Шоп

Ignazio Buttitta

La paglia bruciata

Feltrinelli, Milano 1968.

ИТАЛИЈАНСКИ ПИСЦИ на дијалекту нису довољно познати ни у својој земљи а камоли ван ње. Зато је прва књига стихова Ињацција Бутите на италијанском књижевном језику, „Сагорела слама", (La paglia bruciata), представила овог врсног, готово седамдесетогодишњег песника на сицилијанском дијалекту, широј италијанској књижевној јавности. Не би ипак могло да се каже да је Бутита и раније био сасвим непознат; њему су посветили емисије и радио Париз и ББС, а на италијански језик га је преводио један други, много славнији сицилијански песник, Салваторе Квазимодо.

Судбина поезије на дијалекту није увек сјајна; само добри познаваоци италијанске књижевности знају за значајне италијанске песнике као што су Бели, Порта и Салваторе ди Ђакомо који су писали на дијалектима. Дилема књижевни језик — дијалект оштро се поставила и пред веристе (Верга) и неореалисте (Павезе, Виторини, редитељ Лукино Висконти) и сви су је они решавали већином у корист књижевног језика, јер то им је обезбеђивало бројнију читалачку публику и много шире распростирање идеја. А било је веома тешко одлучити се, јер је сама бит поетике веризма и неореализма захтевала што потпуније захватање стварности, што верније приказивање живота малог човека, који, већином, није говорио италијанским језиком већ својим дијалектом. Морамо још и да поменемо да је тек у последње време, захваљујући радију и телевизији и осталим средствима масовне комуникације, италијански књижевни језик почео да се намеће ширим слојевима италијанског друштва.

Бутита, песник, трговац и антифашиста, има много заједничког са оним народним певачима (cantastorie) сицилијанским који су опевали догађаје на том медитеранском острву каденцом старих арапских тужбалица, затим ламента који се на Сицилији јављају на почецима италијанске књижевности, и осталим народним песничким формама које су остављали безбројни освајачи — — Нормани, Шпанци, Французи итд. Дуго је Бутитина поезија сматрана за поезију фолклорнога типа и тек је књига „Сагорела слама" пружила могућност да се распрши то мишљење. У њој се налази симфонија Вергиних чистих боја, непосредност Павезеове поезије из збирке „Радити умара" (Lavorare stanca), лиричност Квазимодова и неисквареност једног самоуког песника који није пао у искушење да своју поезију окупа у „бистрим, свежим и драгим водама" петраркистичке традиције. Бутиту често упоређују са његовим мештанином, сликаром Ренатом Гутузом, који исто тако снажно и непосредно прича о људима свог краја.

Збирка „Сагорела слама" садржи у првом делу приповетке у стиховима на италијанском књижевном језику „Позив на вечеру", „Сагорела слама", „Банкарски послужитељ", „Водникова жена" и „Краљичин син". Други део је састављен од приче у стиховима на сицилијанском дијалекту са упоредним преводом, „Браћа Черви" (поема о седморици браће Черви које су стрељали фашисти), којој следе „догађаји из хронике" или, како су у садржају обележене, „испричоведане приче": „Савршени брак", „Земљотрес", „Французи и Италијани", „Фратри из Мацарина" и „Брица женскар". Ту је приказана обично-необична Сицилија какву смо налазили у најбољим Вергиним и Виторинијевим романима и приповеткама. „Сицилија — пише у предговору Роберто Роверси — представља у овом приповедању виторинијевску Сицилију (али није њена копија). То је земља емигранта који се за тренутак враћа, место пролазака, изопачених и сложених васпитања; представља сећање, неку врсту стезања срца. Па и поред свега тога, то је земља брзих бекстава (у напредак)."

Бутита је компоновао заиста вредну књигу о Сицилији, заоденуо је поетским рухом, приближио се оном схватању литературе за које се толико борио Виторини када је писао да приповедачка проза обавезно мора да поседује музичку компоненту. У прозним делима најбољих сицилијанских приповедача, Верге и Виторинија (па донекле и код Томази да Лампедуза), можемо да уочимо ту лирску ноту која често омогућује да поједине пасусе, па и читаве приповетке, претворимо у песме, да осетимо онај дах праве поезије коју је још Хомер удахнуо истинским књижевним остварењима пониклим на Медитерану, а ту спада и Бутитина приповедачка поезија.

Срђан Мусић

Графика и цртежи Марка Крсмановића

САЛОН МУЗЕЈА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

КО ЈЕ ДОБАР УМЕТНИК, прави уметник, он је увек у авангарди. То, дакле, није преимућство стилског схватања или хватања корака са временом, већ нечега што стоји иза свега тога. А иза свега тога стоји истинска потреба за истраживањем. Није нам намера да по сваку цену похвалимо оно што данас ствара Марко Крсмановић, јер би он тако поступао, и тако ће поступати без обзира на мишљење критике или јавности. Из простог разлога што другачије не може. То тврдимо на основу чињенице што његова графика има једну јасну развојну линију, отпочету још са његовим првим гвашевима и цртежима од пре десетак година. За оне који га тек данас први пут виде, он се по својим склоностима, и по своме избору, неће много разликовати од неколицине водећих представника наше савремене графике. У ствари, он је усамљеник, како по својој тематици тако и по тежњи да продре у саму суштину материје и да у њој открива извесне самосвесне законитости. Утврдићемо то још на његовим литографијама из 1959, на којима се потреба за интеграцијом органског света заснивала на искуствима надреалиста или метафизичара, откривена и дефинисана у симболима, у чврстим и одређеним формама унутар једног света сновиђења и дубоко узнемирене маште. Све се то мање више кретало на безопасним окрајцима наратије или моралисања, са искреношћу која није била ни случајна ни намерна, али са тежиштем на финим и осећајним тонским фугама и чврстој колористичкој структури. Затим се поредак у схватању конструкције нагло мења, бришући све разлике између мртве и живе материје и све наговештаје у смислу интелектуализирања. Форма постаје једноставнија, рудиментарнија, безмало суштинска, без обзира да ли је у питању слободна интерпретација или везивање за извесне одређене објекте. Поетичност лагано уступа пред рационализмом, али осећање за боју добија и у пуноћи и у монументалности. Пред нама је сада један свет са херметички затвореним збивањем, али коме, за виталност у оквирима пиктуралних елемената, не недостаје извесна узрочност, нека неодређена али наговештена хармонија покрета и збивања, па чак и разлози опстанка. Необични градови са још необичнијим становницима, са једном специфичном урбаном климом, са људима и зградама сраслим и ураслим једни у друго, са аморфном па ипак чврстом материјом и масама у једном савршено уравнотеженом и логичном распореду. Било би једноставно рећи да су то реакције на сурову концентрацију живота на један ограничени простор, на димензије од којих једна потиче из узнемирене психе модерног човека, на време које још у прекантовском стању разара менталну структуру појединаца, на неку врсту болног прилагођавања немилосрдном механизму метропола. Усамљеност је свуда присутна, па чак и у најведријим, најљупкијим, најпрозрачнијим пасажима Крсмановићеве палете, савладане и одређене пуританизмом његовог цртежа и његових волумена. Па ипак, у свему томе има нечега од строге ведрине и неузнемирене јасности класичног схватања, од сумарне искрености у доживљавању, од непосредности потекле из једне топле и поетске хуманости.

ЦРТЕЖИ ДРАГАНА ЛУБАРДЕ ГАЛЕРИЈА ДОМА ОМЛАДИНЕ

ВЕОМА ЈЕ СМЕЛО од једног младог уметника, који тек почиње каријеру, да носи једно већ славно име. Међутим, по своме дару и по снази свога израза, Драган Лубарда има право да носи без бојазни ма које славно име. Није претерано рећи, и не треба с тиме околишити, да ми до данас још нисмо имали таквог, па чак ни сличног мајстора цртежа. Драган Лубарда то ради врло једноставно, и на његовим линијама нема ничега ни загонетног, ни компликованог, ни стилски неодређеног. Па ипак, ако има нечега сложенијег, неодређенијег и тежег за анализу, то су управо његови цртежи. Узалуд се можемо позивати на искуства стечена у проучавању класичних схватања, па чак и на нескромност да на његовим листовима видимо елементарну јасноћу једног Леонарда или једног Маркеа, радови овога младог и необичног цртача измичу нашој потреби за одређивањем и распоређивањем. Он је и традиционалан и савршено модеран у исто време; он своје линије повлачи као од шале, али оне леже на хартији са неком врстом елементарне неумитности и постојаности; он је тесно повезан с објективним светом око нас, па ипак нам се чини да пред нама стоји један посебан свет, грандиозан и неухватљив, загонетан и наметљив. Прихватајући своје перо, Лубарда као да се игра и својим и нашим тешкоћама; он црта лако, надахнуто, понекад занесено, понекад врло разложно, и од његових једноставних, обичних потеза пред нама искрсавају конструкције чудесне осећајности и снаге. Тематски, он нагиње поетичности; међутим, његова уметност је у основи драматична, с нечим што подсећа на апокалиптичне Дирерове визије или на потресну патетику једнога Ретела. Он је лак и грациозан по поступку, али свака његова линија потиче из предела обавијених измаглицом сете или меланхолије, и ако се одлучи да нам упути неку поруку, она ће бити горка, резигнирана, оптужујућа. Преко разливених и мобилних снопова његових линија навлачи се, с времена на време, нека једва видљива сенка сумње на постојаност ствари, на вредност уопштених закључака, на прихваћени режим односа, и у тим тренуцима он ће напустити опробано тле објективности да би се винуо у један свет видљив и разумљив само за њега, али потресно стваран по убедљивости и далекосежности својих ликовних елемената.

Миодраг Коларић

КН 6

СТАРЕ КУЛТУРЕ У ЂЕРДАПУ

ИЗЛОЖБА У ГАЛЕРИЈИ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

ГЛАВНА ЗАСЛУГА ове изложбе је у томе што су из моћне сенке Лепенског вира изашла на светлост дана и остала Ђердапска чуда. Пуне четири године, археолошке екипе траже и проналазе остатке и трагове старих култура и цивилизација збијених на уском простору између планинских венаца и Дунава на линији од Рама до Сипа. Јавности углавном непознат, али врло импресиван је податак да је на Дунаву отворено данас највеће археолошко радилиште у Европи. Двадесет екипа на двадесет локалитета извлаче на светлост ових наших дана неслућене материјале који ће знатно унапредити наша сазнања о тим далеким временима и обогатити нашу културу и музеје новим благом. То су управо подаци које нам на свој начин презентирају 23 стручњака у кратким текстовима објављеним у иначе одлично опремљеном и богато илустрованом каталогу ове изложбе. Изложба и почиње бисером Берлапа — Лепенским виром. Ово налазиште, сасвим оправдано, већ је стекло светску славу и своје изузетно место у историји и распореду људских култура које су израстале и нестајале на просторима Европе. Представљено је изабором из бројне и несвакидашње пластике. Наше поднебље не познаје људску културу која је практиковала такав начин уметничког обликовања. Један нестваран свет израста из ових скулптура. Ипак, човек, људски лик основна су инспирација и мотив. Трагајући за изразом или за порукама, како се то данас каже, наћи ћемо да су оне различите и да сигурно произлазе из свакодневног живота, из свакодневне борбе — свих оних стално и данас актуелних људских преокупација. Уметник Лепенског вира није то свакако био по позиву. Клешући тврди облутак и изражавајући у њему своје виђење живота, свој интимни свет, он је само натеран оном незаустављивом унутрашњом људском потребом да снагом талента каже људима своју велику реч. Дакле ради се о оним истим потребама због којих су затим

генерације талентованих људи, стварајући уметност обогаћивали живот својих савременика. На овој изложби скулптуре Лепенског вира после прекида од 7 000 година настављају свој живот и своју мисију — опет служе људима. Посетиоце и стручњаке ће свакако обрадовати вест да је у непосредном суседству Лепенског Вира (око 7 км. узводно) откривено ново налазиште исте културе. То је локалитет „Падина" на коме су радови тек отпочели али по првим налазима већ се наслућују велике ствари. На изложби је презентирано неколико предмета са овог локалитета. Праисторијске културе заступљене су и импресивним материјалом са Хајдучке воденице. Реч је о једној некрополи са смишљеним и конструисаним простором за жртвовање. Као културни објекти и овде се појављују примерци камене пластике рађене од облутака. Премда по форми имају сличности са Лепенским, ове скулптуре су битно другачије. Остаје само чињеница да је човек и после 4 000 година на овим истим просторима наставио да се изражава у камену потврђујући опет стару истину по којој наслеђе тла надживљава и племена и народе.

Први трајни продор једне античке цивилизације на овај простор догодио се негде крајем I века пре наше ере. Вероватно је да су ту прву војску представљале римске легије под вођством Марка Лициниј Краса. Од тога тренутка па све до краја антике, десна обала Дунава постаје подручје драматичних збивања. Са оне друге стране живели су Дачани, племе које је итекако угрожавало интересе империје. Домицијан их није умирио. Трајан је у томе успео потпуно. Међутим, у III веку долазе нова искушења и Аурелијан доноси мудру одлуку да напусти дачке територије, да боље утврди десну обалу. Од тада Дунав на овом сектору постаје северна граница царства, граница од виталног значаја. Римљани су и раније а нарочито од тада градили врло много на Ђердапу. Подизали су тврђаве. Ђердапске археолошке екипе су откопале неколико највећих и најважнијих. Пластичне представе у основама и велики фото-снимци, оживели су их поново у галерији у Кнез Михаиловој улици. Данас у Европи нигде нема тако добро очуваних римских и рановизантијских утврђења. Бедеми на некима од њих, високи су и преко пет метара. Већ идуће године високе воде Дунава заувек ће покрити Салдум, Чезаву, Босман, Бољетин, Равну, Хајдучку воденицу. Ђердап није далеко. Требало би да наши људи искористе задњу прилику да виде једно од светских чуда у Ђердапу — римске тврђаве. Изванредан је онај тзв. музејски материјал откривен у овим објектима. Поједини комади добили би почасна места и у великим светским музејима. Истичем само, примера ради, статуету Нептуна са Караташа. У њој је синтетизовано упорно настојање класичне римске уметности да се отме заводљивим чарима хеленских утицаја. Срећом то настојање је остало без резултата. На статуети су у свом најплеменитијем изразу заступљене све најлепше одлике хеленизма.

Владимир Кондић

ВЕРА У ВЕРОСЛАВУ

ПРАВЕЋИ једанпут давно неки документарни филм о не знам више чему, имао сам ретку прилику да данима затворен у пројекционој дворани прегледам огроман број послератних журнала и филмских новости. Тако сам сазнао да се у периоду од 1945. до 1948. године није догодило ниједно убиство, никаква крађа, венчање, да се нико није насмејао, љубио, љутио, напио; једном речју — читаво то време грађани наше домовине седели су испод застава и чојом прекривених столова тапшући и дижући повремено руке. Један сасвим чудан призор! Из читаве те огромне продукције једва сам успео да издвојим неколико сцена, од којих је једна стварно значила прекретницу у нашој документарној кинематографији; загрљени човек и жена у кратком кадру посматрали су залазак сунца испред синдикалног одмаралишта на неком језеру.

Гледајући толико хваљени телевизијски Дневник опажам невероватну промену набоље. Говорници који су своје прве приступне беседе одржали одевени у партизанске блузе са реверима кошуља пажљиво избаченим преко оковратника, данас су обучени у елегантна одела. Још нешто: старе микрофоне који крче и звижде (Телефункен), заменили су чопори електронских справа савршеног звука. Иначе, и даље се седи и даље се дижу руке. Телевизијски репортери просто немају храбрости да не оду на све те састанке, симпозијуме, саветовања и семинаре. Они су толико заузети сликањем говорника и њихових хартија, а затим уважених слушача првог реда скупа, да не примећују да се напољу дешавају пожари, поплаве, земљотреси, комедије, да људи живе далеко од тих увек истих састанака са микрофонима и заставама.

Не схватајући суштину те телевизијско-информативне досаде, гледаоци сав свој гнев сваљују на водитеље Дневника, а посебно на љупку Верославу Тадић, као да је она направила свет око себе, а не свет њу. Узимам је из свег срца у заштиту! Зар је Верослава крива што се не смеје? Па нас су још од првог разреда основне школе учили да је грех смејати се, а највећа врлина бити озбиљан пионир. Треба ли да вас подсећам на то време? Учили су нас, такође, да је најпионирскија и најнапреднија ствар одати најбољег друга који ти је шапнуо на часу да те спасе, а да је његово прикривање антисоцијалистички-либерално-конзервативно-анархично-буржоаски догматизам; учили су нас, такође, да треба оштро искритиковати оца ако идејно згреши, одрећи се мајке ако иде код фризера (Салон д Пари") бацити брату ћебе преко главе и убити Бога у њему, ако носи западњачки уске панталоне. И шта сад хоћете? Да се Верослава смеје? Да телевизијски Дневник има више духа, а мање досаде? Зашто се онда нисте родили као Французи? Зашто ви немате духа? Зашто говорници са телевизије немају духа? Треба ли Верослава, која је као и ја озбиљно схватила лекције из детињства, да вас засмејава, да вади за вас кестење из ватре?

Је ли Верослава крива што сви форуми захтевају да приликом састанака буду телевизијски овековечени попут матураната Трговачке академије у Суботици који окружени око својих наставника са правим лептирима уместо лептир машни красе урамљени изложе посластичарница овога дивног града? На крају, питам вас — да ли је наша Верослава крива што је озбиљно схватила лекције којим су је учили, читав поредак ствари, свету озбиљност правила да се по хијерархију војном реду никада не сме најпре сликати вастрогасац у сали, па тек онда председавајући, него обратно?

Када сте нас 1946. године ошишане до главе слали са екскурзијама да први пут видимо море, морали смо улазити у воду на звиждук пиштаљке васпитача и излазити из ње такође на звиждук. Ја сам тада отпливао сувише далеко да бих могао на време да се вратим, али Верослава је сигуран сам, увек била тачна. Зато ја и пишем у „Књижевним новинама", а Веростава прича на телевизији. И то којој је хвала, после свега? Досадна вам је, кажете, а цело време вас је слушала, све ове године, за време свих оних црвених кутића, пионирских градова, омладинских руководи-

МАЛИ ЕКРАН

лаца, прелазних заставица, за време оних „На пругу, на пругу..." и после — за све то време док смо ми остали упадали из грешке у грешку. Ето како се враћа добро владање!

Да вам право кажем, више бих волео да моје ћерке постану Верославе Тадић, него Оље Иванићки и Оливере Вучо. Имао бих свакако мирнију старост када за то дође време.

Јер, ја имам вере у Верославу!

Шта кажете? — хоћете да се понекад насмеши? Шта има ту смешно?

Церекаће се онај ко после двадесетак година буде прегледао данашње телевизијске журнале да би направио „Времеплов". Видеће све те људе како поднимљени седе и хватају белешке говора својих претпостављених, које су им сами својеручно писали. Виленће редове флаша киселе воде „Три срца" на политираним столовима, виленће новинаре са кожним портфељима како пију бесплатне кафе, виленће јастучиће на којима се ваљушкају размажене маказе што пресецају траке, сазнаће ко је све стигао на сурчински аеродром, виленће како увек исто безимено лице додаје попут министранта у светом обреду наливперо да би се потписао неки уговор, увериће се да је то било готово надреалистичко време у коме је било много важније донети на првом месту вест да је трећи секретар отпратио другог секретара који је са железничке станице кренуо у посету петом секретару, а тек при крају да су слепи малишани седели беспомоћно у свом дому који гори, не виленћи пламен, али осећајући његову врелину пред угашеним очима.

Стварно, не разумем због чега би Верослава требало да се смешка, када ту не види ништа смешно ни

Момо Капор

ОБМАНА

Никола Поповски

У димној кутији
дана и ноћи
сунчево око

Па ми гори
гори гори гори

Комету
ухватићу у лету
да ми тело не рани

Да ми
гори гори гори

У тамној кутији
ноћи
сунце међу звездама

МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: ПРЕЛУДИЈУМ ЗА ПОЉУБАЦ

Шума

Зашто орла у љуски
Да кљује чавка

Под крилом сунца
И змија се свлачи

Зашто мрави без дара
Ако се небо изоблачи

И под земљом је тешко
Без лисичјег дара

Са осмехом

Умиру људи са осмехом

Кад их видим
глава ми изненада расте

Ја сам ти — бојим се
Ти ниси ја — бојим се

Не видим нигде
ни ковчег
ни покров

Можда смех и не долази по мене

Попећу се на пањ
да будем даље, још даље од
земље.

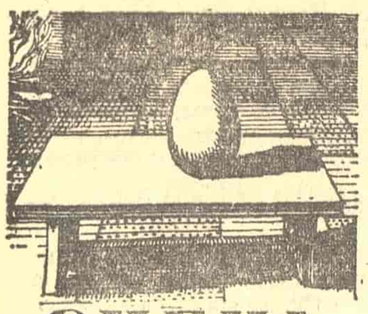
ПРАВО

УЗ ПРЕМИЈЕРУ „БЕКЕТА" ЖАНА АНУЈА У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ

ИСТОРИЈА је театар! На овом уверењу ансамбл годинама доказује своју привржености великим спектаклима и драмама изузетних страсти. Данас нам се такав репертоар намеће готово као дар по обичајном праву. Народно позориште се у њему осећа супериорно и зато у поставци Анујевог „Бекета" жели да види нешто од своје моћи, пркоса, опсена и вредности.

Ова представа отуда делује у извесном смислу чак и симболично: све је припремљено са великим амбицијама и помпезношћу, уводне сцене се играју са наглашеним полетом и упечатљивошћу, а затим настају лутања, недоумице, искрсавају естетички проблеми да би негде у дубокој ноћи актери, уз помоћ познатих конвенција, једва привели крају само збивање. Успех? Све зависи од тога како ко гледа на ову врсту традиционалног и сасвим овештaлог сценског приповедања.

„Бекет" представља, у ствари, веома вешто постављену замку: историјски миље, занимљива фабула, мало познати и бизарни догађаји, два снажна и необична лика и низ савремених асоцијација. Зар је онда чудно што су редитељ и глумци поверовали да им се у рукама налази текст несвакидашњих театарских могућности. Борозан није скрио



СЦЕНА

вао расположење и умео је да га пренесе на своје сараднике. Владимир Маренић је обликовао простор и патине старих катедрала и замкова на упечатљив и оперски маестетичан начин. Душан Ристић је костимима дао жељене боје и линије тако да су се глумци на сцени могли осећати крајње природно. Све је то допуњавала музика Војислава Костића.

За редитеља су, међутим, тек тада настали прави проблеми: да ли остати код једне сасвим субјективне интерпретације овог материјала и покушати да се открије оно што је живо, егзистентно и људски вредно или дословно тумачити сваку пишчеву реплику? Борозан се одлучио за ово друго и тако потврдио још једном своје веровање у Анујеве речи. Тај веристички начин приповедања који се не обазире на време и стварна значења у својој дескрипцији, није заборавио чак ни тачке и запете тако да свако без напора може сагледати шта се пред њим налази. У комаду нема оне некад познате и веома цењене Анујеве бриткости духа, упаљиве мисли, јасноће и задивљујуће метафоричности. Чак и лепота наговештена извесним призорима брзо нестаје или бледи пред многобројним проблемима, физичким радњама и одсуством оних суштинских стања на којима би требало да почива само збивање. Текст је фељтонистички површан, анахроничан а претенциозан, и уопштен у својим психолошким медитацијама које често остају у домену тривијалности. (Бесмислено дуго варирање теме о првим виљушкама).

Заправо, овде постоје само две личности — Краљ и Бекет — а све остало су мање-више епизоде које илуструју збивање или га објашњавају и припремају. Борозан је остао са свима и никог није могао да жртвује, а тамо где су то глумци желели — дозвољавао је чак и импровизацију. Неједнакост стила је очигледна чак и у сценама које непосредно окружују главне актере: господа барони из краљеве пратње били су свуда само неартикулисана маса, односи са породицом крајње упрошћени, а призор са Бекетовом љубавницом готово дилетантски у својој укочености и намештености. Међу тим стилским рогобатностима посебно вређа неколико карикатура (она са Папом је просто сценски неподношљива). Много се, поред тога инсистирало на хронологији, а то је једна од предрасуда овог стила, који савремена сцена све теже подноси. Све је то окаменило људе, збивање учинило тромим, тако да се на тренутак стицао утисак о сликама уместо динамизираним деловима једне целовите структуре, као да су за наш доживљај примарне све те несносне појединости.

Редитељ је уочио да писац уплиће у збивање разне идеје и реминисценције. Определити се за ма коју он њих чинило му се, у расположењу којем је подлегао, немогућним, јер убрзо би дошло до једностраности, нејасноћа или нежељених обрта. Одлучио се стога на пуно осветљавање свега и свачега, отварајући тако и нехотице врата извесној мисаоној стихији и конфузији. Борозан је себе просто жртвовао писцу, сасвим непотребно и безразложно, јер да је своју пажњу концентрисао на главне ликове и оно што одређује њихово постојање добили бисмо далеко ефектнију, изражајнију и уметнички егзистентнију представу. Овако је чак и она полазна концепција о два карактера (Краљу и Будали) и измењеним улога а остала неразвијена и без одређеног креативног третмана, па је природно што се изгубила у овој гломазној хроници која није ни довољно историјска а ни савремена.

Милан Пузић је уложио велики труд у оживљавање лика овог необичног Краља и деловао је на сцени веома сигурно, чак супериорно, настојећи да у ситуацијама које су доста театралне буде максимално природан и једноставан. Знао је да се чак самовољно поигра са статичношћу појединих призора и интензивира ритам — али се и сам често осећао беспомоћан у лавиринтима који маме глумца, али му не дозвољавају да живи свој прави живот на сцени. Отуда извесни поступци и реакције које можда излазе из граница дозвољеног у његовој краљевској улози. Али и ту тешко да се може говорити о једностраности, јер у игри и односима са околином он зна да буде не само распустан и самовољан већ и одлучан, безобзиран и нимало сентименталан. Тај Краљ има два лица: једно за своју најближу околину, а друго за Бекета којег воли на чудан начин — тежак за мотивисање уколико се не прибегава физиолошком извитоперивању изворних емоција.

Јован Милићевић је своју улогу градио на контрасту. Отуд његовом Бекету није сметало што се понекад превише дуго задржавао у свечаној и краљевској пози, што је давао утисак човека предодређеног за вишу и значајнију функцију и у томе, када дође тренутак, сасвим отворено уживао. Али је ипак сувише и непотребно исказивао своју резервисаност према краљу — тако да је Бекет у том концепту сасвим негативан човек. Милићевић је томе доследан и делује у многим призорима веома убедљиво, тако да је ово неоспорно једно од његових бољих остварења.

Од осталих улога издваја се она француског краља Луја коју је Павле Минчић дао у једном замаху, у некој необичној мешавини персифлаже и природне довитљивости, необично свеже и ефектно. Ту су још Предраг Тасовац (Жилбер Фолио), Божидар Дрнић (Надбискуп), Миша Волић (Бискуп) Богдан Михајловић (Мали калуђер), Нада Борозан (Краљица) и Дивна Боковић (Мајка).

Извођење „Бекета" још једном подсећа да спектакли ове врсте не могу бити сами себи сврха: они морају да подстакну позориште на превазилажење традиционалних форми израза и изналажење сасвим нових, моћнијих и прихватљивијих. Није ли време да право на коме инсистира Народно позориште прерасте у његову обавезу?

Петар Волк

МИЛАН ПУЗИЋ И ЈОВАН МИЛИЋЕВИЋ У АНУЈЕВОЈ ДРАМИ „БЕКЕТ" (СНИМИО М. КРСТИЋ)

ПРЕД ЛИЦЕМ СМРТИ

ПРЕМИЈЕРА ФИЛМА „УЗРОК СМРТИ НЕ ПОМИЊАТИ" ЈОВАНА ЖИВАНОВИЋА

У ФАКТОГРАФСКОЈ основи овога филма лежи један сасвим необичан и непоновљив мотив: једно српско село 1941, у времену када су владали насиље и смрт, после немачког погрома у коме је страдала већина његових житеља, буквално се завија у црнину. Фабула која ће произићи из овога мотива још је бизарнија: сеоски бојација Михаило жели да помогне свом народу да, у складу са обичајима, ожали своје мртве, али не налази довољно црнила за бојење платна пошто смрт, у свом монструозном налету, брже ради од њега. Све оно што даље следи у развоју ове приче, сва она трагика којом су аутори овога филма захватили збивања и људе, укратко цела фабула филма, само је метафорички уобличена истина о рату и окупацији — о ономе времену у коме су, како песник каже, „живи завидели мртвима".

Помама насиља, страх, понижења и силовања, масовне егзекуције и оргије смрти — то су психолошки и емоционални комплекси овога филма који је, у ствари, једна трагична поема о страдању и смрти којој су подређена сва настојања режије да се, како третманом тако и средствима којима се служи, обележе њена злослутна знамења. Зато филм Јована Живановића доживљавамо, пре свега, као једну врсту реквијема свим мртвим у протеклом рату и свим ратовима, а он истовремено оцртава и једну потресну фреску у којој се људско страдање проузроковано ратом показује готово као човеков историјски фатум.

Као мото филма исписане су речи: „О рату, да ратова не буде; поменуло се, не повратило се. Дабогда!" — Ове речи, као фрагменти неке народне бајалице или одјеци молитве, опомињу на стравичну оргију смрти којој ћемо касније присуствовати у филму. Затим следе кадрови уводне секвенце са изгребаним очима иконе фресака, воштаницама које догоревају, ехом црквених звона и мртвачким сандуцима, двориштем сеоског бојације Михаила чије ће живе боје прамења вуне убрзо згаснути у јединствен црни тон, и песма столара Јагоша који, већ огуглао на масовне смрти, пева уз ренде правећи мртвачки сандук за чича Средоја, јединог човека у селу који је умро од природне смрти. Насиље и смрт су, према томе, основни мотиви и покретачи овога филма: они образују супстанцу његове трагичне поезије, вребају као утваре одасвуд, одзвањају у потмулим акордима литургијских хорова, у песми слепог борца из првог светског рата и у народним бајалицама. Немци одводе на стрељање све мушке главе из села, сем слепих и обогаљених, бојације Михаила и сеоског трговца. Млади не-

ВЕЛИКИ ЕКРАН

мачки официр слика фото-апаратом своје жртве као успомену на дане проведене у Србији, а сеоском попу издаје наређење: „Узрок смрти не помињати, ни у црквеним књигама, ни у молитвама..."

Међутим, искушење које је овакав поступак режије вукло у претерану патетику и ритуално метанисање пред смрћу, на жалост није изостало. Поетски разломљену фабулу коју је понудио сценарио Бранка В. Радичевића, Јован Живановић често није успевао да згусне у јединствен ритам збивања, већ је низом обредних сцена стално подизао температуру филма, било да је инсистирао на звучној прагњи хорова, сталном штектању митраљеза и детонацијама у офф-у, или на визуелном доживљају црквених ентеријера уз пламсање многобројних свећа и обредне молитве. Црнило, восак, тамјан, звукове звона, све то доживљавамо као сталне атрибуте овога филма који описује мистично тајанство смрти и трагику и достојанство страдања.

Логика овог филма почива, осим тога, на једном привидном парадоксу: док су многи његови елементи — ритам збивања, мизанкадар, звучна кулиса, сценографија — донекле стилизовани, његов израз у појединим сценама је крајње натуралистички по свом основном обележју. Ти делови филма се појављују као елементарни знаци насиља које рат собом доноси (инсистирање на сценама силовања, као и на трагичној судбини младе жене и жене уопште у хаосу рата). Те сцене услед стилизоване фактуре целога филма имају жесток натуралистички ефекат који је још појачан израженијим акцентима глуме.

На том плану највише су постигли Беким Фехмиу и Оливера Вучо: постављени изван монструозне игре смрти са којом су стално суочени њихови суседи и за нијансу стварнији од осталих личности, ликови Михаила и Марије које су они донели имали су стварније језгро, блиско реалистичкој интерпретацији. У том погледу нарочито изненађује Оливера Вучо која се, овога пута, у улози која је захтевала непатворени драмски израз, представља у сасвим новом светлу.

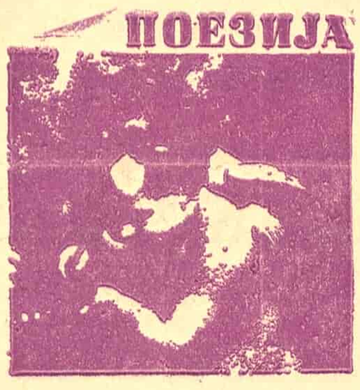
У оваквом филму, у коме стално осећамо флуоресцентно присуство смрти у чијој се сабласној светлости сви поступци људи своде на одавање поште њеној свемоћи, многи су били склони да препознају једну врсту дефетизма, апологију православљу и литургијске садржаје, што је и обележило судбину овог филма на пулском фестивалу, као и све предрасуде које су се нагомилале око њега. Морамо признати, међутим, да Живановићев филм проширује филмско виђење рата и прилази му из досада неоткривених углова, откривајући истину о једном времену у форми стилизоване поеме у којој се постепено губе, претапају и сажимају границе између реалног и имагинарног, између привида сна и грубе стварности коју доноси рат.

Те паклене визије смрти, кошмарна узнемирења и призори села завијеног у црне заставе, са бојацијом који сахрањује сина јединца у белом покрову, често зазвуче претераном дозом патоса, али им не можемо одрицати искрену емоцију, импресивну ликовну фактуру и оригиналност инспирације. Што се тиче литургијских хорова, њих често осетимо као халуцинантни ехо иреалних ритуала смрти, као једну врсту понорног гласа који се, попут античког хора, надовезује на драмску акцију.

Природно је да је режија од глумаца захтевала да помире елементе стилизованог поступка са психолошким тумачењем својих ликова, што није био нимало лак задатак: тако је Беким Фехмиу у своме бојацији Михаилу успевао да оствари ретку емоционалну непосредност, док је црноберзијанац Бате Живојиновића био истовремено и мала карактерна студија и карикатурна скица.

Богдан Калафатовић

КН
7



ЛЕТЊА ПРИЧА

ВЛАДА УРОШЕВИЋ

Где се између Општинског расадника и Војничке
плаже затвара
круг, у то августовско пополне стиже
странац-фотограф
и према насаду топола који издалека може да
завара
о висинама, окрену црну кутију. И некакав страх

уђе у на изглед миран пејзаж који је слика
требало да постане. Стиша се ветар, Електрична
централа
поста као кутија шибице. И отпоче да ћика
нова флора. Једна травка поста велика, једна
топола мала.

Фотограф се намешта и стоји, стоји и намешта се,
окренут тополама и реци над којом покаткад се
појаве трбуси риба. И тај се лажни спокој

никако не предаје, већ даје до знања, показује
како не жели да уђе — док се онај зној од муке
и псује —
у то мирно и глупо, зачуђено око.

НАЈЕЗДА

Наједном овде, где леже ови пејзажи,
обучени чудно, бануше ти странци, чији походи
пресецају путање сунца. Беху зачуђени: зар не
важи
и овде за сенке, као свуда, ово подне које се плоди

на мрсном металу оружја. Јер се ове сумрачне
промаје
сплетоше између ниских брда а стада трске дивље
повукоше се кришом и оставише голу воду.
Занемеле граје
почеше међу сенкама које лабаве везе све живље

везују са неспокојно растуреним облацима тмастим
попут вести о сивом догађају. Пејзажи постају
округласти
док они седају испред кућа и питају се да ли има

икога живог у овој тишини која се сплела у мрежу.
Видеше: у новим пределима хоризонт је губио
равнотежу,
расле шуме корова и нова настајала клима.

ПОНОВНО СТВАРАЊЕ СВЕТА

Све је почело у часу кад смирај сунца позлати
суве плодове израсле на градским антенама,
напокон
у поноћ већ стигоше вести од оних који беху
послати
да испитају појаве које биолошки закон

окреће тумбе. Тамо одоше учењаци који су знали
све о партеногенези и радозналци, са собом понеше
мреже за лептире, грамофоне и столице за лежање,
као мали
старински сат проради механизам пејзажа где беше

у пешчану махуну залива легло море, и онда су
видели
како из њега миле мекушци, као некад давно
сивобели
и ружни. Најпре не повероваше и преоста им тек
нада

да ће их пад ноћи ослободити родова гмизаваца који
миле испод вела
заборава, али кад и у мраку осетише додире нових
тела,
уместо у све ово, посумњаше у постојање града.

ПРОМЕНА У ПЕЈЗАЖУ

О ко то нечујно долази у заборављени предео
који чувају три тополе и савијутак реке. Опорим
мирисом
воња улубљена вода и плитку светлост, део
дневне варке, скупља. О ко то долази кришом

носећи промене у тамним длановима док се видик
шири преко немих птица а призори се као тајне
отварају међу лишћем. Не препознаје се лик
раслиња, као водено око расту ћелије и бивају
бескрајне.

То више није летњи предео. Сада постоји само
сплет
звезда и звериња, што не може да објасни ни лет
птица које исписују чудне знаке по лицу сумрака.

А онај ко дође за непознатим, у дну воденог бездана
и подмуклом муљу откриће кретање, као да се
њише слика звездана,
и остати нем као пред земаљским сазвежђима Бика
и Рака.

Превели са македонског
Гојко Јањушевић и
Милорад Предојевић

Срамни стуб

ПРИЧА КН

ТИХОМИР МАРСЕНИЋ

ЈУРИЛИ СУ НИЗ ДОЛОВЕ, преко стрњика, њива, кроз баште, путељцима, промицали поред међа, прескакали плотове. Једни су у трку придизали чакшире, неки сваки час пригртали сукнене копоране. Топот је и друге извлачио из постеља. Истрчавали су дремовни, трљали подбуле крмељиве очи, цептали од зрака и росе, па и они грабили за поодмаклима да се за све искале. „Ухватили су га" — ишло је од ува до ува, од куће до куће, низ утрине. И жене су остављале музлице, притиле дјецу и хитале за осталима. Сукљали су са свих страна према сокаку — сеоском збориштy.

На сокаку врвело је као у растуреном мравињаку. Тискали су се, отимали за мјесто — да прије, да изближе виде. Дјевојке и невјесте протињале су се кроз гунгулу, запињући о лактове бећара. „Де, помакните се, што се рњате. 'Оћемо и ми да га видимо" — говориле су љутнуто и зубима на доњој усни гушиле кикот.

У средини, издвојен, између два кршна момка, везан лозаром, стајао је омален човјек.

— Ушуњао се у Јотову колибу, поред тора — објашњавали су они упућенији. Напипала га Јела кад је изишла да изагна овце на попасак. Стао је писак. Сколили га часком Јотови соколови.

— Ааа, то ли је тај што се навранио на јагњетину. Мнозини је торове избирикао, пусник, и ољуштио многа плећа.

— Усладило му се да мрси брк, а ми да липсавамо. Испред ћеце нам отимље, запрло му дабогда.

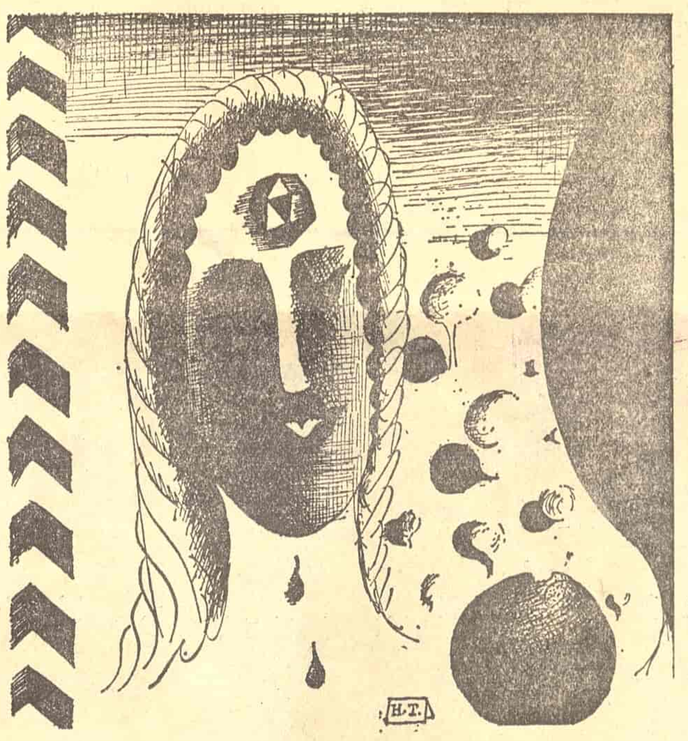
Прилазили су му и пљували га. Гомила је нарастала. Круг око ухваћеног бивао је све ужи.

— Вићи што се избуцао, ка' вукодлак — примијетише.

— 'Оће да нас препадне, уљепак један — прихвати неко од млађих уз општи смијех.

Пљували су га и они отпозади, преко глава осталих. Чувари га ћушкама опоменуше да се исправи.

— Тако, тако, озадланчи га. Тако, по брњици, позлатиле ти се — бодрила је усјељелица Лака своја два брата. Нека му запазно буде чије је овце крао. Прво уд'рио у шиљежад, а кад се накреше и жене би вам заскочио, бичина. Осилио се, засудио селу, он — иносељанин! Сам га је враго вргао међу нас да посије сумњу, унесе смутњу и да нас овако закрвомети.



ИЛУСТРОВАО ХАЛИЛ ТИКВЕША

Гомила се потпаљивала. Стизали су и нови. Сунце се тек помаљало иза косе.

Поче вијећање шта да се ради са њиме. „Да погледамо у овнујска плећа, шта му тамо пише" — избаци неко. Сви прснуше у смијех и сузише обруч. Старац Вуксан предложи: „Да га предамо Талијанима, што да ми бољоглавимо. Они донесоше краће и мрзију у село. Нека му сад они суде." Момчад се успротивише: „Што Талијани?! Не бојимо се ми Талијана, ако су и власт. Нека му село суди. Нас је оплијевио, право је да га ми и наградимо. Ми најбоље знамо каква му приправа приличи." Кључало је са свих страна. Старији, надвладани, умукоше.

— Немојте, браћо — заусти ухваћени, али га ућуткаше.

— Ама, људи, што дангубите — рече Лака. Омокрит' конопац, па ожежи по врсници док обоји.

— Море, тојагом кучку — допуни је мушки глас.

— Но шта. Истрлит' му ребра дреновачом да буде мек к'а свила — потврди неко из гомиле.

Растрчаше се уоколо. Хватали су цјепанице, ломили плотове, чупали кочеве, скидали љемежје, тргали младике, грабили све што им дође под руке. Извукоше грабље, потегоше рогље.

Припадоше одасвуд. „Утући змију" — засикташе. „Удри анатемника."

Запрашташе дрвенице, сијевнуше треске по сокаку. „Нека под ћутецима скапље, гујин накот. За примјер, да никоме више не падне на ум."

— Не — заустави их Лака — но нека прво искија све што нам је позобао, разгубала га наша мука.

Поче утркивање ко ће изумјети тежу казну. Предлози су долазили са свих страна, укрштали се, сударали, распаљивали нове, све више подјаривали гомилу.

— Мачку бре, мачку дајте — присјети се најзад неко. Да му је тутнемо у чакшире, па ошинемо. Нека види свога бога.

— Стан'те, људи, да не гријешимо душу — прекиде их старац Вуксан. Људски је створ. Доста му је. Нека се вуче куд зна, наше га очи више не виђеле.

— Јес', па да се опет врне — прихвати Лака. Бавол ов је то ортак.

— Нема друге, но притегнут' омчу, па онамо на дуб код гробља — закључи више њих.

— Лијепо, богме — прекори их храпави старачки глас са краја гомиле. Још поред ћедова да га укопљете, да се у гробу преврну.

Настаде тајац. Кивно су га гледали. Онда завитлаше моткама, машкама, мочугама, држаљама, кочевима, кијачама. Други стегнуше песнице и кренуше на њега. „Губа, људи, губа" — повикаше и устукнуше. „Не можемо да га се отресемо". Чувари се поизмакнуше. Неки хитнуше каменице. Осуђеник се пресамити и не маче се. „Пустите ме да одем, људи — проциједи. Никад вам више нећу крочити у село".

— А ко да нам врати оно што си потаманио, љуштирепу, ждероња — дочекаше га. Ће ти само стаде. Распрзнио се мајци. Ко ће то да нам накнади, ко? Извјештио си се ти тако, није ти ово прва. Слистиш све, косово направиш, урнишеш сиротињу, па послије подавијеш реп и преврнеш шапе: Пустите ме, браћо. Нећеш више на ту руку, гибети, опаметили смо се ми. Доста нам је јада од Талијана — покупише све живо. Још и теби и твојој врсти да угађамо, искобили се сви до једнога. Кућу нам ископасте, земља вас прождрла.

— То, то браћо, под земљу с њим. У јаму, па да навучемо гр'маде. Такву неман треба девет метара под земљу, да се не повампири.

Све узаврe. „Тако је. Алал ти вјера. Маго, домишљане. Свака ти ријеч дуката вриједи" — поздравише многи Магов изум. Неки од старијих покушаше да их одврате говорећи да то вјера не допушта: Живога створа под земљу. „Него шта — ускопистише се млађи. Тако, баш тако. Да му се не зна ни гроба нит' укопа, да му се сјеме поганско затре. Ну, потеците ћецо, донесите трнокопе."

На крају села разлеже се лавеж. Сви се окренуше. На главној стази што води ка сокаку угледаше жену. Посртала је. За руке је држала двоје дјеце, а треће је било увезано на плећима. Сви замукоше. Из гомиле се издвоји неколико жена и пође јој у сусрет. Жена застаде, испусти веће дијете и ухвати се за дрво украј пута. Сретачице потрчаше. Прихватише дјецу, а њу подрамише. „Можеш ли, сестро?"

Обруч се отвори да их пропусти до клупе испод дријена у прочељу сокака. „Бјеж' одатле да проће жена" — обрецну се неко. Осуђеник се трже, исправи, па закорачи, али чувари испријечише мотке. „Тата, тата" — цикнуше дјеца, отргнуше се од пратиља и обујмише ноге осуђенику.

— Ристо ... жив си — загрцну се жена. Крену, па стаде.

— Боље да нијесам — огласи се осуђеник. Камо среће да ме синоћ нож душмански стиже, ил' да се обестрвих низ оне литице, но ће дочеках да ме братска рука сатре и да породу срамоту оставим." Суза му застаде у расјекотини испод ока.

Жена је стајала у мјесту. „Шта учини, несрећниче ... Куку мени брукавој данас и задовијек."

Пробуди се и одојче, и за мајком и браћом даде у плач. „Без игће икога свога, са три сироте што ни хљеба узет' не умију ... Ни огњишта ни мâла ..." — јецала је жена. Рукама закрили лице.

Сви уоколо стајали су нијемо.

Жена притрча и загњури лице на груди осуђеника. „Не остављај нас, Ристо — зацвили. Клекни, клекни и моли да ти опросте, ће ради ..."

Нико се није мицао.

— Ево, ево, ја ћу за тебе — рече жена и баци се на кољена пред најближим старцем. Са главе скиде повезачу и положи одојче. Расу косу испред старчевих ногу, затим забаци главу и стаде да преклиње: „Тако ти мајчина млијека, избави нас. Ево стопе ћу да ти љубим, име да ти славим, реци да ми га пусте." Онда подиже одојче, приви га на груди и поче да дозива: „Жене, друге миле, нит' вам у кући пјело нит' плакало ако нејач моју, што је синоћ кроз огањ изнесох, данас у црно завију."

Осуђеник раскиде узе, ухвати је за витице и диже. „Не куни, Рабија, и не куми бездушнике. Савиј ћецу и бјеж'те одавде, да бар ви живу главу изнесете. Покор је ушао у народ: једно друго коље, пали и дави .. Једини ја од сељана синоћ са кланице утекох ... Пред зору допријех до прве колибе. Склоних се да предахнем и ране одморим. Нагрнуше на мене ка' на сотону. И још ме у лопова обретоше."

Стајао је бос, раскрвављених кољена, изубијаних руку, изгребана лица, натечених и крвљу подливених подочњака, закрвављених очију, са чворугама по челу, улијепљене косе. Кроз џамадан вириле су кључњаче. Кошуље није имао.

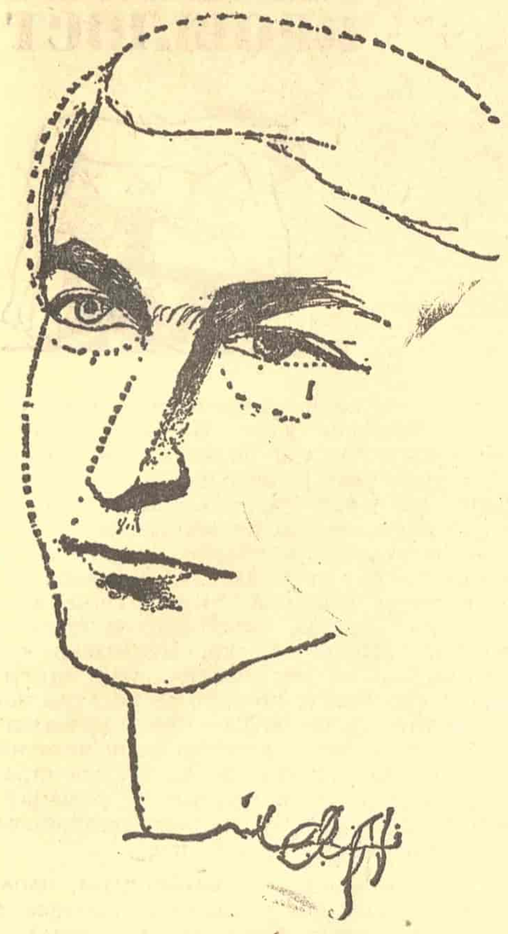
Наста жамор. Гомила се усталаса. „Ко нам ово потури, браћо, и збука село, несрећно му било." Сви упријеше погледе у Јелу.

— Ја, ја нијесам, богами, ништа рекла — клела се Јела. Ја сам се само стравила од туђа човјека и зовнула ћевера. Рат је, ко се све данас не смуца по селу ... А ја сам невјеста, могу људи свашта да помисле ... Ето, то је, живота ми.

Гомила поче да се осипа. Осукаше се најприје крајеви. Размиљеше се на све стране. Узао је бивао све мањи. Преостали су се згледали, гунђали, па један по један ишли за другима. Посљедњи крену старац Вуксан. Направи неколико корака, осврну се, а онда замаче.

На сокаку остадоше хрпе свакојаког дрвља и камења.

— Куда ћемо — упита жена.



ОЉА ИВАЊИЦКИ:
АЦО ШОПОВ

АЦО ШОПОВ

ГРОЗОМОР

Ту се рађају сами и сви се гасе у нешто.
Огроман камен.Ожиљак.Немушти разговор.
Пролеће му је мајка и маћеха зла и вјешта,
пепео сна,сан пепела.Грозомор.

Пију га суше,црне га кише циједе,
дан мраком га гомила,пласт уз пласт,
а над његовом кором у кичми се разреде
кошчате сјенке– дивље месо и страст.

Ту пиште олује и тамно привијење гре,
ту је први злочин,гријех,казна и пријекор горак.
Ту и човјек и звјер у једној јазбини спе
и дијете креће свој незапочети корак.

Над њим расте хљеб коријена опора и дубока,
па зато је сух,и сладак,и пече као пламен.
Ијесмо,ако те додирне испосник уморна ока,
прими га да ти буде по расту раван и стамен.

О ружо у грлу,о змијо грозд у усни,
дивљи уједу крви са собом што се спори,
о земљо отрова смртоносно укусних,
камен у пламену се ваља.Гори.Гори.Гори.

Ту се сви рађају и ту се гасе сами.
Огроман камен.Ожиљак.Нејасан разговор.
Пролеће му је мајка и маћеха што мами.
Пепео сна,сан и пепео.Грозомор.

Превео Сретен Перовић

Грозомор

Тука се раѓаат сами и гаснат сите нешта.
Огромен камен. Лузна. Нејасен немушт збор.
Пролетта му е мајка и маќеа зла и вешта,
пепел на сонот, сон на пепелта. Грозомор.

Го пијат суши, дождови црни го цедат,
ден со ноќ се трупа, пласт со пласт,
а врз неговата кора во 'рбетник се редат
закостенети сенки од диво месо и страст.

Тука ветришта пиштат и темни сеништа вијат,
тука е првиот злочин и грев и казна и прекор,
Тука и човек и звер во едно дувло спијат
и детето го оди својот незаоден чекор.

Врз него расне лебот од горчлив длабок корен,
па затоа е сув, и сладок, и пече како пламен.
Песно, ако те допре некој испосник морен
прими го да ти биде во горењето рамен.

О ружо в грло, о змијогрозд в усни,
див апеж во крвта со себе што спори,
о земјо на отрови смртоносно вкусни,
каменот во пламен се тркала. Гори. Гори.
Гори.

Тука се раѓаат сите нешта и тука гаснат сами.
Огромен камен. Лузна. Нејасен немушт збор.
Пролетта му е мајка и маќеа што мами,
пепел на сонот, сон на пепелта. Грозомор.

ARS POETICA

ОТВОРЕНА ПЕСМА

ЈЕДНА ОД ВРЕДНОСТИ песме свакако је и њена отвореност ка различитим тумачењима. Полазећи од конкретног доживљаја пред неком појединошћу, песник ту појединост осећа најједном као уопштеност могућих сновних појава и поступа са њом као са симболом; управо, организујући појединости, он им даје важност симбола: према томе „Грозомор" Аца Шопова је пример песничког поступка уопште, иако своју „поруку" већ апострофира самим насловом. Сада је до читаоца њено (песме) продужавање уз помоћ ланчаног система асоцијација које су зависне од његовог прошлог и даљег искуства. За мене се овде поставља питање доследне употребе симбола (метафоризације језика) који терете један одређен појам, продубљујући га или пролазећи поред њега, дакле, више или мање доприносиће његовој већој или мањој видљивости. Постоје унутар ове песме и они симболи који су само тренутни песнички украс или су ту да ритмички испуне целину, но и они, исто тако, који су несумњиво у улози песникове корените замисли. Доследност Шопова је у одбиру извесних језичких целина које, управо, треба да оставе утисак тежине; свакако је песникова идеја рођена из потребе да се саопшти нејасно, неодређено и несувисло стање духа који очекује своје растурање услед неких збивања који су ван његове моћи и утицаја. У тој обузетости злом, видим религиозно усхићење пророка који свој говор-језик држи као мач над главама ближњих саопштавајући им да је последње време ту и да ће живот услед неке катаклизме (а не знају јој се узроци нити циљеви) завршити у општој помирености пепела и сна. Ту је човек присутан само у свом пристајању на заједничко живљење са звери, јер наговештавање смрти уједињује супротности да би истакла своју неопорецивост као основно начело. Песма је одређена већ првим стихом и даље поетизовање само разрађује у сликама оно што је већ речено. Иначе, симбол земље над осталима је и исцрпљује се у свом већ умирућим закопитостима. Песма Аца Шопова је камерна; она је хропац који се чује из неке удаљене куле у којој песнички глас непрекидно увежбава своје дубоке и тобож тамне тонове. Једносмерност њене поруке чини је отвореном и омогућава читаоцу да је тумачи врло конкретним поводима. Можда је тема смрти најприсутнија као речитост у обмани о својој, сопственој сврси, нужности и обиљу. Страх што су њени елементи виђени баш у оном што је човеку блиско: камену, води, олуји, пепелу, детету, земљи (били они схваћени као елементи — метафоре сиромаштва или богатства, кретања или мировања, узлета или пада, ропства или слободе) чини да се „Грозомор" јави у још једној варијанти човекове одлуке о свом поновном и потребном искупљењу.

Александар Ристовић

КА ПРАБИЋУ ПЕСМЕ

НЕКАД су песници певали песму; данас песма пева песника. У тој њеној песми, у песми песме, пропознаје песник своју судбину а реч свој корен. У ствари, песник и реч траже један другога, а то је већ процес колико дуг и пун искушења, толико у бити револуционаран. Кад се песник и реч најзад сусретну, они постану једно или се сасвим разиђу, заувек. Јер, мудрост је у томе тражити и наћи праву реч; и обратно: сусрести правог песника. То је пут трновит; то је процес пун магле тајанства. Ту бусоле поетика и радари знања, и кад помажу, никад не помажу довољно. Јер хаос Непознатог једино оплемењује сложена, суптилна осећајност. Душа.

То је „Грозомор" Аце Шопова. Вишесмислена, али са кохезијом смисаоних јединица у себи, од којих свака има своју семантичко-гносеолошку структуру, ова песма фосфоресцира низ себисвојствених катарактичких стања, песника и његове речи, оне чежњом засићене речи, за којом се још трага, која се дубоко наслућује интуицијом језика, флуидом његове телеолошке неминовности. Она, та реч, значи шта значи; а увек значи више од ТОГА (Андре Жид). Бдење је са провалама облака у себи, понорница са ушћем у бескрају, усталасан имагинарни зденац на пропланку, ћук птице у пролеће, лик жене, корак детета, огроман камен, ожиљак, земља отрова смртоносно укусних, дивљи уједу крви, пепео сна, сан и пепео... Грозомор!

Песма је, дакле, лирска инвокација те увек и свуда тражене и очекиване речи. Али, она је и повод да се означе границе њеног сопственог прабића. Другим речима, ако је она ватра, са небодерним пламеном уврх себе као бића у трајању, као дела, њену онтолошку суштину занима сопствена пороћајна искра — онај њен први услов настанка и постојања у свету говора који је некад био хаос. И она кључа у себи док не искључа истину о своме пореклу. У свом естетском принципу она садржи бескрајну, недокучиву жудњу за стварањем путем проналажења себе из честица не Аполоновог сјаја, него Хефестове ватре — стваралачке, грозничаве, грозоморне, стравичне, а ипак лепе и сасвим људске. Она се сва тегура од пијанства неког тајног злата у себи, иако су јој облици прозодије познати, иако се њене пронађене речи некако сваки час сапличу и преплићу и као да истрчавају једна из друге, претапајући се и увек изнова постајући онај, како је то магистрално записао Растко Петровић, „најужи отвор на огромном левку" у коме се плету нити једне нове хармоније. И једне нове стварности, живота, судбине.

Тежи се овде извесном имагинативном руларењу без мере, једном у ствари неспокојном себеразвлачењу све до оних заумних честица у стању привидне анархије, али без које је немогућ било какав пут ка хармонији и каузалном устројству њене естетске суштине. Тражи се, дакле, истинска реч, тражи се предак песме, њена искра, њен услов, међутим то није све што се тражи, јер кад би се само то тражило песма би у крајњем исходу ствари изгубила свој примарни смисао и једино, евентуално, била предмет других, друкчијих, лингвистичких и њима сродних вредности у процесу самоистраживања. Бавиће се проблемом свог порекла, песма „Грозомор" истовремено иницира проблем своје уметничке судбине као постојеће стварности, као резултата оних честица чији каузалитет овог пута опредмећује својим трајањем. Она је метафора тога трајања на чијем је једном полу прошлост, а на другом полу њена данашња, хармонизована, еманципована стварност. Јер, она је из хаоса постала — облик. Она је из његовог бесмисла (или бар привидног бесмисла!) постала смисао. У ствари, рећи ћемо, хаотични бесмисао дијалектички је отворио процес сопствене еманципације, процес осмишљавања себе и онај дубокопонорни рад чула коначно извео из анонимности, при чему се рад остварио као дело. У томе се делу присутност продужене Хефестове руке са наковња — послужимо ли се овом још од Маркса прослућеном симболиком — вреднује високом оценом дијалектичке закономерности, отварајући „вентиле" и за нека друга, друкчија, критичка наслућивања. Тако је између акције речи (акције језика) и акције песме (акције уметничког дела) постављен мост сталне, ничим нарушене, комуникације у оба смера, с тим што тек из једне такве стваралачке комуникације проистиче читаочев естетски доживљај дела. У томе је, дакле, естетска поента и те комуникације и читаочеве перцепције (славо)лука вредности односне песме.

Ипак, да ли је песмом „Грозомор" Ацо Шопов на подручју искључивог иницирања онтолошких проблема песме, или је то подручје много више вишезначније, можда и недокучивије?

Миодраг Друговац

СИМБОЛ НАШЕГ СВЕТА

У ПРОЦЕСУ перцепирања песме, у том превођењу „из немуштог језика емоције у језик рационалног споразумевања" (према Ивану В. Лалићу), свакако да једну од значајних улога игра сам језик. Ако се, дакле, у тај процес „превођења" умеша још један преводилац (у овом случају стварно преводилац, без знакова навода), јасно је да и он постаје један од одлучујућих фактора перцепције и да од његовог удела зависи да ли ће песма која ЈЕСТЕ песма у оригиналу остати то и после превођења.

Судећи по утиску који је Перовићев превод песме „Грозомор" Аце Шопова оставио на мене, преводилац је посреднички посао обавио добро. Песма је остала песма. (Претпоставља се, наравно, да је она то и у оригиналу, јер не верујем да је било који преводилац начинио лошу песму добром). Бар што се тиче примарног емоционалног ефекта при реципрочном превођењу из језика песникове речи у језик читаочеве емоције.

Неспоразуми, међутим, настају при покушају решавања оног секундарног проблема, проблема анализе песме и одгонетања гимназијски стереотипно формулисаног питања: „шта је песник хтео да каже?" Песма је у том погледу као партија шаха: постоји безброј могућих интерпретација и варијаната које воде истом циљу — добијању партије, односно решавању енигме песниковог саопштења. Лоши играчи неће успети у томе и изгубиће партију.

Сматрајући себе лошим играчем, покушаћу ипак да дам своју интерпретацију песме „Грозомор".

Песма је без сумње симболична. Грозомор је симбол овог нашег света са свим његовим радостима и патњама, света у коме се сви рађају и гасе, у коме и човек и звер спавају у истој јазбини, а „дете креће свој незапочети корак".

Песник је нашао прави начин да своју у основи песимистичку визију света преведе на језик речи и обезбеди пут до читаочеве емоције.

Миланка Илић, студент стоматологије

ПЕСНИК ТРЕБА ДА ПРОБУДИ РЕЧИ

РЕЧ ЈЕ О РЕЧИ, о њеној увек објашњаваној и увек необјашњеној моћи да нам за тренутак одшкрине врата једног света чудне лепоте и реда, а да нас затим, скоро у исто време, поново врати у живот који привидно тече даље својим хаотичним током. У том тренутку, као у грозоморном ковитлању које има укус змијогрозда у усни и личи на уједу крви, сакупљају се све ствари и све ишчезавају.

Песник је у песми као у леденој пећини, као у непрегледној шуми где место дрвећа леже огромне, разбацане и скамењене речи. Он је тај који треба да их спасе смрти, да их пробуди из скамењеног сна, да оживи шуму како би дрвеће почело да хода.

Често он то успева, а можда још чешће стоји у њој, у тој шуми, збуњен и беспомоћан, узалуд позивајући да му притекну у очају ранија песничка искуства. Узалуд, јер је свака песма једно посебно откриће, једно посебно песничко сазнање које се не да поновити ако је већ једном докучено.

И тако из песме у песму. Тек што се један круг затворио, нови треба отворити. И увек једно исто проклето питање: како?

Ацо Шопов

НАУКА И УМЕТНОСТ

МИЛУТИН В. ГАРАШАНИН

ТЕМА О КОЈОЈ желимо овде да изнесемо неколико мисли, сложена је, обимна и комплексна: „тема готово без обала" како пре неки дан рече, у разговору, један мој познаник. Могуће јој је приступити са разних становишта, посматрати је са разних аспеката и видова, а да опет у целини, не буде обухваћена нити обрађена. Тако, са гледишта књижевности, могло би се, кроз векове, посматрати научно дело, као израз научне мисли и литерарног стваралаштва свога времена, још од Аристотела или рецимо Херодота и Цезара. С друге стране, књижевно дело можемо посматрати и као извор за проучавање друштва и времена у коме је настало, не само у најширим и општијим потезима, него и у детаљима неких карактеристичних манифестација тадашњег живота. Сетимо се само да је, посматрано са ужег, локалног аспекта, Веселиновићева „Кумова клетва" или Глишићева приповетка „После деведесет година" послужила и као извор за проучавање народних обичаја и празноверица. Најзад, један од видова проблема било би и црпљење података за књижевно дело из научних извора и проучавања прошлости, особито код историјског романа — сетимо се Сјенкјевичевог лика Петронија Арбитра, верно преузетог из Тацитова описа — но и у другим видовима књижевног стваралаштва, као у ученим реминисценцијама парнасовца Хередије.

Нећемо се међутим задржавати на овој области о којој свакако, са много више компетенције, могу говорити позванији од мене. Овде бих се посебно осврнуо на један од видова повезаности дела ликовне уметности са науком: уметничког дела које посматрано не изоловано, већ у комплексној повезаности са својим временом и свим другим манифестацијама материјалне и духовне културе, представља у ствари и једну од компонената научног проучавања, у правом смислу те речи научни извор, што овде посебно желимо да илуструјемо са неколико примера. Ни мисао ни констатација нису нови: модерна историја уметности и археологија већином на овај начин и приступају уметничком делу и, бар једним делом његовом проучавању и вредновању. Ипак, не треба заборавити да један део класичних археолога, особито оних немачке школе, још увек под утицајем Винкелмановог начина гледања, остаје искључиво на позицијама посматрања уметничког дела антике као израза апсолутне лепоте, независног од средине и уздигнутог далеко изнад свега осталог што је постојало тада, раније па и касније. Овакав начин посматрања представља кочницу стварног научног гледања на уметничко стваралаштво, спутавајући носиоце ове концепције у оквире празног вербализма и безграничног понављања већ по сто пута изражених мисли.

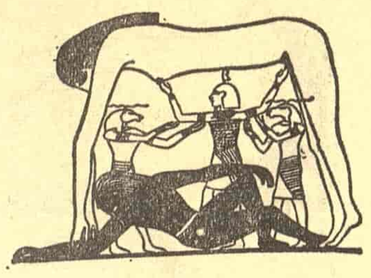
Примере за илустровање мога излагања узимам из археологије: свакако прво стога што су ми они, као археологу најближи, но исто тако и зато што су уметничка дела тада, великим делом анонимна — остављам по страни стваралаштво врхунских уметника антике — ослобођена оног, могло би се рећи, оптерећења које, у извесном смислу, ствара позната, јака индивидуалност уметника креатора у оквиру његовог опуса и његове епохе. Осврнуо бих се посебно на уметност двеју великих етапа најраније људске историје: палеолита — старијег, и неолита — млађег каменог доба.

Палеолитска уметност, настала пре десетина хиљада година, добро нам је позната и сачувана у бројним пећинским сликама, некада рељефима, изведеним на зидовима пећина, нарочито у западној Европи, јужној Француској и Шпанији. Но, она је нашла свог изражаја и на мањим уметничким делима, гравираним махом на кости или рогу. Међутим, дела пећинске уметности, као познати бизон из Алтамире, или низ разних животиња, ирваси у борби или вук из Фон де Гома у Француској, представљају врхунско стваралаштво ове далеке уметности, и улазе, може се слободно рећи, у њене класичне творевине. Оно што међутим, особито карактерише ову уметност јесте њен необичан, изванредан реализам, изузетан смисао за посматрање, уочавање и приказивање стварног: нису верно, и до најмање ситнице тачно приказани само сви детаљи изгледа животиње, која је овде, готово би се рекло, издвојена из масе других, приказана сама као појединa животиња, као одређено биће. Исто тако прецизно и тачно уочен је и покрет: бизон у трку, два ирваса који, стојећи један према другом спуштене главе, само што нису ступили у борбу, или читаво стадо ирваса на једној гравири на кости из Тејака у Дордоњи, где је уметник са неколико црта успео да створи утисак масе, крда у незадрживом покрету.

Откуда овакав смисао за стварно, реално посматрање, у епохи најраније, почетне људске цивилизације, периоду примитивне скупљачке и пре свега ловачке привреде? Баш овај карактер културе палеолитског човека и оваква његова економика били су у томе од пресудног значаја. Палеолитски човек, примитивни човек је ловац, чији је живот и опстанак условљен богатством ловине, успехом или неуспехом у савлађивању и убијању животиње која му је служила као главни извор хране у борби за опстанак. Стога је примитивни човек и желео да што више утиче на могућност богатог лова, да себи што сигурније обезбеди храну и егзистенцију. Но, примитивни човек, желећи да природу спута и потчини себи, борећи се често са физички далеко снажнијим противником, не располажући при томе ничим сем вештином и интелектом, немајући на расположењу средства науке, послужио се другим средствима: магијом.

Примитиван човек је пре свега практичан. Његовом практичном духу одговара и концепција да, вршењем извесних одређених радњи, може и утицати на успех својих подухвата. Ако на пример, фингира лов, ако у својој пећини, са насликаним представама животиња поступа онако како би то и у лову радио, уверен је да ће успело извођење те обредне радње утицати и на повољан исход лова. Ако пак прикаже већи број животиња, у покрету или мировању, или чак и њихову љубавну игру као у рељефној представи бизона из Тик д' Одубера, уверен је да ће то утицати на плодност и размножавање животиња. Но, да би магијска радња успела, представа мора бити што вернија, што стварнија. Тако је, дакле, сам начин живота, степен културног развитка, економски степен на коме се налазио палеолитски човек био пресудан за овакав реализам његовог уметничког стварања.

Сасвим је другчији карактер уметности млађег каменог доба, неолита, тако добро познате у југоисточној Европи и за коју баш наша земља представља класично тло са својим бројним статуетама женских фигура од печене земље, добро познатим из низа налазишта као што су Винча, Чаршија код Рипња и изванредне статуете са Косова, које представљају врхунски домет ове уметности. Овде је концепција уметника сасвим другчија. Фигуре су упрошћене, до максимума стилизоване. Лице је обично троугласто, само са назначеним носем и очима, руке замењене хоризонталним испруженим патрљцима, ноге често неиздвојене, немоделоване. До максимума се, међутим, наглашавају физичке особине и својства жене (мушке фигуре налазе се готово по изузетку).



ПРОШЛОСТ

Овде се не ради о представи одређене личности, одређене жене. Неолитски уметник не ствара нити и помишља да створи портрет: представа је овде симбол, не нека одређена жена, већ представа жене уопште, жене као бића, не као индивидуе. Но и ова концепција уметности, толико диспаратна и различита од оне палеолитске, у ствари је израз, потпуни уметнички израз своје епохе, животних услова, економике и степена културе неолитског човека. Неолитски човек, преласком на земљорадњу, чије откриће пада у ово време, створио је потпуно нове услове живота, супротне оним у палеолитско доба, иако лов и риболов нису потпуно напуштени. Сада постоје и могућности сталнијег насељавања, интензивније се развијају разни видови домаће радиности, усавршава се и техника израде оружја и оруђа.

Основ тога живота је земљорадња, плодност земље, која, као жена, рађа, продужује и обезбеђује живот. Отуда је и разумљиво што је земља била схваћена као жена и тако приказивана, што је као извор живота била поштована и као врховно божанство. Тако је неолитска богиња мајка истовремено и праузор свих каснијих божанстава плодности на Оријенту и у Егеји, од Астарте — Иштар Месопотамаца, до Деметре, Коре па и Афродите старих Грка. За неолитског човека, мајка земља, божанство плодности, није одређена жена: то је жена као симбол и принцип живота, рађања, плодности, одржавања врсте. Отуда и нема потребе да се њене црте верно прикажу, да се инсистира на непотребним детаљима. Довољно је да то буде жена и да се то, истицањем женских атрибута, особито покаже. Тако дакле настаје ова уметност потпуно диспаратна од палеолитске, условљена такође степеном развитка човека епохе.

Примери би се могли даље низати. Но ова два су, мислим, довољна да покажу у којој мери уметничко дело, неразлучно везано за епоху и средину у којој је настало, представља не само њен израз, већ и извор за проучавање концепција, веровања, културе човека оног времена. А жеља нам је била да на овај вид повезаности уметности и науке посебно укажемо.

АРХИТЕКТУРА 2000.

ПЕБА РИСТИЋ

ИМА ВЕЋ ЧЕТИРИ године како „Борба" додељује награду за архитектуру. Она је деловала врло провокативно на учмале духове. „Борба" се није ограничила само на административно, кабинетско додељивање награда указом и свечаним качењем ордења и свечаним пријемима, она је организовала и јавну трибину у Дому штампе 20. фебруара, где је окупила неколико еминентних архитеката, међу њима неке раније добитнике њених награда као арх. М. Митровића, У. Мартиновића и Бориса Магаша. У дискусији почела је да се сагледава наша архитектура уопште, и створила се мало мучна атмосфера у којој је арх. Митровић почео да испољава песимизам а арх. Мартиновић се уздао у достојанствену стоичку наду. Арх. Борис Магаш, као најмлађи у групи, уздао се у сигуран напредак технологије и нове проналаске грађевинских материјала, наглашавајући да не жели да буде пророк, али да верује у сасвим нову епоху. Архитекти за председавајућим столом и чланови жирија, архитекти Куртовић, Штерић, Дамјановић и Радовић, били су веома критички расположени; сурово су приказали ситуацију онаквом каква јесте, не остављајући готово нимало наде. Тако је арх. Куртовић рекао чак да је архитекта само виши занатлија, арх. Штерић је испољила неверицу према свакој „фантазији", а арх. Радовић је исцрпном анализом доказао заосталост потражње нашег архитектонског тржишта.

То је све, као што смо рекли, унело једну мало мучну атмосферу, и онда... и онда је водитељ ове дискусије, Стане Станич, бацио бомбу. Поставио је овакво питање:

Амерички Хадсонов институт, на челу са научницима Каном и Винером, испред екипе од 2000 чланова и наравно по прорачунима компјутера, израдили су за потребе америчке владе анализе из којих се предвиђа опште стање у свету 2000. године. Према овом предвиђању Југославија ће 2000. године имати стандард као сада Шведска 1965. године. Ово опште стање карактерише и архитектуру. Пошто знамо каква је наша архитектура била пре 30 година, а знамо и каква је шведска архитектура данас, питамо се: да ли може да се каже каква ће да буде наша архитектура 2000. године; да ли је пре тридесет година постојао некакав већ савремен архитектонски објекат; да ли данас можемо да препознамо неко већ постојеће архитектонско дело које је весник 2000. године; и, најпровокативнији део питања за озбиљне ауторитете: какав ће уопште бити свет, а посебно архитектура 2000. године.

Пред овим искушењем сви дискутанти су почели да се заклањају, као што смо већ навели, арх. Куртовић иза занатства, арх. Штерић иза непроверености и неизвесности нових пројеката, арх. Радовић иза заосталости наше средине, због чије је очигледности арх. Митровић са пуно разлога упао у депресију. Арх. Мартиновић је, затим, тражио да архитекта буде визионар, јер његова дела остају за будућност. Арх. Магаш се усудио да говори и нешто о будућности, али идући само трасом материјалних чињеница, односно развитком грађевинских материјала и грађевине. Интуицију је ослобађао једино када је говорио о развијању схватања простора, не упуштајући се ни у шта што је потпуно ново а о чему би по нашем мишљењу стварно требало говорити, и стално се осигуравајући реченицом „нисам пророк да могу да знам".

Заиста, славна времена пророка су одавно прошла, али баш изазвани овим неславним стањем, које изгледа као да је без излаза, упали смо у афект, решили да се ослободимо свих предрасуда и да будемо пророци. Статистике и планове оставићемо институтима, јер као што фотографија није победила сликарство (односно једно је једна ствар а друго друга ствар) тако ни никакве научне анализе не могу да победе пророке, јер програмирање рачунара трпи изненађења. У даљој дискусији сви су се сложили да урбанистичке планове треба пројектовати за 50 година унапред, али их треба непрекидно мењати, јер су онда кочница развоја, као што је баш случај у нашој архитектури коју време стално претиче. Према томе, шта ће нам такви планови. У данашње време има толико уских стручњака за многобројне области да су оне почеле да губе везу међу собом. Јавља се потреба за стручњацима који би обједињавали све гране. Међутим, ако би се такав стручњак почео више проширивати у сваком знању понаособ, не би могао све да обухвати. Зато се овде тражи стручњак „шарлатан" не оптерећен чињеницама, које овде због свог мноштва делују као ситнице. Такав стручњак треба да је стручњак у класичном виду прве свеобухватне технике: — архитектуре.

Пророчанство Жил Верна — изнесимо и своје мишљење о овим проблемима — после Светог писма најчитаније књиге на свету, може само делом да се и данас оправдава његовим познавањем науке. Његова пророчанства доказују се само предвиђеним и оствареним делима, односно експериментима. Зато прво пророчанство гласи: „будућност архитектуре лежи у експерименту са чистом архитектуром". Наиме, после одвајања нове науке „грађевине" од архитектуре, архитектура је остала без свог експерименталног полигона. У архитектури нема експерименталних пацова, а ни манекена који би је испробавали, у њеном истраживању човеку не прети непосредна опасност да погине, да се жртвује или спасе. У овом тренутку сва питања архитектуре решавају се у заводима за испитивање материјала, а архитектура није само материјал него и човек са својим навикама и потребама, према којима се тек она гради. Да ово илуструјемо: данас код нас ниједним урбанистичким планом није предвиђено ниједно насеље где би могло да се гради без грађевинске дозволе, које се издају само на основу законом утврђених норми а оне предвиђају један одређени стандард, мало вишег стандарда од овог у коме већ живимо. Зато наша архитектура заостаје за 30 година за најнапреднијим земљама. Пре тридесет година архитектура је експериментисала само са стилом. Нашем архитекти Добровићу, иако је добијао прве награде на конкурсима, није дозвољавано да гради, јер није личио стандардима тог времена; тек данас после 30 година изведен му је пројекат зграде генералштаба, који за наше време не значи ништа ново. Али, да смо то сазидали пре 30 година могли бисмо да кажемо да смо имали весника савремене архитектуре.

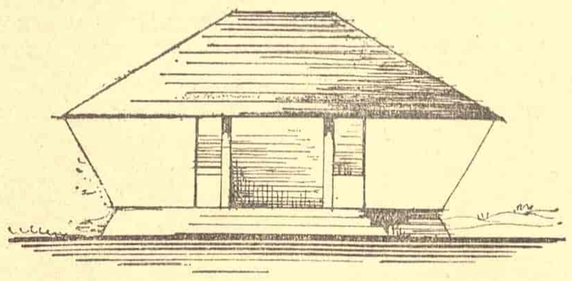
Експерименте ће нарочито да убрза растућа производња, која ће олакшати живот и појединцима и омогућити им да повећају лично богатство толико да би сами могли да експериментишу независно од друштва. Наиме, напредак технике у просторним димензијама иде супротно од онога што би стандардна свест данас претпоставила. Само, наше потребе расту а техничка решења невероватно се смањују у својим димензијама, олакшавају у руковању, али обогаћују у својим својствима.

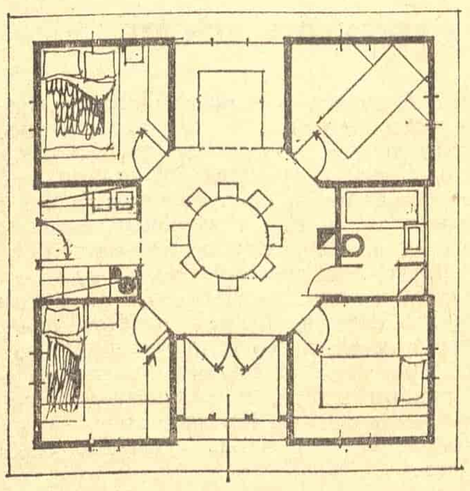
ИНДУСТРИЈАЛИЗАЦИЈА

Плодови овога осетиће се скоро у архитектури и тако ће да се остваре прва дела нашег пророчанства. Рекли смо да речима не треба доказивати пророчанства, али покушаћемо да дамо само једну илустрацију. Реч је о експериментима са људском хигијеном. Хигијена у класичном смислу ће у свету брзо да се усаврши тако да класичних отпадака врло брзо неће да буде и поред моментане алармантне ситуације, но то је питање грађевине и урбанизма, а овде нам је циљ да одвојимо архитектуру, човека лично и личну хигијену. Већ је свима позната чињеница да у сателитима нема нужника, и да се сви људски отпаци пречишћавају биолошки, да се лаички изразимо, још у самом доњем вешу. Прво ће на земљи то употребити тешки непокретни болесници, затим хипохондри, па ће то онда ући и у неку ексцентричну моду. Мода ће да прође, али ће ова средства и даље да употребљавају бескућници, док ће господа и даље да употребљавају WC, као што се енглески лордови и даље грејају поред огњишта. Међутим, у том тренутку роди се нова архитектура, без гломазних и скупих санитарних чворова. Уопште, престаће да постоји све што личи на цеви и жице. Да ће свет бити опасан жицом то је већ остварено пророчанство Милоша Тарабића. Да ће, такође, свет бити опасан друмовима делом је већ испуњено пророчанство Алекса Рејмонда из његовог стрипа о Флашу Гордону, од 1924. године. На прагу је и велика револуција у транспорту. Од овог саобраћаја остаће једино фантастична архитектура мостова Паула Солерија којима ће маршерати само свечане параде, а сав саобраћај ће се вршити антигравитационим машинама без масе и тиме без могућности данашњих страховитих саобраћајних несрећа, што је можда већ и остварено толиким сведочењима о постојању летећих тањира.

Најглавнији догађај догодиће се наравно у самом аксиоматичком простору архитектуре, који ће попут геометрије Лобачевског, потпуно да измени не само простор него и свет. За ово главно откриће нема малих пророка већ само један велики, и оно увек важи.

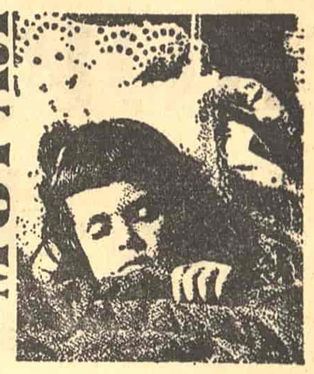
Покушајмо, на крају ове личне импресије о актуелним проблемима у архитектури, којом смо настојали да се одупремо провокацији море у Дому штампе 20. фебруара и да погледамо према 2000. години, да изнесемо и један лични пројекат. Пројекат који је — а то је, чини нам се, очито рађен с истоветном намером. Реч је о пројекту „Сажете куће" коју треба да произведе предузеће „Кнингипс" и која у свега 36 м² садржи потпун стан са свим потребним хигијенским просторијама транзисторских димензија.





ЈЕДАН ОД ПРВИХ ТИПОВА „САЖЕТЕ КУЋЕ" ИЗЛАГАН НА ИЗЛОЖБИ „МЕДИЈАЛЕ". 5 СОБА, „ТРАНЗИСТОРСКИ" УРЕБАЈИ, ВЕЛИКИ ЦЕНТРАЛНИ ПРОСТОР, КАПСУЛА РАКЕТЕ. ЦЕНА 35.000 Н. ДИНАРА, ЕКСПЕРИМЕНТ „КНИНГИПСА".

МОРАЛ



СТИД, САМОУНИШТЕЊЕ И РЕВОЛУЦИЈА

ХУГО КЛАЈН

ПОД НАСЛОВОМ „Стид је већ револуција" донела је београдска омладинска ревија „Сусрет" (у броју од 15 — 29. V 1968) чланак поводом стопедесетогодишњице Марксовог рођења. У том чланку се цитира Марксово писмо писано 1843. књижевнику Арнолду Ругеу. Пошто је констатовао да „пред очима читавог света стоји у потпуној голотињи најодвратнији деспотизам" с којег је спао раскошни огртач либерализма, Маркс вели да треба да **„сакријемо лице од стида"** и наставља:

Ви ме гледате смешећи се и питате шта је тиме постигнуто. Кажете да се револуција не диже од стида. А ја одговарам: стид је већ револуција. (...) Стид је нека врста гнева који је окренут у себе.

Уочи сахране убијеног кандидата за председника САД Роберта Кенедија, 125 година после Марксовог писма, амерички драмски писац Артур Милер објавио је чланак у којем, међу осталим, вели:

Ми морамо почети да осећамо заслужену срамоту и покајање пре него што можемо почети да градимо мирно друштво, а камоли миран свет. (...) Посветимо се искорењивању срамоте сиромаштва у најбогатој нацији света. Потрудимо се да осетимо ту срамоту, да је осетимо онакву каква је, као увреду за сваког од нас, увреду која се не сме трпети.

Да је стид, како Маркс каже, једна врста **гнева окренутог у себе,** то је сасвим у складу с учењем савремене дубинске психологије. Но да ли се тај гнев може изједначити с револуционарношћу, да ли је заиста „стид већ револуција"?

Три деценије после Марксовог писма Ругеу, а готово девет деценија пре Милеровог чланка о потреби да Американци осете срамоту, Лав Толстој, тада педесетдвогодишњак, написао је једном свом пријатељу писмо у којем признаје:

Умирем од стида, крив сам, заслужујем да ме презиру... (...) Нисам учинио ни хиљадити део онога што би требало учинити, и због тога се стидим...

А 16 година касније, у писму својој супрузи, вели:

Већ одавно, драга Софија, патим због несклада мога живота с мојим веровањима. (...) Не могу више наставити да живим онако како сам живео за ових последњих шеснаест година... (...) Решио сам да учиним оно што сам већ одавно хтео да учиним: да одем...

Знамо да је Толстој отишао тек много касније, отишао заувек, и од своје породице и из живота. Али у његовој драми „Живи леш", главно лице Феђа Протасов такође говори о свом стиду.

На питање кнеза Абрескова (у шестој слици „Живог леша") како Феђа, човек способан, паметан, с таквим осећањем за оно што је добро, може да заборавља на то што сам тражи од себе, на питање како је упропастио свој живот, Феђа одговара:

Како је дошло до моје пропасти? Пре свега: вино. Не зато што је вино укусно, него зато што, ма шта радио, увек осећам да то није оно што би требало, па ме је стид. Ја сад говорим с вама, и срамота ме је. А већ да будем старешина племства, да седим у банци — тако ме је стид, тако ме је стид... И тек кад попијем, престанем да се стидим.

Видимо да Маркс и Милер захтевају од људи (не искључујући ни себе) да се стиде, јер у томе виде корак на путу ка **спасоносном револуционарном преображају;** док Толстој и лице из његове драме горе од стида а траже начин да га **сузбију.** Неодољива потреба да се ослободи тог мучног осећања, то је оно што Феђу нагони да већ десет година живи животом расипника и пијанице. Зар то нису **два разна стида,** онај лековити који прижељкујемо и поздрављамо — и овај, мрски и одвратни, од којег бежимо и који терамо од себе? Размотримо поближе зашто је стид Феђу Протасова, а чега по Марксу људи, бар његови савременици Немци, „читава немачка нација", треба да се стиде.

Вара се кнез Абресков **кад из Феђиног** пијанчења закључује да он **заборавља** шта сам од себе тражи. Напротив, управо зато што то не може да заборави, што **„увек осећа"** да оно **што ради није то што би требало,** управо ради тога да би бар за који час **престао** мислити на то што „сам од себе тражи", ради тога Феђа пије, и управо **зато** не може престати да пије.

А зашто је Толстој „умирао од **стида"?** Зато што није „учинио оно што би **требало** да учини".

Због чега треба, по Милеру, **Американци** да осећају, да се, штавише, сами „потруде" да осете срамоту, пре него што почну да граде мирно друштво? Због тога што се нису посветили „искорењивању сиромаштва у најбогатијој нацији света".

А и Маркс, у истом писму **Ругеу, маја** 1843. пребацује „бедним патриотима" немачким што у псеудолибералној Немачкој, у којој „чак ни стид не постоји", нису прозрели „шупљост тог патриотизма". Намеће се закључак да у свим наведеним случајевима стид о којем је реч има сличан, ако не и сасвим једнак узрок: то што људи не раде што би требало, или раде што не би требало. А разликују се ти случајеви по томе што се Милерови Американци и Марксови Немци не стиде, а **требало би** да их је стид, док Толстој и његов „јунак" горе од стида, а не налазе начина да га се **ослободе.**

Међутим, да је „стид већ револуција" ти примери не потврђују. Пре би се могло рећи да Феђа Протасов и његов аутор оповргавају Марксово тврђење: **њих стид није начинио револуционарима,** напротив, само их је навео да „упропасте свој живот". Феђу тиме што се одао пићу, Толстоја што се, напустивши свој дом у дубокој старости, изложио тегобама потуцања каквима његов организам није био дорастао.

Ипак су, у односу према револуцији, и богобојазни мудрац у Јасној пољани и распусни руски племић, испредњачили пред патриотима и богаташима који не пате од стида. Феђи Протасову је познато, а то значи да мора бити познато и његовом творцу, да постоји један излаз из њихове мучне ситуације, излаз који није ни пијанчење ни занос (од којег је касније „утолико више стид"), а ни зарађивање новаца, увећавање гадости у којој живимо; та **трећа могућност** је: рушити ту гадост. „Али за то треба бити херој, а ја нисам херој", додаје Феђа. И само зато што Феђа не верује да је херој, и што Толстој верује да се не треба противити злу, само зато се они место за револуцију опредељују за самоуништење.

Јер, противно онима који не знају за стид, Толстој и Феђа који га имају и одвише, не могу да се помире са гадошћу у којој живе. Али то **немирење није довољно** да би се пошло путем треће могућности, путем револуције. Марксово изједначивање стида с револуцијом мора се узети као хиперболично и елиптично изражавање. Ипак, стид о каквом говоре Маркс и Милер, стид због шупљег, шовинистичког патриотизма који подржава деспотизам, или због паразитизма богатих који искоришћују беду сиромаха, (а зар истој врсти стида не припада и Феђин: да буде представник племства или да седи у банци, или Толстојев: да живи као властелин од рада својих сељака?) то није стид због разголићених ерогених зона или екскременталних органа, ни због потајног огрешења о неке законске прописе или правила лепог понашања, то је негодовање слободног човека у нама против оног дела наше личности који подноси, или чак и сам доприноси, да се човек у људима срамно вређа и понижава, а такав стид неоспорно садржи **клицу револуционарности.**

Клицу, не више. Марксово упрошћено и пренаглашено, једнострано тврђење да је **стид већ револуција** треба да отвори очи оним далеко једностранијима којима је смешна и сама помисао да би стид могао имати било какве везе с револуцијом. Њих 25-годишњи Маркс упозорава да за свргавање преживелог и успостављање живот и животодавног поретка није довољно што ће беда угњетаваних постати несносна а збацивање угњетача објективно могућно, да „револуционарну ситуацију" не стварају само објективни услови, него да се њима морају придружити и неки субјективни фактора, и да је међу овима један од битних, можда и најважнији, стид, онај **гнев и она побуна човека у нама против нас онечовечених,** који пристајемо да трпимо срамоту толиког његовог унижења.

Међутим, ни кад се од таквог гнева заја-пури, кад му, као од неког унутрашњег шамара, букну образи, ни онда човек још није дозрео за револуцију. И онда још многи дохвате Библију, као Толстој, или дроге, као хипици; и онда још многи успевају да се повремено „забораве", као Феђа Протасов уз вино и циганску музику, а неки, опет као Феђа на крају, да себи покрче пут из безизлаза револверским метком испаљеним у себе. Све је то чин „без сутрашњице" и „без смисла", али **и протест,** јер у свим тим разараоцима сопственог живота гори пламен увређеног човештва; само што њихов протест више погађа оне који протестују него оно због чега и против чега протестују, и што се заједно с њима гаси и тај пламен, који је, као и онај „сунчев зрак" у Феђи Протасову, за њиховог живота на махове, у тренуцима очаја и заноса, њих озаравао и загревао.

И данас, у свим цивилизованим земљама, стид обузима нарочито многе омладинце, и најбоље међу њима, јер осећају да то што раде није оно што би требало, а да су многи старији бестидно изневерили, издали хумане идеале које су и младима проповедали, којима су и њих надахњивали, за које су се некад сами борили и за које се још увек залажу — на речима. Студенти универзитета широм света се буне, неки се, разочарани, придружују хипицима, трују алкохолом или марихуаном... Некад, између два светска рата, млада генерација се одушевљавала комунизмом и припремала за револуцију; знатан део данашње нагризају сумње и мори стид, а старији се забринуто питају шта да раде.

После самоспаљивања Јана Палаха, које је запрепастило и потресло читав културни свет, и код нас се (у Борби 25. I) Марко Ристић пита:

Чему тај очајнички чин без сутрашњице
Без излаза
Та неизречива патња без гласа
Порука самог порицања и само порицања...

А Павле Стефановић (у „Књижевним новинама" 1. II) горко замера што смо „ми старији.. препустили своју рођену децу најезди Јонескових носорога", што смо „предали младог студента прашког универзитета пламену његових неумерених заноса и нада, затим пламену његовог дубоког разочарања и очајања, најзад пламену бензина". Уместо да смо ту децу упућивали да много пута понављају реч „власт" док она „не изгуби сваки смисао", а да реч „слобода" означава и „унутарњу независност духа" која представља „једину човекову истинску имовину". Уместо да смо их храбрили да „поднесу увреде и неправде, као што смо их ми подносили, да тихим и ћутљивим презиром одговоре на све лажи и гадости..."

Марко Ристић, напротив, своју песму „У спомен Јана Палаха" завршава овом строфом:

Огањ га је обгрлио
Смрћу
Која у овом нашем изврнутом свету отвара капије
живота
Да ипак буде наде
Да нада буде зеница
И још једном птица селица
Да оде и да се врати
Кроз те вратнице ваздуха и духа који пламти
Будућности која памти

Старији сам од Ристића, а и Стефановић је годинама нешто ближи генерацији Палаховој, иако не толико да и један и други не би имали права да говоре у име „нас старијих"; ипак се бојим да би млади могли из Ристићеве завршне строфе закључити да је **такав, несумњиво херојски, чин био потребан,** чак и неопходан, јер без њега више не би било наде, ни живота ни „будућности која памти". Бојим се да би и такви стихови могли распирити варнице, жишке, пламичке увређеног човештва („духа који пламти") у младим душама и потпалити нове буктиње самосагоревања.

А бојим се, исто тако, да Стефановић потцењује снагу стида, а прецењује моћ „психохигијенског" обезвређивања извесних речи њиховим понављањем. Бојим се да млади тај његов, очински добронамеран, савет не назову старинским, застарелим, можда и старачким; да не помисле како тим процедурама, и тим подношењем увреда и презривим ћутњем на лажи и гадости, ми старији хоћемо да утулимо речени пламен у њима. Таквом гушењу и гашењу се они који још нису проживели свој живот нагонски противе, интуитивно спознајући да је Стефановићев пламен „заноса и нада, разочарања и очајања", па и љубави и мржње, и гнева и стида — јер је и стид пламен, и од стида „горимо" — да су све то, и Ристићев „дух који пламти", само разни **видови животног пламена.** И зато млади ту унутарњу ватру тако упорно бране и чувају, и кад стане толико да пече да им се спољни огањ, чак и пламен бензина, причини мелемом који ће ублажити бол од унутарњих опекотина, као што старом Лиру спољна олуја помаже да лакше поднесе буру која у њему бесни.

У томе се пак савршено слажем са Стефановићем да су „све старије генерације света" Палаха (и не само Палаха) предале његовим неумереним, неконтролисаним пламеновима које је, на крају, прождро пламен бензина. Да, још увек ми старији своју рођену децу препуштамо најезди не само носорога него и тих, у „овом нашем извитопереном свету" тако опасних, пламенова, који су дивно својство младости, за које су препоруке стрпљивог трпљења само капи устајале воде — ако нису ватра на уље, — али који су, као свака ватра, зли, опаки, **страшни господари.**

А да они постану господари, за то се старају и васпитачи који „мале дивљаке", да би с њима лакше излазили на крај, дисциплинују, доместицирају, дресирају, и режими који, да би безбедније владали, место слободних грађана одгајају покорне поданике. Зато ови у грађана подстичу страх од власти, они у васпитаника стид, док нико не упућује ни децу ни одрасле како да својим стидом и страхом **овладају,** како да се њима служе, што би од њих начинило самосталне, изграђене личности, које знају докле морају и смеју трпети гадости, вређања и нечовештва а када и како им се могу супротставити. Напротив, слуге свога страха и стида или трпе дуже и теже него што треба или се побуне у невреме, наносећи својим проломима и експлозијама, својим неумереним и неусмереним, или погрешно усмереним акцијама често више штете себи него угњетачима.

Као гађење и гнев, или савест и страх, тако је и стид неопходан у свим фазама развитка човекове личности; али као и страх, који нам је потребан јер нас упозорава на опасност, тако и стид, пошто смо примили његову поруку, морамо савлађивати и савладати. А то ћемо најбоље постићи ако „гнев окренут у себе", јер трпимо „срамоту која се не сме трпети", окренемо против стваралаца и наносилаца те срамоте. У праву је Стефановић и кад каже да се не сме изгубити из вида ни тренутна (не)остварљивост идеала; али то не значи да остваривачима остаје једино да идеал сведу на „неку осредњу меру" и пасивно чекају док моћници који га блате и вређају не сиђу с власти. Многи омладинци ће тражити да активно учествују у (остварљивом) обарању подјармљивача — смишљеним, брижљиво испитаним и припремљеним, организованим акцијама.

Да Палахово самоспаљивање није била „порука самог порицања и само порицања" потврдио је он својом поруком друговима да остану у животу и да се боре. Тиме свакако није хтео рећи да су они мање храбри и достојни да поступе по заједничкој одлуци и учине исто што и он, него да је достојније, боље, исправније борити се, место од себе стварати непотребну жртву а од свог животног идеала молоха. Јер само верски греси се искупљују испаштањем и самокажњавањем, а политички и историјски једино исправљањем.

Пут револуције у будући живот човечанства осветљавају наука и човештво, не ломаче спаљених, зато су њој потребни борци и градитељи, не мученици. Тим прескупо, најскупљом ценом плаћеним сазнањем и ментом, својим позивом на живот и борбу кад њему више није било живота, Палах је порекао своје самоспаљивање као „поруку самог порицања".

А само тако, изузетно, и самоуништење представља карику у ланцу који стид повезује са револуцијом.

БОДА МАРКОВИЋ

Пополне једног фауна

Отприлике: једна трудна жена: један рат

Наслоњен на зид дечак распоређује:
фигуре и љубав
животиње
то је све десна ветра

Животиње саме долазе до ивице табле
стрпљиво гледају у тишину

Између људи и фигура потпуни неспоразум
блато по телу у ранама
волим по песку у сунцу

Животиње се још више нагињу над својом
сенком
падају у дубину одакле почиње
људско постојање

Почео је рат. Нема више зида. Ни ослонца
дечак баца свога брата у небо
да га сакрије

Река се одмара
ваздух око мостова је горак
зид се опет диже

Лежим на дну реке. Посматрам: деца уче да
пливају.
Не пада ми на памет да се вратим
већ сам засадио водене бубе и узгајам
их.

КОРЈЕНИ СТРАХА ОД НЕУРОЗЕ

ДУШАН КЕЦМАНОВИЋ

У СВАКОДНЕВНОЈ психијатријској пракси не тако ријетко среће се дијагноза неуроза страха (анксиозна неуроза), неуроза једне врсте не-објектнога, на појединачно, конкретно биће не-управљеногa страха. Свако од нас, међутим, може да утврди код својих врлих сугрђана постојање извјеснога страха, који би се најадекватније могао исказати као страх (анксиозност) од неурозе.

Овај страх од неурозе или, ако хоћете, ова неуроза неурозе има повијесно сасвим одређене претпоставке и карактеристике, те је управо у том смислу вишеструко оправдано упитати се шта је то у неурози страха, односно у неурози уопште, чега се боји данашњи човјек, шта је то што га страхом од неурозе изједа дању и ноћу подједнако. Или, још боље, могу ли се поближе одредити карактеристике онога што неуроза у себи или са собом носи, а чија се реална могућност проширења или напросто рађања у нама самима, условним не-неуротичарима, појављује као идео-афективна окосница хипохондричне неурозо-неуротизације што не да мира честитим благоумницима нашег многомилионскога људскога рода.

Да бисмо бар у извјесној мјери одговорили на ово питање неопходно је да у самоме неуротичком поремећају потражимо неке кључне елементе, који, иако карактеристични за један морбидан процес, какав је несумњиво анксиозна неуроза, односно неуроза уопште, нису ништа мање својствени структури људске егзистенције као такве. Јер, човјек и када перципира ванјску опасност, страх од ње увијек доживљава као страх од нечега што је у облику могућности дато у њему самоме, у његовој дубини. Стога и сваки душевно болестан феномен можемо исправно интерпретирати и појмити тек онда ако га будемо третирали као саму могућност човјековог живота, као „битка-у-свијету". Немогућно је наспрам душевно болесних појава поставити се као „неучествујући" субјект, при чему душевни болесник неизбјежно прима све карактеристике објектне предметности. Сва досадашња психијатрија је и запала у мноштвеност метафизичких — материјалистичких и идеалистичких подједнако — теорија, у суштинску немогућност синтетичких увида, својим тако кобним пренебрегавањем фундаменталне датости душевно болеснога човјека као једног посебног облика „битка-у-свијету". Није више питање у томе да се утисци које један неуротичар или психотичар оставља у нама напросто преведу у ријечи, ријеч је о битном дохваћању значења сваке психопатолошке појаве, дохваћању које се може обавити само на основама наше заједничке људске условности, у контексту, у перспективи конститутивних структура људскога живота као таквога.

Конфликт, анксиозност, патња, људска патња битни су, управо конститутивни елементи сваке неуротичке појаве уопште. При томе је, међутим, од посебнога значаја уочити и оне димензије анксиозности које по своме основном значењу далеко превазилазе круг психијатролошких појава и смјештају се, као што ћемо видјети, у саме темеље човјека, у његову суштину.

Страх (анксиозност) може да представља доживљај потиснуте агресивности, он може бити облик субјективног реаговања на мањкаву, инсуфицијентну структурацију властитога Его-а. Анксиозност је и „примарни симптом неурозе" (О. Пфистер), њен „централни мотор" (Р. Брун), основни, „базални поремећај у неурози" (К. Хорни). Но, доживљај анксиозности за човјека значи и отворену могућност да тај исти човјек самога себе нађе или се већ по који пут нанова изгуби.

Истински појмити природу страха значи увидјети да су на једној дубљој разини збивања психички болесно и психички здраво, у ствари, само два динамичка аспекта једног те истога збивања, две бивствене форме које веома често измјењују мјесто, да би неријетким значењским поистовјећивањем озбиљно довеле у питање саму оправданост појмова — психички здраво и психички болесно. „Нигдје није тако непостојана граница између „још здравог" и „готово већ болесног" као у људском искуству страха" (Е. В. Гебсател). Стога се и одговору на постављено питање о изворима страха од неурозе можемо приближити само онда ако анксиозност, то фундаментално својство неуротичкога поремећаја, интерпретативно пројицирамо у медиј динамичких структура људскога бивствовања.

Примарни доживљај конфликта — у неурози или ван ње — доживљај је опасности. Изворно искуство конфликта мнење је да нешто човјеку може бити опасно, да се конфликтом, и у њему, издвојило из досадањег колико-толико хармоничног јединства мене и осталога свијета, у-себи-све-обухватајућега јединства које је својом неантагоношћу, „сјајном неконфликтогеношћу", било залог мога мира и спокоја. Егзистенцијално значење конфликта да се одчитати већ и у самоме исконом рађању свијести о себи и околним предметима, о „свијету". Дијете, тако, исувише неспособно да само, сопственим напорима, постигне задовољење инстинктивних потреба ситости и топлине, неизбјежно долази у ситуацију да први пут искуси трауму као конфликт. Тај конфликт, доживљен на једној умногоме неосвјешћеној разини, утискује дјетету афективно знање о томе да инстинкти могу бити опасни. Из тога ће се родити и прва свијест о спољашњим објектима и бићима (најчешће прво мајци) од чије воље понајвише овиси хоће ли та иста инстинктивна хтјења бити задовољена или не.

Без обзира које силе учествују у генези неуротичкога конфликта — процес раздражења и процес инхибиције (И. Павлов), конфликт захтјева између „Его" и „Ид" (С. Фројд), тежња за безбједношћу и тежња за задовољењем (К. Хорни) и сл. — битно је да се при сукобу тих инстиктуелно или социјално инвестираних сила разбија оно што ту већ јест као емпиријско психолошка датост свијета бића. А кад се губи „свијет" као субјект или објект, тада човјек досеже једну од „граничних ситуација" људске егзистенције, тада он искушава феномен егзистенцијалне обескућености што широко надилази сваку субјект-објект релацију. Тада је човјек најближе оном што сам није, тада је најближе — битку. Искуство близине битка (Sein) искуство је страха, и А. Ај је у том смислу потпуно у праву када тврди да страх не рађа болест, но да се он налази у самоме човјеку као потенцијална могућност на свакој тачци људскога живота, на свакој тачци „заборава истине битка" (М. Хајдегер). Битно је, сада, само питање односа човјека према том и таквом доживљају страха, анксиозности. У природи тога односа садржан је и одговор на питање о извору страха од неурозе, о интимној природи страха у неурози.

2.

Страх, анксиозност (њем. Angst, лат. angustia, енг. anxiety, фран. angoisse) много је примарнији и изворнији феномен од бојазни (њем. Furcht, лат. metus, pavor, енг. fear, фран. peur). Бојазан као фобичко страховање од неког одређеногa предмета, ситуације, било какве онтичке датости, у ствари, је секундарна, изведена, по својој основној природи дериватива. Она је психолошки излаз, олакшање, егзистенцијални збијег пред безданом из кога се смијеши нешто различито од свакога бића а то је Ништа. Том бездану, треба то упамтити, увијек нас изнова приводи искуство анксиозности. Бојазан од високих мјеста, пса, младих дјевојака, врата куће и сл. истинска је срећа открића за свакога испод кога је вртоглаво стао да измиче свијет бића који је био незамислив без нас каогод и ми без њега. Очито је, наиме, да је много лакше, психолошки сношљивије бојати се свеколике предметности, која је дата у границама већ датога, у релацијама затеченог, неголи искусити тоталну егзистенцијалну ишчашеност, стати очи у очи с „Ништа које све ништи" (М. Хајдегер), али истовремено омогућује да човјек истински јест тиме што га чини широко отвореним за прамогуће, надолазеће а то значи оно изворно будуће. Бијег од страха, дакле, — у кругу неуротичког поремећаја или ван њега — бијег је из негације свих бића, сваке предметности, бијег је из прапочетнога Ништа као завичајности у битку.

Сличан процес као код бијега из страха у бојазан одвија се вјероватно и при отајственом прелазу из једног „пресуманутога расположења" ка више мање уобличеним сумнутим идејама. Сумануте идеје су сигурно, између осталога, и „свеспасавајуће сламке" за које се хвата психотичар у стању „пресуманутога расположења" када овосвјетска датост Нечега уступа мјесто Ничему, који је сам битак што се скрива у бићима, па се његово одсуство појављује као небиће, као Ништа. Сумануте идеје је, дакле, сама по себи најчешће супстанцијално ирелевантна. У њеној случајности њена је апсурдност.

У искуству страха, том једином истински радикалном одрицању од свих могућих функционалности, позитивистичких веза и обавеза, псеудоумних бројева и симбола којим смо заточени у свом свакодневном битисању, човјек, у ствари, искушава једино истински могућу слободу. „У страху (анксиозности) човјек долази до свијести о својој слободи или, ако се хоће, страх (анксиозност) је начин битка слободе као свијести битка, у страху (анксиозности) слобода у свом битку у питању је за саму себе" (Ж. П. Сартр). У анксиозности човјек се враћа својој завичајности у битку. Тек, наиме, када напустимо спацио-темпоралну одређеност властитога „битка-у-свијету" наша слобода постаје наша властитост. Ако је човјек оно што чини од самога себе, ако се човјек управо стално креира, онда његов избор (самоизбор) или нацрт, пројект (Entwurf, projet) постају истински аутентичним као и сама његова егзистенција тек онда ако су зачети и изабрани, када је његова слобода као његова властитост апсолутна, када је сва одговорност за човјека у човјековим рукама. Час човјекове властитости час је његова страха. Смисао, дакле, страха (анксиозности) као сусрета са истином битка појављује се као смисао слободе одлуке, слободе могућности одлуке и избора које он собом носи. А те су могућности суштински двојаке и дихотомичне као што је битно дихотомична и сама природа човјека — од женског и мушкога принципа у свакоме човјеку па све до повијесних дихотомија људскога бића. Страх некога учини продуктивним, некога стерилним. Некоме он представља живот и изузетно вриједног промотора ка све већој властитости, некога он тјера у анонимност колективистичке свијести. Страх, најзад, некога приближи богу а некога самоме себи.

3.

Много је расправљано — од Ж. Моро де Тура до В. Ланге Ајхбаума — о односу неурозе и стваралаштва, односу између душевне болести, са једне, и креативне моћи као такве, с друге стране. Чини се да се тај однос исправно може схватити и интерпретирати управо у свјетлу изнијетих чињеница. Анализа тога односа у контексту управо назначених релација помоћи ће нам, са своје стране, да одговор на постављено питање о изворима страха од неурозе учинимо што експлицитнијим и што више појмљивим.

Видјели смо да је сваки страх (анксиозност) у основи страх пред слободом, страх од слободе, односно да је страх дохваћање Ништа, што су, у ствари, два израза једног те истога значења. Недвојбено је, прије свега, да је искуство страха, онако како смо га ми овдје одредили у његовим темељним значајкама, заједничко и неуротичару и умјетнику стваоцу. И један и други посредством страха поново проналазе и присјећају се оног великог Ништа што се расточило у безличном свакодневном руковању са бићима. И неуротичар — можда и психотичар — и умјетник у тренутку доживљаја страха апсолутно су слободни и утолико апсолутно моћни људи што пред собом и у себи имају све могућности. Човјек у страху заправо и јест човјек као биће могућности, јер егзистенција и јест и може бити дефинисана тек онда, и само по томе, што је и уколико је однос према битку. Будући да се анксиозност јавља онда када је човјек од будућности одвојен властитом слободом, то је онда фундаментална разлика међу протагонистима враћања кроз страх у оно ек-систентно дата у судбини те исте слободе као слободе могућности. Неуротичар и умјетник стваралац као носиоци истога искуства битно се разликују у њиховој моћи и снази да у слободи и са слободом бивствују. Њихова разлика дата је у разлици односа према могућностима које доноси искуство страха. А које су могућности навластито човјекове, које су могућности примјерене стварној природи човјековог „битка-у-свијету". Сартров одговор је да су све могућности аксиолошки идентичне, те да је човјек у том смислу потпуно слободан према свим могућностима које му се појављују. М. Хајдегер, пак, сматра, да је једина човјекова аутентична могућност да живи „за смрт". К. Јасперс, са своје стране, све могућности види као немогућности да се докучи оно Свеобухватајуће (Allesumgreifende). Пошто су, међутим, све могућности прије свега живљене могућности, то њихову вриједност, њихов вриједносни критериј треба тражити у њима самима. „Могућност која се показује у најблиставијим бојама, али се, након што је неки човјек о њој одлучио и учинио је својом, распада и преокреће у његовим рукама, те му одузима или пориче уговим рукама, те му одузима или пориче управо оно што му је обећавала, није аутентична могућност, јер је немогућност. Могућност, међутим, која се, након што је једном изабрана и одлучена, учвршћује у свом бивствовању могућности тако да омогућује поново и увијек свој избор и своју одлуку, аутентична је могућност, права правцата могућност... Могућност могућности критериј је и норма сваке могућности. Могућност могућности може се означити именом трансцендентална могућност. Трансцендентална могућност је, дакле, оно што оправдава и -у темељује сваки конкретни људски став, сваки избор и одлуку. Неки се избор заправо не оправдава зато што је учињен, него зато што га је уопште могуће учинити" (Н. Абагнано).

Једном неуротичару — или психотичару — терет у страху искушане слободе је превелик, и стога пред неухватљивом тјескобом која се крије у њему самоме бјежи у бојазан од дефинисаних предмета, именованога и видљивога непријатеља, у опсесивно понављање извјесних мисли или чина, у конверзивну измјену неке органске функције и сл. Неуротичар као човјек који посједује искуство анксиозности у правом смислу је осуђен на слободу коју то искуство собом доноси, јер не могавши издржати отвореност за изворно будуће, надолазеће могућег непопредмећеногa живота, он ту слободу брзо и спремно замјењује са свијетом случајног и безличног, те утолико и апсурдног. Неуротичару, и не само њему, у анксиозности задобијен доживљај слободе много је тежи од добровољно изабранога ропства анонимним законима ничије „пусте земље", неуротичког circulus vitiosusa.) Не могавши понијети терет темељне могућности самоизбора, властитости, аутентичне егзистенције, отворености слободе, он веома брзо постаје њен заточеник. Неуротичар, у ствари, постаје заточеник могућности која није трансцендентална могућност, могућности чије битно својство није у томе да стално пружа оно што ју је омогућило. Он се у искуству страха као слободе подаје могућности која није у стању да сама себе порекне, но у сваком новом доживљају страха остаје да се опетује као свагдања афирмација невластитости и неаутентичности. Стога, у овом случају невластита могућност као не-трансцендентална могућност има више човјека, него што човјек има њу.

Са умјетником, стваоцем уопште, ствар је другачија. Он води херојски живот јер живи са и у слободи. Њему у највећој мјери успјева да у слободи истраје. „Тко говори о побједи? Истрајавање је све" (Р. М. Рилке). Мјера његове величине мјера је пуњине и дужине присуства слободе у њему. У страху он се спознаје тотално слободним, али истовремено позваним да учини аутентичан избор, да свијету кроз једно ново конституисање подари једно ново значење. Карактеристично је, међутим, да колико год је умјетнику његово дјело средство „подношења" слободе као анксиозности и анксиозности као слободе, оно умјетнику готово увијек значи и нови повратак у срце Ништа које се открива у страху. Сачуваном моћи да истраје, да буде у страху као у слободи умјетник је за једно копље увијек изнад свога дјела као објаве, предметно-материјалне екстериоризације његове темељне моћи стављања у питање свега онога што ту већ напросто јест.

Умјетник, стваралац уопште, сваки истински стваралац, истински је носилац трансцендеталне могућности на овоме свијету. Он се, у ствари, увијек изнова враћа темељном искуству анксиозности, зато се и каже да стваралац увијек почиње од Ништа да би створио Нешто. Стваралац, најзад, то постаје очигледно, то је вјечно сачувана, мучно његована способност феноменолошке редукције емпиријско психолошке предметне датости, способности враћања кроз страх у конститутивну димензију људске природе која се надаје као ек-систенција, као стајање изван бића у самој близини битка.

4.

Сада можемо да одговоримо на у почетку постављено питање о корјенима страха од неурозе. Страх од неурозе, страх је од анксиозности, страх је од страха. Човјек се данас не осјећа довољно моћним да поднесе искуство слободе дато у искуству страха. Он заправо није у стању да бивствено прихвати трансцендентални могућност као своју властиту могућност, он се изнад свега нелагодно осјећа у могућности стално могућности, он се страши да нешто изван њега, а још више нешто у њему, не порекне ову могућност живота коју он актуелно живи, и не афирмира у срцу његове егзистенције трансценденталну могућност. Зато данашњи човјек и губи своју екстатичну бит и открива се битно изгубљеним у безличном у незнању битка.

Неуротичар, пак, следствено реченом, за њега постаје слика и прилика онога што би се њему самоме могло десити када би се у њему пробудило оно што се, како то каже А. Ај, притајило у дубини његовог бића.

Све већа идолатрија умјетника у том смислу све мање је уважавање естетске вриједности дјела, а све више задивљености пред моћи стваоца да истраје у страху као слободи. Страх од неурозе, коначно, најбољи је доказ да је у условима отуђености човјек све мање способан да буде умјетни, и то особито ако умјетност, поезију, poiesis, схватимо у исконском смислу као „про-дукцију, производњу бића из битка и одјелотворење битка у бићима повијеснога свијета" (В. Сутлић).

Страх је, то постаје очигледно, чувар најтеже умјетности доиста људскога ек-систирања, јер је чувар битка, истинских могућности збивања и повијести човјека.

МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: ПЕЈЗАЖ

ЦРНА МОЛИТВА

КАЈЕТАН КОВИЧ

Дођи,
црна речи,
ти последњи очајно заносни гласу
на врху моје свести,
плашљиви и смели гласу
љубави и беса,
гласу чисти као ватра,
гласу бритво,
чуј,
трубе на јуриш.

Сам сам
у шанцу на ивици ноћи.
Немам више златнога копља
ни златнога штита.
А војске долазе на гомиле,
похлепне и мрке.
Зато те зовем, речи очаја,
зато те извлачим из каније,
последње сечиво,
зато те целивам
црни
голи
мачу.

Црна речи,
идемо на црне богове.
Погледаћу их мирно у лице.
Оставићу те на њиховом челу,
оставити ћутљиву.
Јер, ја више нећу певати о њима,
они нису вредни речи
ни беле
ни црне.

Превела Роксанда Његуш

Из једног дневника

Драги мој Ујо,
Мој једини пријатељу.

Људи се деле на полове. Полови служе за репродукцију цивилизације. Човек може да буде мушки човек, а може да буде и женски човек — жена. (Како кад). Жена, Ујо, то је нешто веома голо. У цивилизованијим, индустријски развијенијим земљама. У земљама у развоју нема разлике.

Услов за репродукцију цивилизације је сексуални однос. Сексуални однос може да буде неслужбен — ванбрачан и службен тј. брачни, што значи да је репродукција озакоњена. Али људи имају једну изреку: луд збуњеног .... (ове четири тачке су реч коју сви знају и без које би земља била пуста, али, шта ћеш? Не

спомиње се јавно). Из горе наведене изреке излази да је муж дужан да своју жену збуни док она не поцрвени, а она је пак са своје стране дужна да залуди мужа.

Можемо их поделити и на писмене и неписмене. Писмени су они који међусобно комуницирају пишући и читајући. Неписмени морају само да говоре. И писмени и неписмени теже да има што више писмених. Писмени зато да би било више тишине, неписмени зато да би боље могли да се чују. (То знам одлично. Овде има много неписмених). Затим, видљива је подела и на западне и на источне људе. Западни су они који мисле да свиће са истока. Источни су они који уживају. Немају разлога да више мисле. Па онда можемо да их поделимо на оне који имају само једног бога и на оне који имају више богова. Па на слепе и оне који виде, па на оне који говоре и на оне који ћуте... Свакако.

Уопште, Ујо, постоји милион начина да се људи поделе, а ни један да се сложе. Знам да је време да направим извесну поделу, класификацију људи, како бисмо могли да их боље анализирамо, упознамо. Ја, пријатељу, покушавам, на овај начин, да ти предочим све могуће поделе како бисмо избегли једну. Како бисмо избегли да их делимо на робове и господаре. Зато те и молим, Ујо, као мог јединог пријатеља: не дели људе на робове и господаре. Болна је то подела, мој пријатељу. Господари су увек окивали своје робове у ланце. Од почетка. Коначно, верују да таква подела више не постоји и да су збацили ланце. Људи са усхићењем причају о својој историји. Ова цивилизација је прошла кроз три облика друштвеног уређења и сада се налази на почетку четвртог. Од најпримитивнијег до најмодернијег. (По њиховим мерилима). Кроз целу историју робови су тежили да збаце ланце господара. Три пута су их до сада збацивали и увек су себе убеђивали да је то — коначно. Тако каже њихова историја. (Ако икада чујеш реч „коначно" не веруј у њу, пријатељу. „Коначно" је круна глупости људске).

Ето зато те молим да их не делиш на робове и господаре. Три пута „коначно" много је, мој Ујо. Јер ја сам, знајући где људи држе реквизите из прошлости, обишао све светске музеје, и велике и мале, да видим те историјске ланце које су збацили. Нема их тамо, Ујо.

Зато је ипак најбоље да се задржимо на подели по половима. Односно, да се држимо поделе на луде и збуњене. Дивна је то подела, мој пријатељу. Ако је веровати њиховим статистичким подацима, пола цивилизације је спремно сваког тренутка да поцрвени. Чека се на ону другу половину да полуди па да дође до четири велике тачке.

Душан Јагликин

ДОКУМЕНТИ

Не пристајем

Београд, 17. II 1969. год.

Драги друже Берисављевићу,

Комисија за станове Секретаријата за образовање и културу СР Србије донела је прошле године одлуку, којом је одобрила замену мог досадашњег једнособног стана за двособни стан песника Слободана Марковића.

Међутим, чуо сам да је та одлука постала спорна. Већ месецима трају недоумице, интервенције, телефонирања, претње и други притисци да се, и поред одлуке комисије, мени не додели већи стан.

Да се не бисте много мучили, решио сам да одбијем стан који ми је комисија доделила. Не пристајем на такву политичку уцену.

Хтео бих да се у овој мојој одлуци види сва беда мога положаја и још више њихове политике.

Стан који ми је додељен је такав да у њему већ плаче песник са мањом породицом од моје, и тражи већи стан, као што је и у овоме, у коме сада станујем, очајавао други.

Не могу да дозволим да ме због такве привилегије клевећу и блате. Биће задовољан ако ми не одузму и овај који сада имам.

Чуо сам да се комисији замера што ми је стан доделила баш сада, што вероватно значи за живота.

Комисија је, као што знате, ради ла искључиво на решавању стамбених проблема уметника и ја сам само као писац, по конкурсу, тражио замену стана. Да сам знао да то зависи од некога другога, а не од комисије, никада не бих ни поднео молбу.

Комисија, која ми је доделила стан, донела је одлуке на основу чињеница и може да одговара пред свима који нису добили стан. Комисија је могла и погрешити, али се и њој могло дозволити да погреши, као што су другови, који желе да оборе ту одлуку, себи опростили многе веће заблуде и грешке.

Они су још увек уверени да деле с в о ј е. То је она превазиђена психологија једне групе људи на власти, који још увек живе у заблуди да је све у овој земљи њихово, од река, мора, планина, земље — до мог стана.

Ја нисам писао песме за њих него за оне из чијих су личних доходака и формирани фондови за станове.

Ја мислим да је моје право на стан, да га узмем или не узмем, веће од њиховог, да га доделе или не доделе. Да ли је могуће да ћу ја целога живота јести, писати, мислити и становати по нечијем одобрењу?!

Хоћемо ли се једном ослободити те елите, компетентне за све, од састава фудбалске репрезентације до будућности?

До сада се интервенисало само да људи добију стан. Хоћу ли ја бити први за кога се интервенише да не добије?

Ако не могу да ми замене стан, молио бих да ми ову моју недефинисану слободу замене једном прецизном и аргументисаном судском пресудом, у којој би навели шта сам све и коме крив.

Сем себе, не знам никога коме је ускраћено право на стан. Нема живог злочинца коме је то право ускраћено. Моја кривица је изгледа највећа, чим ни то право немам, и толика да је не могу ни сазнати.

Зато вас молим да их обавестите о овом писму, како бисте скратили њихове главобоље. Али ћете их ставити на нове муке, да нађу другог песника који би се у тај стан уселио. Најмање би то могао бити неко од њих. Стан који третирају као незаслужену награду мени, за себе би сматрали понижењем и казном.

Остављам их у њиховим замковима да и даље пате, са једном бригом мање, а нас четворо, моја жена, ја и моје двоје деце, живећемо и даље у једној соби, здрави и весели, слободни од дугова и туђе милостиње.

Веровали или не, мене је још увек срамота да због једне собе будем било чији миљеник и дужник.

Усталом, мој проблем се може радикално решити новим законом о прогонству.

Ваш Матија Бећковић
Београд, 27. марта 54, стан 19

Друже уредниче,

Кад год сам прочитао да се неки писац жали да нема стан то ми се чинило бедно и недостојно.

И поред тога мислим да ово писмо може имати ефекта једино објављено, јер цео проблем превазилази питање мог стана. Мој стан је ту сасвим споредан.

Нико мој никада није имао већи стан него што га ја сада имам.

Сви моји су од постанка живели у једној соби па ће ваљда и моја деца моћи у једнособном стану.

У међувремену сам добио и одговор од друга Жике Берисављевића који ме обавестио да се позитивној одлуци Комисије Републичког фонда за унапређење културних делатности супротставила КОМИСИЈА СКУПШТИНЕ ГРАДА БЕОГРАДА.

Дакле ово писмо није упућено недужном Жики Берисављевићу већ Комисији Скупштине града Београда.

Чудим се зашто ми је моја еснафска комисија уопште додељивала стан који припада другоме, пошто ја од функционера града Београда нисам никада ништа тражио.

Они су се неформално умешали у рад једне професионалне комисије и онемогућили једну најобичнију трампу, иако су за мањи стан добили дупло већи!

Ја сам се обратио својој комисији на основу своје професије, а они су вршили притисак на њен рад и ширили некакву мистерију о мени, још пре него што ми је било који стан био додељен.

Зато бих желео да се овим писмом не само одрекнем тог стана већ да их, макар колико шибицом, осветлим у њиховом мраку.

М. Б.

ПАЈО КАНИЖАЈ

Гласна шапутања

Густи мрак не могу растјерати ни живе буктиње!
Пружио сам непријатељу букет трња, а нисам примијетио да има и једна ружа!
Боље је бити самоук него учити из криве књиге!
Ум царује, а снага га ваља!
Краљ је мртав! Живио џелат!
Прво су ми избили једно око, а онда су тражили да разговарамо у четири ока!

КН
13

МАРИН СОРЕСКУ

Доба исписане хартије

(Поговор за збирку „МЛАДОСТ ДОН КИХОТА“)

ПИШЕ СЕ ПРЕКОМЕРНО. Живимо у доба исписане хартије. Као што нецивилизовани људи пре 15.000 година нису могли живети без неглачаног, а пре 12.000 година без изглачаног камена, ми данас не можемо живети без парчета хартије испуњене знацима чуђења, зарезима, речима. А пише се све брже и брже. Књиге су постале тек започете. Неке се заустављају код прилога, друге код заменица. Врло је мало оних које стижу да нам открију корен неког глагола.

Ово су мисли које пролазе кроз мозак сваком који намерава да књижевно наслеђе обогати једном новом књигом. Проћи кроз књижаре: стењем од нових наслова. Проћи кроз антикварнице: стењем од старих наслова. Прашина не стиже више да прекрије књиге, завршене едиције, издања ретка или честа. Обузима те безнађе. Зар после свега овога да одеш кући и да седнеш за писаћи сто? За кога да пишеш? Зар публика још нешто тражи? У великим индустријским басенима постоји једна вертикална цев која се зове **одвод**. Када вода пређе одређени ниво, вишак се слије кроз ову цев. На жалост, у литератури не постоји сличан начин регулисања. Пише се без престанка све до, да тако кажемо, преливања басена. А зашто? За кога? Постоји само један одговор: за себе. Ја сам једина публика својим мислима. Будимо јасни: ко ће моћи да нас схвати, кад и сами себе схватамо једва фрагментарно, до једне руке, до појаса? Ето зашто поезија треба у првом реду да буде искрена — једино тако можеш себе да преведеш јасно, једино тако можеш себе да реконструишеш, као пуж пут ка кући и натраг, по белом трагу остављеном на лишћу. А још је теже не бити искрен (због тога многи и нису искрени: то је превише лако), када намераваш да водиш дијалог једино са самим собом, знајући да си, како рекох, једини заинтересован у тој расправи. Да водиш дијалог о фундаменталним проблемима тебе као човека: о срећи, о истини, о животу, о смрти. Зато што те они додирују на један директан начин, не можеш а да не будеш преокупиран њима. Ако пишеш о нечем другом (о било којим темама, постављеним споља) то је као кад би, осећајући да си упао у живу, покушавао да патиш за оне који спавају у паперју. Лажна патња. Центар сопствене пажње увек си ти сâм. Казао сам погрешно „упао у живу“. Жива је у теби, судбина је изнутра, крв ти стално гори — и утолико више не можеш патити за оне који су се смрзли на Северном полу. Топла љубав према свему — ето теме за реторику. Ако имаш храбрости да откријеш свој субјективитет, своју душу до њених најмрачнијих кутова, најинтимнија страховања и настојања — ето поезије. И можда је оваква и најхуманитарнија.

Функција поезије је више нека врста упознавања. Она треба да укључи и филозофију. Песник је или мислилац или није ништа. Чак је и фолклор, у крајњој инстанци, расуђивање, медитација. Аутентичан песник је филозоф и нешто више од тога: он уз то поседује и интуицију. Његове мисли, страховања, његова туга — трансформисани су у један истраживачки инструмент. Сочиво, цевчица, сазнања о небесима постају телескоп који истражује небо. Верујем да један генијалан песник, само својом песничком интуицијом, може открити једну нову звезду, коју ће нешто касније, кроз прорачуне параметара, открити и научници. То је све што поезија може. Њен финални укус је увек горчина. То није песимизам, већ једино свест Живиш у познавању узрока.

Из овога што сам сада рекао не треба да се схвати да ја захтевам да се стих ишчупа из свакидашњег, социјалног живота итд. То је немогуће учинити, зато што је поезија као биљке које живе у води — вода постаје управо дати медијум у којем сви ми живимо. Није важно како, али сви смо прожети њиме, тим медијем, прожети њоме, том водом. Грешке које се праве настају зато што се од биљке која живи у води захтева да стално удише воду, а она тежи ка ваздуху, светлости, земљи. Зато што смо, понављам, презасићени воде, не можемо избећи њену фаталност, она је укључена и у најудаљеније огранке наших речи. Они који захтевају још веће могућности поезије јесу или приглупи или незналице. Ову идеју могу да илуструјем и друкчије. То је као кад би захтевао од једног славуја, који највећи део свог времена проводи на једном дрвету, да пева само **на том** и само **о том** дрвету. Да ли се „тема“ тог дрвета подудара са ћурликом птице? Можда, али ако је неко у стању да ми то докаже, молим га да учини то.

Ја сам, дакле, за луцидност. За самосталност поезије, за очување њене специфичности. Да је не спустимо на ниво осрељности у схватању или чак и испод тога. Онако како је за схватање теорије релативитета неопходна извесна припрема, исто тако задовољење естетике захтева напор, културу, духовну узвишеност. Зато што сам споменуо Ајнштајнову теорију, дозволио бих себи још једно запажање: поезија треба да буде концизна, готово алгебарска. Пратим књижевна збивања са разних страна и стекао сам утисак да се опажа ова тенденција у модерној поезији. Не према компарацији, већ према метафори. Не према метафори у стиху. Читава песма — једна метафора. Поезија треба да буде кратка — како би било места за дугу критику. Да не будемо у заблуди: „Махабхарата“ и „Рамајана“ су се одупрле времену управо због тога што су биле кратке, најкраћа остварења ове врсте свога времена. „Илијада“ је била исто толико згуснута, за хомеровски период, колико и формула $E=mc^2$ за нашу епоху. Због тога све јаче верујем у песника који поседује једну широку културу, једино је он способан за концентрације и стилизације све до есенције, до формуле...

Ја сам, дакле, за поезију која износи велике проблеме човека, без инсистирања да механички одговори на њих (у наивно-идиличном, педагошко-едукативном, патетично-фанфаронском смислу). Поезија не може ни да отпочне рат ни да закључи мир. Ја сам, према томе, за поезију као инструмент за упознавање човека какав он заиста јесте. То се може остварити једино у усамљености, на основу непристрасне медитације, дубоке и искрене. Не знам да ли постоји нешто индивидуалније од уметничког чина. Свако од нас живи једно јединствено искуство, управо због тога што живимо на различите начине. Ја живим свој живот, а не твој. Чак и кад би нас двојица били сијамски близанци, још увек бисмо имали право да кажемо како **различито** осећамо свет. Нека ме пусте да будем другачији. Хор је нестао још у антици. Једино упознавајући лична искуства индивидуâ, оно што их узајамно разликује, а не оно што их чини сличним, могуће је предузети истраживање разноврсности и богатства људске душе.

Хтео сам да забележим неколико својих мисли, онако како су ми падале на ум, а, ево, раширио сам се на неколико страница. То је један доказ више да живимо у доба исписане хартије, чијој људској врсти је, да би приказала себе, потребно много више времена него онима из доба камена или бронзе.

Превео Адам Пуслојић

Уређује Владимир В. Предић

„Песме не говоре о животу. Оне покушавају да живе у свом сопственом свету, на темељу посебних аксиома. То је један систем који са животом може, али не мора, да буде аналоган.“

Данијел Цвјетичанин почео је да пише песме зато што му се чини да тај свет носи у својој глави.

А главу носи свакодневно од Калварије (у Земуну) до Економског факултета и натраг. Воли своју двадесет и једну годину (сваку посебну) и округле предмете, нарочито јабуке.

Поштује савски кеј са Музејом савремене уметности и о њима никада не пише песме. Уверен је да постоји непосредна веза математике и поезије и хоће на силу да пише математичку поезију. Да ли ће успети?

Прерушава се у кловна када хоће да га забораве. Пије рум. Не пуши већ четири месеца.

— Шта желиш да сви знају?

— Да припадам досад најбројнијој генерацији. Нека то нико не заборави када покуша да да свој суд о нама.

Данијелова поезија пажљиво крије своје претпоставке. Заклања их маглама и даљином, а оне се ипак нечујно прикрадају вратима нашег слуха. „Управо радим на Аксиомима где ће претпоставке моје поезије бити јасно изражене.“

Реч две о бродовима и о киши

ДАНИЈЕЛ Цвјетичанин

КН 14

* * *

у барама као и обично — вода
на небу — хиљаде звезда
и шта да се томе дода
да буде песма

додаћу без икаквог реда
један мраз, децембар у мраку
бели облак кад мине
високог господина у фраку
што шета између дрвореда
тишине

у барама — обична вода
на небу — хиљаде звезда
и шта да се томе дода
да буде песма

да буде свега

додирујући струне срца
падају звезде
пахуљама снега

* * *

Прикачивши вам плаву траку
брзине
и прикачивши вам црвену траку
догледа
дозволите да вас посматрам с
те висине
како поносно шетате између
дрвореда.

Господине, ви сте брод и ништа
више
и нема дрвореда а доглед је код
капетана
господине, ви сте брод кога
нећу више
видети бар недељу дана.

* * *

Говорили су да је то место
где узалудно чекају бродови
путника нема, а терет се мери
на граме
рум се пије из напрстка
јер морнари далеко заобилазе
места
где мирно и узалудно чекају
бродови
на боље дане.

* * *

Ево где проводим лето
Између ружа и инсеката
Потпуно остављен од сунца
И сасвим усамљен од птица

Заваран облацима лишћа
И кишом изнад улица
Ево где проводим варљиво лето
И то сасвим мирна лица

Удобно разапет између жи[в]

* * *

Ништа нарочито
Покупим у руку
Кишне капи са лишћа
Да засветле поклоним им

Вештачку светлост града
Ништа нарочито
Поредим је са светлом суза
и светлом када киша пада

Далеко у пољу

ЛУЦЕБЕРТ

Поезија је игра за децу

Преко јајета што се распрскава
лута небески слуга
у трагању за сопственим антиподом
а то си ти.

Могуће је да је на таквој малој размери
Немогуће мислити и то те љути
Досадно ти је значи сувише си сигуран
Онда је то губитак за поезију.

Остаје једино утеха када будеш умирао
неће ти бити досадно
изненада једна лутка или лопта
мада касно приспели у твоје сећање
казаће ти
то сам био ја а оно је била васиона.

Моја песма

Ја сам утвара блештава замка што мами
сакривена у тамни зид
Мрачно је овде шапуће дијамант
Који вративши се кући с гозбе
од моје речи потамни.

Ја сам мора један поглед
на јаје испуњено мојом тугом
и птица сам која своме младунчету
дозвољава да падне на земљу
(такве је врсте)
и да се роди меких очију.

Ја сам хаос после пораза
ја сам сав намештај што се топи и изгара
ломећи руке ракију пијем у мокрој ноћи
ја сам прехлада после ватре.

Ја сам бели деспот у бело јутро
Његов сат успорава али му срце убрзава
смртну пресуду коју ћу ускоро потписати
Његов сам пас и плачем
када осетим људско месо
мада годинама већ немам то задовољство.

Ја сам девојка коју сам у сећању
на брежуљку пуном цвећа сусрео
говорио сам јој тако нежно као летњи
поветарац
који болове исцељује
Она постаје бледа и већ сећање.

Ја сам глас који глас не даје
нечем што већ глас има
али који на рањену тишину
мелем од речи ставља

И кад је она од свих страва излечена
Ти знаш добро шта сам мислио да кажем
песма је једина амајлија.

Октобар 1968.

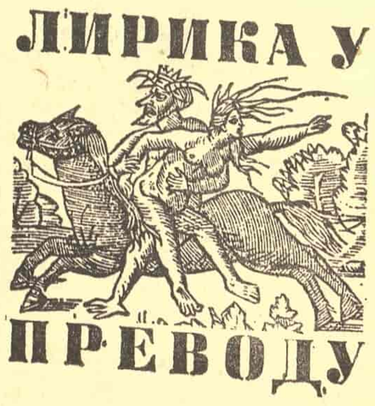
Ми смо сведоци Буде и Браме
И богова словенских
ми сведоци атеизма
сведоци смо глади Индије и Индокине
правди и неправди, убистава
и швајцарског мира
Срце ми је печат сузни
печат старих харфи и Бетовена,
Малера, и народних успаванки
свих мајки и добоша бојних!
Срце као корење Јерихона
прастаро морско санано
срце ми је балканско и кнежевско
што зна за мудрости византинске и западне
фрула над горама дозива стада са Косова
и бродове код Термопила
срце ми је икона и кандило нада
Сведок и трн и цвет за неправду и за свет
и мождина болна због неразумевања
разлика философија кошута убијена
Срце нам је трава
и извор и јаблан и брег
Срце ми је мала звезда
две велике реке што се љубе
огромна снага што преко свих простора
долази до мене за увек
Срце ми је око у камену израстао рузмарин.

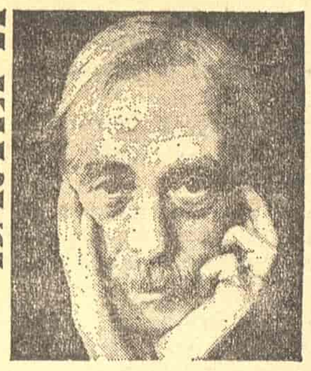
Луцебертово право име је Lubertus Jakobus Svanswijk, рођен је у Амстердаму 1924. Дуго је живео у Паризу, јужној Француској и Риму. Сада живи и ствара у једном селу недалеко од Амстердама.

Луцеберт је и сликар. Године 1958. и 1964. учествовао је и на Бијеналу у Венецији. Његова модерна сликарска форма одражава се и у поезији.

Прошле године (1968) Луцеберт је добио највише холандско признање: Државну награду Холандије за збирку песама „Поезија је игра за децу“. Том приликом истакнуте су његове врлине и заслуге у богаћењу холандског језика: нове речи сковане су на основу старих захваљујући песниковом духу и његовој неисцрпној машти; захваљујући његовом слуху, холандска поезија добила је и нови ритам и нови звук. Луцеберт је отмен, искрен, дубок песник; музика и слика спајају се у његовој поезији с лепотом коју само поезија може да нам дâ.

Превела Вера Србиновић





МОЈ ВАЛЕРИ

КОЉА МИЋЕВИЋ

ПРОБЛЕМ МЛАДЕ ПАРКЕ

Њој
која је превод
Валеријеве поеме
поклонила
мору

У СТВАРАЊУ ЈЕДНОГ ДЕЛА учествује мноштво непредвиђених околности. Због тога уметник и не може да сведе свој посао, чак ни у његовом духовном стању, на радњу главне мисли. Очигледно је да се овај цитат најлепше односи на постанак *Младе Парке*, или, још тачније: рад и искуства, извучена из стварања те поеме, навела су Валерија на овакав закључак. Зато и мислим, што се тиче *Младе Парке*, да је њен *историјски* део од изузетне важности. Ништа лакше, у том смислу, него схватити Валеријеву изјаву, да је његова поема производ противречности. Ево зашто: скупљајући давне стихове који ће сачињавати *Албум старих стихова*, Валери је наумио да напише четрдесетак стихова, подређених најстрожим правилима класичне поезије. То је требало да буде званични опроштај од младалачких заблуда. Међутим, уместо четрдесетак стихова настала је десет пута већа поема, а, што је још важније, то није био опроштај већ поздрав, не искра која се гаси већ буктиња која је потпалила једну од најснажнијих песничких ломача нашег столећа. Дело, у коме се игра воље распршила у мноштво болних питања.

Да л' ће сметн, Време, из мојих гробница
Да васкрсне вече пуно голубица,
Вече с чијег дронька путујућег блиста
Црвени одблесак мог кротког детињства
И у смарагд стапа дугу румен стида.

Сећање, ломачо, чији плам ме кида.
Дахни маски румен што упи страх прејак
Да будем кроз пламен она што већ бејах...

Што се тиче непредвиђених околности, чији значај лежи управо у њиховој непредвидљивости, издвојио бих две, очигледне. Прву, да се почетак писања *Младе Парке* подудара с почетком првог светског рата у којем Валери није учествовао. Та околност је учинила, захваљујући осећању некорисности због неучествовања у рату, да се *вежба*, или *књижевно трагање*, како је Валери називао рад на *Младој Парки*, претвори у једно драматично и устрепталo обрачунавање не само с речима и ритмовима. А уз осећај некорисности јавио се још један, ништа мање страшан, осећај да је, као и остали људи у тим ратним данима, изгубио *слободу духа*, коју је двадесет година тако брижљиво неговао. Па ипак, у том тренутку опште забринутости, Валери је узвикнуо оно бескрајно значајно: *Због ом, спекулације!* Непотребно је тражити где се скрио тај снажни осећај некорисности. Он је огрнуо целу поему, испунио ју је на оним местима где је то било потребно, слио се с другим осећајима. Ако издвајам ових неколико стихова онда то чиним зато што су ми они, у том смислу, одувек изгледали посебно речити и што ми слика „гробне барке" ствара неодољиву представу језиве сенке рата.

Од руже до мене, видим заклон тражи:
Низ прах који плеше, клизи и не дражи
Ни лист, ал пролази, свуда се разлива...
Клизи! Гробна барка...
А ја стојим, жива,
Чврста, ништавилом оружана тајно...

Помишљам, на златној шивици свемира
На дах смрти који Пророчишу слета
Док јој нада брује о свршетку света.

Друга околност: летовање у Бретањи. Јер, у Бретањи небо није тако сјајно као у родном Сету, нема толико сунца, море није тако топло. Та околност је учинила да поема добије ону боју пригушених и млаких тмина, пуних чудесних наслућивања, где се речи јасно чују, али предмети измичу пред очима, губећи се у дубини ноћи. Такав је средишњи део поеме, који захвата око стотинак стихова, и које на жалост не могу да цитирам, али зато издвајам један стих, једини који је у поеми поновљен, и који спада у непроцењиву збирку Валеријевих *морских стихова*, где је, у неколико речи, и увек на јединствен начин, Валери испевао једну од најлепших химни:

Мутна земљо... пуна алги, носи мене.

Ту, на мору, ипак на мору, Валери је пожелео да песку који је, сваким својим покретом, преплављен таласима, стварао музику, дâ одговарајући музички смисао и лепоту. Што се тиче музике, његови потајни узори су били Глук и Вагнер. Глук, јер је песник желео да, помоћу речи, оствари мелодију-рецитатив из „Орфеја" којег је, у време двадесетогодишње тишине, више пута слушао и који га је увек чинио „лирски расположеним". Вагнер, јер је *Млада Парка* збирка од шеснаест песама разних дужина, али исто тако и свита, музичка, од шеснаест ставака разних темпа. Познавање Вагнеровог лајт-мотивског говора веома је помогло Валеријеву да, после мукотрпног комбиновања, сједини све пасаже у јединствену целину.

Што се тиче основне замисли, једна Валеријева изјава и овде у потпуности отклања сваку недоумицу: *Ко буде умео да ме чита, читаће аутобиографију у форми.* Одмах додајем, да је то аутобиографија оног ПЕСНИЧКОГ ЈА, које се сада, под именом *самосвесне свести*, буди у ноћи. Дакле, *Млада Парка* је, ако имам права да допуним песникову изјаву, Валеријева *песничка* аутобиографија. *Млада Парка* напокон утврђује неупоредиво постојање оног скривеног, песничког Ја, чије постојање песник признаје с нелагодним задовољством:

Скривена Ја, ипак, још живиш изнутра!
Препознаћеш себе у дизању јутра,
Увек горко иста...

Гле: једна се рука свлачи, чисте пути.
Ја те видим, руко... Носиш дан...
О крути
Освит несвршене жртве...

Јер *Млада Парка*, сва написана у устрепталом сазнању и свести о повратку поезији, и јесте *крути освит несвршене жртве*, поново чедне после толике тишине, те та чудност изгледа утолико драгоценија и тежа за губљење. Требало је, после двадесетогодишњег мировања, кад су се отвори песничких мисли чврсто закречили, јаче него да и нису постојали, прихватити изазов, наговарања, опчаравања, и пробити те закречене отворе, просути властиту крв!

Сен што ме напушта, вечита хостија,
Откри да за нове жеље сам румена
Над страшним олтаром мојих успомена.

У распону од четрдесетак претходно наумљених стихова до велике поеме, најјединственије у своме роду, огледа се преокрет који је Валери назвао „претварање уметног производења у природни развој". У том преокрету, које гје Валери убрзо постао потпуно свестан, садржано је и ослобођење стваралачке воље: песник је пристао да му се, изненадно и неизбежно, наметну неки мотиви на које испрва није ни рачунао. Али, уз све то, није се одрекао окова на које је унапред пристао: желео је да задовољи све проблеме који су му изгледали незаобилазни и ту је његова воља до краја остала непоколебана и непромењена. Код тих проблема (проблем ритма, версификације, равнотеже између садржаја и форме, проблем језика) Валери је уложио све снаге да спасе своје дело од нејасности, али не хајући при том што ће му дело, због жеље његовог творца да задовољи најсложеније захтеве, неминовно постати *привидно* нејасно. Што је рад на поеми више одмицао, што су песника, све више, испуњавале мисли и осећања која су долазила из најудаљенијих крајева ума и сећања, то му се лепи француски језик чинио све сиромашнијим, личећи на језик „који умире". У тој тачци, међутим, у том сазнању до којег је само Валери успео да дође, поистовећујем немоћ песника, која је, према Валерију, узрок нејасности поеме, с немоћи самог језика који није имао сва средства која су била потребна за тако велику страст! На тај начин, правећи први корак према новој поезији, Валери подвлачи основну разлику између себе и Малармеа, говорећи управо о својој нејасности која је производ песникове немоћи, а наводећи да је Малармеова нејасност последица одређеног система. Ово није једина разлика и њих ће бити све више.

Валери није био наиван. Ма колико се томе опирао, он је поуздано знао да ће његово дело, макар га он писао и четири године, ипак доћи пред суд публике, пред јавност која нема ни дара, ни даха за дугу песму. Па, и поред тога, он је саздао дугу поему од 512 стихова. Међутим, та дужина је била условљена *радњом* саме поеме, њеним драматским током, који је Валери изградио доследно и на супротностима: јер, под плаштем крајње нејасности, одвија се у *Младој Парки* једна свакидашња борба, али уздигнута до своје суштинске висине, борба која није само унутрашња, која је изграђена на супротстављању полова, и која за своје актере има Парку, још младу и неискусну бесмртницу, и ненадмашног Змијца, Освајача-Заводника, средишњу личност с Валеријеве митолошко-духовне позорнице. Песма отпочиње чаробном терцином, болним питањем:

ПАБЛО ПИКАСО: ЦРТЕЖ

Ко јада ту, ако не тих ветар, сада
Сâм с дијамантима крајњим?... Ал' ко јада
Тако близак мени у часу јадања?

За младу Парку, већ у том питању, све је свршено. Змијац је био и боцнуо је нашу јунакињу. Парка каже „у руку", поверујмо јој!

Али дрхтах да бол не изгубим диван!
Кад стах да на руци леп уједе целивам
Нашла сам у своме некадашњем телу
Безболном, тек огањ што ме згарô целу:...

А онда је Змијац отишао, не дозволивши својој иронији ни тренутак застоја и потпуног напајања. Међутим, ако је та опасна звер присутна у *Младој Парки* само преко девичиних, још врелих, успомена, то не значи да је Змијац, у овом случају, само измишљени симбол зла, и да се сасвим губи с Валеријеве сцене. Не, и напротив! Он ће се, убрзо, појавити, али не у ноћи и нејасно, већ онако како то њему доликује, у сјају и победнички, у поеми „Нацрт Змијца", где ће се његова личност до краја исказати, прерастајући из Освајача-Заводника у величанственог Бунтовника. У ноћи, пренувши се из полусна, у који је пала вероватно после уједа, Парка отпочиње своју поноћну жалопојку која би, музички, могла да се представи пригушеним виолинама, да би се затим, у централном делу поеме, сурвала у поноре виолончела, и да тако, с тог дна, зачувши писке најближих дувача, отпочне свој пут према јутру и оздрављењу. Ако песма и отпочиње очајем и гнушањем према Змијцу,

Иди! Не треба ми наивност твог рода,...

Бежи! Црног трага нит слузну уклони.
За плесове своје нађи очи снене.
Нека твој огртач на туђ лежај крене,
У срцима другим гнезди клице зла
И нек у прстењу твога зверског сна
Све до праскозорја дахће чедност брижна!...

песма постаје све трезвенија, да би се, пред крај, претворила у извесно задовољство жртве (Парка чак једном каже: Драги Змијче!), свесне да је била на висини свога бола, сад кад се све свршило:

Спознао је ипак најмекше од легла!
Помоћу удова које сам притегла,
Чедна, дивна жртва била сам у тами...
Ал толиком слашћу мој сан се омами
И дављена собом у дну својих власи
Бутах како ми се моћно царство гаси.

и, најзад, у последњем пасажу, у химну материнству и моћи рађања, у захвалност према поноћном госту који је дошао и узео своје:

... Зар створих, залудна због ом ако трајем,
Тек сне?... Ако дођем, огрнута сјајем,
На тај жал да, храбро, срчем вишњу пену,
Да очима пијем сланост насмешену,
Бићем против ветра, кроз вртлог простора,
Примајући у лице дозивање мора:
Ако дух јак дахне, и помамно надме
Вал стрм над вал срушен, и ако вал падне
На рт, жртвујући неман од белине
Да високих мора изгрца дубине
На ту хрид, откуд је све до мојих чула
Заслепљеност ледних искрица шикнула,
И на кожу коју љути освит вреба,
Тад упркос себи знам, о Сунце, треба
Да волим то срце где твој лик се мења,
Благ и јак повратак горчине рођења,

Ватру уз коју се крв девице трза
Под златним изгледом презахвалних прса!

Млада Парка, дакле, решава проблем двоструке чедности: једне, сасвим духовне, коју сам назвао *повратак поезији*, и друге, сасвим путене, о којој сам управо говорио.

Ако својом формом и подсећа на Малармеове поеме, али и на неке дуже Игоове песме, очигледно је да је Валеријев напор око *Младе Парке* био изазван жељом да се из огромног наслеђа које је осећао у себи, а које је долазило са севера, од Малармеа и Вагнера, из наслеђа полутаме и згуснутих сенки, напокон освоји властито место под сунцем. У том смислу, може се прихватити Валеријева изјава да је *Млада Парка*, добрим својим делом, била књижевно трагање, односно да је њена нејасност исто тако природна и схватљива као и ноћ кроз коју је морала да пропутује. Прихвативши давинчијевско поигравање светла и таме, видљивог и невидљивог, што му је наметао сам предмет песме, Валери се дивно снашао и већ у првом залету да не кажем „вежби", збацивши са себе ритмове дубоких шумâ северњачке митологије, дошао на обалу родног Медитерана, где га више ништа неће спречити да оствари свој давни сан о грчкој сажетости и једноставности, жељу исказану већ у *Младој Парки:*

Нек на небу очи храм сачиње мени!
Нек нада мном буде олтар јединствени!

АРЕС

О савременим војним погледима...

Наставак са 2. стране

Совјетска армија, настала из револуционарне народне армије, однела је победу над немачко-фашистичком армијом у другом светском рату захваљујући многобројним факторима, међу које спада и праведност рата који је водила на свом тлу, за одбрану својих националних права и револуционарних тековина, друштвеног поретка у свим његовим аспектима — идеолошко-политичким, економским и војним.

„Савремене" војне технократске доктрине завојевача одражавају редовно њихову високо развијену техничку базу и оне могу представљати релативну истину уколико су добар „субјективни одраз њихове објективне стварности". Међутим, релативно малим и економски неразвијеним земљама, које се спремају да разбијају завојевачке планове, ове доктрине не могу дати позитивну перспективу. Стога оне морају стварати своје сопствене војне теорије и доктрине управо супротне војним доктринама великих завојевачких сила. Тако добијене различите слике једне исте појаве — савременог рата — само су један од израза супротности између технички и културно развијених и неразвијених, великих и малих земаља.

При изучавању и оцењивању страних војно-политичких концепција треба пре свега водити рачуна о економској бази те надградње, о њеној политичко-идеолошкој обојености, па тек онда оценити шта се може од ње применити у својој сопственој земљи, без обзира на то што посматрана теорија, доктрина има релативно велику вредност за земљу у којој је поникла и што може изгледати и назвати се „модерна", „савремена", „напредна" итд.

И када војне теорије и доктрине технички високо развијених земаља пропагирају и глорификују преко сваке мере ратну технику и разрађују офанзивна, често завојевачка дејства, као искључиво „добра" и „савремена" а као узгред доказују „научно" онима који таква средства не поседују да им не преостаје ништа друго до да се покоре, тада то треба примити као један елемент савременог збивања, истражујући методе и видове оружане, политичке и економске борбе који су супротни овима и представљају њихову негацију. Завојевачке технократске војне теорије и доктрине садрже имплицитно пасивизам и капитулантство за противника исто онако као што теорија напада негира теорију одбране. Али познато је да и одбрана, схваћена у најширем смислу тј. као свеукупност мера и поступака срачунатих на то да се заштити од завојевача, доноси позитивне резултате. Ово је често веома тежак пут али једино исправан; без њега се никада поробљени и заостали народи не би могли надати да ће се ослободити ропства и заосталости.

Данас је очевидно да се Кина, у случају да је усвојила завојевачке технократске војне теорије и доктрине Јапана као универзално важеће, не би одупрла туђим завојевачким аспирацијама нити би успешно извела револуцију и ослободила се. Народи Југославије доживели су ратну катастрофу априла 1941. умногоме и због усвајања туђих војних доктрина као универзално важећих а нашли су себе и као народ и као армија када су почели да раде супротно технократским завојевачким војним доктринама и усвојили вид ратовања који није био разрађен нити хваљен у то време — партизански вид ратовања. Слично говоре и примери Вијетнама, Алжира, Кубе итд.

Занемаривање покретачких и стваралачких снага унутар сваке земље, везивање збивања у свету за борбу искључиво такозваних суперсила — СССР и САД, односно војно-политичких блокова оформљених око њих значи не пратити деловање многобројних осталих супротности у свету које, иако споредније од поменутих, у својој свеукупности, повезаности и условљености врше знатан утицај на друштвена кретања и могу у одређеним условима постати главне. Пренебрећи ово приликом оцене ситуације и субјективног деловања било појединаца било политичких партија или држава, значи индиректно тврдити да унутар појединих група држава, односно самих држава нема ни антагонистичких ни неантагонистичких супротности, што ће рећи да нема ни живота ни животног кретања. Ако све потиче од борбе главне супротности — СССР и САД — то за остале земље значи да се у њих живот улива споља. Овде се не мисли да се утицај „суперсила" може занемарити јер значај тог утицаја на живот осталих држава није мали, али он није и не може бити једина и стална покретачка снага. Овакво гледање представља на идеолошком плану идеализам, на политичком — опортунизам, а на војном — деморализацију и бесперспективност сваког отпора и борбе.

Павле Јакшић

ЖЕНСКА ПОСЛА

МИЛИВОЈЕ ПЕРОВИЋ

БАШ ТАКО сам и рекао Дисциплинској комисији која ме је саслушавала као сведока — женска посла! Шта ви тиме хоћете да кажете поштовани друже? — запиташе они. Па... у возу се ништа није десило. Али се могло десити. Могло је, слажем се. Казнили су их. А баш некако у то време повучене су стјуардесе, сада у том возу виђам само кондуктере.

А ево како је било.

Често путујем према Приштини, увече спаваћим колима, а сутрадан, натраг, моторним возом. Те вечери је са мном био у кабини неки човек који је обесио панталоне о рупицу, а кад сам му показао вешалицу рекао је: „Може и овако". Затим је појашио на малу поличицу да се попне на горњу постељу. Не! — вриснуо сам ја јер је поличица почела да пуца и да зове у помоћ. — Зато постоје стубе. Какве стубе? — чудио се он, — откуд стубе у вагону? Но најгоре је било што је целе ноћи стењући силазио и ишао некуда на крају ходника — кад год сам се пробудио видео сам како одозго висе његове ноге у дугим белим гаћама.

Кад сам сутрадан ушао у празан купе моторног воза на Косову Пољу — одмах се испружих по читавој једној страни.

Негде пред Митровицом у купе уђе омања женица црвених ушана и лепих живих очију. Била је у плавој кецељи и после се испоставило да је шеф вознога бифеа. Кад ме виде напући усне, а кад воз стаде јако се нави преко прозора и викну: „Ми-ии-ћооо!"

Мало затим у купе уђе висок и смеђ младић. Жена се приви уз њега и готово га као дете, нежно, смести на седиште преко пута мене. Па онда нагло спусти све три завесице на прозорима.

— Била сам резервисала цео купе, али, ето — ушли!

— Не мари. Ко те замењује у бифеу?

— Нема везе.

И наставише тих и брз разговор (ја сам се правио као да спавам).

Причали су о неком заједничком пријатељу који се оженио.

— Је ли оном зрикавом?

— Да, али су се развели.

— Зар већ? А зашто?

— Он ударио мало терор, а она збрисала.

У један мах жена некуд оде и замало у купе упадоше све три стјуардесе.

— То је мој бивши муж, — рече она. — Мића... четири године је како смо се развели.

И све петоро се збише на клупу преко пута. Шапутали су и кикотали се. А за то време је наш воз јурио низ Ибар, тутњао преко мостова, залетао се у црне отворе тунела. Обезглављен потпуно, сва власт у њему беше се окупила овде, око Миће. Смејуљиле су се, бог те пита о чему су га све задиркивале. И кад су се разишле она жена из бифеа стално је дотрчавала. Први пут назрех пред Мићом тањир воћа, затим тањир неких посластица, а најзад донесе и две кафе и седе да их заједно попију. Сад су разговарали о детету.

— Што не свратиш, Мићо? Увек прича како је сироче. Тата га оставио, а и мама стално некуд путује...

Неко време су гледали у гола копаоничка брда ћутке. По увалама се сместиле некакве шумице шибља у умирућим црвеним бојама.

— Волим ова црвена брда, — каже она. — Кад год пролазим од Митровице до Рашке увек овако гледам кроз прозор.

— То је рујевина. Код нас у селу много је има. Мајка је тако зове — рујевина.

А гласови им тихи, и жалосни. Гледам их кроз спуштене трепавице и стално у себи понављам: зашто се разведосте, о, зашто! Шта се то десило, каква несрећа? Али, очигледно им сметам. Она га стално зове да пређе у купе који је резервисан за стјуардесе.

— Поручиле су да дођеш. Све три су добре, онако... лајаве. Ми увек заједно путујемо.

И збиља кад сам изишао у ходник и мало после се вратио — Миће не беше у купеу. Украдоше ми Мићу.

После Краљева одох у бифе. Пун крцат путника. Кроз њих се као змија провлачи она жена, смеши им се, очи јој сјајне. Објави да више кафе нема, а за три цезвице које је управо тада пристављала на решо рече да је то „онако... у приватној режији". Па са тим својим малим шверцом у рукама опет оде некуд кроз дуге ходнике воза које је она тако добро познавала.

А тамо негде, иза три спуштене завесице на вратима, у друштву своје бивше жене и три „лајаве" стјуардесе, седео је Мића и мазио се.

Воз јури кроз хладну ноћ и носи незнану причу о њиховом детету, сирочету. И ко зна колико још таквих прича.

Баш тада је, у воз ушла контрола...

ПОВОДОМ МАРГИНАЛИЈА М. ПЕШИКАНА

АЛЕКСАНДАР Б. КОСТИЋ

КАДА СЕ НЕКО одлучи да прикаже, макар и у виду маргиналија, нечији критички напис, онда, свакако, то не значи да може по својој вољи излагати само оно што му изгледа најзгодније, мада је секундарног значаја, а да друге начелне и примарне замерке, просто, прећути, свестан да су неугодне и тешко одбрањиве. Др Пешикан је у прошлом броју „Књижевних новина" добрим делом тако поступио, чиме се огрешио о критичарски бонтон. Колико која моја тврдња тежи, могао је он добро и лако одмерити, али он то, на жалост, није урадио. Он је остао углавном на маргинама, па је често и њих напуштао. Међутим, због маргина се не смеју заборавити пагине.

Моја најтежа замерка Речнику српскохрватског језика односи се на избор извора речи које је требало унети у Речник. Остаје као тачно: у погледу медицинских појмова избор је, ван сваке дискусије, дефектан и по броју, и по квалитету. Међутим, ни у ком случају се нису смеле занемарити многобројне медицинске публикације између два светска рата у којима се налазе обилни подаци о нашој медицинској терминологији и о нашем савременом медицинском језику. Верујем да се та омашка тешко може бранити, а још теже одбранити. Али преко таквог, начелног питања ипак се не може прећи ћутке, јер се тиме одговорност редактора само увећава. Мене, дакле, и даље интересује шта М. Пешикан мисли о томе, недопустивом поступку редакције, који има врло неповољних реперкусија на садржај и обраду Речника.

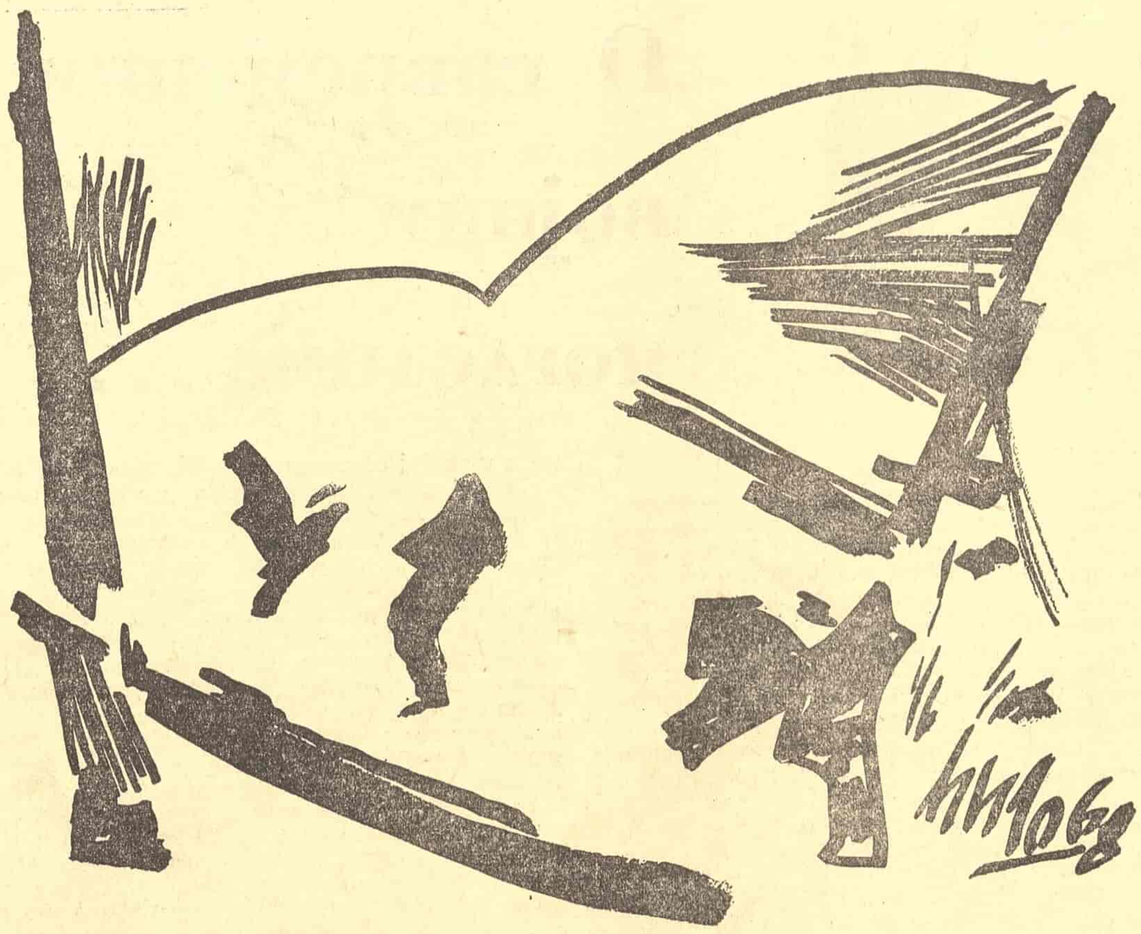
М. Пешикан не налази објашњења, а још мање оправдања за замерке које сам изнео у доста дугом списку. Он, просто, прелази ћутке преко низа **оправданих** замерки од велике начелне важности: сматра ли се за правилно да се у једном модерном речнику српскохрватскога речника стручна дефиниција може и сме ближе објашњавати и илустровати текстом **књижевника** и да ли ће се тај погрешни принцип и даље спроводити у другим књигама Речника. Наведени пример је и **сувише речит својом неприкладношћу.** Реч је о појму **идиосинкразија,** која је „урођена преосетљивост, одвратност према нечему" (боље би било неподношљивост нечега), која се, по свим принципима лексикографије, може ближе и конкретније објаснити примером само **из медицинске литературе,** а никако из **књижевних дела** (М. Крлежа), као што то најбоље илуструје овај неспретно изабрани став: „Ја субјективно осјећам дубоку идиосинкразију спрам сваке новограђе". Још је убедљивији пример у коме, поред нетачне дефиниције **појмовне речи,** стоји још нетачније илустративно **објашњење из** текста опет једног књижевника (Св. Ранковића): „Стомак све више завија, осећа велику необичну глад и ваљда услед такве инервације почне живље мислити" (зар стомак?!!). Дакле, Пешикан је у својој превеликој брзини да одбрани чак и посве **неправилан** рад лексикографа, заборавио да бар обећа да ће они убудуће напустити такав погрешан поступак. Својим примером да лингвиста не сме искључити ни „непрописно грготање", лингвисти не могу обеснажити као град чврст став медицинара да се у медицини глагол **грготати** употребљава само за грготање **прописаном** течношћу, што никако не значи да лексикографи не смеју грготати и **непрописаном** течношћу, ако им је воља. Ако се погрешним дефиницијама додаду и непотпуне, онда ми се бар не може приписати „невештина" и „незалагање". Мој списак примера погрешних дефиниција није мали и он долази, свакако, баш од недостатка контроле стручњака, за коју се и сам Пешикан залаже, али која се не спроводи. За жаљење је, дакле, што је Пешикан много више **одузео** мојој критици него што је био ред. А оно што је одузео, одн. што покушава да одузме, подоста у једном препотентном ставу, представља суштинска, начелна питања, о којима је, као један од познатих језичких стручњака, морао да говори, уместо што је на читавом ступцу изнео своје, прилично натегнуте, рефлексије о томе да ли су речи „зрцало" и „огледало" равноправне у оба језичка подручја. Једно је сигурно: Срби употребљавају реч „огледало", а Хрвати „зрцало", што не значи да Срби **не знају** шта је „зрцало", нити Хрвати „огледало". Међутим, моја замерка се односи на недоследност и депласираност да у ћириличном издању буде обрађена дефиниција речи која се у Срба не употребљава.

Као што Пешикан заступа мишљење да се специјалистима не може препустити да одлучују које ће речи ући у речник, тако ми заступамо гледиште, и бранићемо га енергично, да лексикографи не смеју о томе одлучивати самовољно, на своју руку, без мишљења и савета специјалиста. А то се, изгледа, десило баш приликом редиговања прве две свеске Речника, и то у недопустивој мери! Какву улогу медицинска област треба да игра у свакидашњем животу, не одлучују ни специјалисти, а најмање лексикографи, него развој медицине. Али је сигурно да медицински стручњаци, упознати с тековинама модерне медицине, имају пуно право да протестују против тога да поједине друге области (нпр. спорт) буду у Речнику заступљене у несразмерно већем обиму, а да медицина буде у тој мери запостављена.

Најчудније је наговештавање М. Пешикана да би се имало још понешто приговорити неким мојим ставовима, па, примера ради, наводи речи којим се, у ствари, не може ништа приговорити. Зар се опна која прегађује ушни **бубањ** сме назвати **бубна опна,** а не **бубањска опна?** Зар се сме писати **егзибиција,** кад се у Речнику Правописа (стр. 278) формално забрањује тај облик, па се упућује само на **ексхибиција** са свим њеним изведеницама? По Правопису треба писати само **стрептокок,** а у Речнику Матица допушта се **гонокок** и **гонокока.** Ко је онда у праву? Зар овај Речник сме да буде у сукобу с Правописом? И то не запажа један стручњак кова М. Пешикана.

Жалим што медицински стручњаци не могу усвојити лингвистичку „тескобу" речи, чије би им уклањање омогућило сасвим разумљиву употребу семантички различних придевских облика: **артериозан** за квалитет, **артеријски** за присвојност, **кавернозан** и **кавернски, венеричан** и **венерички.** На овом последњем примеру се најбоље испољава потреба да лингвисти, најзад, посвете већу пажњу потребама медицинских стручњака, уместо што аподиктички покушавају да лекаре разувере у потребност оног за чим они вапију. Најзад, свима је данас јасно да придеве треба правити **и од патологија** и од **патолог,** јер **патолошки** данас не означава толико оно што припада патологу и патологији, колико оно што је **болесно** (патолошки процес). Отуда је погрешно називати институт за патологију **патолошки.** Из истих разлога треба допустити и граду придева **биолошки** и **билогијски,** преко потребних прецизнијег споразумевања ради.

Не знам да ли је Пешикан у дугачком списку изостављених речи изабрао довољно убедљиве, али је за жаљење што из њега ни-



МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: ЗНАЦИ ПРИРОДЕ

је навео, нпр. **дефектологија, заглушивач, имобилизација, инокулација, имунски, инконтиненција** и сл., а није нашао замерке за речи као што су: **вехице, кање, изогоне, изоклине,** па чак **бухштабирати(?!!).**

Зачудо је, међутим, што се Пешикан ниједном речју није осврнуо ни на погрешне дефиниције **немедицинских** речи, које сам само летимице забележио (нпр. **бифтек, арпеђо,** а томе сада додајем **брадва).** То нам допушта претпоставку да би нам брижљивија анализа могла открити и већи број других примера, што би за Речник био велики недостатак.

Моја намера ни када сам писао свој осврт, којег је Пешикан подвргнуо прилично необјективној критици, није био, као што то нису ни ови редови, да у свему обезвредим Речник и значај његове појаве. Свестан сам велике корисности саме идеје о издавању таквог речника и баш зато не могу затварати очи пред оним што свако мора запазити. Идеја је једно, реализација је друго, а реализатори су треће. Али не треба заборавити да реализатори могу да нанесу много штете, ако у посао не унесу највећу брижљивост. На њима је, кад су грешили, не да се бране од онога од чега се не могу одбранити, него ла приону да се такве грешке у наредним свескама не понове. На свима нама је да им у томе помогнемо, да, ако помоћ јогунасто не одбијају, на најбољи начин остваре задатак који им је поверен.

ОДГОВОР Д. СТ. ПАВЛОВИЋУ

НА ТЕМУ „РЕСТАУРАЦИЈА КЛАСИЧНИХ БОЈА"

ПОД РЕСТАУРАЦИЈОМ класичних боја није се мислило на **конзервацију,** реституцију или реконструкцију, односно одржавање постојећег стања боја на фасадама наше аутохтоне националне архитектуре, која мање-више живи до данас, већ на ренесансу класицистичке архитектуре која вуче свој корен из ренесансе, и која је у нас посредством новонастале грађанске класе крајем прошлог века увезена у недовољно развијеном стању, с обзиром на општи ниво такве архитектуре тога времена. Рестаурација значи живо обнављање неког стваралачко-духовног а не техничко-занатског покрета поготово у ренесанси. Зато ако се неко дело добро стваралачки схвати, што је улога правог архитекта увек је дозвољено да се боље изведе него што је то изводио сам аутор, који можда није био у материјалним могућностима да то дело у потпуности изведе, или није могао или стигао да га као дело доврши, за шта је можда најбољи пример баш то класицистичко неимарство о коме смо говорили.

Зато смо се у чланку „Рестаурација класичних боја" заложили за стварну **рестаурацију** грандиозног ренесансног покрета у једном његовом виду, и покушали смо да му дамо живот на нашем тлу. Били смо против статичке, неуметничке конзервације лажних, јефтиних сивих и провизорних кулиса, које би обрукале наше недоречене тежње са краја прошлог столећа. Зато сматрам да је став Д. Павловића врло опасан за будући изглед Београда и Кнез Михаилове улице која се рестаурише а не конзервише, и чије су лепоте Београђани открили и поздравили тек када је засјала у јарким бојама у којима раније није била. Радује нас што пројектанти у Заводу за заштиту споменика културе града Београда немају исте ставове као Д. Павловић у Заводу СР Србије, јер су они такве ставове напустили после рестаурисања Дома Јеврема Грујића. Радује нас што је Д. Павловић свакако веома стручно обновио боје на више објеката наше аутохтоне националне културе као што су то, радили и други пре њега више или мање стручно, али сматрамо да је првенство рестаурација боја на Дому Јеврема Грујића у другом виду. Д. Павловић би требало да тражи за своје бојење фасада пре конкуренцију или узор у добрим молерима.

Пеђа Ристић

Директор Танасије Младеновић, Главни и одговорни уредник Зоран Глушчевић. Техничко-уметничка опрема Драгомир Димитријевић. Уређивачки одбор: Божидар Божовић Драгољуб С. Игњатовић, Богдан Калафатовић, Момо Капор, Мирко Ковач, др Миодраг Коларић, Радоман Кордић, Борђе Лебовић, Борислав Пекић, Богдан А. Поповић (секретар редакције) Предраг Протић Душан Пувачић, Доброслав Смиљанић, Радомир Смиљанић, Бранимир Шћепановић. Уређивачки савет: др Гатомир Анђелић, Ранко Бугарски, др Милан Дамњановић, др Милорад Екмечић, др Миладин Животић, др Владета Јеротић, др Звонко Марић, арх. Станко Мандић, др Коста Михајловић, др Љубодраг Михајловић Идејно решење и графичка опрема Богдан Крцић Лист излази сваке друге суботе. Појединн примерак 1,50 д. Годишња претплата 30 д., полугодишња 15 д. За иностранство двоструко Лист издаје Новинско-издавачко предузеће „Књижевне новине" Београд, Француска 7. Телефон 627-286 (редакција) и 626-020 (комерцијално одељење и администрација). Рукописи се не враћају. Текући рачун број 608-1-208-1. Штампа „Глас", Београд, Влајковићева 8.