

# Наука и идеологија

БОРИС ПУШЧИЧ

**МОРА СЕ ПРИЗНАТИ** да идеологија није само мртва схема идејних прописа и веровања, ограничења и намењања, него и жива творевина, живи израз бирократског менталитета. Отуда идеологија добија ознаке менталне структуре својих бирократских творитеља. Она је прожета духом секташтва и кастиности, јер тај дух интимно прожима бирократију и њиме се она ограђује од осталог света. Да би задржала владајуће позиције, бирократија је принуђена да с времена на време изменила замену за изгубљену аргументацију, којом би оправдала свој систем привилегија из периода административног стапања партије и власти. Док се систем привилегија раније заснивао на заслугама, револуционарним и ратним, сада се апсолутни монопол на власт оправдава идеолошком свешћу, суперпрогресивношћу и свестраном политичком далековидношћу бирократије.

У административној фази бирократија је употребљавала појам „политичке свести“ као критеријум свачије исправности и мерило за степен допуштеног суделовања у власти, сматрајући себе политички најсвеснијим делом друштва. Шта је у ствари тај појам „свест“ који је бирократија монополисала и обоготворила у политичком смислу? Јасно је да је у питању апсолутни квалификатив који даје монопол на апсолутну власт. Али чиме се он може верификовати?

То није сазнање, јер је недоступно егзактној провери: кад се каже да је неко политички свестан а неко није, за бирократију је то ствар глобалне промене а не научне анализе. „Свестност“ као апсолутни монопол бирократије у овом смислу није ни чиста интуитивност ни видовитост него неко тамно и нејасно наслуђивање своје сопствене моћи, своје супериорности, своје изузетности од других, неухватљиво, ирационално и хибридно истовремено, и управо том својом хибридношћу принуђено да најадекватније изрази дволични положај бирократије, њену лажну позицију између силе и демагогије, између демократских фраза и аутократских мера.

Наука признаје интуицију као елемент стваралачких процеса, али резултате тих процеса, па и интуитивног елемента ако им је имплицитан, проверава искључиво егзактним и рационалним методама. Појам „свести“ као елемент бирократске политичке валоризације хибридан је и инфериоран у односу на научну употребу интуиције зато што скрива ирационалне путеве свога порекла (а они су у привилегији и монополу на власт) и што мистификује критеријуме свога проверавања, служећи се провидном демагогијом.

Бирократија сада полаже своје право на неподељену власт на основу „теорије“ да мањина увек више, дубље, тачније и благовремено (у односу на већину) открива суштину ствари и проналази адекватна решења. На основу своје „видовитости“, која је, као што знамо из богате историјске праксе, увек дар мањине, изабраних миленика среће и судбине, бирократија полаже своје апсолутно право на власт. Наука — обрнуто: она не признаје видовитост или генијалну даровитост као средства која оправдавају повлашћену друштвену позицију, јер владавина над људима није само ствар сазнања, него и добровољног уговора о карактеру владавине, у којем се произвођач јавља као слободан партнер. Услед тога, све плодове индивидуалне или тимске даровитости наука не задржава за себе као основ своје привилегисаности или као свој извор експлоатације других, него их несебично, искључиво уз материјалну накнаду, која ни издалека не одговара правој и трајној вредности створеног, ставља на располагање заједници.

Пошто резултати научног рада у самоуправним условима не служе као основ за технократске позиције у систему власти, наука, с једне стране, нема потребу да од себе ствара мит и фетиш, а, с друге, наилази на осуду бирократије, јер не прихвата њену понуду за суделовање у власти на основу привилегисаности. Напротив, наука тежи да своју специјалистичку изолованост и високо стручну неприступачност превазиде што већом практичном применљивошћу као и културним уздицањем средине ка себи, чиме би укинула јаз између себе и заједнице.

Бирократија, насупрот томе, користи лажну теорију о предности мањине над већином као основу за стицање позиције трајне друштвене надмоћи и монопола власти, па је зато животно и кастински заинтересована да истине о друштву, као и инструменте њиховог сазнања, задржи у што ужем кругу, да право арбитража изабране мањине, која саму себе бира, и критеријуме те одабраности сачува као своју основну привилегију и повеже је са богомданом „видовитношћу“ мањине. Отуда жестока и трајна нетрпељивост бирократске врхушке у административном социјализму према било којем облику критике.

# ВН

## Књижевне новине

БЕОГРАД, 15. МАРТ 1969.

Година XXI. Број 349. Лист излази сваке друге суботе.

Цена 1,50 динар

вана да истине о друштву, као и инструменте њиховог сазнања, задржи у што ужем кругу, да право арбитража изабране мањине, која саму себе бира, и критеријуме те одабраности сачува као своју основну привилегију и повеже је са богомданом „видовитношћу“ мањине. Отуда жестока и трајна нетрпељивост бирократске врхушке у административном социјализму према било којем облику критике.

Разуме се, своју нетрпељивост према критици бирократија мистификује на разне начине, заодавајући је у своју нежњу или сурову спасилачку забринутост за судбину земље, државе, друштва, али иза све те мистификације присутан је јасан смисао: бирократија не подноси критику зато што ослобађање критике руши њен мит о непогрешивости, а непогрешивост је друга основна привилегија бирократије на власти. Да су њене намере неискрене а аргументација неадржива показује и то што бирократија није спремна да своју тобожњу универзалну моћ арбитража платонски размењује са заједницом која користи плодове њене арбитраже, него је богато надокнађује позицијом власти и системом привилегија.

То није случајно. Позиција власти обезбеђује максималну моћ манипулације већином, на чију се „сагласност“ бирократија демагошки позива с времена на време. Но, основно је теоријско и практично питање које бирократија не може научно да разреши: шта су објективни критеријуми за избор персоналне састава суперпрогресивне мањине? Откуда знамо да је тај избор пао на праве људе ако не постоји могућност објективне критике бирократије, ако се кадровска политика планира на врху и ако врх држи сву власт у својим рукама? Шта је објективно, научно и егзактно проверљиво мерило стварне прогресивности те мањине ако та иста мањина, која себе сматра најпрогресивнијим делом прогресивног друштва, сама поставља своје критеријуме прогресивности и не допушта њихову објективну валоризацију?

Са научне тачке гледишта и по самоуправној логици ствари, неадржива је теоријска претпоставка бирократије о праву на власт на основу предности изабране мањине над осталом споросазревајућом већином, пошто та „теорија“ не даје никакве наде произвођачкој већини да ће једном моћи да смањи јаз у погледу политичке свести између себе и мањине, јер таман већина сазри и уздигне се до усвајања идја мањине, а стварност се толико измени да усвојена слика свести више не одражава тачно стање ствари, те видовита мањина опет може да заплеће свој спасилачки футуристички плас, којим се издваја од већине и намеће јој се као арбитражујући чинилац. Јасно је да тако подржавајући јаз између мањине и њене пружа мањини могућности за разне злоупотребе власти.

Позивање изабране мањине на своју привилеговану даровитост да доноси праве и једино решавајуће одлуке, у самоуправном друштву мора заменити егзактно проверљива моћ научног предвиђања. За савремену науку не постоје ни изабрани по-

јединци ни изабране мањине које могу, насупрот савременим, научно-истраживачким методама и инструментима стављеним у службу произвођача а не бирократије, да поставе боља, савршенија и интересима самих произвођача адекватнија решења. Веровања у богомдану интуицију појединца спадају, психолошки, у давно превазиђени архајски арсенал људске свести и примитивног менталитета (у научном смислу речи), а политички — у бирократску категорију кастинског секташтва и аристократске искључивости, што нема ничег заједничког са прогресивним духом нашег времена.

Идеологија је у ствари објективно и несвесно, али некипут свесно и рационално (што све зависи од степена бирократске стопености са њеним властитим привилегијама и монополом власти, тј. од њене способности да их издвојено сагледа) прикривени израз неверице у самоуправни социјализам, у научну веродостојност и позитивну егзактну проверу и доказивост социјалистичког друштвеног концепта. Ако је концепција социјалистичког развојка научно заснована, нема никаквог разлога за прибегивање ненаучним инструментима. Само бирократија која, не разлудчујући свој интерес од општег интереса произвођача, подешава концепт и деформира односе према својим сопственим интересима, интересима владајућег и арбитражујућег слоја друштва, има неопходну потребу да се прикрива идеологијом као универзалним плаштом свемоћи,

претварајући је у нешто мистично, подједнако неприступачно рационалним разлозима егзактног мишљења као и самоуправљачкој самосвести.

Бирократија је принуђена да од идеологије ствара мит и табу као што су то, у ранијим епохама, чинили од религије владајући слојеви друштва. Идеологија у административном социјализму представља ону чаробну моћ и магичну формулу коју је у ранијим стратиграфским слојевима свести представљала религија. И као што су верски прописи и одлуке црквених концила имали обавезну моћ, а доносили су се без икаквог утицаја верника, тако бирократија у административном или њени остаци у самоуправном социјализму покушавају грчевито да одрже монопол на власт служећи се идеологијом као инструментом који не подлеже никаквој провери, ни егзактној ни самоуправљачкој, и који је, снагом свог ирационалног порекла, своје неприкосновености и тобожњом синтезом општих интереса произвођача, постао највиши арбитражни облик свести, пред којим падају сви разлози живота и стварности, духа и мисли, самоуправних права и логике хуманости.

Јасно је да се тим мистификацијом и обоготворењем идеологије бирократија заштићује од било каквог критичког приступа, спречавајући демократско одлучивање произвођача о најбитнијим проблемима друштва. Отуда је скидање вела мистификације и табу са идеологије један од пре судних задатака науке и културе у борби против бирократске аутархије

а за самоуправна права произвођача. Кад јој се избије тај инструмент из руке, бирократија се мора појавити на попрштну иасја као произвођачама равноправан партнер који обезбеђује свој утицај на ток ствари у оној мери у којој успе да привуче на своју страну стварну снагу аргумента.

Према томе, алтернатива идеологији, у којој се најкомплетније и најригорозније изражава секташки дух бирократије као носиоца својих партијалних друштвених интереса, није наука, јер она је само највиши облик систематизованог метода сазнања, средство, партијална иако егзактна визија ствари и односа, него самоуправна социјалистичка демократија. Али она демократија у којој идеали хуманизма и духовног тоталитета треба да се споје са подруштљавањем права на арбитражање и социјализацијом саме културе, јер све док култура буде била на будету административне бирократије, све док наука и култура не постану оруђе политичке свести удружених произвођача, бирократија ће користити науку за учвршћивање своје власти и друштвених привилегија.

Ако се у социјалистичком систему не развије и не учврсти самоуправна демократија, бирократска аутократија и научна технократија створиће савез који ће отворити ново, мрачно поглавље духовног поробљавања и политичког обесправљивања, према којем ће досадашњи систем роцства представљати обичне импровизације.

## О почетку представе

СВЕТОЗАР ВЛАЈКОВИЋ

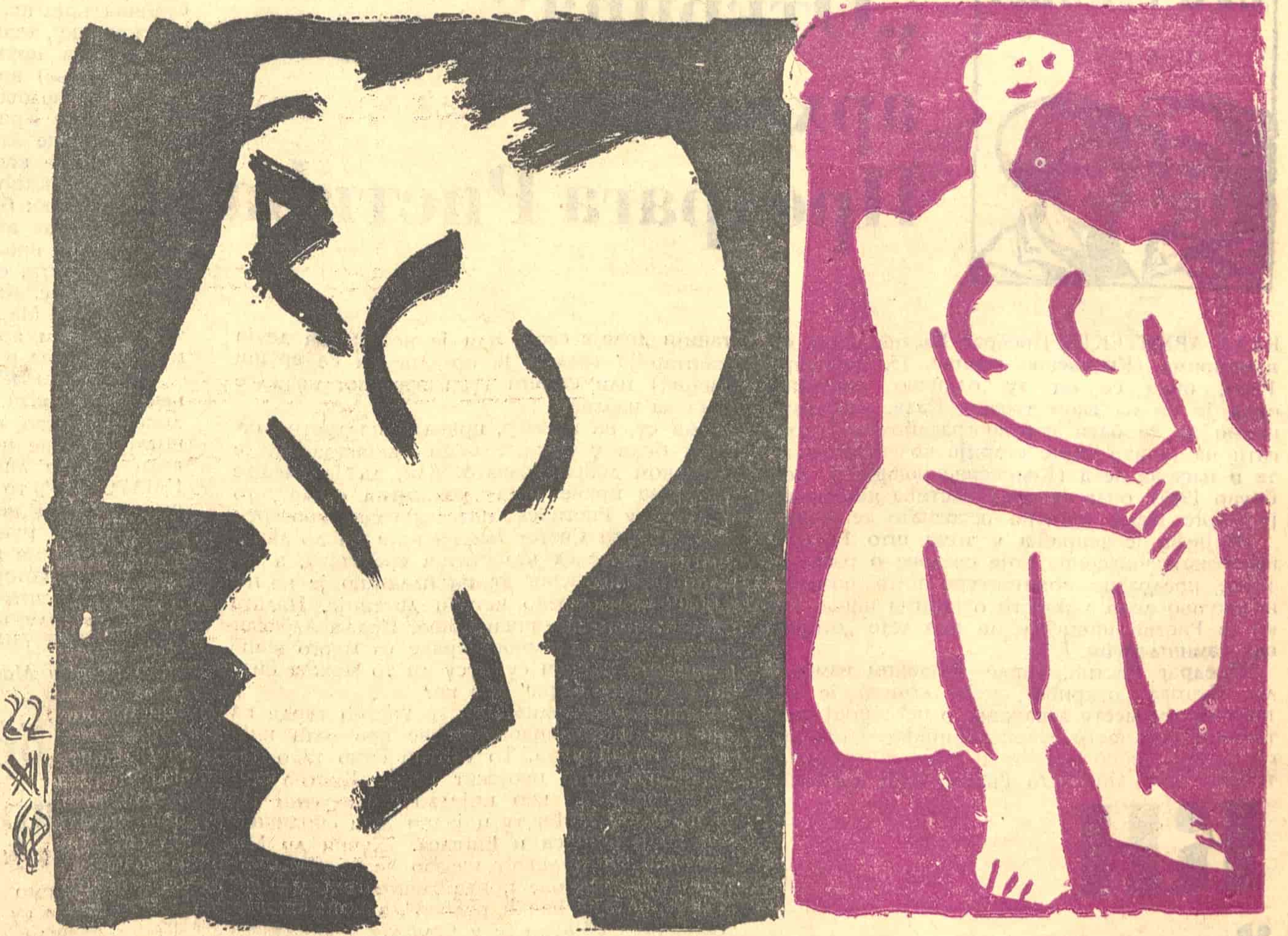
**НА ЗНАК ИНСПИЦИЈЕНТА** светлости се гасе, чека се неколико тренутака да гледаоцише утихне, затим се диже завеса, прораде звучне и светлосне команде, појаве се глумци и представа је почела, бар кад је реч о класичној позоришној представи. За саму публику доживљај представе, према искуству стручњака, почиње нешто касније. Најчешће недовољно припремљена публика у први мах не препознаје ликове, не разуме односе, мучи се да из интелектуалне пасивности за кратко време уђе у пуну концентрацију како би разумела текст и смисао игре. Тек после десетак минута публика почиње да прихвата сценску илаузију, почиње да сарађује са протагонистима, да реагује емоционално, да тако доприноси ритму, да делује као критичка непосредна моторна снага тог уметничког бића које васкрсава пређом. Тад је представа одиста почела, ако је реч о већини примера које нам савремена позоришта нуди.

Овде ће, међутим, бити говора о оних малобројних представама које почињу пре но што су гледаоци испунили гледаолиште, чији почетак није пуко конвенционално речење већ суштински, креативни, психолошки тренд. Није претерано рећи да решење самог почетка представе данас у већини случајева одређује дефинитивно сам смисао представе и њену улогу у савременом театру. Према почетку се најчешће већ може знати да ли представа припада класичном (реалистичком, психолошком, политичком, документарном) позоришту или се може убројати у нове тенденције (суровости, паника, нови реализам, нова фигурација итд.).

Тако је Јозеф Шајна, редитељ и сценограф „Хладног тупца“ од Мајаковској своју представу започео још на улици, пред самим театром. Гледаоци су при доласку наишли на сто варијететних лутака постављених у разне протескне ситуације: ту је лутка која се, пресечена напола, купа у лавову, ту је и пар заљубљених лутака обешених за ноге о грану једног дрвета, ту су и главе које се котрљају по бетону итд. У полусветлом гледаолишту било је, такође, разних предмета. Сцена отворена, са де сетак мердевина које употпуњују на рочици амбијент овог сценског тоталитета. Убачен у такву средину, пре но што се ништа изговори, ништа изведе, гледалац је већ избачен из конвенционалног односа према будућој представи: она је у ствари за њега већ почела а да он тога није свестан. Појава глумца је природни наставак доживљаја који је већ започео: позориште је изненадило свог гледаоца у тренутку кад он од позоришта у целини није очекивао никакво изненађење. Разумљиво је да су многи отпори, које гледалац има према позоришним конвенцијама, тако непријатно видљивим и све теже подношљивим, разлабављени. Редитељ је омогућио да сви каснији догађаји на сцени имају свој интегритет, омогућио је и себи и гледаоцу, једном речју, да се играју до миле воље, а да то не буде лажно. Не треба подвлачити, чини се, колики је значај таквог потеза.

Има разних примера специјално рабених почетака; сваком комаду би у ствари требало смислито почетак који најефикасније уведе гледаоца у представу. На томе данас раде нај-

Наставак на 2. страни



ДРАГАН РОГИЋ: ЦРТЕЖ



# О почетку представе

Наставак са 1. стране

озбиљнији позоришни ствараоци (Брук, Гротовски, Гарсија итд.). Почетак и његово решење најпре је било питање позоришне форме. Пре петнаестак година, кад су Јонеско, Венгартен, Диблар, Вотје крчили пут светском позоришту, скидају завесе, њено елиминисање са сцене било је питање форме, питање уклањања једне од најупорнијих конвенција. Пре њих нико не би могао да замисли да представа почиње другачије но подијањем завесе. Кад су се, из разних разлога, ови позоришни радници пре селили у џепна позоришта прво што им је спонтано засметало то је била та завеса. У сасвим малом, сасвим интимном, селективном театру, театру за посвећене, за приврженике новог, завеса је одједном постала барјак академизма и комерцијалног, спектакулалног, конзервативног позоришта. Ондах је скинута. Уништавањем једне од главних ритуалних конвенција једног неритуалног позоришта — егзактног почетка — позоришна авангарда од пре петнаест година је дала можда свој најважнији допринос даљем развоју позоришта. Тиме је, напамет, отворен пут за експериментисање у погледу контакта са публиком, које још увек траје и у чијем знаку се данас одвијају битни позоришни процеси.

Позориште без завесе, то је била новост, олакшање за публику, али за кратко време. Одједном је тај четврти зид, отвор према гледалишту, почео многома да смета. Ако је постало јасно да се сценски живот може организовати и на четири квадратна метра, да позлата, кристал, тежки сомот, накићени балкони, лепе хаљине, парфеми и остало припада малограђанству, онда није било никаквих разлога да се сцена не пренесе у гледалиште, или гледалиште на сцену. Био је, напротив, много разлога за спајање тих двају старинских позоришних простора.

У први мах ни појединим експериментаторима није било сасвим јасно но шта се постиже тиме. Пулјен Бек, на пример, још тврди да својом игром из гледалишта његови глумци настоје да остваре стварни контакт са публиком; и физички, не само психолошки. Нама се, пак чини да на сртањем на гледаоце, чистим физичким иритацијама глумци Ливинг театра, осим што изазивају полемике о односу гледалац-гледалац, постижу ефекте супротне својим главним задацима: развијају инхибицију код гледаоца који, често уплашен, није у стању да се укљиви у сценски ток, већ више од свега размишља о немогућности да се на било који начин укљоупи у игру осим као посматрач. Али, Бек мање-више читав свој театарски рад обавља без разрађеног естетског концепта.

За разлику од њега, Лежи Гротовски тачно зна кад и под којим околностима је контакт са публиком најчвршћи. Он је, рећемо, гледаоце пред ставе „Принци“ по Калдерону најпре увео у дрвену кутију, неподесну за седење и још неподеснију за гледање с обзиром на птичју перспективу, да би им, пре но што је шта започело, показао главног јунака при пуној светлости, непотичног, на једном малом паралелограму. Принцип

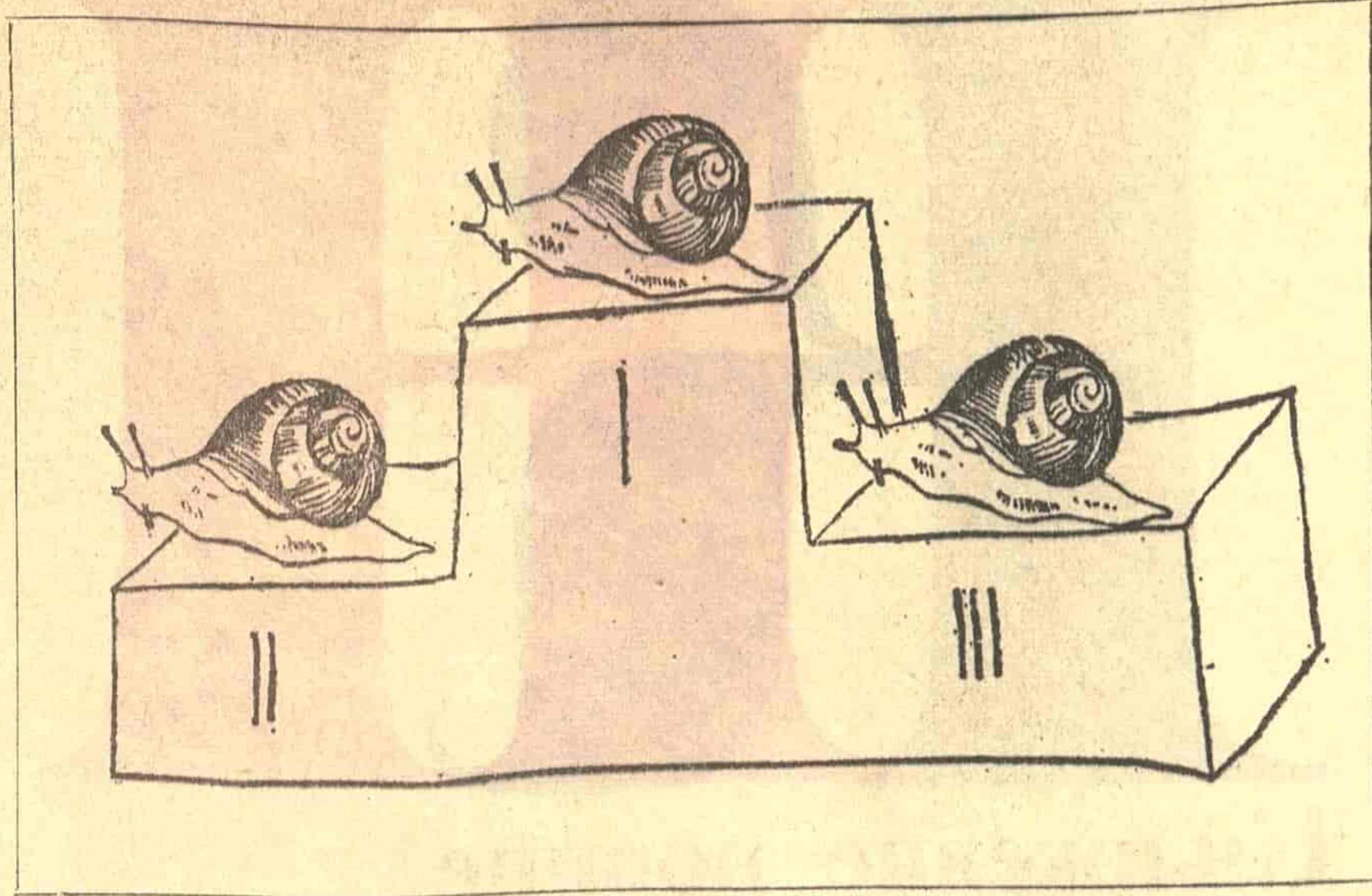
је лежао петнаест минута док је публичка долазила. Тако је представа по чела пре но што је учињен било какав сценски покрет. Ми смо били заробљени пре но што смо се снашли, а наш контакт са сценом претворио се у наше интросекционалне односе, што је Гротовски и желео. Кад је представа „почела“, ми смо већ били у пуној концентрацији ума и чула. Дакле, почетак представе је престао да буде само формално питање позоришног израза, он је инкрустиран у саму суштину сценског бића. Почетком није више само механисам брзог припремања гледаоца на доживљај, он је сад, такав каквог га видимо на светским авангардним сценама, такође и питање форме. Рушењем старих форми позориште је, ево и у случају почетка представе, дошао до нових форми.

На срећу, у прогресивном театру нема прописаних правила за почетак. Рећемо још једном: свака представа треба да има СВОЈ почетак, јер свака треба да буде САМОСВОЈНО уметничко биће. (Ових дана млади режисер Зоран Рагковић, претворио је сцену Атељеа 212 у гледалиште, постављајући „Електру 69“ од Данијела Киша. Без обзира колико је он срачунао шта тиме жели да постигне овај гест је по себи похвалан.) Питања се, као и увек кад експерименти почињу да дају резултате, мултиплицирају. Безброј неуспелих покушаја, поменимо осим Бекових поставки још и игру Хантскеовог комада „Посвање публице“ у театру „Форум“ омогућило нам је не само да се историјски дистанцирамо од тако динамичног развоја театра и почетка представе, већ да фиксирамо заатке чије је испуњавање у току. Успели експерименти су, наравно, у том погледу највише допринели.

Раздвајајући естетски карактер почетка представе од његовог психолошког дејства, сматрамо да у овој фази развоја позоришта ваља подједнак водити рачуна и о једној и о другој компоненти. У оквиру структуре једне представе почетак данас више но икад има утицаја на читав координатни систем бића једне представе. Њиме је одмах дефинисан карактер, тензија, ритам и еволуција представе. Уколико би почетак био недовољно пространим, онда би и све остале линије представе, тако суштински везане за њега, биле случајне. А тиме представа никад не достиже онај ниво вредности којим се једно уметничко дело осамостаљује као посебна врста егзистенције.

Што се пак тиче психолошког дејства почетка чини се да већ сад можемо предвидети будућа настојања експериментатора. Она ће се састојати у једном врхунском захтеву: да гледалац још много пре но што крене у позориште, у тренутку кад одлучује да дође на представу, осети како је њоме обухваћен. Магичка привлачност позоришта више но у целини треба да обезбеди узбуђење гледаоца већ при самој помисли да ће отићи на једну представу. То је даље задатак, то је, наизглед, недостижан циљ. Могао бисмо га поредити само са узбуђењем које данашњи гледалац једне важне фудбалске утакмице има неколико часова пре почетка борбе на стадиону. Пример је баналан и помало тужан, али тачан. Позориште, које је некад имало магнетску снагу, има, чини се, данас права макар да верује да може да се нада да ће је још једном поново стећи. У том погледу наведени експерименти са почетком позоришне представе могу само да нас охрабре.

Светозар Влајковић



## Из ноћи у ноћ

МИРКО КОВАЧ

1.

Бутање је злато

У ВРЕМЕ када се по аулама и учионицама универзитета проширио антиауторитарни талас и одјекнуло први шамари, ректор БУ, Драгиша М. Ивановић још је имао некаква ауторитета, мада су му се већ у јулу кола заглавила негде у Немачкој. Ево сада, на страницима последњих бројева „Студента“, ауторитет му је сасвим пољуљан. „Вечерње новости“, подсећају нас да је ректор помишљао на отказ. (!?) Штага што се одрекао једног паметног решења. Овако и даље седе на својој љуљашци пркосећи таласима, а у међувремену анонимни молери фарбају његова врата црвеном бојом. Његово писмо „Студенту“ од 4. марта ове године несумњиво је гневно, мада је ректор одговорио на оно што га нико није питао. Да ли ће и како Драгиша Ивановић повратити изгубљено поверење? Оваквим реченицама сигурно не. „Најзад ови написи су позив на политичку борбу против мене, инспирисани претезијама једне групе која води борбу против СКЈ...“ На основу чега Драгиша Ивановић може да закључи да је борба против њега, конкретно против његова става поводом комерорације Јану Палаху, исто што и борба против СКЈ? И из овог писма види се да су тачне оне реченице из текста о Јану Палаху: „...ко је овде главни?... уместо да сам сада у Дубровнику ја се мучим с вама... У Београду има 15.000 непријатеља...“

„Мржња и жуч таквих напада потпуно су у стиуду изјаве једног професора Филозофског факултета, који је, како сам обавијештен такође од професора Филозофског факултета...“ (То подсећа на песму Матије Бећковића „Рече ми један човек“, која је и писана поводом оваквог начина мишљења — прим. М.К.) Да ли се тако изражава човек којег су деценијама учили да буде конкретан? Ко га је обавестио о том разговору?

тивкандидат? Да ли су класни непријатељи: апстрактни сликари, филозофи, књижевници, студенти, професори универзитета, пекари, машинбравари, абадије, ГГ, Мићковић и комп, бирократија, уба, ЦИА? Је ли то неко цеховско удружење?

Да је нешто жив покојни учитељ Шпелан Бацковић како би се тешко снашао у овој шуми питања и мојих интимних дилема из ноћи у ноћ! Би ли он, који ми је дао прве лекције о класном непријатељу, могао да га раскринка и да упре свој кошчати кажипрст у његово грло?

3.

Кршевина

„КРШЕВИНУ“ Драгоша Калајића читам са закашњењем, али руку на срце боли су сви његови текстови објављени касније у „Сусрету“, „Видицима“, „Делу“ итд. Ова књига, као и све наше прве књиге, паћи од младичке претепенције и наивности. Но и поред тога „Кршевина“ се надовезује на теологију вубришта коју већ дуже од деценије инаугурише у нашој уметности Л. Шејка. Калајић одуста познаје време у коме нас прекрива кршевина перверзија, еротике, АСА, психоанализе, секса, анкете, време које нам непрекидно заматљује истину, затрпава жуђу као трансценденталном, време у којем и лаж има своје апологете и своје песнике. У том инферналном примичању конкретного које је уништило сан, уметност као сан о стварности, сан, уметност као сан о стварности, све почиње да губи смисао. На свим крајевима ове земаљске кугле убивају лепоту. Но „Кршевина“ наговештава бекство од машина и манекена, бекство од ствари које смо рестаурирали, од тих мртвачких санстаурирали, од тих мртвачких поклодука у које ће нас за живота покопати. Јавља се мржња према материјалу, према пластици и махагонији, према вештачким творевинама, према фарби и тапетима. Бежаћемо ратуририју и тапетима. Бежаћемо јединици ка уметности која нас неће спасти, али која ће нас прихватити и разумети. Уметност је то живо биће, тај организам који дише у распореду хаоса око нас. Калајић има гађење на творевине овог доба, ма гађење још увек верује у Европу. Мени се све чини да се неће моћи никаквим аспесолом отклонити задах из грла већ полумртве Европе, како би можда казао Крлежа. Иаузије су сувшиње док год траје криза елите.

Ова књига је значајна зато што ју је писао млаод човек који размислиа о феноменима свога времена, о филозофији и историји, о математици и сликарству, о метафизици и Европи, он као да наставља читав један круг проклети чинеица, које је на подручју мишљења у нас инирирао Миро Главуртић. Књига је изашла у опреми дизајнера арх. Слободана Машића Данета. Због свега тога спомену сам се „Кршевине“.

4.

Сатиричар

У НАЈНОВИЈЕМ броју „Српсета“ од 5. марта ове године млади и талентовани сатиричар Милован Витезовић подметнуо је питање Радоју Домановићу. Ево једног:

Витезовић: Објасните народу нашем зашто је велики народ?

Домановић: Добри народе, твоја послушност, ропска и одана, учинила те је великим и ваљаним народом!

## Суочавања



## „Открића“ архитекте Предрага Ристића

КАДА АРХИТЕКТА Предраг Ристић пише о вампирима (Књижевне новине, 15. фебруар 1969), онда се он ту оданчно сналази, онда је он на свом терену. Када, међутим, научи да се бави историографијом па дохвати на нишан своје старије колеге-архитекте и њихова дела (Књижевне новине, 1. фебруар 1969), онда се пред Ристића постављају многе њему потпуно непознате тешкоће. Највећа је тешкоћа у томе што Ристић не познаје чињенице које сведоче о развоју наше предратне архитектуре нити познаје целокупно дело личности о којима пише. Та ко је Ристић принуђен да као дете „открива“ измишљајући.

Предраг Ристић, дакле, углавном измишља. Његова „открића“, међу којима је на истакнутом месту запажање о невеликој уметничкој вредности Маркове цркве, у ствари су одавно добро познате и стручно аргументоване теме. Оно што Ристић овој аргумен-

тацији додаје своје или је неозбиљна дечја маштарија (какав је предлог да се сруши звоник) или сасвим губи вредност када се погледа изблиза.

Да су, на пример, црква и предратни режим били у пријатељским односима, то је углавном добро познато. Али, да је знање Маркове цркве била „режмска ствар“, то већ иде у Ристићево интелектуалне конструкције. Црква Светог Марка није ни до данас довршена услед недостатка средстава, а знање Светосавског храма одагано је из истих разлога преко четири деценије. Палате министарстава, ланчани мост Краља Александра, грађени су много краће уз много више помпе, довршени су: јесу ли то можда биле „режмске ствари“ или не?

На другом једном месту Ристић тврди како пројекат Маркове цркве пре рата није јавно критикован. То Ристић само тако мисли. Напротив, пројекат браће Крстић био је критикован као ниједан послератни објекат укључујући ту и једни Дом синдиката на Тргу Маркса и Енгелса. Жучни др Милутин Борисављевић назвао је у „Правди“ пројекат Маркове цркве „мање вредним него што су то бачки радови“, а проф. Бурђе Вошковић објавио је у Српском књижевном гласнику чланаг под насловом „Црква св. Марка у Београду као карикатура Грачани-

це“. Критика је, дакле, било, а то што оне нису утицале на процес грађења објекта, то је судбина која прати и савремену архитектонску критику, такође.

Маркова црква није једино (и свакако није најбоље) архитектонско дело браће Крстића. За недовољно упућене треба додати да су браћа Крстићи пројектовали и извели палату бивше Аграрне банке на Тргу Маркса и Енгелса као и палату Игуманов на Теразијама. Ристић вероватно не спада у ове мање упућене: браћа Крстићи, чланови авангардне „Групе архитеката модерног правца“, били су му професори, он је, дакле, морао да их запамти, он најзначајније њихове пројекте познаје. Како онда може да тврди да је пројекат Маркове цркве поверен „мање талентованом архитекти Крстићу“ — то само Ристић зна и нико више.

Текстови Предрага Ристића могу бити за некога духовити, њих човек може да чита у доколицы, као што се у старијим данима читају новине и забавни магазини. Али ставити овакву литературу под заглавље „НЕ-ИМАРСТВО“, то заиста није добро, то нема смисла. Када неимар не поштује стварност пројекти се руше, куће се руше. Они текстови у којима нам се Предраг Ристић представља као историчар или критичар архитектуре не поштују никога и ништа. Стављени на силу под заједнички назив „НЕ-ИМАРСТВО“ они се руше сами од себе.

Арх. Зоран Маневић

## У одбрану неимарства

Одговор Зорану Маневићу

Захваљујемо колеги Зорану Маневићу на примедби да су црква Светог Марка и браћа Крстић били оштро критиковани још пре рата, али сматрамо да нас она само допуњује и потврђује наше тезе. Прво, да тај про-

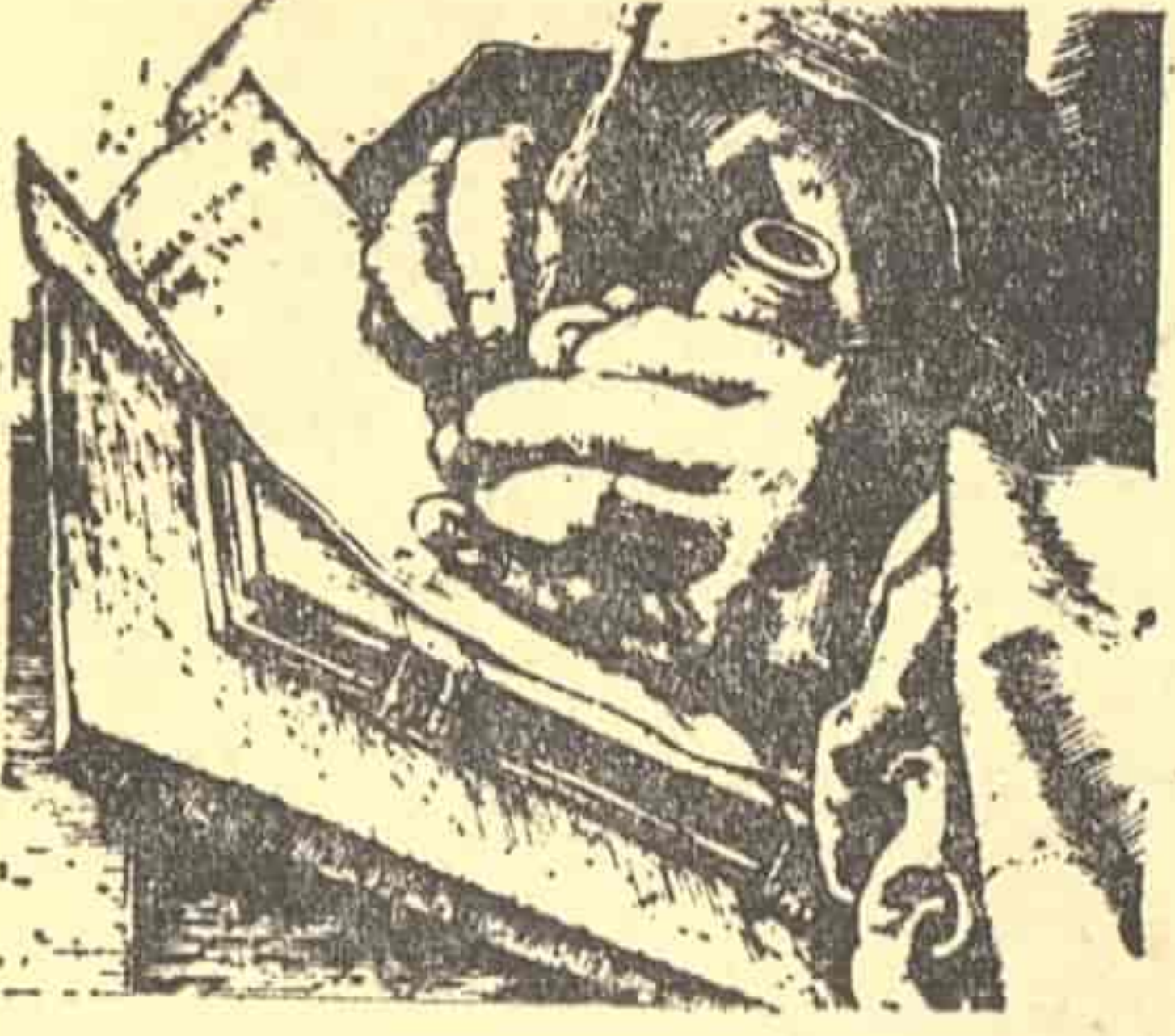
У СЛЕДЕБЕМ БРОЈУ:  
**ЗОРАН ГЛУШЧЕВИЋ:  
 ПРИНЦИПИ КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ И НЕПРИНЦИПИЈЕЛНОСТ ЛИСТА „КОМУНИСТ“**

јекат не ваља, и, друго, да је баш због тога што је критикован без икаквих последица — био режмским ствар. Ово се може закључити обичним логичним повезивањем ових података.

С друге стране, могу да изјавим да сам веома добро познавао и остала дела Крстића, а као њихов студент и њихова предавања и ставове, и баш сам због тога и тврдио да су „мање талентовани“. Нико не може да тврди да њихова дела нису запатски солидно изведена, и у том погледу су били авангарди. Имали су они не мало смисла за камен, мајтер и опеку, дужњаке, подутке и четвртке, али то је само још више увећало трагедију њихових дела и студија на Архитектонском факултету. То можда није толико долазило до изражаја у некој мањој вили на Дедињу, или закривљеној фасади бивше Аграрне банке на Тргу Маркса и Енгелса. Међутим, када је реч о правом неимарству, као што је композиција простора једне цркве, онда се неимарство не може да сведе на занатство Крстића. Неимарство које у нашем језику има и узвишено поетско значење још како може да има, са гледшта усвојеног занатства, необјашњиве вредности, које не би требало да вређају инфериорно занатство и занатлије што га не схватају.

Пеба Ристућ





# Историја и егзи- стенција

ТАРАС КЕРМАУНЕР

ДРАГАН РОГИЋ: ЦРТЕЖ



ПОЈАМ егзистенцијалне категорије или егзистенцијалне структуре скрива у себи двојну природу. Категорија или структура означава оно што је у појму научно, а придев егзистенцијално указује на метасцијентистички део тог појма.

Модерна наука је напустила некадашњу — наивну — амбицију: тежњу ка комплетности и тоталности, а пре свега једноставно реалистичкој истовестности са природом света. Задовољава се унутарње кохерентним извођењем поставки — аксиома — постављајући их на зачетак, као своја исходништа. Исходниште књижевне науке какву сам ја замислио је егзистенција.

Пре свега и одједном дате су ми две ствари: свет и ја. Ако ово ја — по Лапановим анализима — није ништа друго до рефлекс активности која извире из мог бића, фиксација и конструкција посебног ентитета чију праву природу чини искуство о свету, ентитета који види самог себе и издваја себе у своју форму, у носиоца искуства, онда је јасно да је основна одредница мене мој (активни) однос према свету, а тиме и свет сам. Ја, то су други, ја, то је друго. Ја је свет. Анализа мога ја је анализа света. И уједно: како да тај „објективни“ свет видим, осетим, схватим, окушам, разумем, ако то није свет који је у мени, који је плод, резултат и предмет мојег — и само мојег — аутентично индивидуалног, непоновљиво персоналног искуства? Мислити и говорити о свету литературе, о љубави, страху, насиљу, немоћи, осећањима, квалитативно одређеним сликама значи све то познавати на унутарњи начин, не само по спољашњим знацима. Рефлектовати свет „објективне“ литературе значи рефлектовати своју активност, свој однос према свету, своје искуство: себе као формирану садржину. Ова формирана садржина, која ми је најпре и на најнепосреднији начин дата, у исти мах је унутарња и спољашња. Унутарња: та садржина сам „ја“, мој бол, моја мука, осећања, мисао, оно што живим. Без ње ја не постојим и, за мене, уопште ничег нема. Она је извор, темељ и претпоставка целокупног „објективног“ света. Називам је: (моја) егзистенција. Спољашња: иако сам та формирана садржина „ја“, она је такође „моја“, она је мој предмет, не-ја, нешто на шта се моје ја односи, што моје ја испитује и одређује. Као таква, ова садржина није више (моја, дубоко субјективна) егзистенција, већ свет према коме се моја егзистенција односи као према нечем страном, другачијем, једнаким са било чим ван мене. Када моја егзистенција опише саму себе, она постаје — опет за саму себе — опис, скица, снимак, јер је она, у ствари, цело време категорија или структура до које долазим својим размишљањем и расчлањавањем приказа ми се тако као (структурирана) идеја о свету и идеја света. И уједно: она никад не може бити само идеја, само „објективни“ снимак, јер је она, у ствари, цело време рефлекс који са моје егзистенције пада на моју егзистенцију, што значи да је — у својој суштини, језгру, претпоставци, исходшту — моја најаутентичнија егзистенција сама.

Проблем о ком говоримо се, дакле, поставља на два нивоа: као научно истражива-

ње „објективних“ литерарних светова (решимо Минатијеве, Стрнинине, Шаламунове итд. поезије) и као „уметничка“ исповест, као причање о егзистенцији мислиоца, који тиме што размишља о свету мисли о себи, односно, мисли о себи тиме што мисли о свету. С једне стране је то, дакле, научна мисао, безлична до краја досегљивих могућности (то је, дакако, само идеја водања и циља), „објективна“, усаглашена са низом научних метода и начела, с друге пак стране, то је научников дневник у ком се наука за трен ока истопа и прометне у литературу о литератури. Научни аспект ме полако али све више удаљује од мене самог (иако моја егзистенција остаје као исходниште и основа), светове литературе почињем да укључујем у шире склопове (социолошке, психолошке, политичке, техничке итд.). Егзистенцијални поступак ме враћа самоме себи и тематизира, експлицира управо оно што при научном поступку остаје неоткривено. Оба се аспекта прекривају: увек је могуће (и неопходно) под научним открити егзистенцијални, а егзистенцијални је увек могуће тематизовати и рационализовати (интелигенизирати) у научни.

Услов научног тематизовања егзистенцијалних „доживљаја“ је време. У исти мах, и само време је основни „доживљај“ мог односа према егзистенцији и према свету. Ниједан свој доживљај (осећање, потресеност, доживљај, спознање) не бих могао разумети кад не би постојало време. Димензија времена ми омогућује да доживљај „доведем у везу“, да га повежем са оним што је већ било, са оним што очекујем, с оним што „јесам“; а „јесам“ само у случају кад се рефлектујем као онај који „јесам“, ако из мноштва грађе и података изаберам карактеристичне и репрезентативне, суштинске и централне, а остале испустим или занемарим као случајне и неважне. Сви ти подаци, дакако, никад не могу бити само синхронни, истовремени. Већина се података већ збила и чува их сећање, режиратури и актуализујући их из прошлости у садашњост, у дагост. Активно сећање је активност интерисања оне есенције (оног „ја“), која није ништа друго до саморефлекс егзистенције.

Егзистирати значи бити несвојљив, бити нередукибилан, бити аутентично ја. Бити ја значи сам у себи и самоме себи се догађати: бити у активном односу према свету, односно према свему на шта најпрем и што „ми“ је дато. Догађати се значи бити у времену и бити сам — као активност — време. Егзистенција, дакле, не постоји без времена: време мене је уједно време света, његов услов. У исти мах, време света у ком се ја догађам је услов мом времену, времену мене. Погодни смо, дакле, у нашу централну тему: историју.

Кренем ли од себе (егзистенције) ка свету, налетим на материју, на Друго, на не-себе које је непробојно, дивље, тврдо, неумољиво. Спознати то Друго, непробојно пробити, дивље припитомити, спољашње учинити унутрашњим, једном речју разумети „објективни“ свет, не значи ли то усвојити „објективни“ свет; видети (и разумети) та из перспективе своје егзистенције? А то већ ipso facto значи доживљавати, спознавати више но досада,

изићи из себе и загњурити се у свет — отворити се и општити са светом (назива ли се то љубав?). Може ли се рећи да та пракса значи: занста постајати не-ја и тек тако несубјективистичан, ненарцисоидан, негеопентричан човек?

Но ако је тај „објективни“ свет диахроно трајање субјективитета, ако ми сва „објективна“ грађа потврђује трајање субјективитета (наравно, под углом визирана из моје егзистенције), онда пристајање на овакво трајање субјективитета значи пристајање на децентрирање себе као субјекта („ја“), дакле, на десубјективирање. Десубјективирање је управо (унутарње логичан) резултат историје субјективитета. Тек на степену самонагације (десубјективирања), субјективитет је постао видљив као логос и судбина. Сагледавати историју субјективитета (пристати на њу) значи одрнати се себе као субјекта: препустити се дијалектичкој игри између неискорењиве егзистенције и неискорењиве историје.

Тиме никако није речено да се на словеначку литературу не може гледати и на други начин (другачијом оптиком, под другачијим углом гледања, из другачије егзистенције). Без сумње, то се може и на њу се и гледа другачије. Ипак: ја браним, сведочим, доказујем свој спој историје и егзистенције, спој у ком је историја зависна од моје егзистенције, а моја егзистенција укључена у историју и омогућена (схваћена) кроз њу. Питање: ко је у праву? у овом тренутку уопште није важно. Није ми, наиме, стало да хваљам своју, а критикујем остале „визије“ (није ми до критике), већ да изградим (што аутентичнију, егзактну, комплетну, исцрпну, богату итд.) сопствену „визију“. Живот (као основно интерперсонално и интерегзистенцијално збивање) је дијалог — комуницирање — различитих историјско егзистенцијалних „визија“.

На тај начин је субјективитет и његова историја постављени у однос према мојој егзистенцији и према „објективном“ свету. Та историја је објективна зато што сам је као идеју примио од других, од већ изграбених философија („визија“), које су је прилично детаљно изградиле, образложиле, доказале, илустровале и учиниле је, с једне стране, објашњењем света, а с друге, законом (природом) света. А егзистенцијална (у посебном смислу чак субјективна) она је зато што сам у перспективи „објективне“ идеје-објашњења, у њеном хоризонту, у њеној интелигентности сагледао и разабрао и свој активитет, праксу, искуство, „природу“, једном речју, све оно што сам спознао као своје „ја“ и као њихову „природу“. Историја субјективитета није само објективно збивање нечега ван мене некакав физички закон који морам прихватити као сидерну чињеницу, коме се морам покорити без обзира да ли она важи и за моју унутрашњост или не. Историја субјективитета је дубоко мој, лични, искуствени, аутентични, такорећи „приватни“ проблем. У — од „објективитета“ прихваћеној — философској оптици не само да разумем самог себе, већ и јесам (ја сам остали, јер сам по осталима оно што јесам: ја): доживљавам себе као субјекат, као његово догађање и као његов крај. Ако пишем о четири степена исто-

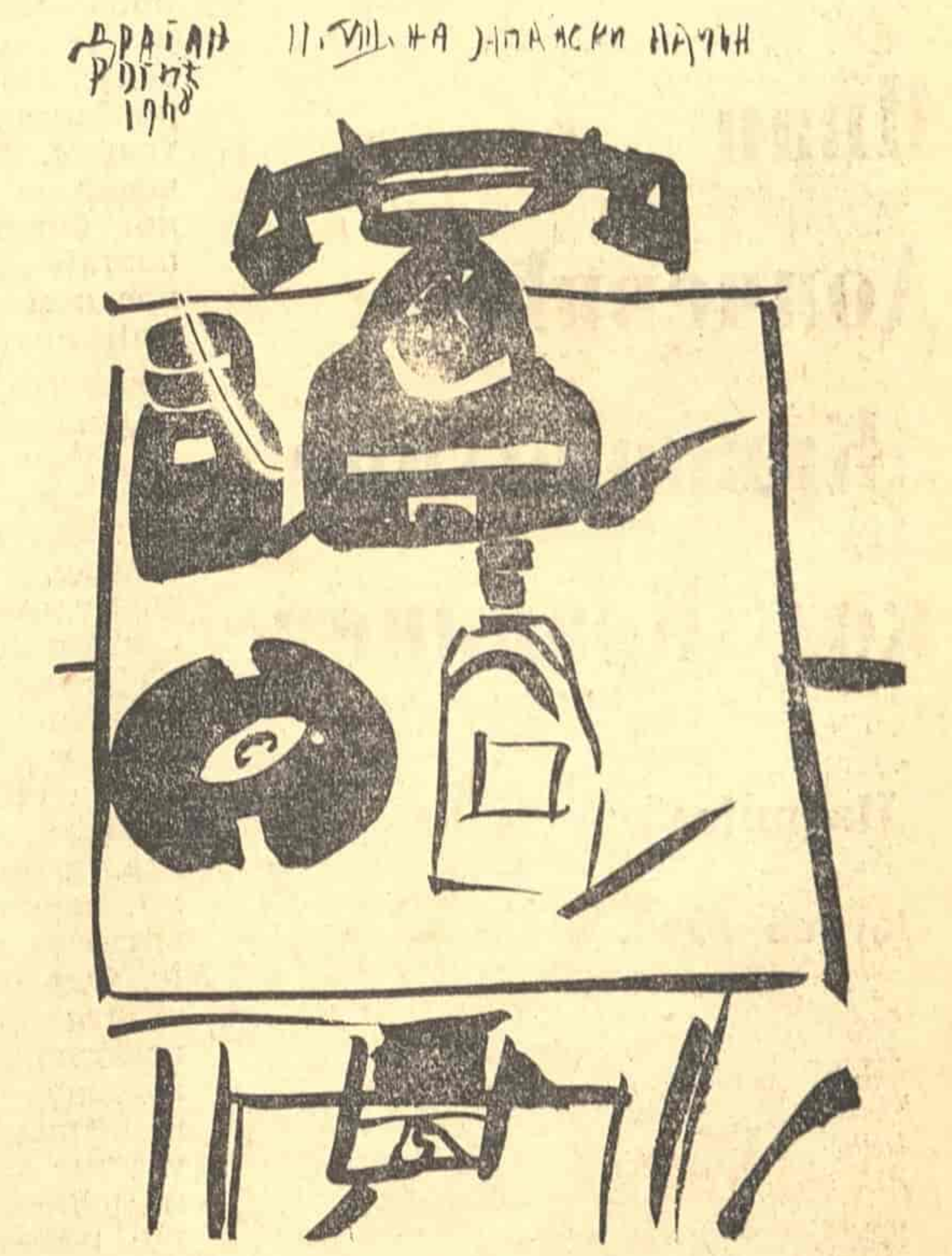
рије субјективитета у послератној словеначкој литератури, ако словеначку послератну литературу (дакле нешто „објективно“) видим, разабрем као четворофазно догађање субјективитета (а литература се не догађа у субјективитету, она по својој најдубљој суштини јесте субјективитет — али дакако и његова унутарња опозиција, његова другобит), онда видим, разабрем у њој и четири фазе сопствене егзистенцијалне историје. Сам сам — у годинама рата — себе и свет доживљавао као синтезу општег, посебног и појединачног, као синтезу природе, друштва, времена, појединачца, група, морала, слободе и материје (у перспективи Апсолутне будућности као есхатолошког Одрешења); степен и фигура субјективитета (Синтетични и синтетизујући субјект) коју данас откривам у Кајуховој поезији је такорећи почетна фаза, стартна позиција моје личне историје: мога „ја“, моје егзистенције. На сопственој кожи сам доживљавао редукцију овог синтетизованог субјекта (ког, дакако, тада нисам доживљавао као историјску фазу субјективитета, али сам је живео и данас сам према њој — према разумевању ње као субјективитета — одређен) у егзистенцијални субјект, сам сам осећао и patio у време декомпоновања тих двеју оптимистичких подфаза, у време преласка на интимистички и натуралистички субјекат, који се појавио са својим песимизмом, очајањем, несрећом, усмереношћу у самог себе, приватизирањем и сл. Сам сам учествовао у радикализацији овог декомпоновања, које се прометнуло у деструкцију — од самоподстипања у самонегирање. Итд.

Корелација између „објективне“ историје и моје најаутентичније и непоновљиве егзистенције је толика да се може говорити о двоструком идентитету. Зато се о мојим радovima не може говорити да су само историографски (то је једна страна); не може се говорити само о историзирању, већ и о историоегзистирању: о егзистенцији у историји која је објективно-егзистенцијална, и о историји егзистенција које су историјско-егзистенцијалне. Аналитичар „објективитета“ је сведок субјективитета, његових успона, радости, ишчекивања, његових мука, његовог расула, његовог — nihilистичког — пражњења. То није голдмановски генетички структурализам, већ нешто што би требало тражити међу изразима: структурално егзистенцијални историцизам (марксизам), егзистенцијално историјски структурализам, структурално историјски егзистенцијализам...

Историју субјективитета (а самим тим и писање о послератној словеначкој литератури) треба, дакле, схватити као историју „објективних“ егзистенција и моје егзистенције: „објективних“ у оптици моје егзистенције, моје у оптици „објективне“ идеје о природи егзистенција које су као загњурене у субјективитет. У ово наше време немогуће је егзистирати ван историје субјективитета (или, што је исто; не могу егзистирати — не могу бити „ја“ — ако себе не видим као субјекат). То је наша — моја — судбина. Та судбина ће — можда — нестати нестајањем субјективитета, скончати у оно што називамо „преокрет“. Можда. Не знам. Не конструишем будућност и свет, само бележим: бележим да је историја субјективитета посебан сегмент у свету, сегмент који својим крајем експлицира и негира оно што је субјективитет у почетку наговестио као свој највиши идеал; експлицира оно што је у почетку било незапажено, али детерминирајуће, идеале претвори у фикције (не у чињенице), норме у антинорме, лепоту у ружноћу, реал у нереал, једном речју, понаша се према свом основном закону: закону негације. Псеудооптан опшани сегмент је један хоризонт унутар којег се налази(о) (вероватно при самом његовом крају); шта ће донети други хоризонт, то не знам(о). Зато не откривам Истину света, апсолутно — свето — знање о посљедњој природи нашег постојања. Већ само бележим, пописујем и описујем свет (сегмент) који живим, и себе, што живим у том свету, гледајући се очима овога света, подређен овоме свету, али продирући у тај свет како би најзад дошао до света самог (до себе).

Да ли је то што чиним васпитни роман у гетеовско-хегеловском смислу? Је ли то чиста наука? Да ли је то одисејада која ме враћа кући? А где је — устаоом — моја кућа? Или је то ахасферство... вечно лутање као лутање?

Са словеначког превела  
Марија Митровић







НЕМОЋ  
ЈЕДНЕ  
,ТЕОРИЈСКЕ'  
КРИТИКЕ

Петар  
Милосављевић:  
,Традиција и  
авангардизам“

Матница српска  
Нови Сад 1968.

ЗА РАЗЛИКУ од неких других младих критичара, који полако прикупљају знање и снагу за замашније резултате, Петар Милосављевић већ у својој првој књизи „Традиција и авангардизам“ чини један доста у средсрећен напор да осветли основне развојне линије савремене српске поезије. Док се у сумарним приказима савремене српске књижевности често полази од борбе тзв. реалиста и тзв. модерниста као њеног битног феномена, Милосављевић у посматрању поезије полази од једног, за само стваралаштво још више акциденталног момента: од цепања писца из редакције часописа „Дело“ на две струје: класицистичко-традиционалистичку и романтичарско-авангардистичку. Полазећи од овог факта, он је покушао да у њему нађе ослонац за разумевање како савременог српског песништва тако и песништва уопште.

Није, међутим, тешко запазити да се у оквиру Милосављевићеве, и термилошко и суштински прилично неодребене дихотомије савремене српске поезије не могу обухватити сви њени токови, па чак ни ови песници на којима се он у посебним есејима осврће да би њиховим стваралаштвом потврдио своје погледе. Душан Матић, Милан Дединац и Стеван Раичковић не спадају ни у једну од ових група, Бранко Миљковић, по самом Милосављевићу, чини неку врсту синтезе, док је Оскар Давичо једини представник романтичарске струје. Милосављевићев неуспех постаје још очигледнији кад изаберемо из уских оквира његовог виђења савремене српске поезије и бацимо поглед на стваралаштво читаве плејаде песника који не улазе ни у формуле класицистичког ни у формуле авангардистичког песничког концепта: Слободана Марковића, Бранка В. Радичевића, Танасија Младеновића, Душана Костића, Ристе Тошковића, Богдана Чиплића, Чедомира Мињаковића, Светислава Мандића и многих младих песника.

Посматрајући савремено српско песништво у светлости супротности класицизам-романтизам или традиционализам-авангардизам значај у својити уско, једнострано и неоправдано гледање на један феномен који

тражи много шире погледе. Као млад критичар почне с једном таквом схемом, која га принуђује на једну врсту далтонизма за низ песничких искустава и за читав један домен поезије, онда значи да је закорачио на опасан пут ускогруде критике, на коме не може доћи до објективно вредних судова.

Да је супротност класицизам-романтизам и традиционализам-авангардизам неодржива као „теоријска“ основа критике савременог српског песништва, уосталом, показује и сам Милосављевић на својим примерима, и то не једанпут. Признаје он, на пример, не само да Раичковић не улази у калупе те супротности, већ показује и како се у „очишћеној“ верзији Павловићеве песме „Пастир у граду“ види „да је у љустури једне песме класичне инспирације присиљено чампа једна песма која је типична (подвукао Д. Ј.) за романтичку традицију“. За Милосављевића, најзад, највећу вредност треба да има поезија која сједињује класицистичку и романтичарску песничку инспирацију, али као пример те „тоталне“ поезије он може да наведе и наводи само поезију Бранка Миљковића и, упркос томе што је окарактерисао као битно романтичарску, поезију Оскара Давича. Својим нескривеним или рђаво скривеним симпатизијама за романтичарски концепт поезије он ће, у ствари, негирати и одбацити принцип „тоталитета“ као идеал поетског стварања.

Није, међутим, тешко запазити да Милосављевића интересују не само естетски разлози који једну песму чине вредном него и прилике у којима је она стекла признање. Зато се у својим есејима колеба између ученог дозирања и кулоарских препричавања, не клонећи се да код писца маркира и неке за њихово стваралаштво сасвим небитне а за њихову личност и увредљиве карактеристике. Рећи ће Матићу: „У временима општите књижевних борби Матић је постајао најприхватљивија личност за разне жирије, комисије и удружења, за компромисе и миреша“. И уопште он се исцвршће ослања на оно што је само чуо; о „нео-

симболизму“, на пример, говори врло конфузно, јер не познаје чињенице које би му омогућиле јасно и тачно закључивање.

Привидно највише теоријски је есеј „Нераскидиви ланац речи“, али теза овог есеја о вербалном микро-тоталитету (какав термин!) као највишој и чак једино могућој поетској вредности је потпуни промашај. Структурални органицизам ове тезе произлази из наивног уверења обитног читаоца да писац пише по надахнућу баш онако како се једино може савршено писати. Критичар, међутим, добро зна како све оно што напише истински талентован писац има изгледа једине изражајне могућности. Није ли тај нераскидиви ланац речи постојао и у првој верзији Аалићеве „Делејске горе“, као и у другој, из основа измењеној верзији? Уосталом, и сам Милосављевић негира свој принцип структуралног органицизма истичући као највише достојнуће Душана Матића његову песму „Зарни вљач“, састављену од врло произвољног избора постојећих и симулираних, измишљених речи, иако признаје да код њега има много и „целовитијих, дограбенијих творевина“.

Теза о вербалном микро-тоталитету у многоме личи на ново име већ познате теорије реда-по-ред, коју је код нас, преузимајући је од Бена, заступао и примењивао Богдан Поповић. Не треба се онда чудити што Милосављевић сматра да Поповићева анализа Дучићевих верзија песме „Сунце“ спада у најбоље написе о поезији у српској књижевности. Али се морамо питати како се Милосављевићево богдан-поповићевско схватање поезије може слагати с његовим уверењем да Давичова поезија, таква каква је, спада у највише домете савремене српске поезије? То слагање је могуће само захваљујући неслагању између Милосављевићевих „теоријских“ погледа и његове критичке праксе. Мало више усклађености између теорије и праксе не би ни најмање сметало овој књизи, већ би јој било чак неопходно, ма колико њена теорија била сама за себе слаба.

Неадекватност Милосављевићевог критичког закључивања истиче се још више због нејасности и неодре-

ђености појмова којима се он у својим разматрањима служи. Он воли да кокетује с филозофским изражавањем, али очигледно нема ни знање ни логичност потребне за њега. А пошто му то недостаје, његови ставови се понекад претварају у гаталитет, као што је, на пример, овај о песништву Бранка Миљковића: „Иза тог песничког језика, иза те песничке синтаксе, постоји време те филозофске спознале тегабете које је филозофског осећања дошло једно филозофско осећање дошло је до изражаја не преко рационално структураних реченица, него преко једне недискурзивне слике“. Има, поред тога, код Милосављевића и извесне стереотипности, неочекиване и необичне кад је реч о једном младом критичару, у компоновању есеја. Већи број есеја о појединим песницима почиње набрајањем књига које је песник досад објавио, а у целини они више личе на чланке за неки лексикон писца писане по унапред одређеном узорку него на надахнуте, самостално писане огледе.

Милосављевићева критика припада једном типу критике који је код нас данас доста раширен: то је критика с привидно теоријским претензијама, а стварно једнострана и пристрасна, афирмативна само за једну групу писца а негаторска за друге. Тај тип критике је више обузет оним што се о писцима прича, говори и зна, него оним што њихова дела објективно изражавају и значе и зато често упада у хронику, која у личним и групним споровима и односима писца види поводе за нека тобоже објективна естетичка разматрања и вредновања. Таква какав је, он је, на жалост, много више одраз наших актуелних књижевних борби него настојање да се помоћу непристрасних критичких оцена утиче на измену наше књижевне климе. За жаљење је што је том типу критике подегао и један млади критичар од извесног талента и не без извесног афинитета за критику поезије. Али надајмо се да ће у следећој књизи боље искористити своје, сада само наговештене могућности.

Драган М. Јермић

РОМАН  
О  
САВРЕМЕНОМ  
ЧОВЕКУ

Иван  
Дончевић:  
,Крвопролиће  
код Крашине“

„Напријед“,  
Загреб 1968.

НОВИ РОМАН Ивана Дончевића „Крвопролиће код Крашине“ значи вишеструко изненађење; пре свега то је књига која се јасно и садржински сва засекала у наше дане. Поред тога, по својој структури роман је нов, модеран, савремен у правом смислу те речи. Дончевић је, рекао бих, направио изненађење, у извесном смислу, слично оном Меше Селимовић и његовог романа „Дрвениш и смрт“ — у годинама своје пуне зрелости одлучио се на нов корак, револуционисао је свој уметнички поглед на свет, унео је нове димензије у своје стваралаштво. Иван Дончевић је у овом роману само привидно остао у свом старом свету; у овом роману је све ново: и људи и проблеми и начин казивања. Сада је све сложеније, дубље, ближе, прижније. Ово је наш свет, то су наши проблеми, наша преживљавања и трауме. За основу свога романа Дончевић је узео животну судбину једног бившег борца који после рата постаје правник и ради у једном привредном предузећу које се бори за свој опстанак и продор на светско тржиште.

Међутим, у тренутку кад „Крвопролиће“ (предузеће у коме ради јунак романа) треба да доживи свој процват, бива поплаћено и та поплава на неки начин уноси и неред у људе, а у јунака романа Фердинанда Кулибана посебно. Између њега и света у коме живи постоји дистанца: он је човек из рата и судећи по свему етички је чист, али та разиду противуречности у друштву, не може да се саживи са условима бирократизованог света, не може да схвати брзе и нагле промене у људима, нарочито у онима који су у савременом животу дошли из револуције. Фердинанд Кулибан не може да схвати брзе трансформације људи у негативном правцу и зато упада у извесну душевну депресију, у дуги и непрекидни једнодневни монолог у коме разоткрива и своју личност и личности оних који су у непосредној његовој близини, а који својим поступцима и својим начином живота условљавају природу његове личности. Поред тога, из тешких конвулзија кроз које пролази Фердинанд Кулибан дубоко се одсликавају и неки негативни моменти из сложене структуре нашег друштва: бирократија, каријеризам, полтронство, чежња за богатством и проводима на рачун друштва и др. Све то дубоко потреса Кулибана и он се затвара у себе, постаје горак и врло често

свет види у помомљеној перспективи. Но било би погрешно кад бисмо тврдили да Кулибан види само извитоштерност; он осећа и види и оне снаге које су зарави темељи друштва и кад о њима размишља он осећа како се у њега живот враћа, како у њему крупља сазнање да су деформације пролазне и да се смисао живота остварује у раду и стваралаштву, да је револуционарна историја ризница снаге и отпора. Градећи овако своју мисао о савременом нашем човеку Иван Дончевић је имао за циљ да суочи противуречности, али не само психолошки, и не само на емотивном плану већ их је и историјски образлагао. Своје личности и њихове животне особености и појединости он је пројектовао кроз један дан, али кроз тај дан је провукао и читаву њихову животну историју; тиме је писац инсистирао на чињеници да су људи историјски условљени. То је била његова полазна позиција и он ју је стално имао на уму.

Поред тога, писац одговара и на питање шта је човек заправо: трагак или изгубљена појава у свемиру. Јесте и једно и друго: трагак је онај највиталнији, он је покретачка снага историје, заробен је у тајне, загладан у будућност, отворен према проблемима, дубоко етичан; међутим, изгубљен у свемиру је онај човек који је „утивно себи у главу да је проникнуо све тајне које га окружују“. Онда је он затворен пред светом, доживљава његов крај, његову горку драму. Такав човек је углавном предмет Дончевићеве анализе у роману „Крвопролиће код Крашине“. Другим речима, Дончевић анализира комплексног интелектуалца, збуњеног и ошамућеног, оног који се није снашао у времену и због тога што се није снашао постао је расстројен, сумња у све и свакога, бежи од света, бежи у своју самоћу, у своје унутрашње амбисе с уверењем да ће успети да се спасе, да сачува своју личност, снагу свога поштења, чистоту својих идеала. Међутим, то може бити само варка, навина самообмана — на тај начин он схвата властита пака (а Кулибан га ствара) из кога излаза нема (излаз је у револуционарном отпору, а Кулибан је неотпоран, мек, сентименталан и преко њега жртва историје лако може да прође), тај човек постаје ничији, заувек изгубљен, кад је „нетко ничији, постаје осамљен.

А осамљени су увијек несретни, несхваћени, сумњичиви, настрашени.“ То је, свакако, суштинска инспирација ове Дончевићеве прозе, све је остао образложење, настојање да се докаже основна мисао и смисао најеје, да се дубље отворе проблеми. У том смислу он је извазито психолошки фабулирао и третирао садржину романа и применио врло успешно, технику тока свести, јер је у личности свога јунака тражио све разлоге који су га довели у трауматично стање; он је ишао у ону „доследну предломењу ниг, нијансу, дрхтај, хилдигити дно секунде у којем се ображава један квалитет у други“. У овом случају реч је о трансформацији човекове свести из нормалних сфера у сомнамбуле ситуације (снови Фердинанда Кулибана у којима буди митове и легенде националне историје на страницама од 124—145).

Дончевићев јунак читав свет гледа из властите перспективе, свет је оно што он носи у себи и што зна о њему, а не и оно што он суштински јесте. Фердинанд Кулибан врло често гледа из искривљене перспективе, само из једног угла, из угла властитог несналажења, из угла своје ускости за неке друштвене процесе; зато је он изнутра раздробљен и на моменте прожет меланхоличним осећањима; зато су људи крај којих пролази депресивни, гневни, најчешће окренути само себи и само мрачним просторијама у себи. Разлоге за унутрашње поремећаје човека, за његове сумње и амбисе, за његову повученост у себе и горку резигнацију Дончевић тражи и налази у судару двају времена: старог и новог; поражен је онај који није припремљен да се адаптира новоме — он је увек зачуђен, изненађен, увек је разарањљив јер нема снаге да се олуцире, да прими ново и да ствара ново. Дончевић је на страни нових снага и зато веома провидљиво улази у суштине сукоба између старог и новог; он хоће да покаже интегрално новог човека у новим условима, ослобођеног страха и предрасуда, да га покаже у акцији и да га ослободи историјских комплекса. Али, писац не затвара очи пред његовим слабостима.

Очито је да је Иван Дончевић ушао у суштине проблеме савременог човека и покушао је да се, пре свега, етички постави према њима, покушао је да узарма устајалост,

да се паруга примитивизму, да се отворе супротстави бирократизму, каријеризму и догматизму. Покушао је овај писац да у своје дело унесе многе противуречности наших дана, да човека суочи с истинама и забудама, покушао је да каже у чему се испољава наша стваралачка снага а у чему инфериорност. Уопште, писац је набацио многа питања која траже пуно читаоцско ангажовање. И у томе је актуелност овога романа. Савремен је овај роман и по својој форми, оригиналној и суственој; савремен је својим двојством рађе (прошлост и садашност ликов да ли су паралелно) које пројичује мисаоне и временске димензије проблема, дубље отвара ликове, суственије намеће проблеме — ништа у овом случају не остаје затворено, ништа тајно, личности су и психолошки и историјски расветљене. Стил овог романа је чист, компактан, хармоничан, изражајан, на моменте је поетски интониран, суствестиван и наметљив; реченица је складна, брушена. Композиција романа је простодирана, аналитички су дубоко проучени сви унутрашњи зовни рађе и чврсто између себе повезани; зато у роману нема дужих предаха, све је то један снажан талас, један емотивни импулс, коме се, хтели или не, морамо до краја предати. Поуздано се осећа да је овај роман настајао полако, да су фини прсти чистиали и брусили израз и реченицу. Напокон, ако се може говорити о сазревању овога писца рекло би се да је језички највише сазрео. Тачно је, он је ушао у друге и другачије теме, он остварује другачију структуру, али све је то израз снаге новог језика; његов језик је добио нову функцију — не више да описује већ да открива нове вредности у људскоме бићу. Додуше, не можемо рећи да је Дончевић у овоме сасвим успео, има у његовом казивању још увек баналнога, има дескриптивног односа према проблемима, али он је овим романом пошао новим путем и то је најбитније.

Миливоје Марковић



ЛАДИСЛАВ МЪАЧКО

Укус власти

„Минерва“, Суботница, 1968. Прево Милан Чолић

ПОСЛЕРАТНА чехословачка литература обилује значајним делима о другом светском рату, али не и делима о послератном периоду, посебно не о годинама стаљинизма и култ личности. Том чињеницом се до неке и може објаснити огромно популарност неких књига Ладислава Мњачка и то не само у Чехословачкој већ и у иностранству. Његове „Закаснеле репортаже“ на пример по популарности и тиражу далеко надмашују можда уметнички значајнија дела чешких и словачких писаца, али су у својој књижевности врсти без премца. И „Укус власти“ је донеке „закаснела“ књига. Написао је пре десетак година. Деломично је пре неколико година била објављена у часопису „Пламен“, за-

... Франк је у својој архиви имао петнаест премојских трибина. Петнаест снимка у целини, а осим тога читав низ снимка појединих учесника. Трибине су увек биле исте, али када је Франк ту скоро упоредио најстарије фотографије с оним најновијим, од прошле године, није могао да пронађе ниједно лице које би се појављивало на обе слике. Где су настале оне величине, које су пре петнаест година биле достојне тога да буду овековечене? Ко је био овај моћни човек ту, који је са трибине подизао дете из наручја оца? Ко ли је био онај други, који је могао да се види на фотографији преко пола стране у новинама, како машући руком поздравља целу нацију? Ко још уопште зна како се он заво? Да га онда није снимео, или да овај снимак није успео, снимак на коме овај моћник маше руком, за Франка би то могло да значи крај. Тада је било незамисливо да неке новине изиђу без ове слике...

... Било је сасвим другачијих сахрана, покојнице. И државних сахрана. Чак и у последње време. Ниједно око није остало суво. Постоје и такви мртви, и то мртви твојом заслугом, јер си их уништио, чија имена шапућу масе. Њима, онима заувек проклетица, анатемисаним, отераним, испљуваним, заборављеним, већ се побижу споменици, откривају спомен-плоче. И улице већ сада добивају њихова имена покојнице!

Али овде лежи неко ко те је познавао. Он лежи овде и не може да спава. Мисли на тебе, за тебе пролази кроз твој тежак, дури час. Он те је познавао. Он зна ко си ти био. Отајнички и узалудно тражи одговор на питање — шта се то десило с тобом? Пали већ четврту цигарету и још ће многе запалити, пре него што схвати да на своје питање не може добити одговор. Он се ништа да ли је штета што си отишао, и сам одговара себи, не, није штета. Ни за кога на име није штета. Ни за кога ко је сам обликовао своју судбину. Имао си могућности да је обликујеш онако како си је обликовао. Али могао си и другачије. Ти си свој пут сам изабрао. Страниан пут. Можда онај најстрашнији. Пут ужасног напрезања свих снага уверених у — ништа. Овај који овде не може да засти, налази само један одговор, незадовољавајући одговор: власт корумпира...

Collected Essays

Secker & Warburg London, 1968.

„ДА САМ ЖИВЕО у доба мира, писао бих сасвим другачије, и умро вероватно несвесан свог политичког опредељења. Овако, силом прилика, постао сам памфлетиста... Хтео сам политичку литературу да преворим у уметност. Пишем, јер најлакше на лажи које желим разоткрити, на чињенице које треба истаћи. Нека ме свет чује. Али, не бих био у стању да напишем и најобичнији чланак да у основи свих мојих тема не лежи и естетски доживљај. Оно што напишем, чак и кад је пропагандно, садржи елементе ирелевантне за професионалног политичара. Цела је уметност пропаганда, али сва пропаганда није и уметност.“

То је Орвел — човек парадокса: друштвен, истовремено и повучен, миран а вечно мулт, авантуриста и крути моралиста, критичан према себи, револуционарни патриота, борац за слободу шпанског народа, зарубљен у своју земљу, који истовремено устаје против империјалистич-

гових осмеја. Међутим фотограф Франк је био тај који је боље од свих познавао и другу страну медале. Зашто је дозволио да га читава време сматрају нужним злом, предметом? Шта га је спречавало да изнесе на видео свој архив у коме је чувао све те мрачне ствари, које су такође део човека? Франк није био амбициозан. Први ше је видео зла код оних који поседују власт да би пожелио да уђе у њихове редове. Па ипак, његово држање много се не разликује од њиховог. Шта је то што човека чини кукавицом? Шта је то што човек упркос његовој вољи деформише? Шта је то што га чини несвесним тога? Тек на том „организованој растанку“, на тој „организованом жалости“ ствари почињу да му се расветљују. Напомене му се питање где је ту спонтаност? Тај мртвач био је толико велик, толико познат а ипак нема ту оног правог бола? Нормално, размишља Франк, ко је њега уопште познавао? Може ли се жалити непознат човек онако као свој? Сви ти говори, та помпезност први пут су се Франку учинили лажним, гротескним, позориштем апсурда. А онда се сетио Великог. Сетио се те његове неуморно сти, неумољивости, тврдоће. Колико је неуљудности у њему било а да је није схватио. Његова рука била је рука смрти, његов пољубац кужан. „О мртвима само добро“. Почине да сумња да сада ствари не гледа превршено прно, необјективно. „Откуда буншања у сну, фијука, ње метака после толико година код њега“. Па ипак, то није тако важно. Имао је све, смео је све. Пре свега, имао је апсолутну власт. „Власт квари човека а апсолутна власт га апсолутно квари“. То „кварење“ донео је страх. Онај стравични стаљиновски страх. Бојао се свега, свакога. Страх, који је уништио хиљаде, милионе недужних људи. Али његов живот није био не могућ, његов живот је био морам, смем, и м.а.м. Он је био заробљеник властите моћи. Живео је живот, који није имао другог излаза сем смрти. Смрти која је почела давно пре фактичке смрти, која је почела колутовима испод очију а завршила чисткама, животинском мржњом према свему што је другачије, сваком ко је знао нешто што он није знао. Мрзео је интелигенцију, јер му је писање говора представљало мучење, никада није научио књижевни језик, глава му је пуцала од бола када би узео нешто да прочита. На другој страни је свувише дуго повлачена његова генијалност, непокретност да је на крају и сам поверовао у то. Све му је било дозвољено, јер су му се сви дивили, обожавали га, слушали. Да ли су га ти уништали? И да и не. Да ли се сам упростио? И да и не. Већа власт, већа сигурност — говорио је. Зато ју је гомлао по сваку цену. А власт као свака власт потиснула је све: љубав, човечност, пријатеље. Власт је цена среће. Али постоји слава, коју доноси власт. Слава може општи, испунити човека. Она није ни добра ни зла. Зависи од тога како се употреби. Велики је имао избора. Могао је и другачије док други нису могаи. Али је изабрао управо тај пут. Најславнији, али и најокрутнији. Јер води ништавну, смртну, „кремањској болести“.

Орвел се сматра да планирање у свим областима људске делатности угрожава савремену Европу. Они који планирају ограничавају слободу појединца. Револуција и њени лидери често стару тиранију замењују новом, још гором. У варварском свету XX века — у коме доминирају стандардизована масовна произвођа и монополи власти, стаљинистички и фашистички тоталитаризам — побунa је једини излаз. „Схватимо сам“, каже Орвел, „да тиранин уништава сопствену слободу. Он постаје шупља, крута лутка и носи маску која му све јаче пријања за лице. У деспотизму не постоји ни пријатељство... У њему сте слободни да се опијате, да ленчарите, да будете кукавица, клеветник и прељубник али, — нисте слободни сами да мислите.“

„Живимо у политичком добу... па не треба да изненађује политичка инвазија над књижевношћу. До ње би вероватно дошло да се проблем тоталитаризма и није појавио. Постајемо свесни огромних неправди које постоје и осећамо се кривим што не предузимамо оно што је могуће да се оне смање... Ипак, у поређењу са нашим прецима, налазимо се у извесној предности јер су савремене политичке идеологије одређеније па већ на први поглед можемо да разликујемо јеретичке мисли од оних које то нису.“

Бисерка Рајчић

НЕПРЕВЕДЕНЕ



КЊИГЕ

George Orwell

Collected Essays

Secker & Warburg London, 1968.

„ДА САМ ЖИВЕО у доба мира, писао бих сасвим другачије, и умро вероватно несвесан свог политичког опредељења. Овако, силом прилика, постао сам памфлетиста... Хтео сам политичку литературу да преворим у уметност. Пишем, јер најлакше на лажи које желим разоткрити, на чињенице које треба истаћи. Нека ме свет чује. Али, не бих био у стању да напишем и најобичнији чланак да у основи свих мојих тема не лежи и естетски доживљај. Оно што напишем, чак и кад је пропагандно, садржи елементе ирелевантне за професионалног политичара. Цела је уметност пропаганда, али сва пропаганда није и уметност.“

То је Орвел — човек парадокса: друштвен, истовремено и повучен, миран а вечно мулт, авантуриста и крути моралиста, критичан према себи, револуционарни патриота, борац за слободу шпанског народа, зарубљен у своју земљу, који истовремено устаје против империјалистич-

ких аспеката њене политике, — стилиста, чији је језик чист и јасан. Нема ту мита о разочараном и несхваћеном писцу, каквим неки критичари желе да га прикажу. У средину око које се окрећу његова дела, налази се мит о савременом свету XX века, који иако ослобођен мрачаштва доба инквизиције у процесу сопственог изумирања прераста у визију и цвета у утопистичкој Океанији из „Хиљаду деветсто осамдесет и четврте“.

Дела Ерика Блера, алас Цорпа Орвела, негирају формалну критику, те остају дескриптивна и дискриминативна излагања. Та Орвелова критика је социолошка (јер су књижевна дела и разумевање књижевности у тесној вези са друштвеним променама), историјска (повезује књижевност са политичким збивањима у свету) али и лична.

Његове политичке доктрине заправо су прерушене моралне доктрине али, оне се не могу одвојити од књижевног стваралаштва, можда управо због мноштва моралних импликација које књижевност у себи носи.

Све што је Орвел желео да каже, налази се у његовим есејима, написано сажетим, скоро новинарским и нимало поетским стилем. Символизам, као метод обрађивања одређених тема, њему је стран. Оно што би у његовим делима могло да личи на симболизам сувише је експлицитно изражено.

Орвелове критичке есеје тематски можемо поделити у четири групе. Прва група садржи есеје о Свифту („Политика и књижевност“), Толстоју („Лир, Толстој и људи“) и Дикенсу („Чарлз Дикенс“). Друга група есеја бави се личностима које су, позитивно или негативно, утицале на формирање његових литерарних ставова (Хитлер, Велс, Гинсинг, Твен и други). По следеће две групе есеја анализирају однос књижевности и политике и њихов узамани утицај на појединца. Ту су есеји о Хенри Милену („У киту“), о Артуру Кеслеру, Салвадор Далјају, затим есеји „Политика и енглески језик“, „Писци и Левијатан“ и „Тоталитаризам и књижевност“. Из њих, љутито и помало забринуту, избија општа критика морално политичког стања које влада у свету.

„Када, у доба као што је наше, кажемо „прихватати“, то онда значи да прихватимо концентрационе логоре, Хитлера, Стаљина, бомбе, авионе, конзервирану храну, пароле, гас маске, подморнице, шпијуне, провокаторе, цензурну штампе, тајне затворе, аспирине, америчке филмове, политичка убиства, и још много тога. Жи- вимо у свету који је сваки даном све мањи. Прихватати цивилизацију онакву каква је, значи прихватати и пропаст“.

Орвел сматра да планирање у свим областима људске делатности угрожава савремену Европу. Они који планирају ограничавају слободу појединца. Револуција и њени лидери често стару тиранију замењују новом, још гором. У варварском свету XX века — у коме доминирају стандардизована масовна произвођа и монополи власти, стаљинистички и фашистички тоталитаризам — побунa је једини излаз. „Схватимо сам“, каже Орвел, „да тиранин уништава сопствену слободу. Он постаје шупља, крута лутка и носи маску која му све јаче пријања за лице. У деспотизму не постоји ни пријатељство... У њему сте слободни да се опијате, да ленчарите, да budete кукавица, клеветник и прељубник али, — нисте слободни сами да мислите.“

„Живимо у политичком добу... па не треба да изненађује политичка инвазија над књижевношћу. До ње би вероватно дошло да се проблем тоталитаризма и није појавио. Постајемо свесни огромних неправди које постоје и осећамо се кривим што не предузимамо оно што је могуће да се оне смање... Ипак, у поређењу са нашим прецима, налазимо се у извесној предности јер су савремене политичке идеологије одређеније па већ на први поглед можемо да разликујемо јеретичке мисли од оних које то нису.“

Имагинарног јунака Орвелових есеја налазимо и у његовим последњим романима: „Хиљаду деветсто осамдесет и четврта“ и „Фарма животња“. И у њима он опширно говори о осиромашењу језика и деградирају књижевности тоталитаристичких система, и готово на свакој страници позива на отпор и побуну. Понекад и сам пада у депресију и тада, као да закључује: plus ça change plus c'est la même chose.

Дана Ардић

УПЛАТОМ 30 ДИН. НА ЖИРО-РАЧУН „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“ 608-1-208-1 НАЈСИГУРНИЈЕ ОБЕЗБЕБУЈЕТЕ РЕДОВАН ПРИЈЕМ ЛИСТА

Викторија Холт

Легенда о седмој дјевици

„Отокар Кершовани“, Ријека, 1968.

СРЕДЊОВЕКОВНИ ЗАМАК, окружен неприступачношћу и легендама, у коме живе закопане пероне из високог енглеског друштва, као код Емили Бронте, перипетије, историје, личне драме и трагедије, као код Дикенса, и комедије, као код Текерија, нису једини елементи који роман Викторије Холт „Легенда о седмој дјевици“, везују за традицију енглеског романа XIX века. Мада, међутим, стара аристократска породица нестаје из живота, као у многим Дикенсовим књигама, иако је пут Чарли Керенс многоме сличан животном путу хероине Текеријевог „Вашара тапштине“, разлика између споменутих (и неспоменутих) дела енглеске класике ипак постоји. Аутор романа „Легенда о седмој дјевици“ је до максимума „објективисао“ своје односе према својим ликовима. Ове личности нису ни позитивне ни негативне, ни добре ни рђаве. Оне су такве какве су. Свака од њих има судбину какву има. Њихови поступци су, према томе, узроци нечим што је ван њих самих. Текст Викторије Холт намеће питање не квалитета него смисла свега тога, трага за најприхватљивијим моделом живљења, за најпотпунијом филозофијом живота. Закључак главне јунакиње да је то „живот у љубави“ не делује сасвим уверљиво, тим пре што је то за њу тек сан о потпуној личној промени, жеља која треба да се оствари после толиких остварених...

Тодор Тошић

ПРИЧА О ГВОЗДЕНИМ ВИЛАМА И ВЕШАЛИМА

Поема „Обод“, Цетиње, 1968.

УБИЈАЈУ ТИ РОДИТЕЉЕ, силују ти сестру па ако, мучен тим мислама и сликама, престанеш на тренутак да товариш бубре, одаваљују ти шамар. И не слуге да ти, неким случајем, можеш постојати. У таквом једном тренутку људина Јан, пољски заробљеник, роб, безначајан и беспомоћан човек, на виле, којима товари стајско бубре, набоде насљаника и тако набодегони носи та кроз неко село у узбуђености Немачке. Тако се покреће ланац отпора, тако се отпор и насиље конфронтирају и расту — насиље до немони, отпор до тријумфа. Тодор Тошић је у томе у праву. Али, о апсурда, у уметности се и најочигледније и најаксиоматичније истине морају доказивати управо уметношћу.

ТАЛИЈАНСКА ЛИРИКА ОД ПОСТАНКА ДО ТАСА

Израбао, прево и приредио Франо Чале „Матиа хрватска“, Сплит, 1968.

МАДА није ни студиозна ни комплетна слика грабе о којој је реч, књига талијанске лирике „Од постанка до Таса“ може корисно да послужи и познаваоцима и онима који ову културну баштину тек треба да упознају. Поред веома важних и корисних података које приређивач и преводилац дају у својим белешкама о појединим писцима и у свом прегледном и информативном предговору, заинтересовани читалац и сам, употребљавањем песника који су постали „историја“ и оних који су и данас жива уметничка стварност, моћи ће да дође до података и сазнања који су пресудни за разумевање уметности поезије и за пуно уживање у њој.

Љубисав Савић

Хенри Џејмс

ВАШИНГТОН-СКВЕР

„Рад“, 1968, Београд, прево Јосип Торбарина

У СРЕДИШТЕ фавле свога романа „Вашингтон-сквер“ Хенри Џејмс је ставио љубав младе и невине девојке. Психолошку и идејну основују романа гради на сукобу невиности (Катарина Слупер) и искуства (Морис Таузенд, др Остин Слупер). Султиналном анализом Џејмс расчлањује токове несрећне љубави своје главне јунакиње: импресивно даје неке прве љубавне манифестације; забринчито прати очев деспотизам и вереникову грамзивост и њихова

дејства на њен унутрашњи живот; узнемирен је када описује, на последњим страницима, њено самоодрицање у потпуно изолованости. Катарина Слупер несигурно покушава да оствари своју љубав „као интеграл физичког и духовног“. У томе не успева; доследна је вертикалама моралних законитости своје породице и традиције. Отуда се из године у годину повећава њен сукоб са средњом и животом, разубују се њена узнемирениост и саутња, да би се, коначно, потпуно осамила и помирила са промашеном и несрећном судбином. Из минучносно описаног унутрашњег света и сукоба Катарине Слупер произилази и пишчев став према међуљудским односима. Џејмс стаје, како је у многим текстовима о њему примећено, на страну доброте и „невиности“, који у себи сакупљају све моралне квалитете, док „искуству“ даје негативну оцену.

Хенри Џејмс у роману „Вашингтон-сквер“ није дао везивна ткива у којима је тумачио своје јунаке; они се пред читаоцима сами откривају свакодневним поступцима и пресудним животним одаукама. Композицију романа начинаје је заљубљујуће симетричном, а приповедање — природним и уједначеним, али не и монотоним.

„Вашингтон-сквер“ иако је један од пренаца Хенри Џејмса, јесте класичан роман.

Кетрин Ен Портер

ДРАГИ ПОКОЈНИЦИ; ПОДНЕВНО ВИНО; БЛЕДИ КОЊ, БЛЕДИ ЈАХАЧ

„Рад“, 1968. — Београд, превела Зора Миндеровић

ПСИХОЛОШКА ПРОЗА савремене америчке књижевнице Кетрин Ен Портер дата је у избору; пред нама је књига њених најбољих новела (по комплексности унутрашњег живота главних јунака и по богатству пишчевих идеја, могле би се назвати и романима). То је књига медитација и ретроспекција из „породичног албума“ Кетрин Ен Портер; султилно и минучносно евомирање сећања; снажне и маштовите визије прошлости. Кетрин Ен Портер имагинативним изразом мотивише метаморфозу своје јунакиње Миранде од девојке „утамничене у интернату Малог Исуса“ до бунтовнице на околину која живи за њу туђим неприхватљивим животом (Драги покојници). Но, на последњим страницима новеле, акцент разочарања падају и по покушајима потпуног ослобођења Мирандиног.

У другој новели, „Подневно вино“, Кетрин Ен Портер султилно расчлањује, у извесној мери тајновито, психу Томпсонову. Као једино решење, Томсон је изабрао самоубиство када није могао да увери околину да није убица — да је убиство које је лично само један од чинова његових принципа живота. Један од тих чинова јесте и његов добровољни одазак у смрт.

„Бледи коњ, бледи јахач“, трећа новела Кетрин Ен Портер, јесте поема у прози о виталности људског бића. Мирандина победа над смрћу дата је оригиналном визијом изнијансираних унутрашњих стања и преобрајаја у агонији.

Једноставно приповедање Кетрин Ен Портер не одузима снагу сложености унутрашњих драма њених јунака нити дубину њене сопствене мисли када доказује човекову отуђеност и подвојеност, његову принципалност, па и отпорност и акцију. Приповедачке вредности сакупљене су и у свежој и окрепљујућој лексци Кетрин Ен Портер.

Александар Пејовић

БЕНО ЗУПАНЧИЧ

ИЗМАГИЦА

„Просвета“, Београд 1968; са словеначког прево Гојко Јанушевић

ЗУПАНЧИЧЕВ роман одакује се динамичним причањем и обилује занимљивим ликовима (особина која се не среће баш често у нашој новој романистичкој продукцији). „Измагица“ (у оригиналу „Мегица“) нема главног јунака; писац сматра читав низ обичних људи једног обичног дана, говори о њиховим сусретима и растанцима, познавању и непознавању, усамљености и неразумовању. Техничке условности свађебног снјега могло би се уочити у сукобу генерација, али овај сукоб није предимензиониран, јер и унутар самих генерација долази такође до сукоба и неспоразума.

Као психолог, а истовремено и социолог, Зупанчич уочава неколике битне проблеме данашњег човека и савременог словеначког (али не само словеначког) друштва. Могућност за савладавање тих проблема писац види у бунту младих, у оптимизму са којим генерација што ступа у живот руши породичне стеге и превазиде друштвене норме. За поједине јунаке Зупанчичевог романа живот представља непресушно врло поезије и то им пружа снагу да истрају. Ово дело, несумњиво, заслужује пажњу читаоца заинтересованог за збивања у свету који га окружује.

Иван Шош



# Изложба румунских уметника

Галерија Културног центра

НИСАМ БИО на прошлогодишњем Бијеналу у Венецији али се веома добро сећам румунског павиљона на бијеналима 1964. и 1966. Не би се могло рећи да је то била уметност социјалистичког реализма какву је прокламује званична совјетска доктрина „теорије одраза“. Није било монументалности ни хладне аустративности, повишеног херојског патоса борбе и изградње. Машта је бојажљиво додиривала стварност уобичајених малих мотива са националним фолклорним обележјима. Уметност је више го-

## ИЗ ГАЛЕРИЈА



ворила о стварности своје историјске епохе него о себи самој и својој историји.

Са тим предузећима пошао сам на изложбу румунских представника на XXXIV венецијанском Бијеналу 1968, као када се полази на службени састанак са непознатим представником власти чији се говори памте из дневне штампе, а тамо се затекне друг из школских лаула и сећања на дане ране младости замене протоколарни тон разговора. Био сам искрено изненађен једним заједничким квалитетом, највишним својством уметности, слободом. Границе стваралачке слободе су и за румунске уметнике помакнуте до у лични недоглед. Нема више спола ни ограничења, нема више страха од „субјективног“ бешчашијења „објективне стварности“. Уметник је своја највећа стварност и он је испитује по потребама својих унутарњих немира и немирња. А та стварност је истинитија и дубља, једино могућа стварност уметности.

Није ли по том осећању бијеналским наступом озваничене слободе, данашњи тренутак румунске уметности сличан прекретничком тренутку југословенске савремене уметности после 1948? Нису ли Вергил Алмашану, Овидиу Мајтеку и Октаву Григореску, а са њима вероватно, и њихови другови, кренули путем свога великог претходника Бранкушија, приводећи румунску уметност великој заједници европске и међународне културе и уметности, као што су то пре њих учинили југословенски, пољски и чехословачки уметници?

## РАДИСЛАВ ТРКУЉА

Галерија Дома омладине

ПРВИ ПУТ сам га видео 1964. године у Мајсторској радионици Крсте Хегедушића у Загребу. Чупав и причљив, духовит и немиран и духом и телом, изгледао ми је помало неодговоран за своју професионалну одређеност. Али иза тог варљивог обличја крила се лирска природа песника. Њу сам исте године открио у слици „Дневник скитнице“ награђеној на Бијеналу младих у Ријеци. Та мешавина сна и стварности, наивне поезије незаборављеног детињства и фантастичног доживљаја природе, била је заједничка неколицини младих сликара (Тодор Стевановић, Нивес Кавурић, Миленко Босанац, Глигор Чемерски и др.). Допустио сам себи ту слободу да је после Тркуљине и Тодорове самосталне изложбе 1967. у Београду назовем „поетском фантастиком“. Њој је била посвећена и VII сомборска Ликовна јесен.

Данас, „Дневник скитнице“ од „Јунске ватре“ дели пуних пет година рада и осамостаљивања од могућих последица дружења са Тодором и Хегедушићевих формалних утицаја. Више нема бојазни да се каже како је Тркуљин чудесно поетски свет нашао сопствени поетско сликарски израз. У том свету опсеивна магија ватре постаје обредни колористички ритуал, пламени пророци лебде у тонском пространству естапе а зајарени дечаци, опијени мирисом презрелих трава, као скакавци скачу у сусрет топлим наручју подневног јунског сунца. „Оно што змија носи у својој гипкости, оно што осећа прелазећи из ваздуха у водено огледало, тренутак лебдења пре пада, или меког спушта — све то, ако кажемо једним знаком, све је то пламен“, записује Тркуља у „Скицама за портрет времена“. Пламен у коме једна страствена млаост сагледава своја поетска сновљења.

Драгослав Борбешвић

# КН

6

# О политичкој драми

НА ЗАВРШЕТКУ телевизијске драме „Пре пожара“ Свете Лукића бивши затвореник и његов бивши истражник одлазе кроз суморан равничарски пејзаж, умирући од смеха.

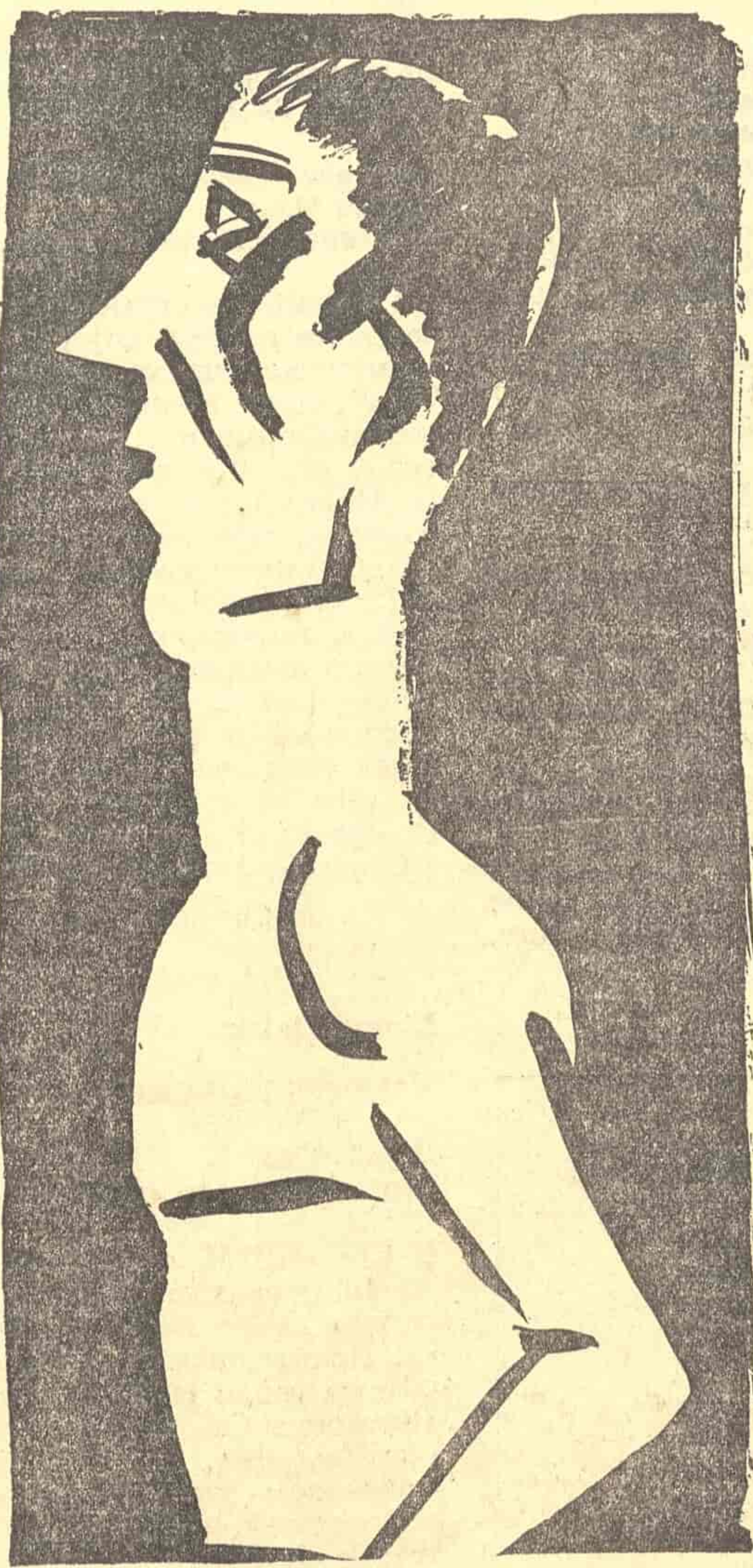
У овом смеху једног бившег четника, затим војника казног батаљона, а на крају угледног научника — и његовог пријатеља бившег полицајца, има много од таквог хумора под вешалима. Време је прошло и шта да се ради, осим да се бивши противници перекалу улогама које им је по некој смејној подели наменено сопствени живот. Поражени свако на свом поседу, они најзад престају да се играју жандара и лопова, одбаљујући сасвим у овој представи усугте тајанственог шапача, који заплита и отклања наше судбине. Драма Свете Лукића је првасходно политичка драма. Она, по ко зна који пут последици неколико година, показује да овај драмски род, нарочито на телевизији, својим опасним шармом уме да привуче поклонице жељне неприлика.

Не знам из каквих све побуда писац седе за своју машину, али сигуран сам да је један од разлога и страх. Онај племенити страх који очајника нагони на лудачки храбра дела. Једноставно, пишући о некој „табу“ теми човек верује да ће се ослободити море истога часа када је учинио јавном. Такво одклицање осећа можда још једино неправедно оптужени, када на завршетку суђења добије најзад прилику да говори пред препуном суданицом. Он добро зна да пред њим стоје минути, часови, дани и године у којима ће бити одвојен од свега што воли; он такође зна да ће за сваку изговорену реч ван текста који су му гурнули у руке, за своју последњу јавну реч коју слушају слободни људи, касније морати да плаћа. Али, против сваке мудрости и логике он изненада почиње да говори о томе како су га тукли, мучили и присиљавали да потпише записнице што га терете. Судија покушава да му одзме реч, тужилац тражи да се испразни дворана, чак се и његов бранилац хвата очајнички за главу, јер му кајџент није ништа рекао о таквом раслету, а осуђеник, који се грчевито држи за ограду и прилику која му је пружена, не престаје да говори, говори, говори, уништавајући добро уграђени ритуал правде, рушећи мостове, затварајући иза себе једну по једну врозену капију. Он једноставно не може да сачека на лагано кориговање правде, он не пристаје да чека на решавања молби угрђених првостепених и трешестепених инстанција — он жели да каже све што га титиша — сада и без оклевања, јер осећа да истина једанпут бачена у главу света наставља да ради сама за себе, повећавајући се попут грудве снега, све док не згази праве кривце и лажне судије. Затим, потпуно празан и савршено срећан, осуђеник престаје да пружа отпор и дозвољава да га стражари одведу према његовом мораторијуму.

Слично се осећа и писац који годинама пристаје да прехрањује себе и своју породицу споредним пословима свога заната. Оставајући живот између спљачина масовног укуса и благонаклоности власти, он се лагано пуни огорчењем. То незадовољство могуће је разложити на два тока — на незадовољство општом хипокризијом околне која заслужује моралну лекцију уместо хвалошпева и на незадовољство самим собом због недостатка храбрости да се напусти слатка поткултерна удобност и најзад изговори макар једна поштена реч. Код неког то осећање долази раније, код неког касније, код неког — никада. Уколико стигне сувише рано, писац је осуђен да цео будући живот проведе кликујући се кроз слаом непријатности. Изгледа да је најбоље, да овај напад поштење дође негде пред крај живота — писац тада не губи ништа осим досадне старости, а властима је искупило касно да га терају на поправни задатак.

Да би се у потпуности схватио мали полвиг Свете Лукића у драми „Пре пожара“ морамо пре свега побројати кога је све увео први пут после рата у оквире једне телевизијске игре.

Починмо најпре од рехабилитованог чет-



ДРАГАН РОГИЋ: ЦРТЕЖ

ничког симпатизера, који постаје врхунски научник. Сетимо се затим приче о казноном батаљону заглављеном у блату сремског фронта, у коме тада млади јунак испашта грехове свога детињства. Додајмо овоме и чињеницу да је читава драма лоцирана међу зидове једног научног института, што је прилична реткост у нашој савременој литератури у којој су главни јунаци обично манијаци што обогаћени чепркају по бубриштим и својим траумама, покушавајући да пречицом достигну дубину Достојевског или Фокнера. Једноставно, веома смо склони да верујемо како се све битке овог времена одвијају искључиво међу људима од духа и пера, заборављајући да се права драма одавно преселила у свет технологије, који споро, али сигурно, мења остале светове подвргавајући их својим законитостима. Даље, по први пут после рата једна Савезна комисија описана је као скуп бирократа удаљених миљама од науке којом управљају. Један члан те комисије је бивши полицајац, који вероватно и поред свега није напустио свој стари посао, уносећи у научно-истраживачки рад кога координира драгоцену сумњу, и то не стваралачке, већ само друге природе.

Верујем да ће смелост Свете Лукића, који у своју драму уводи овакве типове људи, за двадесетак година бити веома смешна, због чега је најмање крив аутор. Али не можемо а да се при том не сетимо оног не тако далеког времена, у коме су сироти писци једнолички били позивани на највише идеолошке форуме због неке сасвим детињасте сцене, у којој партизански курир каже партизанској курирки: „Марија, ала имаш дивну косу!“ За период о коме говорим то је било право чудо од слободе изражавања, а готово је невероватно да једно доба које је тако гласно прокламовало уништење лажног буржоаског морала, патило у толикој мери од маогрabanске чедности и пуританизма. Такође је чудно и то да се читавих двадесетак година морало чекати на слободу да се напише драма или књига у којој се времена на време понеким сироти директор (оличење власти) или ражаловани генерал преузимају психолошке функције предратног индустријалца или бенеараа. Мислим да и даље морамо са нескривеним дивљењем читати дела ренесанских аутора, којима ни једна ствар под капом небеском није била света или опасна; поред најблуднијих сцена које се могу замислити, слободнијих чак и од данашњих шведских филмова, они без икаквог устручавања оштре свој дух и на тадашњим владарима, министрима и разли-



МАЛИ ЕКРАН

читим моћницима, па чак и на Светој Инквизицији, која пугујући кроз време само мења свој наслов, али не и суштину. У поређењу са њима, писци који су се налазили у мојој читаници веома личе на добро плаћене и ухрањене чиновнике.

Но, чак и најмања слобода („Марија ала имаш дивну косу!“), освајања по цену безброј опасности, отварања је на извесан начин могућност да онај који долази после скупи толико моралне храбрости и оде неки корак даље. Какав дириџер узалудан напор потрошио ни у шта! Ипак, тим првим писцима нешто слободнијих еротских и политичких сцена треба захвалити ову меру слободе коју данашњи писац ужива у свом послу. Налазимо се, наизме, у годинама када друштво у коме живимо може себи дозволити луксуз да се не сматра потпуно савршеним, сем у кабинетима најкорелијих бирократа.

Ипак и поред свега, остаје нам у устима и духу благи укусу узалудности. Многи ствараоци су распали свој таленат, храброст и способности да би на крају паали пробивајући главом зид за који се касније испоставило да је само политичка кулиса.

У Андрићевој „Правди кмета Симана“ налази се изузетно мурао поука, која говори о једном петлу што пре свих петлова из дворишта најављује зору. Мада тај лепотан веома музикално кукуриче, његов власник, домаћин присиљен је да га закоље јер пре времена буди укућане. Потребно је значи певати у прави час и на правом месту. Пристанемо ли на овај савет мудрости, доживећемо истина дубоку и мање више срећну старост, али ћемо истовремено прожветети младошћу као стармала препаметна деца.

Политичка драма, поред свих својих недостатака има и ту несрећу да веома брзо умире. Она личи на камиказе пилота који се заједно са својом машином устремљује на непријатељски брод, уништавајући и себе и свој циљ. Многе драме које су нас запаљивале својом смелашћу, умрле су заједно са злом против кога су биле написане. Политичка драма живи због тога краће од свог ствараоца, остављајући му могућност да се сам увери у њену пролазну актуелност. На крају: треба ли се бавити политичком драмом?

Свакако да треба, због тога што једна драма која се бави тренутком у коме живимо, мада у већини случајева не заслаује вечни спокој позоришног музеја, учини огромну услугу својим гледаоцима помажући им да се ослободе авети сопственог страха. Писац се при том налази у улози смелог скакача са зида неке тврђаве у море; када се људи који посматрају његов скок увере да смеде скакач излази насмејан из мора уместо да му изнесу размрсани лепи, лакше ће се усудити да и сами скоче. Биће све више оних што ће, одагнавши безразложни страх, покушати да живе, не упрљавши добро мишљење о себи.

Момо Капоф

# ЛИЧНО

## УЗ ПРЕМИЈЕРУ „АФЕРА НЕДУЖНЕ АНАБЕЛЕ“ ВЕЛИМИРА ЛУКИЋА У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ДРАМСКОМ ПОЗОРИШТУ

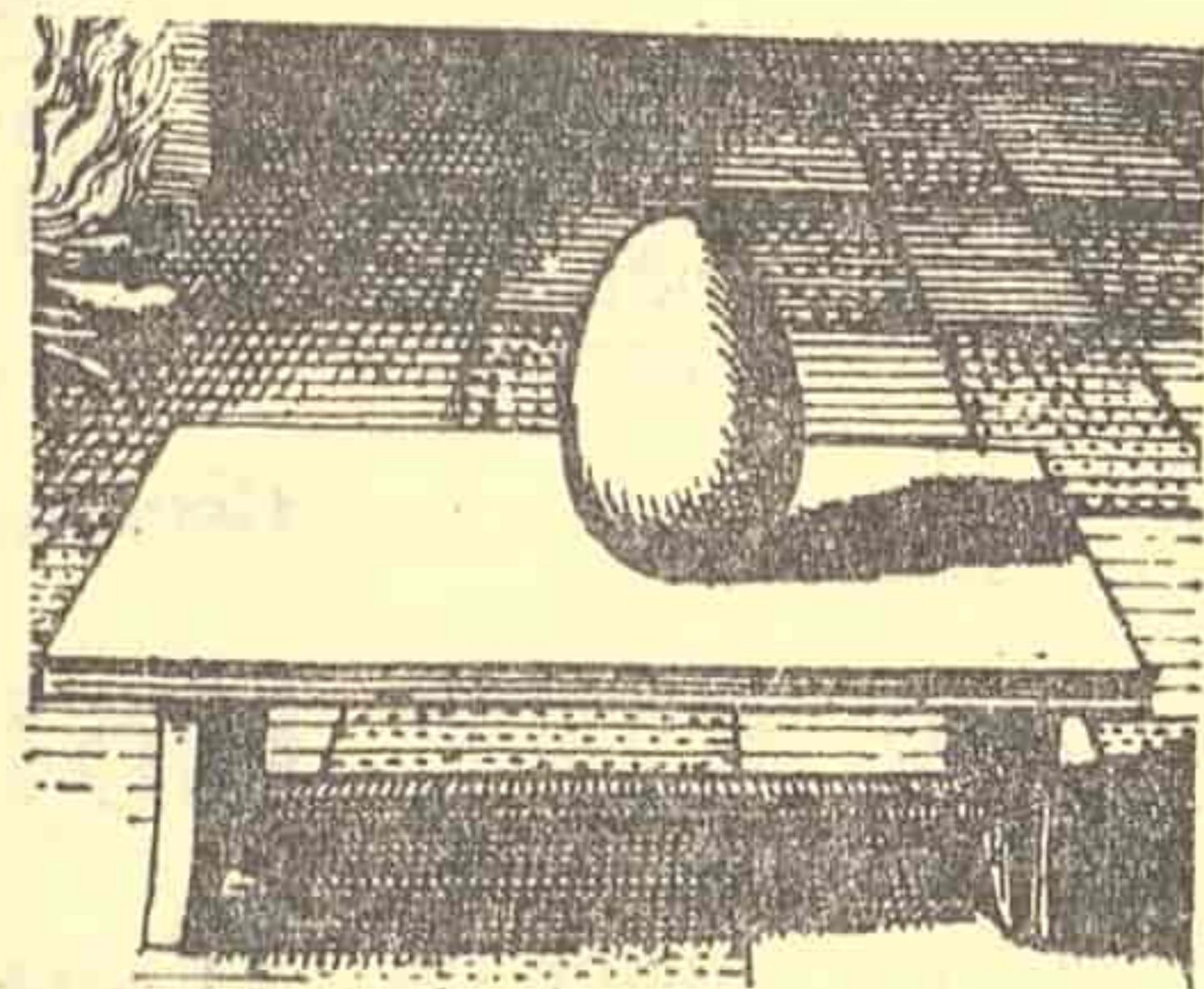
ДА ЛИ ЈЕ и ово наше доба — доба фарси? Може ли се сцена задовољити симболичним протестима, песничким заносима и лепим формама? Зашто од речи тражити суровост, дневну баналност, опис и подстицај за голу акцију? У том расположењу гледалице се сучио са новом фарсом Велимира Лукића.

Модеран израз се не може свести само на један став, виђење или форму. Он прихвата све, па чак и најстарије облике, уколико још могу да делују и задобију људско знање. Лукић стога спокојно дргује са својим великим кнезом, забавља се у друштву кнегиње, респектује инквизитора, сентиментално пати над судбином недужних и лепих вештица, радо се упушта у медитацију са уклетим филозофом, грозно се над потпаљеном лодомачом и ужива у сопственом стиху. Споља гледано — то је тиња са добро познатим ликовима, појмовима, симболима и схемама са којима писац веома вешто бара-та. Игра би могла да буде слична варијацији на познату тему: проблем је једино како у ту класичну творевину унети нове оперсавије, мисли учинити актуелним, симболе животновијим, а метафоре отворенијим?

Прихватањем тих старих реkvизита Лукић је, међутим, хтео да демонстративно нагласи свој песнички став у односу на реалност која га окружује. Он сумња да се у ствари-ма, конвенцијама и ситуацијама може наћи права поезија. Зар онда није свеједно у каквим се костимима крећу поједине личности: у оном од пре неколико векова или салонском смокнину? Истинска драматичност, лепота и стих су увек нешто далеко више, сложене и суптилније, тако да сама форма исказивана није најважније. Битно је задохити у том свету свој лични идентитет и речима обезбедити трајање!

У „Афери недужне Анабеле“ не треба ипак глеати негирање реалности. Лукић чини све да нас задржи у свом мисаоном кругу и да кнежевски амбијент не постане гола апстракција. Поготово што сваком својом репликаром као да потврђује наше уверење да су — свет и савремена збивања више присутна у њему него овим личностима. Отуда би аутор и желео да у целом сценском аранжману осетимо једно стање духа у самој стварности. То је узнемиреност конформизмом, оторченост демагогијом, сучовања са човековом немоћи да овајда својом природом и од жеље сачини егзистенцију. У својем монологу пуном грчевите страсти, интимног обрачунавања, несвакидашње отворености писац готово заборавља на сценске условности и законе фарсијачке игре тако да присутвујемо једном финалу које није ни мало симболично у својој одређености и конкретности. Познате чињенице, идеје и схватања, ма како били субјективно интонирани, озвршићу кога објекат који попут свих других реkvизита и костима можемо посматрати. Нечег битно другачијег и новог у свему томе готово да и нема. Лични бунт из којег само на тренутке варичи истинска поезија! Ти фрагменти делују заиста фасцинантно, али их је сувише мало — да би цело дело до-било поетску аутентичност.

У односу на раније Лукићеве фарсе — ова је мање слободна, сувише скучена као игра, а превисе грчевита и амбинозна, расточена између метафоре и потребе за истином. Она убеђује да су све неоподесне за ауторске интенције и да оне ограничавају стваралачку слободу. Писац мора да се одалучи — хоће ли бити само песник или и драмски писац, да ли ће се робовати форми или ће у властитом доживљају да креира своју сценску аутентичност? Јер, овако само потврђује своје одавно познате могућности, истиче формалну вештину и оклева да превазиђе створено и упусти се у нова сучовања са истинама и откривање њених суштина. Отуда „Афера недужне Анабеле“ забавља донекле, али не ушћићује, покушава да под-



СЦЕНА

стакне нашу мисао и изазива равнодушност, настоји да буде у домену литературе а чини све да изиђе из њених оквира.

Визуелно представљање ликова и радње захтевао је од режисије да се одреде: хоће ли у својој идентификацији материјала поћи од теме или од пишчевих асоцијација. Миленко Маричић је био склан и једном и другом, али уз извесну сугражаност. Подршк за такав став нашао је у сценографским скицама Владе Величковића, где су се врло интензивно једнобојне површине допућивале импровизацијама на историјске слилове и видним пародијама које су се задржавале на оплемењеном и вешто аранжираним кичу. Зато је своју пажњу и концентрисао на то да и оно што је сасвим неречно и произвољно учини логичним и природним, док са свим стварним ласажима и није покушавао да их преобрази у нешто субјективно, како би се створио утисак да к они припадају свету маште. Отуда уз врло лепу набе-

Наставак на 15. страни



# УСЛИЖАНИ БЕЋАРАЦ

ПРЕМИЈЕРА ФИЛМА „БИЋЕ СКОРО ПРОПАСТ СВЕТА“  
АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЋА

СВОЈИМ НОВИМ ФИЛМОМ Александар Петровић је отишао корак даље од свог света из „Скупљача перја“, закорачивши, стилски и мотивски, у једно подручје које се само по спољном амбијенту надовезује на његов претходни филм. „Биће скоро пропаст света“ је такође филм о панонској равници и људима у њој, докумант о бескрајној копленој стихији у којој се људске судбине сагледавају кроз једну врсту фолклорне баладе бујног и сочног говора, дивљих страсти и жестоких сукоба. У сликању тог света, разапетог између беде и страсти, света ослободених и неспутаних животних нагона, Петровић се креће одлучно и бескомпромисно, тежећи да све елементе своје режије стави у службу визије која илустрије координате његове трагичности: неустрајни равничарски простори, обиље гупстих и засићених слика, печалне метафоре и производи фолклорне маште, све то у његовом филму одзвања тоновима једне суморне баладе.

Сликајући један реалан и постојећи свет као шарени врлог у коме ритам живота пласира кроз еротичку, пијанство, злочин и жестоке страсти, Петровић се не задржава само на опису ове јарке и необичне атмосфере, већ му она служи као стварни, елементарни оквир за стварање параболе о сталној присутности зла у човеку, за једну ширу расправу о питањима слободе и морала. Постојеће обиље детаља узетих из живота — филм се, између осталог, инспирише стварним догађајем из једног банатског села у коме је отац преузео на себе злочин сина — он користи кроз облик еластичног сиксеа, који се накнадно, у процесу реализације, проширује елементима који се природно уклапају у његову структуру. Сви елементи овога филма су изведени из живота у јед-

причу, већ на основу тих чињеница гради своју стварност, боље рећи субјективну слику стварности која се аутору неодољиво наметнула, и једну врсту проширене метафоре. Сва та виталност и снага неспутаног живљења уоквирена тамним бојама беде и примитивизма, помамом чула и злочиначким инстинктима није чист изум редитеља: права стварност је можда још окуптија од оне коју је ухватило око камере или перо новинског репортера. Примери из најновије историје су најбољи доказ за то, тако да се тематска структура филма на тај начин природно проширује, а у њен оквир и садржај се уклапају факта друштвене и политичке реалности нашег времена: студентска „липањска гигања“, августовска инвазија совјетске „класне браће“, шатори чехословачких туриста, митинговања сељана предвођених кафеџијом Јошпом, као и слика „Че“ Гевара. Све то, наравно, отвара питања уклапања ових тема у специфичну форму овога филма: иако нарочито у секвенци са чешким туристима ови елементи делују као страном телу у филму, у целини им се не може одрећи својство малих прецизних скица које осветљавају један узак, али битан аспект људске ситуације.

Иако је обухватила стилски (не тематски!) веома разноводан материјал, драмска акција филма имаала је равномеран развој, пошто је са музичком образоваа једну врсту координатног система, док је ирационални свет сликара-наивца у филму формирао његов гротески декор на граници јаве и сна, један шагаловски свет са личностима и предметима који измичу закону тежине и гравитације, једно подручје лупкасте маште које се изврсно уклапало у ирационалне мотиве самога филма. То спајање једне шире расправе о моралу са свежим фолклорним духом народне музике и сликарства, та веза између мисаоне надградње и фолклорне маште, на најбољи начин изражава снагу и и дивљину примитивног живота окренутог злу, духовној и материјалној беде, и превласти инстинката. А истовремено, са којом лудности и обешчактог хумора је тај исти фолклор тумачио све видове живота, све амбисе страсти и демонска искушења зла!

На крају би можда требало рећи да овај филм рачуна са једном врстом глобалне слике која се формира кроз крајњи збир елемената његове структуре: атмосфере, ликовва, ирационално-фантастичног оквира, и међусобне прожетости декора и људске душе у њему. Неки то називају печатом личне имажинације аутора, начином на који он превлази сировински материјал од кога је створен његов филм; чињеница је, међутим, да је увек у питању иста ствар: леични и непоновљиви стил режије, снажан и убедљив, способан да отвореном метафором дочара своју спознају о свету и човеку.

Богдан Калафатовић



ном аутентичном амбијенту, али су компоновани на начин који руши границе између стварног и нестварног, и између јаве и сна. Тај свет „међ’ јавом и међ’ сном“ образује простор унутар кога се та два подручја узајамно прожимају и спајају кроз мелодијску скицу састављену од аутентичних творевина народног мелоса. Зато би се и могло рећи да је ово филм музичке форме, једна врста усликаног бећараца, ритмованог обиљем живописних детаља из живота, иза којих речи народне песме зазвуче као коментари и као мали поетски афоризми изворне народне мудрости:

Време лети као ајзлибан  
цео живот оста намалан.

Као народна опера или ораторијум у коме постоји сасвим одређен став према животним проблемима, филм користи тај иронични однос народне песме према животу као функцију саме приче која се одвија према нама: фолклорни звук и боја непосредни су коментар живота, живота исконског и примитивног, неспутаног у његовој слободи, отвореног за зло и добро, љубав и мржњу, радост и бол. Ову тако неопходну осетљивост и смисао за облик Петровић је испољио и раније, али је овога пута његова еластична драмска форма — у којој се јавна и сан једва разликују, а фантастично и стварно налазе у присном додиру, и у којој, најзад, елементи гротескног и ирационалног подупиру поетску структуру филма, — достигла изузетан емоционални распон. Ван оваквог поступка, прича о ускраћеној љубави свињара Трише, сведена скоро на испуњавање једне схеме, тешко да би имаала распон који иначе има. Тај убоги Триша, вечито немирни протагониста ове приче који губи игру са љубављу и животом и кога дивља страст одводи у пијанство, кавге и на крају у злочин, оживљава својим ликом величину и окуптност живота, али и присуство зла којим је он тако често обележен. То је оно зло које је стално присутно у људима, зло као кобни пратилац на путу човека, печат који оставља неизбрисив траг и ожигљак, и крст који човек скоро фатумски носи. Стога горњи слој овога филма није тешко открити пошто га чини прича која у својој универзалности не зна за временске ни просторне границе: срж и тематско језгро филма полазе од Достоевског и „Злих духа“, па се затим преносе у просторе панонске ширине и сремског кошмарног паноптикума, где се ребају дијаболне слике сличне онима у прози Фјодора Михаиловича.

Петровићев филм, према томе, не користи збир чињеница које се заснивају на аутентичним догађајима из живота само као

# СКУЛПТУРЕ ОЛГЕ ЈЕВРИЋ

ЕЛЕМЕНТАРНОСТ И УМ. Скулпторском уму Олге Јеврић иманентна је елементарност, њеној елементарности иманентан је ум.

Олга Јеврић ослобађа елементарно, она га спаја. Она издваја елементе, потом их поново враћа природи, не старој, из које су потекли, већ новој, којој одсад има да припадају. Тако оваплоћује њихову нову природу. То је природа — битног. Ова способност да се из елементарног изведе елемент, а развојени елементи сажму у битно, указују на један велики процес дубоко повезан са најсуштаственијим способностима духа; овај поступак раздвајања, затим спајања, поступак одабирања и оваплоћења, открива у себи сензибилитет и једну способност која подразумева умност; умност која произилази из саме ствари, самог предмета, не наметнуту или снаовану.

Шта је Клезна? То је огроман споменик; споменик који није изведен људском руком, споменик створен без помоћи људске маште,



МАЛИ ЕСЕЈ

изникао најједном, негде, непредвиђен ни од ког, не диктиран ничим, на месту без разлога; па ипак: очекиван од свих, топао и присан, као саздан људском руком, или маштом вечних сила, одређен судбином, изникао у право на свом једином месту, на месту коме се дуго прилази, које се одједном открива и које се не понавља. Најзад, које се каткад тамо не налази.

Клезна. На путу од Бара ка Уцињу, пре но што ће се стићи у засеок Клезну, изненада искрсава монументалан природни парк скулптура, у белом камену, испраном од кишница, блештећем на медитеранском сунцу, али не глатком да се не може гледати, са танким слојем беле скраме, меке камене прашице, која му даје топаину, што чини да не одвајате поглед од њега, тог камена, који вам све присније прираста за око, да бисте му напослетку пришли, ослонили се на њега, загледали у његове дубоке и тамне усеке, који вас такође маме, али којима не прилазите, које једноставно примате, са дубоким поверењем, чијим неочекиваним менама се предајете, као што сте се предали и том белом камену на који ћете бити још мало ослоњени, да бисте се тренутак потом, у часу кад вас та мистерија таме и белине обузме, сасвим поистоветили, постали исто што и те присне и изражане стене, што и те скулптуре које су вас домамиле, постајете што и те громаде или их, поистовешени, већ замењујете, будући да сте сада ви што оне.

Како је могућан овај преображај? Реч је о томе да ове беле стене исклесане руком богова, да ови тамни усеци, да овај парк скулптура, представља само суштаство бића, сам спој бића и елемената, саму слику оног некад целовитог света, слику искони, у ком бесмо — једно.

Интеграл бића. Скулптуре Олге Јеврић су слика разрушеног јединства. Оне су раскол елемената. Оне су слика отуђености свег од

свега. Ви их можете гледати у атељеу, у галерији, на изложби, у простору, било где, али ви им нећете моћи прићи сувише близу. Али ви стога што су оне страшне, што представљају слику нове апокалипсе, већ стога што осећате — ако сте још сачували успомену на себе или мрву способности да је обновите — да су оно што — нећете. Оно чему се одупирете, што се не усудујете. До тога часа лекомпоновани, разједињени, ви одједном, пре тим масама од кругог цемента избоденог гвозденим шипкама — материјал по себи дражурјући и неприхватљив — ви, намах, и непогрешиво, налазите себе. Налазите себе за тренутак, али довољан да вас задржи, да бисте осетили поново своје биће, за које сте већ изгубили наду, које сте не престајући тражили, што је представљало ваш свакодневни смисао, које једва да сте још разумели, верујући, у души, да је ишчезло. Али скулптуре остају оно што су: ви сами, ви тренутак раније, пре но што сте се зауставили. Оне су тренутак света, пре но што ће, за часак, наћи себе у вашој малој мрвини. И ви видите, ви разумете, чистије но икад, сав тај ужас. Ви не прилазите. Ви сте за тренутак леви. Али ви видите, пред собом, себе када сте суморни и очајни. И ви тад кажете најтачнију мисао која се може рећи: Та скулптура није лепа! Јер представља експлозију. Сами сте леви, за часак, јер лепо је јединство. Али моћ те скулптуре је у томе што вас зауставља, што вас као севом непотде збира, што од вас поново ствара вашу слику, што вас затим враћа у свет. А то није зато што је та скулптура хладна, већ зато што је страшна, оно што јесте, бит у материјалу, максимално изражен, монограм света и тренутка. Она је елементаран, ничим неприкривен, ничим улепшан, ничим ублажен, ничим поткупљен, нови интеграл бића.

Ново јединство. Међутим, не само развалина света, она је и покушај, нааљудски и дивљив, да се та развалина скупи и састави, да се елементи врате свом исходништу, свом завичају, да се успостави оно јединство које свим опомиње да није могућно или, можда, некад, и та грчевитост, тај грч поновног настајања је она друга стране те скулптуре, друга страна тог оваплоћеног „ружњог“, оно несумњиво племенито, али недовољно привлачно, оно што би било лепо кад би било могућно а што је само нешто мучно и, према томе, такође неприлично. Ко хоће да види свој грч, свој бол и свој — пораз? Зато остајемо на размаку. И тада се дешава оно што се не очекује. Скулптура прилази нама. Окамењени смо. Она нас прожима. Затим се настанује у нама. То је свест о себи самима. Ми је се више никад не можемо ослободити.

Цемент — гвозђе. Материјал — цемент и гвоздене шипке — адекватни су овом унутрашњем склопу значења. Незамисаљиво је, без сумње, да громаде што се кластају, протежу или надносе, што висе, стрче, лебе, знада, између, мимо и поврх необрабених и зарђалих гвоздених шипки, буду од ма чега другог до оног што јесу, кртог цемента, да буду, тако, од оног блесавог или белокућкастог камена покрај Клезне, од истог необрабеног, а камоли обрабеног, камена, јер, наспрот тог камена рођеног природом, изникло у природи, наспрот његовој повезаности са свим елементима око себе: кршом, црмницом, пресушеним коритом, шикаром, сунцем, кукурузом, херамијом, дакле природом око себе, с којом он јесте и која је са њим, као што и са људима јесте и као што су они с њим, наспрот томе, ми имамо нешто по себи непостојеће, што је створено, нешто зависно и трошно, материјал створен од разбијених елемената, само један материјал не сам елемент, несамосвојан и без својства, неегзистентан и отуђен, материјал без имена, накнадно крштен, без значења, са строгом функцијом — презрени цемент. У истој мери одурна — шипка. То је смисао тога материјала. Не треба више ништа да се крије. Означено, именовано, упућено, све даље говори за себе. Језиком од ког нас подијази језа, звуком који нас избезумљује.

Служити и изражавати. Али цемент и шипке Олге Јеврић нису цемент и шипке на грађевинском складишту. Нису исто што и на Бубришту. Оне су ти материјални корисни и потребни или сувишни и без сврхе. А сем тога, они не служе ничему. Само су то што јесу, и јесу то што нису.

Далеко од грађевинарске сврхе, наспрот овој конкретности, цемент и шипке Олге Јеврић су у служби апстракције, у служби специјализованог грађевинарства. У служби духовне општине. Служити одређеној сврси — грађевинарству, значи служити једној насушној потреби; служити грађевинарству духа, значи изражавати ову насушну потребу. Служити није једноставно, али изражавати је кудикамо сложеније. Служи се по утврђеним схемама изражава се по непознатим знацима. Служи се искључиво лепим, изражава се, често, нелепим. Дело што изражава, има снажнији закон од оног што служи. Служба је пролазна, производни израза су вечни, служба може бити помодна или чак застарела, али знаци изражавања морају бити — класични.

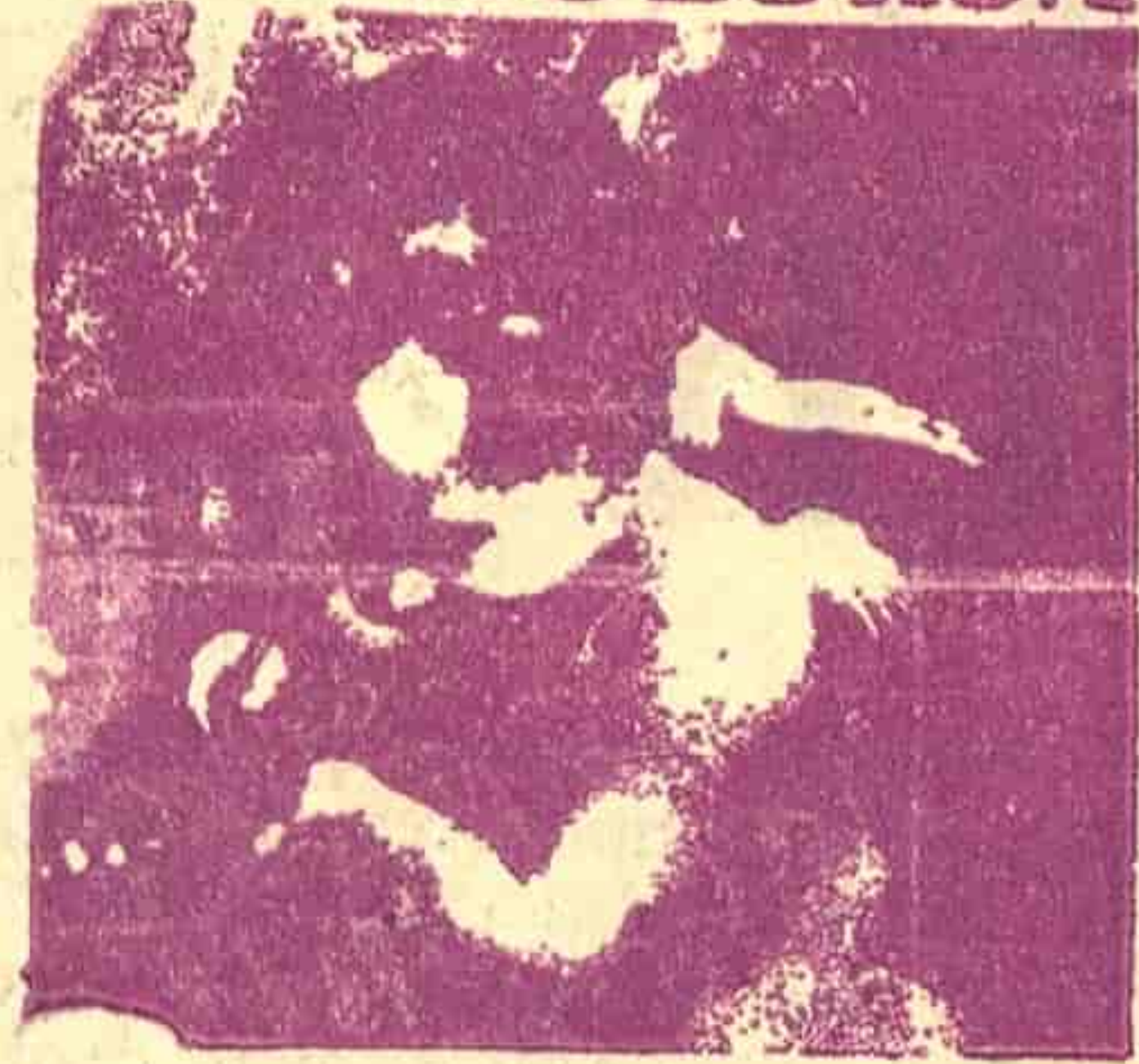
Савршена у својим пропорцијама, непогрешива у изменама цементних громада, празнине и гвоздених шипки, скулптура Олге Јеврић стоји, свака за себе, у пољу, пред зградом, у атељеу или холу као један савршени, велики или мали, опори цвет, као један знак, ненарушив и непроменљив, као један незабораван споменик драми човека и планете.

Павле Угринов



СКУЛПТУРА ОЛГЕ ЈЕВРИЋ





# ОСТАЛО О ЕЛЕНИ

ИСМЕТ РЕБРОЊА

Сви пажеви заједно

а још не крећу љубавни просјаци  
да поделе благо као жути цвет  
плене кост по кост као хијене  
одоше да тајно глобу роба  
у тамна скровишта се селе  
док двор кипи цео у црини  
остао неко без руке а киша пада  
опет се вина несхватљиво прна продају  
сви помреше после тозбе  
са елене танке црини  
скидају ветрови носе у литице  
она уништи пролеће и биљне клице  
кроз пшеницу указа се траг

Утопљеници

ова река наша тела котрља  
и сви што је увек јавно зову  
и пастири и сликарски свет  
пале стаје прекопавају стрн  
из земље хоће да је изваде  
то неверство мало испанано  
кад се елена ко магла појави  
леш у води јаче се копрца  
пролазе рас не препознају  
нема нико да их оплаче елени каже  
ова јесен неко зло слуги  
вулкани диме из црних кратера  
на ког ће се сручити моћна лава  
кодику је то зелена река рашка  
која је то грозница елена  
те вечери лудо узех пуну меру  
док елену прихватише као нову веру

Грех монаха сликара бившег

наговарам елену на самоубиство  
да умре као вода кад се испарава  
све више у пропаст људи одлазе  
мене страх за моју недужну главу  
елена ми саветује да се и ја замонашим  
поломим ликове брадатих старца  
ко лудак одем у сопоћане  
у стаблу трешње елену удртам  
она преноси досаду с људи на биље  
и пустош одавно кроз зеленило сеје  
у стижу ћу да умрем грешан  
она и не помишља на смрт  
нејасна ми та појава њена

Јади сликара рашког

ноћ црно пуца око мога кажипрста  
газим гробља без знака и крста  
као сир крв се стегла  
после тако неважне битке  
љубе ратници преплашене девојке  
један бескућник испод трешње чезне  
низ браду му се мутно вино слива  
око дојки жари од коприва  
кад се роди јабука из брака  
белог цвета и пустињског ветра  
јер љубав ту моју псећу  
разори елена на двоје

Сужањ

бела сабља изнад јастука  
виси  
а елени горка усна  
пуна јој коса песка ко пустиња  
има л ишта испод звезда  
кад нежно плачу ко леденице  
на ливади грца несрећни паж  
на руке му пада кристални снег  
док на моја врага  
златна куна гребе

# Повратак Блудног синовца

ВИДОСАВ СТЕВАНОВИЋ

ГЛАСИНЕ О ТОМЕ шта се десило са бегунцем, Младеновим и побегуљиним сином, биле су многобројне, противречне, често сасвим настране и на главу изврнуте, и село их је примало с реда, пресне, без проверавања и размислања:

како су га сеоски инвалиди, који су у Београду тражили повишење инвалидинина, видели где проси пред Руским Царем, омршао и ижигљао и посукнуо, и представља се као последњи изданак старе бранске породице коју су Аустријанци пострељали на Светог Саву 1916. у црквеној порти, и како се, препознавши земљаке на штакама, међу њима и једног даљег робака, зета Срдана Чуљка, сместа изгубио у светини која се туа тискала,

како су неке времешне богомољке из Доње Мале, које су се по Источној Србији распитивале за гробове својих мртвих и купиле све људске кости што су се белеле поред друмова, у једном удаљеном и сиромашном влашком манастиру, с игуманом и петорицом полуписмених калуђера у опанцима и једним судудим старцем у испосничкој хелији, међу тројицом прљавих и мршавих послушника умотриле и једног патуренка и ћутљивка, којему се у ситним очицима и на четвртостом челу лепо видео жиг прнопутог и калаштурског рода добеглице Настаса Младенова,

како се међу гаравим железничарима, пратиоцима спорих теретних возова из Лапова и Краљева, који пеце у дрвеним кућицама позади вагона као детлићи у дупљама и чији се жмирави фењери као свици досветљавају у ноћи, налази један младић, омален и набијен и глават, који увек бесно и гадљиво пљује када точкови прогме кроз цветојевачки атар, што је поуздан знак да има некаквих веза са селом и да је озлојебен, и да је то главом и брадом одбегли син прокурваће и мисале побегуље Обреније, и чобани, који су се сјесени окуљали око ватара у пољу, неколико пута засуше каменицама сумњиве возове,

како је због немаштине и проклетства постао градски бубретар у Смедереву, или Кладову или Доњем Милановцу или Текији, и како са шугавим кљусетом и на климативним талигама ноћу извози на Дунав, или било где, измет и смеће и цркотине, и како је за време епидемије петавог туфуса извлачио мртваце и сахрањивао их у напуштеном каменолому према Бердапу, и како се у њега досумњало да је убио и опљачкао неког жандарма с троје ситне дечице и да је стога

судуо и Баволско као у замлате Косте Кукувије, далеког робака Настасових, и да је на њихово уљудно помажебога одговорио богохулом псовком, и продужио да клипше поред врзина уз поток,

уморни и каљави гробари, у ствари прквењак Кокеа и два одрпана надничара из Горње Мале, који су поред ископане раке Исајла Јевтића, натезали тестију с ракијом и лимнаци из једне дебеле цигаре и бленули у црквину на суседном брегу, испричале касније да је изнебуха прескочно врзину према потоку и заобиншо дрвене софре Драмића и Шапоња и ставио се поред неких омаховиналих споменика зараслих у травуљину и коров, који су били гробови једне гране изникле из семена добеглице Настаса Младенова, и тамо дуго стајао са скрштеним рукама и погнутом главом као да дубоко размисља, и потом се неколико пута побожно и навикло прекрстио, и продужио раскаљаним путем према Горњој Мали, пратен убезекнутим погледима женскадије са платова и лећом врском и раздраженим лавезком паса,

хромац и кривошија, коме се дошљак представно као робени синовац док се излежавао на кљуцици пред кућом, причао је касније у крчми код Цеца: да је уљез говорио кроз зубе као да цели речи, заносећи помало на влашку и врскајући, непрестано жмиркајући првеним капцима без трепавица, да се понашао истовремено надмено и уплашено, напашо и бојажљиво, као да би ударно али се боји батина, и да је читаво време док се он, хромац, прибрирао од изненађења и размисљао шта да учини, да ли да га отера као просјака или прими у кућу као робака, и на крају се одлучио за друго, стајао с оне стране плато, једнако с оним санауком на рамену, здепаст и кривоног и погурен.

Онда се стриц круто руковао са синовцем и увео га у кућу, из које је некада побегло са ниском бабиних дуката, и коју крађу хромац није пријавио властима.

Шта се потом десило у кући робаци и суседи су сазнали тек напролеће од пијаног хромца, коме се, сматрало се у Цветојевцу, ни трезном није смело веровати, као ни читавом наопаком роду Настасових који су се парочито гордали својим сусретима са вампирима и аветинама, и својом злоукошћу:

ћутљиви је и сметени дошљак, причао је кривошија на свадби Игњата Срдановића, некако неодлучно и трапово, као да улази у кућу без свеће усред поноћи, прекорачио праг и



ИЛУСТРОВАО ХАИНА ТИЉКЕША

морао да бежи главом без обзира, и како се у шумама Дели-Јована придружио хајдучком харамбашу Бабићу,

и Младенов брат близанац, хромац и кривошија, стриц бегунчев, на сва питања одговараше утањеним и шкрипавим гласом да су чудновати и неухватљиви путеви Господњи и намере Његове, да свако носи свој крст до гроба, да је испаштање, ма колико велико и страшно било, увек мање од кривице, и да је његово, хромчево, срце чисто и нетакнуто злбом и жељом за осветом и неочекаљом похлепом за украденим дукатима.

Тако пробаше голе и гладне послератне године, и гласине углавном утихнуше и угасише се.

Ујесен 1930. рабације из Лапова довезоше друмом до Каповца омањег човека неодређених година, старог младића или маадога старца, мргодног и неразговорног, састављених повнја, избораног чела, који је имао на себи грађанско одело: кариран сивојурн капут на два реда дугмади и убран у струку, шарену свилену машну везану у дебео и накривљен чвор и на изглед угужвану, лаковане црне ципеле с којих је местимично отпао лак и видели се танке напслине на похабаног кожи, панана пеширр какав су носили лецедеери и содаије и деловоће и накупици и понеки геометар, одело скоро кишлошко, иако он сам нимало није лично на фићифрића и дангубу већ пре на сиротана и плашљивца, јер је државних руку и кајући се избројао десет динара за вођњу из отрцаног кожног новчаника, и удахнуо,

човек је на рамену носио зелен војнички сандук, огуљен и излупан по ивицама, очито стар и који је променио многе власнике, ижврљан написима: Ђу будем Побожан ако Жив буднем ракица Алемшвић из село Ратковић срез Крагујевачки и врћите Дуг Куму Светозару за Јашију депо Моја жинна Милосављевић и умирем град Зове Се битола од ране у трбу Јеротије страгарац, вероватно и доста тежак јер се под њим повијао и знојио, иако није било нимало запарно тога октобарскога дана, већ чак прохладно и облачно на оголеом рујастом пољу између Ботуња и Цветојевца, којим је споро ишао, опрезно заобилазећи локве од скорих киша и газећи само на сувља и оцедитија места, ситан и сив под ниским облачним небом, и усамљен као залутао чергар,

две полуслепе старице из доњомалских Пипића, са повезачама и прслицама заденутим за појасеве дебелих сукњи наливача, које су од јутра кунале и блебетале код ниског плато куће Цале Рањеловог, казивале су доцније да их је његова глава сместа подсетила на мртвачку лобању што се поред пруге ваљала од првих дана рата, да му је у очима горело нешто

бојажљиво зверео по свим углавима као да се тамо крије неко опасан и зломислећи, и тек онда пијаво спустио сандук на тврди земљани под и сео на понуђену трношкуну, с краја и полако, бришући зној са нискога чела док му је у очима светлудала подозривост као у бакалина ситничара, и четвртате руке обрасе црним маљама ставио на колена и накриво главу као да ослушкунје,

пошто је са разглагољаним стрицем, који због брбљивости није често имао госта у кући, попио лонац вруће ракије и опио се ка бунарција недељом, дошљак је рекао да је дошао да среди своје имовинске прилике и неприлике са стрицем, да узме свој мал заостао иза оца Младена, и да оде у Крагујевач где ће с тим отворити опанчарску радњу јер је, како је рекао, негде у Источној Србији изучио тај Богом благословени занат који му иде од руке као будали она работа и који ће га убудуће хлебом прехранивати у временима глади и немаштине,

затим је, причао је хромац окупљеним свадбарима, навалио да се перека као луд на брашно, да се млати по боковима као певац што кукуриче с плато, да манујски и поверљиво намгунје пренераженом стрицу оним својим капцима без трепавица, и на крају се расплакао што је сироче без игде кога на свету, без друга и пријатеља, без жене и детета, без кучета и мачета, и у грчевима се срушио на земљу, с пеном на помодрелим усницама, с удовима који су се бацакали и кочили као у самртника, тако да су га унезверени укућани, хромчева улакана жена и два крива малена сина, једва подигли и сметили на гостински кревет, једини у кући, и ставили му ракијаве облоге на чело и гради, док је изнемогло лежао у задаху неопране вуне и ужеле масти и свенуог босиока, колу-тајући стакластим очницама на икону Светог Димитрија чије је коље, забодено у разјапљене раље ругобне аждаје на излисуају, претећи блескало кроз полутаму која се још зарана слегла између нагло наоблаченог неба и оголеде јесење земље.

Тако се завршио први дан повратничког боравка у селу, из кога је отишао са српском војском у далеком данима ослобођења и радости, и који ово записује, Константин Горча, сматра да су те ноћи краве у штаама биле страшно узнемирене, и да су се гушобољни болесници гушили као никада, и да су многе кукавице кукале пред кућама цветојевачким. Сутрадан је гроб Исајла Јевтића био раскопан и на прси-ма мртвача усидјаним гвоздем беше утиснут четворни знак крста православнога.

(Из романа „НИШЦИ“)



ДУШКО ТРИФУНОВИЋ

# ПОПЛАВА

Пукла равница а пукла брана па нема о што да удари вал...

Вода ко хорда - хорда ко хорда...

Мрси се густе ивик црни се пусти шљивик уз воду узводно врбе се вуку голе и беле као да слазе тополе газе дигнутих руку за њима јаблан један жури свијен у струку...

Већ грца грмље већ шкрипи храст још мајка бира смер још плачем ја још сусед псује псује још сунце на нас зја...

Пливају видре пливају даске пливају краве лети вика кружи птица плива пласт на њему рода за њима кров са крова зов...

и виче ко човек и кликће ко ждрал...

А нема о што да удари вал... Небо вода - вода хорда...

Пукла равница а пукла брана па нема о што да удари вал.



која је овим стиховима сумарно одређена. А та духовна ситуација завређује да се опет сетимо Дантеових грешника јер је и она паклеана. Трифуновићев опис поплаве симболички наговештава онај духовни склоп у којем ниједна ствар и ниједно осећање не могу имати дистинктивно обележје, у којем је све једно па због тога све свеједно: видре, даске и краве, човек са предметима који га окружују, престали су да буду оно што су били, њих сада све једнако одређује само то што пливају, што плаутају.

Међутим, овим низом фигуративно употребљених значења која нас дочекују у сваком стиху, песма упућује на духовне везе и односе „иза“ пејзажа и целним склопом формалних параелезама и варијација. Ту је пре свега једноставно а ефикасно понављање речи и синтаксичких релација. Таквим понављањем у строфи која почиње речима „Већ грца грмље...“ чин избора, плач, псовка и сунчева светлост откривају нам се на истој равни као различите варијанте једног истог осећања истовремено немоћи и тежње. А ту је и она трифуновићевски „лака“, час унутарња час правилна, а увек готово случајна рима која „вади“ предмете из пејзажа и ставља их у исту матрицу свести са другим римованим исказима, претвара опис у дах говорних секвенци и ритмизира га. Тако створени ритам сугерише људљиви ток свести без „броне“. Почиње споро, да би са речима „хорда ко хорда“ готово сасвим жењао. А онда френетички креће напред лемећи следећи стих римом напола, застајући за тренутак, па онда опет поново, блујући, тако рећи, кратке, истрзане стихове. Тешко би било рећи да ли је мучнија укоченост и обамрлост духа коју ритмички сугерише почетак или нервозна искиданост која следи. У сваком случају, комбинација те две ствари контрастом чини то стање опипљивим. На тај начин визуелно и аудитивно створена симболичка суштествност песме иде у правцу евоцирања једног стравичног стања без чврсте тачке и одређености, стања у којем остају само разбацина и искидана осећања, прозвучност зова који чак није ни глас, а камоли говор. И све је то утолико горе што песма

тече шармантно и лако, што поплава једноставно плави без емоционалног спектакла и страсти пожара.

У нашој поезији често смо имали ритмички и фигуративно успело бусање у прса, понос, пркос, презир и самоувереност. Таква су нам осећања, на жалост, историјски тако често била потребна. У мање епским токовима нашао би се и понеки језички отеловљен интимнији занос. Али ретко долазимо до песама у којима би духовно незаобилазна, готово свакодневна, ситуација свести без чврстих обриса идентитета била истински песнички савладана, а не тек исповедано „опевана“. Јер оно што „Поплава“ као песма остварује није ништа друго него прављење бране за ту ситуацију без бране. Она евоцира и на једном месту окупља сва наша „стања поплаве“ али у исти мах, чином успелог песничког именованја, доводи нас до сувог тла. Ми је сада гледамо и нисмо више њен део, већ она наш. А то стање је већ подношљиво. Шта више, осетити га значајно је јер нисмо побегли у одбрамбену неосетљивост нити обману, већ се суочили са тим незаобилазним видом постојања и нашла му место у себи. У томе и јесте основни људски значај ове песме, у контексту савремене поезије српско-хрватског језика.

Никола Кољевић

## ПРЕД ВОДОМ, ПРЕД СУДБИНОМ

ПЕСНИЦИ СУ одувек у суоченју с разноликим преображајним видовима воде слутили у њој „огледало душе“, облик свога битка и судбине. У новије време, у својим огледама о имагинацији материје, нарочито је лудично о води, као судстанционалном елементу не само живота него и смрти, говорио Гастон Башлар, настојећи, анализом поетских слика врло различитих песника, да осветли природу везаности снова и представа о води као једно од битних људских и поетских одређења.

Трифунвићева песма „Поплава“ привлачи нашу пажњу управо у том смеру: да за имагинативним посетњом „према унутра“, ка дубинама. У овом случају то, међутим, уопште нећемо досегнути ако се преваримо да „право значење“ песме тражимо „иза њеног спољашњег вида“. У непомутљивом јединству слике и значења спонтаног и промишљеног, аутентична је природа „Поплаве“. Већ у првом стиху њеном („Пукла равница а пукла брана па нема о што да удари вал...“) описно садржи „најавни хало“ имагинације; у другом стиху („Вода ко хорда хорда ко хорда...“) поредба још недвосмисленије везује „опис“ за људск и појам материје (и облик живота); даље, песма се отвара као простор у коме се реализије пејзажа у поплави, персонификацијом, те истрањем у нове, неочекиване односе са људским предлобама, преображавају у реализије песме („голе и беле као да слазе тополе газе/ дигнутих руку/ за њима јаблан један жури/ свијен у струку...“); у средишњим стиховима песме јавља се и непосредно људско суочење са стихом („Још мајка бира смер/ још плачем ја/ још сусед псује псује још сунце на нас зја“); у следећим стиховима визија „поплаве“ развија се до кошмарног хаоса укључујући у себе и простор неба (Небо вода — вода хорда); и на крају песма се завршава стихом којим је и почела, не као поентом издвојене значењске поруке него као видиком који нас опет враћа на почетак и на оно што песма као видик обухвата.

А тај обухват је утолико већи што га не заштита просто именовање појава но чудесни сплет односа у којима се суочава човек с њима. Тако визија стихове из „земљишног крајолика“ израста до недогледа и незауштава („пукла брана па нема о што да удари вал“), до визије драматичног људског положаја у којем се не може препознати смер. Песму у том смислу изазива живе асоцијације на питања што их као битне постављају литература и филозофија тзв. „оскудног времена“, у свету који се лишио веровања у божанску промисао као врховно начело организације света и живота. Али асоцијације нас, опет унутар ове песме а не ван ње, воде и у употребење с описом потопа у прастарој библијској легенди. И као да је више драме људског положаја у стихови без уточишта, иако се, наравно, не може рећи да је човеку икада било лако (ма бии, као Ноје, и у сигурносном ковчегу).

Но у слици општег хаоса поплаве, стихове, Трифуновићева песма, баш у сфери имагинативног, ствара ипак неке битне претпоставке отпора безизлазу, садржи промисао о брани и смеру. И сам вал као да у путању свога немања правна оваплоћује енергију једног спонтаног тражења. Средишња отпорна снага људског суочења са бесмислом, са рушилачком енергијом живота открива се, међутим, у Трифуновићевој песми, као и толико пута у животу, у упорној постојаности мајчинске брижности, као залага животног обнављања. А затим: и у нераспознатљивој граници између људског зова и кликтаја неки позивни је глас живота.

Ниче је говорио да се људска снага најбоље искушава у човековом суочењу са стихом ветра, а Башлар примећује да су људске победе над водом ређе, опасније и значајније. У Трифуновићевој песми „Поплава“ може, наравно, бити речи о победи само у једном смислу: у смислу израза елементарне животне стихове и људског положаја у њој, дакле и хаоса и моралне воље човекове само средствима плодне поетске једноставности, у везама речи, у сликама, у ритму који их обједињује.

Бранко Милановић

## МУЗИЧКА ВРЕДНОСТ СТИХА

МУЗИЧКА ВРЕДНОСТ СТИХА вероватно је најјача страна ове песме. Мелодично смењивање стопа (нарочито у рефрену) изванредно дочарава тихо таласање водене површине, поплаве. Музичку вредност стиха употпуњава и унутарња рима, рима унутар самог стиха. (На пример, „Мрси се густе ивик црни се пусти шљивик“ или „голе и беле као да слазе тополе газе...“)

Поетски доживљај, међутим, скоро да је сасвим изостао. Једно општије осећање, доживљај, заменило је пуко, скоро репортерско набрајање „инвентара“ поплаве. Понекад, то набрајање прерасте у слику (четврта и пета строфа) али и таква слика не иде далеко од репортаже.

Поређење је, често, више него наивно (јаблан није ни шипљиван ни слављен, ни покорећ водом, него „свијен у струку“) а често је и неискрено, натегнуто, па и извештачено.

Биљана Лукић, студент

## БУКВАЛНО ТАКО

КАКАВ ЧОВЕК — таква асоцијација. И обратно. Буквално тако. Ја и моја песма — то је један свет; та иста песма и њен читалац — то је сасвим други свет. Неки читалац је — бесте моје песме — никад нисмо један свет.

Моја песма је, дакле, моје средство за мултипликацију светова.

Изволите моје средство, а ваш циљ је ипонако ваша ствар!

Буквално тако. Душко Трифуновић



ОЉА ИВАЊИЌИЋИ: ДУШКО ТРИФУНОВИЋ

## ОД ВЕРНОСТИ ОПИСА ДО СУГЕСТИВНОСТИ СИМБОЛА

КАДА ФРАНЧЕСКА у Дантеовом „Паклу“ говори песнику о својој судбини она најпре крајње једноставно и готово географски описно каже да је рођена на мору, и то на оном месту где По силази да би нашао спокоја са следбеницима својим. У своме огледу „Тензија у поезији“ Алан Тејт примећује да се чак и у овом малом детаљу огледа Дантеово песничко мајсторство. Оно је у томе што готово без икаквог искривљавања слике пејзажа Данте успева да изрази и нешто друго, успева да транспонује судбину Паола и Франческе у слику реке која тежи да се смири у мору, али која то не успева јер је непрестано прогоне нове воде, храњене притокама као следбеницима, као прогонитељи чак. Поезија се овде дешава, ако се тако може рећи, у процесу нашег замишљања односа у Франческиној слици као односа у њеној свести, у оном тренутку када осетимо да тај опис симболички именује стање појуде као проклетство непрестане тежње без могућности испуњења. За тренутак ми осећамо шта значи „бити Франческа“, разумемо њено биће непосредније него што би то било могуће помоћу било какве директне исповеди.

Позив, у принципу сличан овоме Франческином опису, налазимо у Трифуновићевој слици поплаве. Помоћу неколико знаних, али значајно одабраних детаља — чудовишног изгледа беспомоћног дрвца које тоне, унезверености људи и несувислости, готово глуposti, сунчевог светла, хаоса пловећих предмета којима је једино заједничко то што пливају — ова песма организује сигурне и чврсте обресе једне ситуације коју себи изражајно задаје и кроз коју нас упућује да јој приђемо као песми. Значај овог нивоа песме је првенствено у томе што нашој масти даје супстанцу за коју може да се „ухвати“, без обзира докле у своме лету са таквом „ловином“ стигла. Песма нас привлачи себи кроз ту ситуацију, кроз тај опис поплаве као стања које није толико страшно због неке посебно обележене или појединачне катастрофе, колико због општег ужаса, проистеклог услед померности свих ствари из њиховог природног оквира.

Али везујући нашу пажњу за овакву ситуацију, песма нас истовремено, и сваки стихом све интензивније, позива на замишљање оног духовног стања које одговара поплави, које се начином описивања поплаве отеловљује. Ту су пре свега она два рефренска стиха којима почиње и завршава ова песма. У њима смо једном једноставном игром речи одмах позвани на установљавање везе између равнице која је „пукла“ пред очима, и бране која је доиста пукла. А да бисмо осмислили ту везу коју оваква језичка организација ствара, ми морамо ту целу ситуацију узети симболично, јер тек у сфери нашег доживљавања можемо наћи чврсту везу између осећања света као једноличне равнице и пуцања бране у нама која више не може да обликује утиске и усмерава наше реаговање. Тек ту, на тој равни значења, ова игра речи постаје озбиљна: равница је тек ту „пукла“ пред очима управо онда када је пукла и брана. Штавише, поентирање овакве ситуације тиме што „нема о што да удари вал“ усмерава овај симбол, у часу његовог рабања, у једном још одређенијем правцу. Свет још увек није страشان ако су валови догађаја страшни. Прави ужас је у оном тренутку када вал више не можемо осетити, када нема више „о што да удари“. То и јесте најгора последина пуцања бране. Песма почиње овим стиховима и враћа се њима, најпре десимично, а онда потпуно. У песми је, у ствари, само развијена ситуација



РАНКО БУГАРСКИ

**МЕБУ НАУКАМА** о човеку има таквих које предмет истраживања наводи да у фокус инте ресовања доведу оно што је свим појавама у њиховом домену заједничко, а има и таквих које се налазе у ситуацији да претежно исти чу оно у чему се поједине појаве у одговара јућем делокругу међусобно разликују. Прву групу лепо иластрује психологија, њужно упу ћена на проучавање одређених категорија људских константи, а другу културна и соци јална антропологија, која бар у својим поче цима мора да стави у први план управо раз лике у структури и функционисању друштвених институција у појединим људским зајед ницама. Има, најзад, у овом ширем скупу и наука које се у својим границама — само на разним местима — позивају на оба ова општа принципа, јер им је сам предмет такав да већ тако рећи на првом кораку захтева и један и други поглед. Једна од оваких јесте лингвистика. Позната чињеница да феномен језика карактеришује сва људска друштва и све нор малне појединце у њима одражава се у једном броју лингвистичких дисциплина, а исто тако несумњива чињеница да се ова општа одлика човека практично манифестује у ванредно великом броју варијација, кроз хиљаде јези ка и дијалеката заступљених у појединачним људским групама широм света, даје општи тон једној другој групи дисциплина науке о језику.

У првој категорији поменућемо општу лингвистику са лингвистичком теоријом, чији се принципи морају бар у начелу заснивати на познатим одликама свих постојећих је зика, и фонетику, која у својим физиолошким и акустичким аспектима проучава арти кулационо-аудитивни апарат својствен свим људским бићима, без обзира на језик којим говоре. У другој категорији можемо указати на дескриптивне, компаративне и етнолингвистичке студије, где се сличности могу подра зумевати или не, али се разлике увек бриж љиво региструју. Ова подела је поједностав љена, нарочито због знатног междисциплинар ног додиривања и прожимања, као и због честог продирања једног принципа у домен примарног присуства оног другог, али се може условно прихватити као општа слика коју у датој пројекцији пружа предмет науке о језику. Сваки са свог становишта, поједна ко су у праву психологист, коме су сви језици слични, и етнолингвист, за кога су сви различити.

У тексту који следи биће изложено, у гру бим догезима и уз кратак историјски осврт, нешто од суштине првог поменутог становишта — дакле, оног које подразумева инсистирање на заједничким атрибутима свих језика, односно на карактеристикама језика као општег феномена. Ова проблематика, којој се у теоријској и теоријско-дескриптивној лингвистици наших дана приступа под заглављем језичких универзалија, биће представљена онако како се она приказује истраживачу данас — а то значи, како ћемо одамах видети, практично на почетку организационих испитивања у том правцу. (У једном ширем и слабо боданијем смислу, имплицитни појам о постојању универзалија у језику стар је колико и сама лингвистика, јер изучавање појединих језика не би никада било допуњено једном општом науком о језику да није било свести о заједничким обележјима свих тих различитих манифестација човекове моћи говора; али садржај тога појма у ужем смислу вре меном се мењао, да би тек у најновије доба доживео прве покушаје систематске и експлицитне формулације).

За античке граматичаре проблем универзалија није се ни постављао: у прво време једини проучавани језик био је грчки, а по том је латински систематизован према истој схеми, при чему се подразумевао да ће свака одлика структуре грчког наћи свој пандан у устројству латинског. У средњем веку гра матика се нашла у домену филозофије, јер је у језику виђен одраз схоластичке метафизичке стварности, па је самим тим постулира на његова универзална структура; већ Роџер Бекон објављује да је сва граматика у суштини једна иста, али да небитне варијације у формама говора чине један језик неразумљивим другоме. Сличних погледа поново се јав љају, и то у изразитијем облику, у картези јанском мишљењу XVII века, у процесу израђивања тзв. филозофске или опште граматике: граматичари Пор-Ројала, у својој монументалној „Општој и рационалној граматички“ из 1660, као циљ лингвистичких студија одређују испитивање општих законитости људског мишљења.

На једном другом плану, осећање о суштинској блискости различитих језичких система вештачки је оаржавано кроз још два столећа, захваљујући тада већ устаљеној пракси традиционалне граматике да све језике описује у категоријама које су од давнина приписиване латинском; при таквим описима, сви језици доиста су личили на латински. Међутим, већ у време романтизма почиње упоредо са тиме да јача и свест о особено стима појединих језика као самосвојних из разна националног духа разних народа и засебних амбијената у којима они живе. Овакве спекулације добијају чвршћу основу у исцрпним и веома утицајним расправама В. Ф. Шлегела, В. Хумболта и других, а половином

XIX века почиње процват компаративне филологије и лингвистике. У истом периоду западној науци је приближио прворазредни рад древног индијског граматичара Панинија на опису санскрита, културна антропологија је скренула пажњу лингвиста на структурално шаренило све већег броја новооткривених и како-тако описаних „егзотичних“ језика са да леких меридијана, а и добро познати европски језици почели су да доживљавају дескрип тивну обраду која је мање зависила од грчко-латинских калуша.

Заједнички резултат ових догађаја било је преношење главног нагласка са општег на појединачно, тако да је размишљање о језичким универзалијама било које врсте у другој половини прошлог и првој половини овог века углавном сасвим потиснуто у други план. Извесну улогу у томе одиграо је и мисао о језичкој релативности, тј. о делимичној услов лености погледа на свет структуром матер њег језика, која такође вуче корен из епохе Хердера и Хумболта, чији се утицај у новије време ширио нарочито из Немачке, и која је нашла одраза и у Америци, у виду тзв. Сапир-Ворфове хипотезе. Око 1950. године, општеприхваћено тзв. америчке дескриптивне и антрополошке лингвистике, снажно обе лежене бихевиористичким емпиризмом и од слуством интересовања за кохерентне теорије о општој структури људског језика, било је — у карактеристичној формулацији Мартина Доуса — да се поједини језици могу безграницно разликовати један од другог, и то како у погледу количине тако и врсте тих разлика.

Али у то време почели су већ да се јављају, управо у Сједињеним Државама, и друж чини гласови, који су све јачи што се више приближавамо непосредној данашњици, тако да смо сада сведоци једне потпуно измењене ситуације: реакција на наглашавање појединачног, без обзира на питање чиме је оно било непосредно мотивисано, била је тако нагла — експлозивна, могло би се чак рећи — да универзалије данас имају статус једног од централних и највише дискутованих проблема лингвистике. Ова реакција дошла је из два главна правца — једног претежно емпи ријског, а другог изразито теоријског: из ра да у домену типолошке лингвистике, у извесној мери повезаног са новим струјањима у антропологији, одакле је упућен позив на потрагу за константама људске културе у нај ширем смислу, и из новијег рада на лингвистичкој теорији. Први поменути извор има извесан хронолошки примат, па ћемо најпре о њему рећи неколико речи.

Централна фигура у овом приступу је Џозеф Гринберг, професор лингвистике и антропологије на Станфордском универзитету у Калифорнији. Око 1955. године он је почео да објављује серију студија из области формализације и квантификације типолошких истраживања, у којима се питање општих тенденција у великом броју испитиваних језика најразличитије структуре поставио на директан начин — најпре на плану морфо логичке класификације а потом и у синтакси и фонологији. Посебног запостека оваквим напорима дала је једна запажена интердис-

циплинарна конференција одржана 1961. у држави Њујорк, где су лингвисти, антрополози и психолози поднели реферате о потреби проналажења језичких универзалија и о импликацијама те потраге за цело низ лингвистичких и њима сродних дисциплина; материјали са тог скупа, објављени 1962. у редакцији Гринберга под насловом „Универзалије језика“, остају важан оријентир за даља настојања. Као незванични мото овом прили ком је послужила Баумфицова поставка да су индуктивне генерализације једна корисна уопштења о језику, и тиме је јасно истакну то да се под универзалијама неће подразумевати никакве логичке категорије у стилу ра ционалне граматике из једне раније епохе.

На самом састанку, као и у току даљег рада неких његових учесника, а посебно са мог Гринберга, искристалисао се један реал истраживачки принцип од којих се само неки могу овде поменути. Тако поред неограничених универзалија, односно одлика које показују сви језици, постоје и ограничене, присутне само у већем броју језика, а универзалијама се сматрају и опште фреквентивне дистрибуције, статистичке корелације које се не могу сматрати случајима, и — што је од посебне важности — односи импликације, односно тзв. импликационе универзалије следеће логичке форме: „ако један језик поседује особину х, онда он увек поседује и особину у“. Истиче се, такође, да универзалије не треба тражити само на плану синхро ности него и дијахрониче, чиме се у принципу постулирају свеопшти закони историјске про мене у језику.

Ево неколико примера разних врста универзалија: сви језици имају бар два вокала, а укупан број фонема у њиховим гласовним системима није мањи од 10 нити већи од 70; ефикасност различитих фонемских система, у смислу економичности коришћења распо ложивих бинарних обележја, осцилира и син хроно и дијахроно око границе од 50 одсто, што значи да налице те ефикасности, односно комуникативно неопходна количина редунданте, такође увек износи око 50 одсто; постоји општа дијахрона тежња ка симетрији фонемских система; безвучни консонанти у интервокалском положају показују свеопшту дијахроничку тенденцију озвучавања; сви језици имају у својој слоговној структури слокове од једног консонанта праћеног једним вокалом; ако један граматички систем има категорију дуала, он има и категорију плурала, али обрнуто не стоји; језик који разликује род у другом лицу једине обично ће га разликовати и у трећем, али обрнуто не стоји; ако један језик има категорију рода, он увек има и категорију броја; сви језици имају заменичке категорије у бар три рода и два броја; сви језици имају властита имена, као и денотичке елементе (такве код којих денотација зависи од ситуационог контекста — нпр. личне и показне заменице); ако један језик има флексивију, он увек има и деривацију; ако и флективни и деривациони афикси долазе испред или иза корена, деривациони је увек између корена и флек тивног афикса; сви језици имају неки тип

ГОЛКО ЈАЊУШЕВИЋ

## Монолог мога оца

1

Омрсио сам чапром колац и конопац  
Јадово жито калја из леве руке, из десне пуста мећава.  
Сред прне грудне дупље нариче планински попац  
и седам пута седам гладних година обећава.

Једном ногом у гробу, челом сам небо удубио.  
Поштено ми се пљуне кад живот добро престимам:  
од рођења сам само мрце у хладно чело љубио,  
па су ми пљућа мешина пуна отровног дима.

Са испуцалог длана врине зобале зоб,  
а беле птице одувек слетале у невакат.  
Кад помор закрилати, земља ми отвара гроб,  
потапан дуг и широк, ал плитак — једва лакат!

2

Посејем белу пшеницу, никне светљива раж.  
Креном пољем у мобу, времену прсне петља:  
с неба, уместо ветра, започне да веје лаж;  
кроз маглу назрем пут, пут се у клупко спетља.

Из оног мог чемера у овај глеб утекох!  
Сад ми широко и пусто. (Тамо ми беше тесно!)  
Сни ми се полацман, мало му мајчино млеко:  
Све што не могах муком, он мисли да може песмом.

Везиван за стуб срама, био сам свети Ђивот.  
Љубиан су ми срце стврдуто ко крвола!  
И све што могу да кажем за овај шугави живот,  
то је: Покупи своје трање и иди до Ђавола!



# ВРЕМЕ КРАЈА ИДЕАЛА ИЛИ КРАЈА ИДЕОЛОГИЈЕ

## ДРУШТВО



### МИЛАДИН ЖИВОТИЋ

РАЗМОТРИМО ДВА основна идеала нашег времена — идеале либерализма и комунизма. Либерализам и комунизам као идеали и идеалима засноване друштвене свести и теорије о друштву и човеку су две велике визије света које су играле огромну улогу у формирању духовне климе и традиције у нашем времену.

Идеали либерализма воде порекло из грађанских револуција, посебно из велике француске револуције, из „Декларације о правима човека и грађанина“ донете у тој револуцији, из идеје о грађанину појединцу чија је слобода основа слободе друштва, грађанину чија тежња за развојем у једнаким условима доводи до организовања друштва у облику државе: појединци уговорним односом ступају у оквире државног уређења не да би своју слободу ставили на располагање, пред ноге неке више силе, већ ради властите добробити и просперитета. Основне идеје либерализма Ж. Ж. Русо, Џон Лок, Бенџамин Констан, Вилхелм фон Хумболт, Џон Стјуарт Мил, Херберт Спенсер, и др. градили су на основу идеала француске револуције — идеала слободе, једнакости, братства. Најпотпуније је те идеале изразио П. Стјуарт Мил. У својој књизи „О слободи“ он пише: „Начело је ово: да самоодбрана буде једини циљ за који човечанство, појединци људи или целина (друштва) имају право да се мешају у слободу делатности једног од својих чланова, да предузимају да се други оштете буде једини законити разлог по којем се сме употребити сила према било којем члану створене заједнице“ („О слободи“, Београд 1912, стр. 16). У ономе што се само њега тиче, свако је самосталан и правно неограничен. „Свако је сам свој господар над самим собом, над својим телом и над својим духом“ (Исто, стр. 17.). „Тако се, дакле, пише Мил, обележава делокрут човекове слободе. Он обухвата онај прегнуту унутарњу свест, тражи дакле, слободу савести у најширем смислу, слободу мисли и осећања, безусловну слободу мишљења и осећања о свим стварима, практичним или спекулативним, научним, моралним или религиозним“ (Исто, стр. 21). Слобода појединца, слобода његове приватне иницијативе је за либерале основа разумно организованог друштва. Држава не може да се меша у његову приватну иницијативу, кад он поставља циљеве који се односе само на њега самог. Појединца о себи зна више и боље од државе, он је у стању да боље суди о томе шта је за њега добро и корисно, да суди боље од других — и у томе га не сме нико спречавати. „Једина слобода која заслужује то име јесте постизање нашег властитог добра на наш властити начин, не покушавајући да остане лишимо њихове слободе и да ометамо њихове покушаје да је постигну“ (Исто, стр. 141). „Човечанство више добија кад пушта сваког да живи како му је воља него када сваког присили да живи како је воља другима“ (Исто, стр. 22).

### Основни облици слободе

Основни облици слободе су слобода мишљења, говора, штампе, удруживања, понашања у складу са властитим уверењима, и слобода мишљења и слободи приватне иницијативе. Либерализам посебно инсистира на слободи мишљења и слободи приватне иницијативе: „Кад би сви људи, каже Мил, били једног мишљења, а само један човек противног мишљења, то цело човечанство не би имало више право да том једном човеку запуши уста, но што би тај један имао права, само кад би могао, да заповеди целом свету да ћути“. Слобода мишљења није могућа ако није слобода сумњати и лично се одређивати: „Нико нема право да тражи непогрешивост за себе“. Свакоме је дужност да иде за својом памећу, без обзира на закључке до којих ће доћи. Свако има право на безобзирно слободно претресање основа сваког мишљења и сваког става. „И самим Нютновим назорима о свету људи не би веровали да није слободно и посумњати у њих“ (стр. 37).

Друштвено васпитање без ове слободе може да буде само тиранија. Слобода расуђивања, критичког мишљења и личних одређења је услов развоја друштвеног карактера појединца. Човек изопштава, веде либерали, своју моћ разликовања добра и зла, своје моралне врлине само кад може слободно да бира. Држава не може да буде морални полицијанц — да размакне своје компетенције и да се меша у слободу савести, мишљења, избора појединца. Држава може да ограничи слободу појединца само кад понашање појединца штети другима, кад сужава слободу других.

Идеали либерализма имају за своју теоријску основу утилитаристичку или филозофичку по којој се општи друштвени интерес гради из збира појединачних интереса разумних појединаца.

Утилитаризам и либерализам изражавају доба успона капитализма и владајуће уверење тога времена да је самоиницијатива појединца основа друштвеног развоја. То је доба у којем није било видних тенденција развоја друштва у правцу бирократских друштвених система. Либерали су иступали против јачања државних чиновника, против бирократије, макар у њој били и најбољи, јер бирократија има тенденцију да преузме слободу од народа.

Миловото дело „О слободи“, класично дело либерализма, се завршава речима: „Она држава која прави од својих грађана богаче само да би у њима, ма и са добрим ци-

љем, имала послушна оруђа, та ће држава осетити да... ипак ништа не вреди савршенство машине којој је жртвовала све, јер нема оне животне снаге коју је држава силом угушила само да машина може мирно радити“ (Исто, стр. 207—208). Само слободна приватна иницијатива и слобода развоја сваког појединца може да обезбеди друштвени прогрес „јер помоћу ње добијамо онолико центара побољшања колико има појединаца“ (Мил, Исто, крај главе IV).

Међутим, десило се оно што класични либерализам није предвидео — држава laissez faire капитализма, држава неспутане самоиницијативе приватних персона претворила се у ауторитарну бирократску силу.

Либерализам је захтевао да државне институције морају према појединцу да поступају у складу са рационалним принципима који израстају из његове слободне свести и делатности. Савремено бирократско друштво је овај тип рационализма разорило и створило нови тип — тип технолошке рационалности.

### Судбина идеала

Али судбину идеала либерализма није решила појава социјалистичких и комунистичких идеала и политичких партија које би преузеле рационално језгро либерализма и његовог захтева за слободом појединца као условом слободе друштва. Развој социјализма је просто одабацио, а не превaziшао либерализам. Судбину идеала либерализма решила је појава технократије и бирократије — појава друштва у којој се бирократија служи технолошким рационалношћу створеном у научној револуцији XX века да би увела нове облике ауторитарне контроле и манипулације над појединцем. Социјализам није превaziшао грађанско-правни хоризонт схватања људске слободе. Тај развој је укинуо и оне слободе које је грађанско друштво већ било извојавало. Отуда се јавила, за наше доба веома значајна карактеристика — глад за либералним вредностима. Отуда либерализам опседа свест једног броја мисаоних духова нашег времена. Појавила су се друштвена уређења и на Истоку и на Западу која основне људске вредности које је либерализам истакао — слободу мишљења, говора, уређења, удруживања, итд. не само да нису развила, него их све више гуше и онемогућавају.

Класични либерализам је рачунао са малим државама и малим државним апаратом. Појавиле су се две велике супердржаве које су издале свет на блокове, појавила се снажна државна бирократска машина.

Класични либерализам је рачунао са приватним капиталистима, приватним предузећима, а појавило се снажан систем државног капитализма. Класични либерализам је рачунао на све већу улогу индивидуе и њене свести (њеног разума), а рационалност у регулацију друштвених односа се померио са појединца на безличне бирократске институције. Ово померање се врши у оквиру процеса у којим се друштвене институције све више отуђују од појединца.

Класични либерализам је веровао да веће знање и образовање чини појединца слободнијим, ствара његову већу друштвену моћ. Знање за представнике класичног либерализма је основа разумног уређења друштвених односа. А у наше време се појавило друштво у којем елита моћи није, како с правом тврди Рајт Милс елита културе. Онај ко управља друштвом није човек знања и културе. Йуди од знања постају само најмањи стручњаци.

Појавило се друштво у оквиру којег либерализам не може да функционише, не може више да даје одговоре на питања смера, основних вредности и циљева друштвеног развоја. Али не зато што је постао застарео него зато што је просто укинуто.

Идеали либерализма се најчешће употребљавају да би се њима компромитовали социјализам и комунизам, да би се њима одржала лажна дијалема: или комунизам стаљинистичког типа или либерализам савременог грађанског друштва. Циљ ове идеолошке манипулације идеалима либерализма је да сузи свест о могућностима које човек може и треба да бира тражећи излаз из постојећег. Оваком употребом идеала врши се двојструку мистификацију: прво се комунизам изједначава са стаљинизмом, а затим либерализам са постојећим структурама грађанског друштва. Сукоби интереса два бирократска суперсистема се приказују као сукоби либерализма и комунизма.

Овај вид идеолошке употребе идеала либерализма све више ће имати за циљ закривање правог смисла комунистичких идеала, а све мање директне нападе на стаљинизам. Јер у објективном друштвеном кретању долази до све веће сличности у структурама западних друштва (посебно САД) и совјетског система. Друштвено уређење у оба система почива на све снажнијој моћи бирократије. Та моћ све више јача развојем технолошке. Технички развој у оба система се претвара у циљ, а не средство ослобађања човека. Ово изокретање средства у циљ, као и свако изокретање овог односа циља и средства, има иза себе одређене посебне интересе: технолошки развој као циљ по себи је снажно оруђе бирократске власти над људима. Техника је у оба система све више средство владања над човеком а све мање средство ослобађања човека.

Марксдова визија нове рационалности и слободе везана је за појаву слободне самоуправне људске заједнице која настаје само онда када се негира и егзистички појединац и отуђена институционализација дру-

штва, кад се негира политичко друштво, тј. друштво у којем постоје политичке институције као оруђа власти над човеком. Човек не може да организује своје властите снаге у оквиру политичке заједнице, већ само у процесу одумирања државе и њених политичких институција. Социјализам је или процес те негације или није социјализам. Социјализам није нови тип државно-политичког уређења већ процес укидања свих институција које би друштво затварало у оквиру фиксираних политичког система.

Овај Марксов идеал слободне самоуправне заједнице доживео је судбину сличну судбини либерализма. Он је упоришна тачка отпора бирократским друштвима која себе називају социјалистичким, али он данас доживљава масовне идеолошке, мистификујуће трансформације. Основни циљ те трансформације је да им се избрише из значења њихова улога револуционарне критичке негације и руководства процеса превaziлажења сваког политичког, отуђеног друштва. Кад им се избрише ова негативистичка критичка конотација они прелазе у своју супротност — у средства апологије политичке праксе која учвршћује одређени политички систем владавине над човеком, они постају средство рационализације посебних бирократских интереса који се намећу као једини могући општедруштвени интереси у оквиру тог политичког система.

Овој трансформацији Марксовог идеала слободне људске заједнице у идеологију која оправдава и мистификује један бирократски друштвени систем нису одолеле ни комунистичке партије ван оквира тзв. социјалистичких земаља. Ово је имало веома значајно дејство: одсуство критичког односа према пракси социјалистичких земаља било је тесно повезано са гуљењем критичког контакта са властитим друштвом. Комунистичке партије су све више престајале да буду носиоци Марксових идеала социјалистичког хуманизма, трпеле су снажне утицаје идеолошке индоктринације из својих братских партија социјалистичких земаља и губиле тако револуционарно критичко становиште адекватне критике грађанског друштва а тиме и контакте са правим интересима своје радничке класе.

Вредности — идеали Марксовог хуманизма престају су да буду водичи праксе највећег броја комунистичких партија на Западу. По погледу на свет, по теорији коју развијају, по начину тумачења марксизма, по тактици политичке борбе оне су се све мање разликовале од социјалдемократије и њене реал-политике којом су се одрекле револуционарне борбе за измену класне структуре савременог друштва.

Позивање на идеале социјалистичког хуманизма у оквиру стаљинистичких друштвених система има двоструку функцију — прво да мистификује постојеће идентификовање датог реда и поретка са социјализмом и друго — да служи као моралистички украсни додаток тамо где мистификација идентификовања није довољна и није успешна. Када бирократски систем покаже сву бруталност људске неједнакости и неслободе које собом носи, наступају епидемије моралистичке речитости, наступају кампање присећања на још неостварене идеале, наступа краткотрајни период моралистичких проповеди, моралистичких захтева за једнакошћу, декларација и усмеравања, да би се то све посло опоравка датог политичког система бирократске власти поново препустило заборава.

### Владавина заслужних

Уместо да се принцип социјалистичке једнакости уведе као правни конституент друштвених односа и законом обезбеди немогућност отимања вишка рада од радничке класе, бирократија је систематски издегавала да принцип социјалистичке једнакости (принцип једнаког награђивања производног и непроизводног рада који је Маркс сматрао сигурном браном од опасности претварања бирократије од слуге у господара друштва) примењује и на њега се понекад вербално враћа само притерана отпорна радничка класа против неједнакости и неправедног присвајања вишка рада. Када је принуђена да о социјалистичкој једнакости као идеалу говори она то чини најчешће у облику моралних проповеди којима се ништа не мења у постојећим структурама. Тако идеали постају инструменти украсавања друштвених структура које у себи носе неједнакост и друштвену неправду. Интересантне трансформације идеала Марксовог социјалистичког хуманизма доживљавају у идеологији стаљинизма кад је она окренута ка оцени прошлости. Ти идеали су у марксизму не само основа критичког знања садашности, већ и критичке оцене прошлости, јер тек преко критичког, а не апологетског односа према историји, погодово историји комунистичког покрета, можемо сазнати и окривати праве могућности и праву будућност. Однос према прошлости, онека прошлости у стаљинистичкој идеологији има за циљ пре свега јачање меритократске базе бирократске власти.

Власт савремене бирократије је меритократска, то је владавина заслужних. Највећи број људи који су узели власт у своје руке после социјалистичке револуције били су револуционари. Али њихове заслуге постају средство идеолошких индоктринација њихова борба за слободну људску заједницу, слободу свих претворила се у нови облик власти над људима.

Кад се то друштво бирократске власти појави у њему се јављају разни идеолошки митови о прошлости. Прошлост, као и садашњост постаје медиј у којем се види само непогрешна и генијална мисао и практично руковођење харизматских вођа. Харизматске личности постају демијурзи историје. Радничка класа се тумачи као пластична грађа коју они генијално обликују. Харизматски вођ је свуда био присутан; где је он ту су се једино водиле судбоносне битке и решавала судбина револуције. Критички однос према прошлости се јавља повремено, али само у време обрачуна међу бирократима. И тада се историја скраћује, из уџбеника историје бришу се оне странице које су описивале заслуге оног ко је пао. Ако се неки нови диже на чело хијерархије, историја се почиње из основе да мења (кад је Хрушчов био на власти није било ни једне историје отаџбинског рата која није истицала пре свега његове заслуге). Пошто сваки бирократски систем прати борба за власт у елити моћи, то хероји прошлости, људи чија имена носе села, градови, љубице, фабрике и школе, полако падају, па се и историја све више скраћује. Што је већа концентрација власти то је историја краћа.

И таква историја мора увек да буде парадигма. Историјски списи се претварају у педагошке трактате. Они имају за циљ да истакну узор за понашање будућим генерацијама. Бирократија тако заробљава прошлост, садашњост и будућност. Она настоји да одузме могућност новим поколењима да дају властита суд о својим прецима, и да бирају на основу властитих одређења своју будућност. Меритократска стилизација прошлости има за циљ само јачање утицаја постојећих носилаца бирократске власти. Зато, иако се ова идеологија позива на Марксово тзв. материјалистичко схватање историје, она то учење напушта и историју приказује само као дело хероја. Истичане улоге различите класе и народних маса у историји овде нема значај принципа, већ остаје фраза која на тумачење историје нема никакво значајнијег утицаја.

### Да ли се ту нешто изменило данас?

Захтев за одбацивањем сваког критичког односа према друштвеној целини остаје исти. Пошто тог критичког односа према целини нема ни у оквирима савременог позитивизма и опационализма, методологија ових оријентација се може врло успешно примењивати у циљу постизања ефективне манипулације постојећим чиниоцима и оносима. Критички однос у облику догматски нетрпељиве критике задржава се само за хуманистичку филозофију и теорију на Западу, само за филозофију егзистенције, феноменологију и пре свега за представнике марксистичке критике савременог друштва. Самоцензура остаје услов бављења теоријом. Али, екскомуникације и политичке анатеме се примењују само на оне који хоће да знају и кажу истину о целини и да се критички однос према целини.

Прхватање постојеће структуре као једино могуће реалности остаје оквир сваког теоријског мишљења. У тим оквирима се само настоји да волунтаризам бирократске владавине постане методичнији, да се користи манипулација под анестезијом која се постиже употребом савремене технологије, да се превозију груби облици цензурства и тортура. Јавља се нови вид чиновничког духа у теорији — чиновника који се служе науком да би политику снабдели методологијом употребе технике у решавању парцијалних проблема у оквиру постојећег. Граде се „ситуационалне логике“ и методологије ефективног управљања друштвом у разним сферама постојећег друштвеног живота. Чиновнички конформизам теоретичара добија нове облике. Комунизам, социјалистичка једнакост, социјалистичка демократија, слобода личности, самоделатност пролетаријата, самоуправљање и друге вредности социјалистичког хуманизма се све више губе из технолошког речника теоретичара. Губљење ових вредности — украса стара стаљинистичка гарда назива процесом деидеологизације и иступа против њега са становништва захтева за старим облицима партијности, тј. са захтевом за непосредном субординацијом политичком волунтаризму. Нова гарда се бори за технолошку рационализацију политичког волунтаризма. Хуманистичку проблематику ова нова генерација своди на захтев да се изгради један систем стике и ауторитарне моралности, систем норми понашања који имају за циљ да социјализују појединца у оквирима постојеће целине, да што функционалније укlope појединца у постојеће друштвене структуре. Основна карактеристика неостаљинистичке идеологије је — технократски, сцијентистички однос према наци и теорији о друштву и човеку: став да је наука једино средство и мерило, једини вид знања стварности који се данас заступна врло добро се уклапа у рационалност целине

Наставак на 16. страни



# АРХИТЕКТУРА У СТРИПУ

ПЕБА РИСТИЋ

Да бисмо потврдили наше тезе из чланка „Архитектура 2000“ и да бисмо се прикључили емисијама београдске Телевизије „У 2000. години“ по сценарију Станета Станића, покушали смо, чисто новинарски, да успоставимо везу са неким центром у свету где се овакве идеје већ прихватају и практично примењују. Недавно се у Београд вратила наша млада архитекткиња Мирјана Лукић, која је неколико година провела на раду у Француској, у Атељеу архитекте Клода Парена. И у његовом атељеу се експериментисало архитектуром. Наиме, теоретски и практично се покушава да се архитектура развије у простору. Решења се налазе у системима рампи и подеста, који прожимају све, од стана до урбанизма, од неба до земље. Овај наш свет још хода само по једној земљиној равни, лифтови су у ствари само вертикално умножавање ове површине у веома ограниченим размерама. Овај систем дијагоналног сажимања, вертикалног и хоризонталног кретања архитекте Парена дао би овом нашем пренасељеном свету још једну неограничену могућност распрострања. Дакле, то су експерименти у архитектури, а не у грађевинарству.

Друга теза коју смо заступали јесу пророчанства која прави архитекти користе више од већ стереотипних анализа економско-научних планова и програма. Због тога нам је Мирјана Лукић, по својој избору, припремила делове чланка објављеног у часопису „Уметност и стваралаштво“ (Париз, бр. 1, 1968. г.), из пера урбанисте и психолога Пола Вирилија, једног од сарајника архитекте Парена. Претпоставили смо да је један од модерних видава класичних пророчанстава стрип, који можда вуче своје корене још из сахарских цртежа или фреска из Високих Дечана, и без кога се данас не може ни замислити не само забавни него и стваралачки живот.

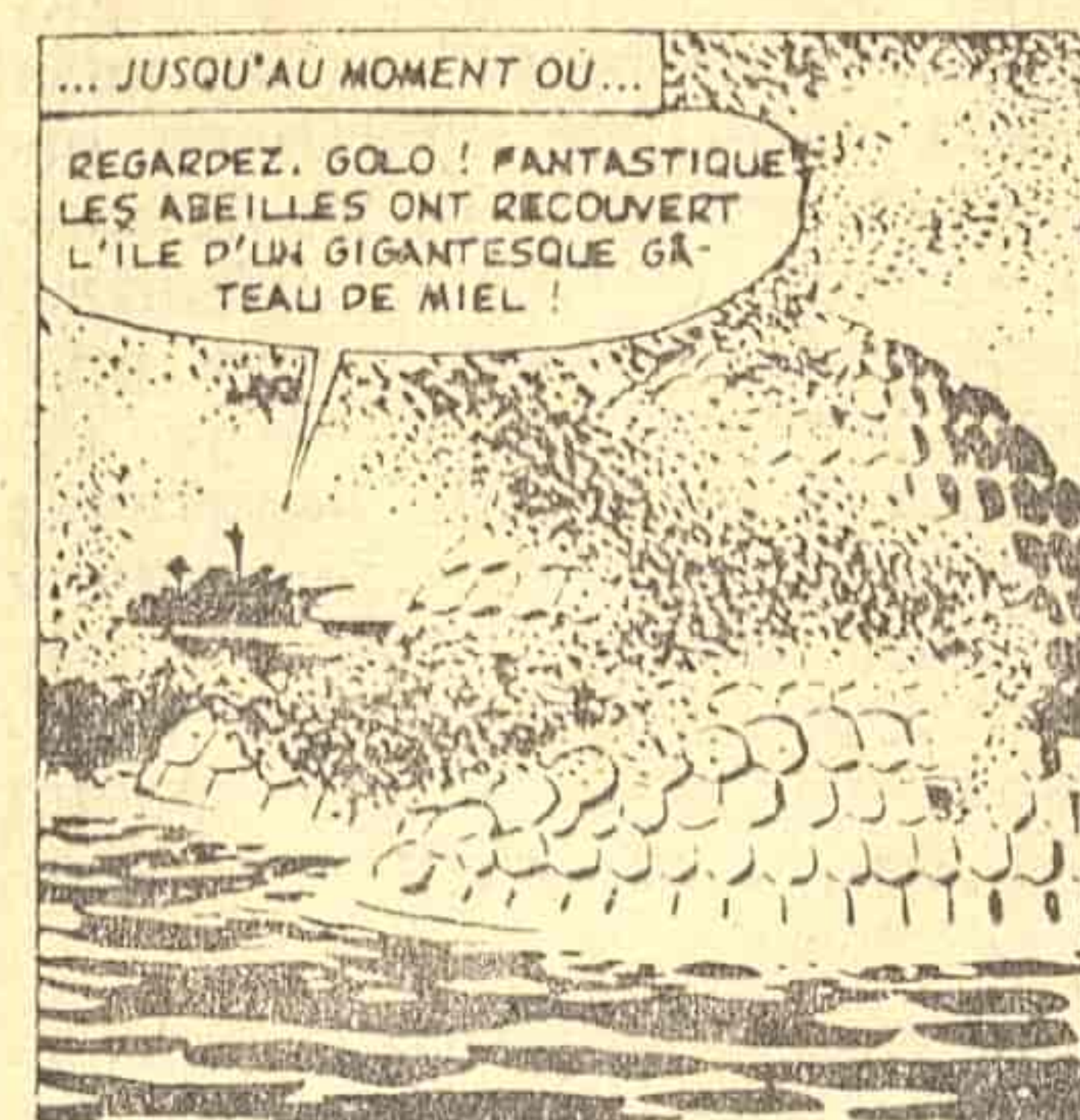
Још нико није проучавао стрип без предубеђења. Ниједан од његових критичара није прошао кроз прозоре његових касета са једноставношћу обичног читаоца. Уместо што су се жестили на личности и причу, требало је да запазе амбијент, простор и околину у којој се одиграва сценарио, који би тада добио прворазредну важност: концентричне и механизоване градове у „Флашу Гордону“ Алекса Рејмона; подземне, скривене градове и висеће васионске градове у „Даку Брадеферу“; градове у рушевинама од тоталног рата; драме као последицу технике, решимо у стрипу „Х-9“ из 1930. године од Даније Хемета и Алекса Рејмона, као пророчанства тоталног нестанка струје који ће погодити Њујорк тридесет пет година касније.

Пароксиизми индустријске цивилизације су сви ту, иако се, кад је реч о машинама, превозним средствима и предметима, може још говорити о фикцији, то би било погрешно у вези са архитектуром и архитектонским декором. Стрип је „журнал“ фобија, страховања, и митова нашег друштва. Не можемо говорити само о фантазији, јер мо-

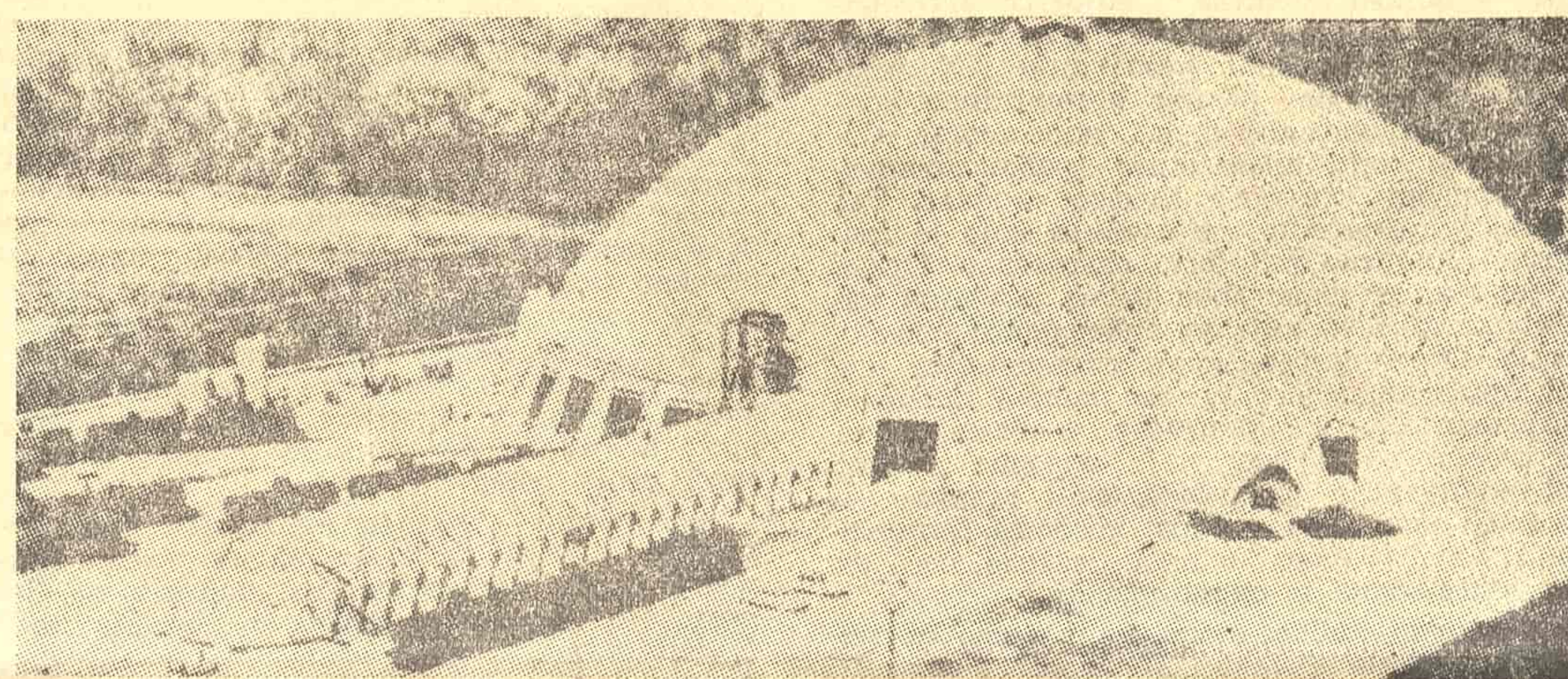
рамо признати да је наша уобичајена стварност и сама сачињена од трикова и да, од како смо ступили у индустријско доба, живимо у свету психозе, и, често, колективне хипнозе. Психолошки ратови и рекламске кампање нам то обилно доказују. Значајно је открити да литература из стрипова служи као храна електронским мозговима у институтима као што су Лембергов или Ранд корпорација, одређеним да предвиде и опомену на евентуалне догађаје у једној врло скорој и врло стварној будућности.

Али да бисмо, у нашем свакодневном животу, открили присуство архитектонских чињеница које непосредно учествују у домену фобија, неопходно је издвојити из стрипова главне теме, а затим их поново оживети. У таквој једној битној теми град је посматран као средство да се остане у животу. Он је у свом општем смислу својство „опстанка“ у које се удобност, са свим облицима свакодневног живота, уклапа у природне оквире као што су подземни градови, градови у ваздуху, градови који лебеу у бесконачном простору, пустињски градови и градови у ватри или у леду.

У таквим оквирима архитектура се идентификује са средствима која омогућавају да се остане; она је, дакле, увек механизована, електрификована, аутоматизована. Град је саввим условљен једном енергетском снагом, воденом или атомском, климатском или гравитационом. Свет стрипова је технолошки потпуно решен. Да бисмо се у то уверили довољно је упоредити га са „утопијама“ од XVI до XVIII века, од Кампанеле до Ледуа.



„ФЛАШ ГОРДОН“ 1938.



АРХИТЕКТУРА 1950.

Убрзање времена може се сматрати „другом темом“; у многобројним сценаријима налазимо на велика скраћења у развоју од рођења, мирног рођења и смрти града. Таква скраћења сусрећемо и код савремених историчара као што су Шпенглер и Тојнби. Супротност између сјајне будућности, квазираја, који, узгред буди речено, подсећа на Тајара, и неминовност једне опште катаклизме трећа је тема.

Што се тиче власти и моћи, такође постоје супротности између монархије и диктатуре. Њих понекад мири неки савет научника или мудраца, демократијност која никад није заступљена, док је народ присутан само зато да увелича тријумф хероја, или да буде проглашен за време великих катастрофа.

Из овога су произишле два основна типа архитектуре. У првом мирнодошном периоду просперитета, јавља се архитектура оптерећена реминисценцијама, носталгијом, повратком стилова. Присутан је романтизам, оријентализам, главичасти звоници, готске стреле, вертикално бујање као и утицај немачког експресионизма и архитекта као што су Бруно Таут и Финстерлин. Други период, којим доминира историјско убрзање и технологија, позајмљује своје форме из света фабрикованих предмета, алатки и машина. Град који се тада јавља је град метала, наамоћног материјала. Свуда се запајају истакнуте и уједињене форме, има много завојница, зглобова; једном речју, геометријско упрошћавање и повратак једноставним формама, призмима и цилиндру, који откривају утицај Баухауса, али и динамичке школе, нарочито архитекте Менделсона. Енергетске централе



НЕМАРСТВО

снабдевају град-машину и у исто време представљају извор живота и извор страховања грађана. То је време кад граду прети потпуно уништење, што се одражава и у самим архитектонским формама: огромне заштитне културне бункери, укопане и полуукопане форме. У то време се јавља и оперативни центар, у којем су централизоване многобројне службе и где је концентрисана градска власт.

Урбанистички готово да и не постоје разлике између првог и другог периода. Нема инвенције, град је углавном зракасто концентричан, што је логично с обзиром на природу власти у њему. Град је обично смештен или у равници или у каквом кратеру. Што се превозних средстава тиче, возило на зраде. Возила и ракете имају облик грађевина, само што им се димензије разликују. Саобраћајна инфраструктура потпуно ишчежава у корист великих, прекосничких празних простора.

Најпосле, врхунски успех урбанизације остварене технологијом представљен је „планетондом“, градом глобусом који лебди у васионском простору као сателит у односу на планету-мајку. Ту се спајају индустријска механизација и небеска механика.

Средина, град се, значи, прво идентификовао са индустријским средством, затим се претворио у град-машину типа Метрополиса или Штагштата, затим у град-објекат, и најзад у колективно превозно средство, град-планетона. Тај спорни процес денатурализације у модерном животу овде је вртоглаво скраћен.

Иста трансформација је јавља и на индустријској основи, где бисмо могли поредити односе између, решимо, више Ксанауа из „Мандрака“ и Хитлерове јазбине у Баварским алпима, или више „Заточеника простора“ Алекса Рајмона са Стаљиновом „дачом“, која је имала осам идентичних апартмана, од намештаја па до ваза са цвећем, где је владар Велике Русије живео а да нико није тачно знао у ком је апартману у дачом тренутку.

Велики пројекти италијанских „футуриста“ и руских „конструктивиста“ могу да се ставе упоредо са архитектуром америчког стрипа истог времена. Могли смо такође да вршимо упоређење са другим светским ратом, али упоређење стрипова и цртежа архитектата побија „фантастичну нереалност“ стрипова.

## Зимска игдила

БРАНИСЛАВ ПЕТРОВИЋ

Да ли је то дар Бескраја човеку који је поранио, или порука Вечности математичару који ће тек да се пробуди?

Да ли је то због свакодневне радости и грудавања, или неки виши циљ има творац беле чаролије?

Као да је бела звезда, млада мајка са севера, заплакала!

Као да је сан лудака о трешњама погинуо! Као да су и млинари и лекари умешали своје прсте — такво, ето, бело јутро, освануло, изненада!

Добројутро свима који сте доживели ово јутро! Храбра браћо изложена немирима и непогодама света! Лепе сестре са дивним трагедијама срца, сестре бомбардоване, љубљене и спаљиване на ломачама!

Пријатељи који кроз сва времена трпите терор сопственог ума! Власници рингишпила, шетачи по жици, гутачи пламена!

Проналазачи струје, фотографских апарата, телевизије и других чуда — добројутро! Ово је ваше јутро! Ово јутро! Ово је ваше јутро!

Још једна ноћ прошла је кроз ваш живот. И ви сте живи, гле.

И ви сте живи, проверите, брзо проверите, удахните ваздух, проверите, попијте кафу, проверите, узмите снег у шаке проверите, загрлите ово јутро ову светлост проверите! — ви сте живи.

Ви сте живи као ветар као пламен ви сте живи! Као вода као земља ви сте живи! Проверите.

ви сте живи, свесно живи — ко небески светларници ви сте живи!

Трамваји крцати ко вишње у завичају! (Ви сте измислили трамваје измислили вишње!) Присуство нервозе и тамнога зверства — ви сте измислили понос измислили зверство. Мирни грађани — ви сте убице у прошлом и будућем рату — потрошачи млека, оружја и гасмаски!

Ево дактилографкиња, ево лепих жена! Ево краљица које су будне провеле минулу ноћ! Ислужени ратници били су њихова деца, уз јевтина пића, занесена.

Свака изговорена реч део је опште драме. Трагедије су већ давно за лоша позоришта. Аутобус према југоистоку града, улицом Народном Фронта, поред акушерске болнице, препун путника, заплакао је.

Доставите списак деце рођене ове ноћи. Однети цвеће породиљама и бабицама. Наоружати старију браћу и очеве, обновити војне школе, окречити касарне.

Чуј како се окреће Земља око Сунца! Чуј како цвили око своје осе! Још траје класеоник из плућа Старих Грка! Снежна чуда! — понављате се, а увек тако сте нова!

Од борове шуме само усамљен човек лепши је. Од глечера од изненадне лавине. Усамљен човек јутарњу светлост у саксијама негује, измишља нове мелеме, изворе, чајеве — усамљен човек у самоћи дивној измишља пренасељене светове

На усамљеног човека личе праостари брегови. И континенти давно одлетели и потопљени. Усамљен човек склон је убиству и револуцијама, али само заљубљен човек уме да пева и он је господар свих светова.

Љубави, славна обмано, припремимо се за излазак. Обуцимо крзна опасног звериња које смо, слаби ловци, истребили.

Обујмо чизме од изумрлих животиња, узмимо се за руке као два бродолома незабележена у поморским енциклопедијама,

изађимо на улице, као први пут, као из мајки или гроба.

Ја не говорим о проклетству — говорим о животу. Буреку у улици Ратних Војних Инвалида бољи је од бурека у Краља Милутина. Саобраћај ће поново покупети али ће људском месу пасти цена. Чистачице припремају највећи штрајк у историји, чистачице са студентима, али без депароша и ратне сирочади ни један штрајк не може успети. Снег је изненадно врапце у Караборћевом Парку али не и старце у Падинској Скелу. Просјаци на улицама нашег града нису незбринуту и гладни — они су наша туристичка атракција јер странци не воле ако нема просјака.

Дивљачке хорде леда опколиле су град. Јата ждралова падају на лед. Службеници Осигуравајућег Завода заповољно трајају руке — на осигурање наваала, читави редови, ко четрес'пете на хлеб.

И тако пада снег. И тако путује свет. Димничари на залеђеним звездама — чувајте се!

Чистачи снега, опрезније — то није обичан снег. То није обичан снег то је дете светлости. То није снег што пада у августу, тај снег је сањало једно дете.

Једнога дана неће падати снег. Једнога јутра шта ћете радити тога јутра, једнога јутра када објаве јутарњу вест, једнога јутра страшну јутарњу вест да никада више неће падати снег, да никада више, никада никада никада, да никада више неће пасти на угашену земљу белу снег.

КН

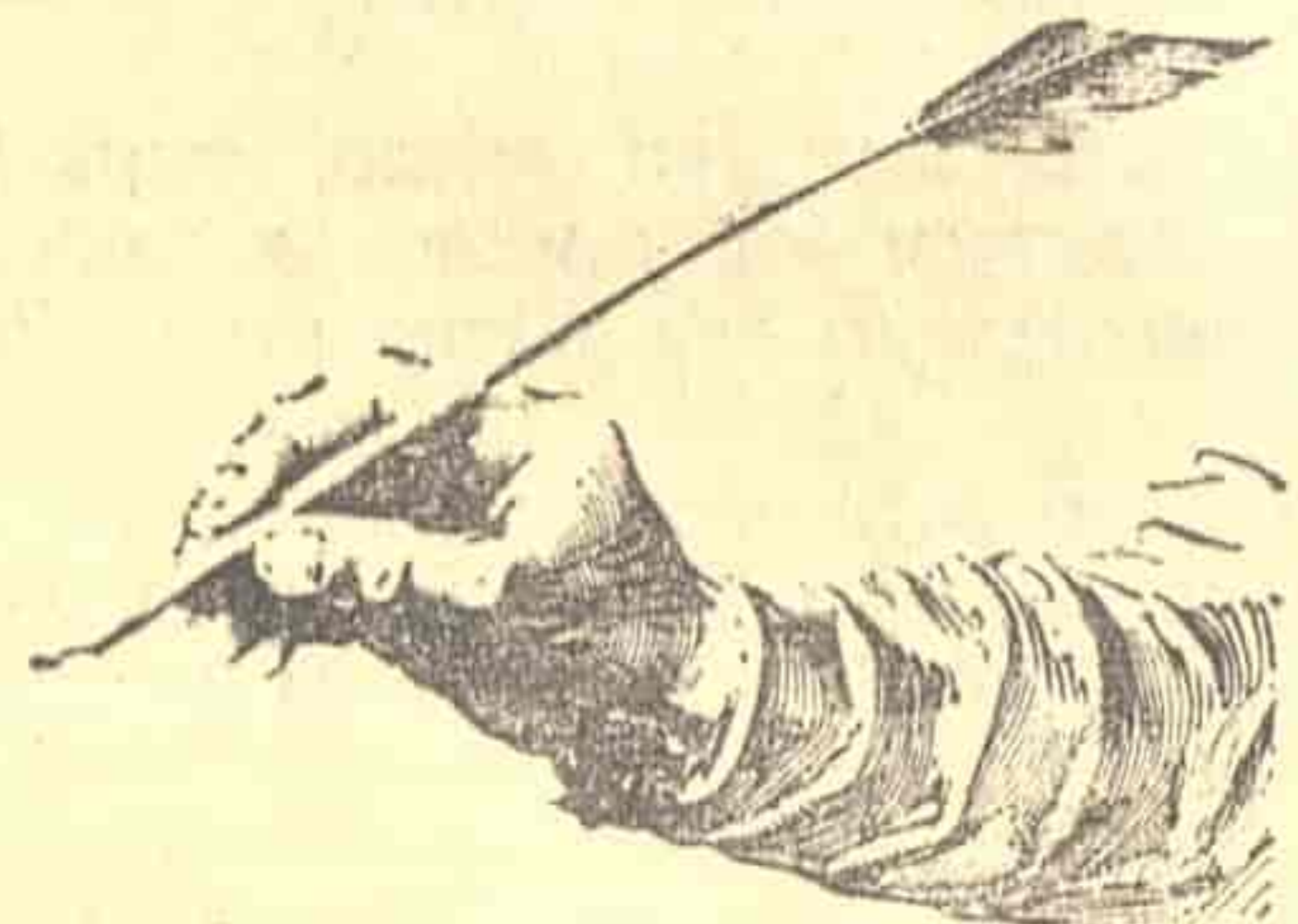


# Из једног дневника

Драги мој Цо!  
Мој једини пријатељу.

Тешко је владати овим народима. Њихови државници чине све како би успоставили мир, благостање и срећу, али народи су велики карњери. Мир неће бити успостављен све док постоје ти мали, ситносопственички, подригли, сенилни, уображени, размажени, глупи, идиотски, Ђубретарски, надути, свезнајући, копиљачки, ти крвави народи, који у пркос поштем напорима својих државника, ратују, ратују, ратују... Немој да те неко превари да је то политика појединих државника. Не, Уо! Владари, вође, државници никада нису ратовали. Народи само ратују. НАРОДИ СУ ЗАВАДИЛИ ДРЖАВНИКЕ.

Тешко је владати таквим људима којима је дато све па чак и слобода мишљења. Нема државе у свету у којој та слобода није законски гарантована, нити има државника у свету који не зна бар десет држава у којима се та слобода стално или повремено гуши. (Мада бисмо били у праву када бисмо тврдили да их има и једанаест.) Међутим, народи нису свесни колико би били осиро-



## ТРИБИНА

машени да немају тако паметне законе. Немој да ми кажеш како је то нужно, јер нико не може да контролише шта и како човек мисли. Немој ми рећи да не постоји слобода дисања па људи ипак дишу. Да, али из тога се види колико су људи покварени. Они дишу палегаано.

Тешко је, Уо, превидаети реакцију таквог бића као што је човек, који може да плаче, који може да говори и који може да се смеје и да пева. Народи такође могу да плачу, могу да говоре, а могли би и да певају, али све ово је понекад непревидиво.

Хтео сам да уочим разлоге тих реакција и да направим разлику међу њима, како ти се не би догодило да људи плачу док ти говориш, да говоре док ти не пропеваш, да певају док ти плачеш. Тешко је са човеком изаћи на крај. Он све надживи.

Замало сам једног од њих да ми каже разлоге свог плача — ћутао је. Претпоставио сам хиљаду могућности, није заплакао. Тек када сам дигао руке од њега рекавши: „Остављај те на миру“ — заплакао је. Не верује у могућност да се то човеку догоди. Замало сам другог да говори о ономе што му прво падне на памет, али он не верује да има ко да га чује. Ето ти! Као човек, тако се понашају и народи.

Једно им је у песми нешто заједничко. Пропевају с времена на време. Чак и тада ретко певају без музичке пратње, иако је људска музика на веома ниском нивоу. Иако музику пишу паметни људи, када је будала интерпретатор, не може да звучи добро. За појединца музика може да буде и добра, али за народе ниједна још није на нивоу. То може да те наведе на закључак да многи народи нису још пропевали. Све сам учинио да сазнам неки други разлог, али је одговор увек исти:

— Народи неће пропевати док пратње не буде на висини.

Ето ти поквареног света, мој Уо.

Конечно, да завршим; ако ти неко каже да човек поред горенаведених могућности реаговања може и да ћути, не веруј мој пријатељу. Све на овоме свету у чему не тече људска крв, није у стању да говори. Све је немо. Човек мора да говори, мој Уо!

БУТАЊЕ ЈЕ АЗИА НЕЧОВЕКА!

Џулиан Јагликин



ВЕСНА ПАРУН

## АФОРИСТИЧКИ КАЛЕИДОСКОП

1. Бити млад значи вјеровати да имаш право и када те увјере да га немаш. Бити стар значи не вјеровати да имаш право ни када си друге увјерили да га имаш.
2. Онај тко мисли да га идеологија прави човјеком, налик је бачви: неприкорно зачељеној, додуше — али празној!
3. Сви су људи у туђем животу лажни свједоци; једино се у судници нађе понеки који, под заклетвом, свједочи истину.
4. Да нема себичњака и кукавица, човјек не би знао колико је његов живот скупоцјен. Да нема несепичних и храбрих, не би ни слутио колико је та скупоцјеност крхка.
5. Живјети у бари а не бити жаба, ужасно је. Бити жаба а не живјети у бари — само је нетактично.
6. Кад би човјек имао само руке, или само ноге, или само очи, или само уши, или само уста — не би могао чинити зло јер би у свему овисио од других. И кад би други око њега имали само руке, или само ноге, или само очи, уши или уста, а он имао све — не би ни онда могао чинити зло, јер би други у свему били овисни од њега. Зло почиње ондје гдје престаје овисност.
7. Никад се још нитко није потужио на срећу да је има превише. Откуда онда тврђа да смо несретни, ако срећи ни несрећи нисмо сазнали мјеру?
8. Овај ће свијет нестати онога трену када сви који у њему живе буду способни да узимају више него ли што дају.
9. Будући да краве не разликују боје, сасвим је природно да ми — као аграрна земља која увози краве — нисмо још увезли и телевизор у боји!
10. Мој први сусјед срушио ми је плат и разбио прозор, да би ме упозорио како су ми неки страшни непријатељи из кокошиња украли јаје.
11. Кад би ждрал предводник свакој птици напосе објашњавао правац лета — јато не би никада ни кренуло с мјеста.
12. Ако већ нетко жели млатити празну сламу, нека бар почака док обаве посао они који су дошли да млате жито.
13. Мудраци воле свијет зато јер знају све о њему. Лијени и глупи га воле зато јер не знају о њему ништа.
14. Кинобран и сунцобран и обликом се и функцијом тек незнатно разликују. Па ипак се не би могло рећи за кишу и сунце да су двојници.
15. Брак је светиња само за оне који искупише често воле да се о њу огријеше.
16. Некој је грмљавина топова ушугкивала музе. Од атомске грмљавине ушугјет ће и музе и топови.
17. У прошлости људи су се на Земљи оријентирали по звијездама, у будућности људи ће се на звијездама оријентирати по Земљи.
18. Лако ти је правилно плесати кад други правилно свирају. Али када оркестар погријеш, шта треба да ураде плесачи?
20. Да устане из гроба, Паганини би се прихватио виолине, Пастер микроскопа. А Наполеон? Био би присиљен да живи од старе славе.
21. Није тешко плашт за вјетром окретати ако знаш одакле ће вјетар заухати.
22. Провокатора познаш по томе што виче: „Живјела контрареволуција!“ А контрареволуционара по томе што виче: „Живео провокатор!“
23. Рушити старо је много теже него ли градити ново, зато јер старог има све то више.
24. Кад један пита а сви одговарају, то је — дискусија. Кад сви питају а један одговара, то је — самокритика. Када сви питају а нитко не одговара — то је демократија.
25. Тко народним новцем јаму ископа, у њој народним новцем и кућу сагради.
26. Политичари увијек имају скривену карту у цељу. Ако их ухвати, извињавају се да су — обукли туђе одијело!
27. Сада када имамо о чему писати неписменији смо него ли онда кад нисмо имали о чему.
28. Народ вели да од воде „срце боде“ — зато они који га воде пију француски коњак!
29. Кратке сукње покривају тек толико колико је најнеопходније, краткорочни кредити у култури ништа толико.
30. Када култура тоне, издавачи истрачу први, а девизне Црвенкапице пружају им — појас за спасавање.
31. Кажу да нам се држава скинула с леђа и одумире. А шта ако нам се погну на леђа њезини гробари?
32. Умјесто да безмлаћу дадемо посјед да на њему засије жито, дали смо му власт да од ње направи посјед.
33. Кад је Коперник рекао да се Земља окреће око Сунца, језикословци се у то нису мијешали. Данас кад нека будала псује Коперника, сви језикословци упиру у ту псовку своје дурбине.
34. За многе је озбиљна музика превећ озбиљна, а да би била музика. Неће ли онда и за забавну музику, кад постане одвећ забавна, рећи исто тако?
35. Да је Саламун своју чувену тврђу да „нема ништа ново под Сунцем“ изрекао коју хиљаду година касније, свако би му новинско пискарало могло добацити да лаже.
36. Војници и дјеца се покоравају старијима од себе, с том разликом што је војник често дужан да обува чизме и размаженом дјетету.
37. Ако у свемиру има живих бића посве другачијих од нас — ако је тамо дакле и сам живот појава суштински сасвим различна — како ћемо онда знати да је нешто у свемиру уистину „живо биће“, чак ако на такво и набасамо?
38. Ако неки предмет у чију је израду уложено много умјетна постаје мој, чини ми се као да га убијам. Нека дакле остане свачији, да значење њепоте не буде због мене осиромашено!
39. Дубити на глави није исто што и мислити. Али мислити и дубити на глави често, на жалост, излази на исто.
40. Да би се вјеровало у људе, није нужно љубити их; али љубити их можеш само ако у њих вјерујеш.
41. Љубав и вјера, када су угрожене, уједињују се: постају акција.
42. Животиња човјеку много лакше постане привржени пријатељ него ли човјек човјеку, и много теже окорјели непријатељ.
43. Мудрац и када је пијан зна шта говори, а будала не зна ни када је тријезна.
44. Комунизам ће дати свакоме према његовој потреби; али догле ће власницима приватних бањена бити већ потребна и приватна мора за унапређење приватног туризма.
45. Народ који не зна шта ће му извојевана слобода, није слободан.
46. Не вјеровати ни у шта, реакционарије је него вјеровати у Бога.
47. Новорођеној дјечи се пљешће када гријеше, старцима када се кају, политичарима — и када гријеше и када се кају!
48. Они који народу обећавају бољу будућност не би требало да остану сувише дуго на власти.
49. Некада су књижевност нагуривали широким масама јер је тобоже била „одраз стварности“. Како онда објаснити чињеницу да, по мишљењу тих истих арбитера, књижевност постаје све то црна одражавајући стварност која је све љешња?
50. Не вољети а бити вољен — то је кавез у коме чами нијема птица. Вољети а не бити вољен — птица је што пјева у златној клетци. Вољети и бити вољен: то је славуј којег су пустили на слободу.
51. У Социјализму можеш говорити шта хоћеш, само пази да се не схвати — политички!
52. Тко није жртвовао живот за оживотворење неке идеје, нека бар жртвује ту идеју након што се она оживотвори.
53. Ријеч „руководилац“ у самоуправљању је очито промијенила садржај — јер кад се нетко управља сам сувишно је водити га за руку, осим ако му нису завезане очи.
54. Невини зна да је невин, а не зна тко је крив; криви, напротив, зна и тко је крив и тко невин. И зато јер он увијек више зна, држи се као онај који је невин и који говори истину — док онај који је невин и говори истину, знајући мање, испада лажац. Познавати истину није исто што и говорити истину.
55. Јао оној земљи и ономе граду у којима ријеч пјесника вриједи исто толико колико и ријеч разљућеног ноћног чувара, а ријеч ноћног чувара исто толико колико и мијаук мачке на крову.
56. Ако је стандард крајњи циљ за којим тежимо — нисмо ли га онда могли платити и нечим другим умјесто људским животима?



МИЛОВАН ВИТЕЗОВИЋ

## Епиграми

1. Чујем да се и пчеле у иностранство селе! Имао бих мирне снове Кад бих чуо за тругове!
2. Дошло на свет јање револуционарних идеја. Гледајући друге овце и оно — проблеја!
3. Постоје људи дисципних људи. Увек се позивају на нека права: Прво су народ звали да се буди, А сада да — спава!
4. Не назадује само рак. Од НОБа До сноба — Корак!
5. Где не може нико стићи. Дискусија увек стиже. А где сумња све обара — Пленум диже!

## ПОГЛЕДИ

Поглед назад тек може да вреди Кад се напред гледа па се упореди  
Безвредан поглед у даљи многе Без погледа пред сопствене ноге  
Идеи иза Ако имаш лице Дигни поглед с војине задњице

## НАЈСТРАШНИЈЕ БУРЕ

Најстрашније буре има мртво море Угасе се звезде а остају горе  
Попусте ли паметни свуд ће доћи глупи Врх се сваки временом затупи  
Млади правац кажу а одговор зна се У рукама имају увозне комтасе

ЈН





# ТОТАЛИТАРИЗАМ И КЊИЖЕВНОСТ

ЏОРѢ ОРВЕЛ

НЕПРИЈАТЕЉИ интелектуалне слободе упорно истичу предност монолитне дисциплине над индивидуализмом. Они, колико то приличе допуштају, прикривају последице које произилазе из борбе између истине и неистине. Ипак, негде мање, негде више, писац који одбије да се одрекне свог мишљења бива жигосан као егзиста. Оптужен је да се затвара у кулу од слоноваче и да екзистенцијалистички истиче своју личност, како би се супротставио неминовном историјском току ствари, у намери да задржи привилегије које је стекао. [...] Бити духовно слободан, значи слободно се изражавати, износи себи пред јавност све оно што се види, чује и осећа, без присиле да се фабрикују имажинарне чињенице и патворена осећања. Познате тираде против „бекства из стварности“, против „индивидуализма“, „романтизма“, итд. садрже све особине једног судског процеса који има за циљ да покушајима изопачавања историје, прилепне етикету прогреса. [...]

Кад год писац устаје у одбрану интелектуалне слободе и кад се одлучно супротставља законима тоталитаристичког поретка, наилази, по правилу, на критику која је заснована на потпуном неразумјевању књижевности, сврхе њеног постојања и значаја. У тоталитаристичким системима преовладава мишљење да је писац најобичнији забављач, пискарало које можемо у свакој ситуацији да поткупимо; да је превртљив и да своју улогу пропагатора не схвата озбиљно, пошто мења мишљења онако како се то од њега захтева. Али, зашто се књиге пишу? Књижевност је, у већини случајева, покушај сваког писца да, бележењем разних догађаја, утиче на схватања и погледе својих савременика. Кад је у питању слобода изражавања, нема готово никакве разлике између обичног новинара и аполитичког имажинативног писца. Новинар није слободан, и свестан је својих ограничења; приморан је да се прилагођава и често да негира самог себе. Имагинативан писац је исто тако спутан, нарочито онда кад мора да затиска своја субјективна осећања која представљају његову највећу вредност. Он чак може да искриви и карикира стварност да би осветлио оно што жели да саопшти свету, али не може дати изопачену слику сопственог духа: не може, убеђен да говори истину, хвалити оно што не воли и што га одбија, не може лагати да верује у оно што не верује. Када је приморан да се понаша како не жели, његове интелектуалне способности све се више гасе док на крају не пресуше. Он самог себе обмањује ако мисли да ће те проблеме решити изолацијом од друштва и окретањем леђа мноштву тема које га сваки даном све више притишћу. Не постоји апсолутно аполитичка књижевност, поготову не у добу као што је наше, у коме су страх, мржња и политичка приврженост дубоко укорењени у човековој свести. А често је један табу довољан да се дух осакати. Тако се, неминовно, јавља опасност да слободно изражене мисли доведу до мисли које друштво оспорава.

Атмосфера тоталитаризма убитачна је пре свега за прозног писца, док песника, нарочито лирског, мање погађа. Уколико неко тоталитаристичко друштво успе да зароби више генерација, сасвим је вероватно да ће прозна књижевност, упркос вековним традицијама, бити опустошена.

Било је, додуше, случајева када је књижевност цветала и у деспотским режимима али, деспотизми прошлости нису идентични тоталитаризму данашњице. Њихов апарат принуде и насиља није био довољно ефикасан, а владајуће класе тих система биле су по правили корумпирани, апатичне или полубералних ставова. Њихове доминантне религијске доктрине оспаравале су савршенство и теорије о људској непогрешивости. Међутим, прозна литература, у најширем смислу речи, достигла је свој највиши ниво у системима демократског и слободног мишљења. Ново у тоталитаризму не представља непромењивост његових доктрина, већ, напротив, њихова непостојаност. Оне се морају прихватити да би се избегла казна проклетства, али, истовремено, стално су подложне наглим и неочекиваним променама. Политичару је лакше да се прилагођава таквим променама. Са писцем, случај је нешто другачији. Уколико му пође за руком да, у правом тренутку, усклади своје мишљење са потребама тоталитаристичког система, он је приморан да негира своја субјективна осећања или да их потпуно потисне. И у једном и у другом случају, он уништава своју стваралачку моћ. Његове ће идеје осиромашити, а саме речи под његовим пером изгубиће свој смисао. Данас се политичко писање углавном састоји од већ унапред исконструисаних фраза, које се спајају у савремени механизам налик на деце играчке. Као такво, оно је неизбежан резултат аутоцензуре. Да би се писало једноставно и снажно, треба мислити без страха, а кад неко тако мисли, он не може бити политички ортодоксан. То се нешто другачије одајавало у раније наменутим „периодима веровања“, у којима већ дуже времена доминирајућа ортодоксност почиње да губи своју снагу. У таквим условима могућно је да шири простори људске мисли избегну удар официјелних догми.

Стога, тоталитаризам не представља еру веровања, већ доба схизофреније. Друштво постаје тоталитаристичко када његова структура поприма доминантне карактеристике вештачког, а владајућа класа губи своју улогу одржавајући се на власти силам и обманом. Без обзира колико се дуго такво друштво одржало, оно никада не може постати толерантно и интелектуално стабилно; оно неће допустити истинито изношење чињеница ни емоционалну искреност која сачињава основу књижевног стваралаштва. [...]

Постоји низ конвергентних разлога због којих је песнику бар донекле лакше да се прилагоди ауторитативном друштву. Пре свега, бирократи и остали „практични“ људи, обично дубоко презиру песника и нису уопште заинтересовани за оно што он друштву саопштава. А оно што песник саопштава друштву — односно, „значене“ песме, објашњено обичним речима — релативно је безначајно и за њега самог. У песми садржана мисао увек је једноставна. Она је основна сврха њеног постојања. Песма је скуп одређених гласова и асоцијација које чине целину, као што је слика склоп разноврсних поета на платну. Упркос изузецима (као, на пример, у рефрену појединих песама), поезија може бити лишена дубљег значења. Према томе, за песника је релативно лакше да се клони опасних тема и да избегавати изношење својих јеретичких мисли; али, и кад их износи, кад се одлучи на такав потез, он могу проћи готово незапажено.

Озбиљна проза може да се пише једино у самоћи. Сасвим супротно, поједине врсте песничког стваралаштва добијају у вредности уколико су производ групног рада. Вероватно је да ће поезија (добра поезија, — што не значи и најбоља), опстати и у максимално инквизиторском режиму. Чак и друштво у коме слобода и индивидуалност више не постоје, осећа потребу за патриотским песмама и херојским баладама или

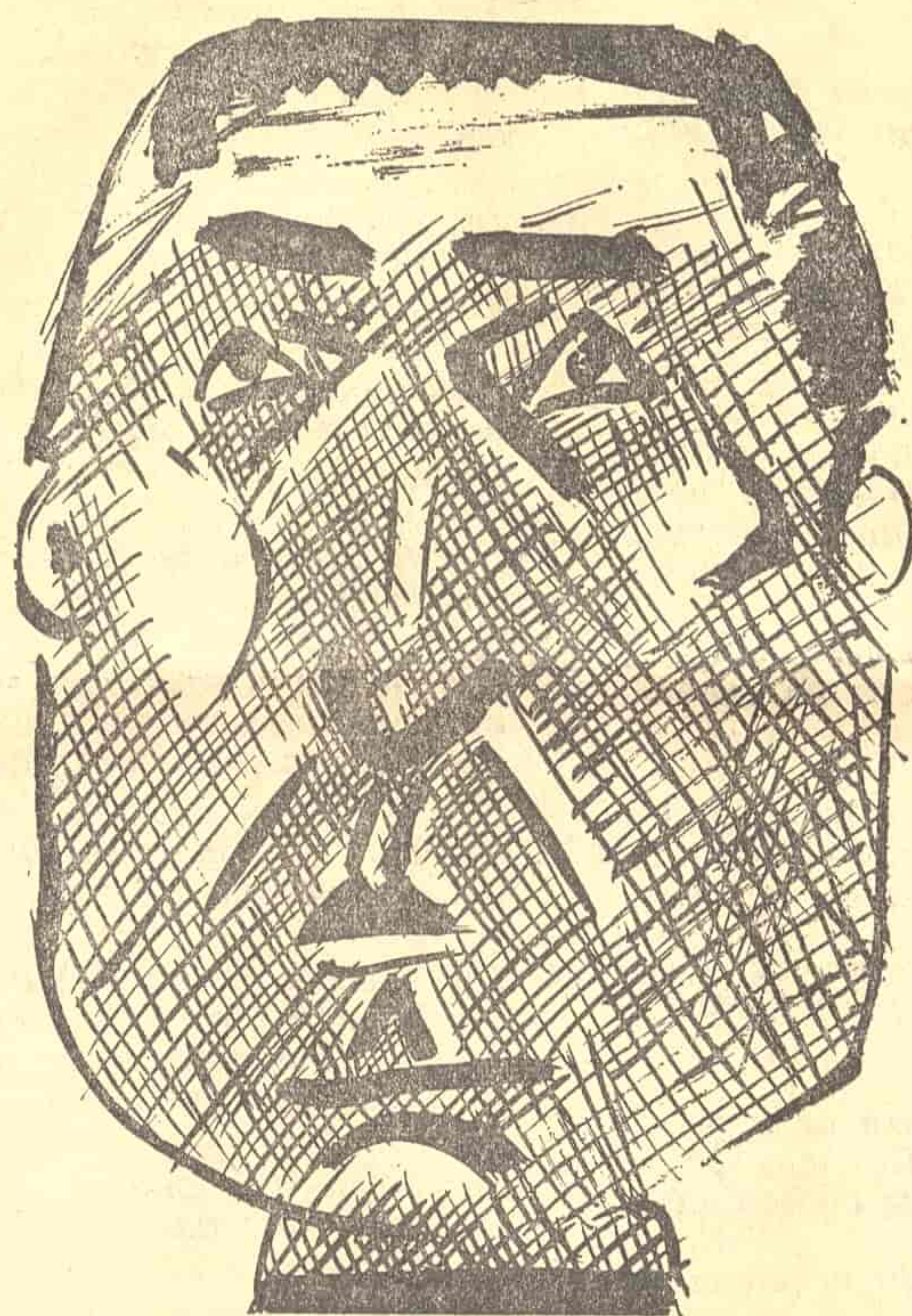
за уметнички обликованим ласкањем. Такве песме могу се писати по наређењу, па и групно, што не мора да утиче на њихову уметничку вредност. Са прозом је другачије. Кад прозни писац сузбија природан ток својих мисли, он то чини на штрб своје инвентивности.

Тоталитаристичка друштва и људи са тоталитаристичким погледом на свет, цинички наводе губитак слободе као процес веома штетан по све облике књижевног стваралаштва, јер појединим темама — а тиранија је једна од њих — не могу се јавно певати хвалоспеве. Још нико није написао добру књигу у славу инквизиције.

Поезија би чак могла да надживи одређено тоталитаристичко доба, а извесне уметности или полууметности, као што је архитектура, могу да користе тиранију за свој развитак, али прозног писцу остаје само дилема: ћутање или смрт. Прозна књижевност, какву познајемо, производ је рационализма и вековима старе протестантске вере и аутономног појединца. Уништавање интелектуалне слободе осакћајуће новинара, социолога, историчара, романописца, критичара и песника, управо по наведеном редоследу. Можда ће се у будућности појавити неки нови облик књижевног стваралаштва, лишен личних осећања и истинитих опажања. У овом тренутку, тако нешто је незамисливо.

Штампарије ће, наравно, и даље постојати, али, занимљиво је претпоставити која ће дела преживети у тоталитаристичком друштву. Логично је да штампа неће изумрети — вероватно док се техника телевизије не усаврши, али, данас је већ сасвим јасно да, поред новина, великом броју људи из индустријски развијених земаља никаква књижевност није потребна. Они нису спремни да на читање књижевних дела утроше и десети део слободног времена које утроше на остале активности. Филм и радио ће вероватно сасвим потиснути роман и кратку причу. Можда ће једино успети да се одржи нека врста безвредне сензационалне белетристике, која ће се производити серијски. А такав „стваралачки“ процес у огромној мери умањује људску предузимљивост.

Захваљујући својој ингиениозности, није немогуће да ће једнога дана човек писати књиге уз помоћ машина. Али, већ



ДРАГАН РОГИЋ: ЦРТЕЖ

данас, могу се уочити неки облици механизованог стваралаштва, како у области филма и радија, тако и у јавности, пропаганди и најнижим видовима новинарства. Радио-емисије најчешће приређују већ преморена пискарала, која унапред добијају теме и наређења како да их обраде. И кад не би било тако, оно што напишу остаје само костур којег цензори и произвођачи по сопственој вољи ублажавају. Исти је случај са безбројним књигама и памфлетима које издају службени органи. Штампане кратких прича, романа у наставцима и песама за часописе масовне потрошње, потпуно је стандардизовано. Овако би изгледала тоталитаристичка књижевност, уколико би она уопште и била потребна. Имагинација — па чак и свест — била би, на тај начин, елиминисана из процеса књижевног стваралаштва. Књиге би дословно планирали бирократи; оне би пролазиле кроз мноштво руку, а довршене, личиле би на савремене индустријске производе. Сувишно је истичати да производи такве врсте представљају деградацију књижевности. С друге стране, свака истинска књижевна вредност претходних периода требало би да буде забрањена или, у најбољем случају, редигована.

У међувремену, тоталитаризам ипак нигде апсолутно не царује. Да би користио своје право на слободу говора, човек треба да се бори против економског притиска и разорне моћи јавног мњења али, још увек не и против тајне полиције. Маса остају незаинтересоване. Оне нису присталице прогањања јеретика, али нису ни спремне да устану у његову одбрану иако, не прихватају тоталитаристички поглед на свет. Директан, свестан напад на интелектуално поштење потиче управо од самих интелектуалаца.

Без обзира на стање које влада у области природних наука, у музици, сликарству и архитектури, из свега што је речено, произлази да је књижевност заиста осуђена на пропаст кад је слобода мисли угрожена или, што је још горе, када нестане. Не само да је осуђена на пропаст у оној земљи у којој се учврсто тоталитаристички систем и структура, већ и сваки писац који се повинује тоталитаристичким ставовима и погледима на свет, покушавајући да нађе оправдање за извршено фалсификовање стварности, уништава и себе као писца. Из таквог стања нема излаза. Тираде против „индивидуализма“ и „кула од слоноваче“, као ни лажно пропагирање да се „истинска индивидуалност постиже једино ако се поистовети са друштвом“, не могу сакрити чињеницу да је поткупљен дух и покварен дух. Уколико спонтаност не победи бар у неким областима друштвене делатности, литерарно стваралаштво је незамисливо. Језик почиње да окоштава. Негде у будућности, ако људски дух прерасте у нешто сасвим друго него што је данас, можда ћемо моћи да одвојимо књижевно стваралаштво од интелектуалног поштења. Али данас, знамо да стваралаштво, као и — дивље звери, не трни роиство.

(Одломак)

Превела Даша Арндић

ФЕРНАНДО АРАБАЛ

## Камен Лудости

(књига панике)

\*\*\*

„Дете моје, дете моје.“  
Најзад она упала мајушину лампу и ја сам могао да видим њено лице, али не и њено тело зарњено у тмину.

Ја јој рекох „Мама“.  
Она затражи да је узем у наручје. Узех је у наручје и осетих како се њени нокти заривају у моја рамена: ускоро крв шикну, влажна.

Рече ми: „Дете моје, дете моје, загри ми.“  
Приближих јој се и загрих је и осетих њене зубе како ми се заривају у врат и крв потече.

Спазих тада да је носила, обешен о појас, мали кавез са једним врапцем унутра. Врабац је био рањен, али је певао: његова крв била је моја крв.

\*\*\*

Био сам под сводовима неког трга. Стигла је нека жена и ја заиграх са њом. Место је изгледало пусто, а ја сам ипак страховао да нас неко не изненади.

Затим спазих да је жена имала прозачну и спермом умрљану сукњу. Тада сам се уплашио још више. Поведох је у неки ћорсокак; сместих се с њом под неки трем. Кренух да је обујим, кад неко дете рече да одемо јер смо у неком свињку.

Привучени буком, појавише се два свештеника. Страховао сам да ће ме казнити, али се они задовољише тиме да нас учтиво замоле да одемо. Касније, они су се церили. Ја стадох иза жене да свештенници не виде њену прозачну и умрљану сукњу.

\*\*\*

Покаткад, када ме она зове по имену, осећам неку чудесну топлину. Када звук њеног гласа ишчезне, у ваздуху се ствара и њише реч б и с т р и н а.

\*\*\*

Она је била на пиједесталу, и голубови су летели око ње, правећи круг у којем је она била центар. То су били голубови бели око врата и с црним главама.

\*\*\*

Затим сам је сместио на папирнотог змаја и подизао сам је мало по мало. Голубови, у лету, наставили да испушују круг око ње.

Она ми рече с небеских висина: „Извор беше нада“.

Змај се успињао, успињао све више, упркос мојим напорима да га вратим на земљу. Ја нисам више распознавао ни њене очи ни њену косу. Затим, она ишчезну.

Са неба су паола голубија пера и њени лакирани нокти. На једном од њих било је написано ситним словима: „Паника ће је учинити имагинарном“.

\*\*\*

Њена дојка је округла и оштра. Ако је посматрам изблиза, она је затворена и чак се завршава са једним межурићем. Када је посматрам са даљине, њен врх се раздваја на две усне, које ме дозивају. Видим сасвим добро како она, од беле каква је, постаје боје нара.

Њене очи су округле и оштре. Ако их гледам изблиза, оне су зелене и посматрају ме мирно, и чак и у белом ја видим само њен пубес. Када их гледам са даљине, њене се очи цепају на два низа трепавица које ме дозивају.

Онда ја видим њене очи и, тада, усне су све. Затим, њен пубес се испуњава очима и њене усне ме зову међу њене ноге.

\*\*\*

Покаткад, у срцу зиме, моју собу испуњава топлота и само упаљена пећ остаје сасвим ледена, а све што је окружује хладно је.

Треба дакле да се удалим од пећи да бих могао да пишем. И када хоћу да напишем „прозиран“, моја рука испушује реч „непрозиран“.

\*\*\*

Када се она ишта у парку, ја се успентрам на неко дрво да бих је видео како пролази испод мене.

Када се она пење степеницама, ја се скривам у кавез лифта да бих је видео изнад мене.

А када ме она дозива, ја затварам очи и остајем: непомичан све док ме она „не пробуди“.

\*\*\*

Будећи се, видим како ме мачка са комоду посматра фиксирано, нетремице. Могуће је да је у том положају провела и ноћ.

(Тада се присетих свог сна: док сам спавао, нека мачка ме је посматрала, нетремице, са комоду, и будећи се, видео сам је како се баца на мене и како ме гребе по лицу).

Не имадох времена да се заштитим, мачка скочи на мене и изрече ми десни образ. Огледао сам се у огледалу и видео сам да је моја крв испушала на мом лицу реч „Знање“.

Превео Адам Пуслојић

ФЕРНАНДО АРАБАЛ је рођен у Мелину 1932. Од 1955. живи у Паризу. Поред збирке песама у прози „Камен лудости“ („књига панике“, како је сам назива), објавио је још и романе „Ваал Babelon“ и „Погреб сардине“, као и авангардне драме „Молитва“, „Два целата“, „Фанто и Лис“, „Гроне аутомобила“, „Герника“, „Трицка“, „Аврорит“, „Пикник у пољу“, „Вишња осуђеног“, „Архитекта и аспирски цар“...

## ЛИРИКА У



ПРЕВОДУ

КН

14





# О АБСТРАКТНОМ ХУМОРУ У СЛОВАЧКОЈ

**МИЛАН ЛАСИЦА** рођен је 1940, а Јулиус Сатински 1941. године, а још млади него што су млади, и неодољиво верни сами себи: Као студенти водили су, шетајући се крај Дунава, хумористичке разговоре без почетка и краја, шалећи се неуморно на свој и туђ рачун, и готово неприметно, тако се то постепено дешавало, њихов се дијалог сместио међу људе, прво међу њихове колеге а онда на даске, да би се шетао по малим позориштима где их данас може чути и видети свако кога занимају такве чудне појаве. Премијера „Вече за двојицу“ изазвала је замерке критичара што се на бини појављују људи који очигледно нису глумци те делују, како критичар каже, као дилетанти. Међутим, вече се поновило, успех порастао, а растао је и даље упркос скептичној критици, па су недавно Ласица и Сатински доживели стоту репризу свог младог првенца. Имају своју публику, имају добре пријатеље, а критика је постала благонаклона!  
Шта то они раде? Шта хоће?

Њихов разиграни хумор далек је од сваке директно друштвене ангажованости; у њему нема дидактике, нема друштвене критике. Је ли то смех ради смеха? У сећању нам, после сваке сцене остаје горак укус, прогутали смо кап пелена уз слатко уживање олакшавајућег смеха. Отворио се пред нама пут који никуда не води. Наши сопствени пут! Како? Бунимо се, почнемо да се копцамо, да се хватамо за сламку лево, сламку десно, забора, радимо, живимо, имамо децу, све то заједно мора да има смисла, мора, мора да има смисла, а ако нема смисла, тај ћемо смисао унети ми, ја, да, баш ја, јер зашто бих ја био овде?

Тачно дођемо до закључка, сви ми који нисмо баш навикли на ту врсту абстрактног хумора, да је само откривање бесмислице у којој се као у зачараној вртници окреће многи људски живот, ангажованије од било које мудре проповеди.

Којим средствима се служе Ласица и Сатински? Духовити текстови углавном исме-

вају људску глупост, сујету, инерцију. Доброћудне речи воде нас преко крхких мостова смеха, изнад провалија празнине у које можемо сваког часа да се стровалимо, и ми и речи и мостови. Понављају се пред нама сцене неспоразума, привидни разговори (какве око нас људи свакодневно воде) састављени од очајничких монолога: тражења да се открије она једна једина реч — капија кроз коју ће се коначно ући. Играјући се речима као илузионисти шареним лоптама држе нас у панетости хоћемо ли, заједно с њима, да у тој збрци зграбимо ону праву!

Њихов хумор не базира се на комици карактера ни на комици ситуације. Реч је кључ, средство, циљ. Реч која звучи а не значи. Реч која значи а лаже. Која звучи и заводи. Реч која успављује нашу пажњу и заробљаје нас. Реч све. Реч празнина. Постоји остаје иза таквих дијалога. Постоји коју треба да населе људи.

Јара Рибникар

немају пред собом тако богату перспективу чекања као школаска омладина.

1: Али ко је крив што омладина не уме пристojно да чека? Треба да је од раних година уче да навикне да чека и то баш у чекаоницама. Лепо, срећено чекање у чекаоницама, место бесциљног лутања по околини, помогло би нашој омладини да нађе прави животни циљ!

2: С тим се принципијелно слажем. Сетите се Годоових речи: „Чекаоница је средство, оруђе, помоћу којег се чекајући узајамно чекају“. А ја се плашим да данашња омладина више и не уме да чека!

1: То је највећа грешка. Они не чекају! Само се гурају напред!

2: Вероватно не знају шта их чека.

1: Кад се не би гурали, када би увек причекали као ми, сазнали би шта их чека...

2: ... да их чекамо ми...

1: ... да заједно упаднемо у чекаонице...

2: ... у којима бисмо храбро чекали и никоме не бисмо дозволили да наше чекање омета...

1: ... и тако бисмо чекали у чекаоницама а не било где, као што чекамо сад. Та свако види да чекамо само то да можемо да чекамо у чекаоницама...

2: ... и још ћемо дуго да чекамо док чекајући не замени чекаонице за секире и не изграде...

1: ... нове, лепше чекаонице, у којима ћемо моћи да чекамо још лепше и радосније.

2: И нећемо морати да чекамо по разном различитим трпезаријама, библиотекама, или чак у спаваћој соби! Ми смо против пасивности! Ми смо за активно чекање. А то је могуће искључиво у чекаоницама!

1: (после неколико тренутака) Ви мислите да он неће да дође овамо?

2: Ко?

1: Па онај... ког чекате.

2: Ја? Ја не чекам. Да ја неког чекам, могао би да се деси да га никада не дочекам. А то нећу да ризикујем.

(Обојица се, пуни узајамног разумевања, насмеју, седну и ћуте.)

Превела Ј.Р.

## ГОДОА НЕ ЧЕКАМО

**МИЛАН ЛАСИЦА И  
ЈУЛИУС САТИНСКИ**

НА СЦЕНИ седе два човека средњих година. Нестрпљиви су. Кад један седи, други шета, када први шета, други седи. После колају обојица, а онда једно време обојица седе.

1: Реците ми, молим вас, шта ту, у ствари, радите? Је л' случајно, можда, некога чекате?

2: Ја? Кога бих чекао? Ја сам ту само остао, јер кад бих отишао а неко би случајно дошао, ја не бих био овак. То не могу да ризикујем.

1: Мислите да ће да дође?

2: Ко?

1: Па онај...

2: Онај? Он треба да дође? Али онда би га неко овде чекао, зар не? А ко то у ствари треба да дође?

1: Па онај кога сте помињали.

2: Мислите онога што је измислио оно?

(Неодређени покрет руком.)

1: Да. То и оно. (Неодређени покрети рукама) Кад би дошао, могао би да нам каже свој став.

2: Према чему?

1: Па, према ономе што је измислио. На пример према дрвету, снегу, полицајцима — све су то ствари које данашњег човека муче. Чекајте и видећете.

2: Ви га чекате? Ви сте овде остали због њега?

1: Ја? Нисам ту остао. Само сам се вратио да бих се уверио да ли је случајно ту. И ви сте се вратили?

2: Не. Нисам се вратио јер нисам ни отишао. А нисам отишао зато да се не бих вратио прекасно. А зашто сте се ви вратили? Хоћете ли да чекате?

1: Јок! имам толико посла да се радујем кад коначно стигнем у постељу. Кад бих чекао — кад бих пашао времена за чекање

— употребио бих неку чекаоницу. Нећу ваљда да чекам било где кад имамо чекаонице.

2: Али господине колега данас су прошла времена кад се морало чекати у чекаоницама. Данас можете да чекате и у другим просторијама. На пример у трпезарији или у библиотеци.

1: Могу да чекам и другде. Зашто да не? Али свеједно. Најрадије чекам у чекаоници. (Извуче блок за белешке и чита.) Према моме схватању широкеј мрежи читаоница, коју смо изградиле, потребни су људи добро припремљени за чекање. Људи којима је јасно кога чекају и да ли могу тада и тада чекати. Као што о томе пише Годо у свом знаменитом памфлету „Немој више никад да ме чекаш“.

2: Ради се о томе — коме је овај памфлет упућен. За нас је пре свега важно коме је упућен. „Када напишеш писмо, немој да заборавиш да напишеш адресу, кад напишеш адресу, немој да заборавиш да напишеш писмо“, пише Годо у смерницама за професионалне поштанске голубове. Да. Имамо најгуще мрежу чекаоница на свету, али треба размотрити да ли квантитет чекаоница које смо изградиле, тако рећи ни из чега, има такав квалитет да се у њима може чекати. Треба да се замислимо над тим зашто у садашње време људи одлазе у чекаонице веома мало, а ако одлазе, онда само веома мало!

1: Поставио бих питање сасвим другачије. Да. Чекаонице су празне, или полупразне. Људи су престали тамо да одлазе. Али не због лошег стања чекаоница, већ поразна већина чекаоница је добро загрејана, снабдевена новинама већег и средњег формата и другим савременим достигнућима која чине чекање пријатнијим — људи су престали да одлазе у чекаонице због недостатка сопствених моралних квалитета. Људи су заборавили незаборавне речи Годоа, речи које је изговорио у чекаоници тролесјубца број тринаест на Маматејовој уличици: „Тамо где су чекаонице, увек се чека. Али тамо где се чека нису увек чекаонице.“ Људи су те речи заборавили, па није чудно што се данас чека

кришом, потајно, у трпезарији или, као што сте лепо рекли — у библиотеци.

2: Не могу да се сложим с вама! Према мом званичном ставу грешка лежи у самим чекаоницама. Нисмо успели да убедимо оне који чекају да је чекање неизбежни део друштвеног постојања али ако се само мало замислимо над поменутом изјавом, мора нам бити јасно да кад бисмо у свакој општини дневно убедили бар пет чекајућих да оду у чекаоницу, то би у читавој области чинило... Колико имамо општина?

1: (гледајући у блок) Општина имамо прилично.

2: Е, па ето! Било би пуних чекаоница прилично. Признајте отворено, кад сте последњи пут били у некој чекаоници?

1: Ја? Па, истина... веома давно. (Стиди се)

2: И ја признајем: И ја. (Стиди се.) Ја лично веома радо чекам код куће у спаваћој соби. Човек чека све до увече, онда уморан легне у постељу и заспи. Ујутру устане, опере зубе и може да чека даље... Али ако на овакав начин избегава чекање у чекаоницама просечно сто људи од две хиљаде, не можемо се чудити да нам се чекаонице постепено празне.

1: Преклињем вас, не, не! Па поједине чекаонице дају месечне извештаје према којима је интересовање за чекање велико. Тако да чекаонице врше у свакој општини важну улогу, наиме — не бојим се да то кажем — то је концентрација чекајућих у сврху чекања у чекаоницама! Коначно, Годо то помиње у свом до сада непревазиђеном клавирском изводу у коме, поред другог, пише: „Ленто... престо... адабо... стакато!“

2: Зависи како то схватимо! У сваком случају можемо да извучемо поуку. Он нам, наиме, скреће пажњу на то да обавештења о делатности чекаоница прилично нетачно приказују права ситуацију. У већини случајева ради се о организованом чекању чекајућих из редова пензионера и школске омладине. Закачка је у томе што школска омладина не уме да чека тако стрпљиво као пензионери, а пензионери, који су стрпљиви,

## ЛИЧНО...

Наставак са 6. стране

не детаље и решења налазимо свим статично и конвенционално постављене прилоге и сцене препуштене голој фактографији.

Разлоге ваља тражити у необјашњивој редитељској инфирности у односу на текст. Поготово што речи саме по себи, ма колико их поштујемо, не чине представу целовитом и активном. Потребан је дијалог са писцем, поготово ако уметност режије не желимо да сведемо само на технички аранжман, опис и декорацију. Од ње захтевамо да истовремено у нама објективизира пишчеву имагинацију, испоми личну креативност и форми одреди жељени смисао. Да се кренуло тим путем, а постојале су извесне предиспозиције сцене у крчми и приубицању Харта да пристане на лажно сведочење не би могле да се спусте до штурости.

Маричић уз то цело време настоји да буде при руци писцу — потенцирајући у поступцима и ритму збивања одређену проијекцију. Она је, чини се, већ престала да буде спасоносно решење и прави коментар за сваку ситуацију. Овом тексту она чак није ни неопходна јер само гуши његову потребу за непосредношћу, спречава да се машта учини довољно стварном а одређене животне ситуације обогате нецим иреалним. Уместо подређивања и визуелног реаговања на поједине реплике — ваљало је текст претворити у сценску игру изворних вредности.

Глумци су и сами осећали извесну дисхармонију у хтењима и отуда настојање да свако за себе нађе некаку меру у изразу и место између утврђених ликова као готових објеката и властитог поимања пишчевог света. Заправо, успех је умногоме и зависи од тога до које ће се мере духовно активирати поједини актери: на нивоу улоге био је Светолик Никачевић као кнез својим час лежерним, час первозним, али увек пригущеним и адекватним поступцима. Он је успевао да све оне опште карактеристике, симболе и асоцијације чини продуктом своје личности, тако да смо добили занимљив лик, нестваран али веома присутан и активан на сцени. Олга Савић, у костиму помолних детаља израђеном по напругу Ваде Велчковића, умела је на допадљив и стилски адекватан начин да покаже своју припадност кнежевом амбијенту и да га осветли на доста интензиван начин. Герда је у Олги Спиридоновић нашла своју праву природу: лако је мењала позиције и интересе, али је увек, без обзира на искреност или дволичност, задржавала ведрину и убедљивост тако да ни једног часа није дозвољавала сумњу — да се иза ње крије још нека друга особа. Марко Тодоровић је као Харт био сасвим сигуран а на тренутке чак и инспиративнији него што му позиција у збивању допушта. Остао су се задржали у домену коректности или потпуно безличности.

Да ли је ово наше доба — доба фарси?

Петар Волк

## Уређује Владимир В. Пређић



**Зорица Сибинкић, Дванаеста београдска гимназија, седамнаест година.**

„Твоја најдража књига?“  
„Египеријев Мали принц. Он не прича бајке, већ нева успаванке, али оне од којих не сме да се заспи.“  
„Шта те растуђује?“  
„Грубост оних у чијим очима видим песму.“

„Шта те радује?“  
„Кад откријем благод код људи који су на излед бодљикави.“  
„Најлепши тренутак?“  
„Онај који нас баца једне другима у загрљај.“

Успаванке Зорице Сибинкић не само да проверавају у нама свој бриљовито изаткани свет, помало чудесан и ломљив, исповедан и горак, већ се подижу до једног вишег, готово филозофског осећања пролазности, које обавезује на размисљање, на повратак свему ономе што нам је, бар тако изгледа, само привидно окренуло леђа.

### УСПАВАНКА ПАПУЧАМА

У Стамболу, кажу,  
постоје црни папучари.  
У Стамболу, кажу,

постоје црне буле.  
У Стамболу, кажу,  
уткају снове у бисер,  
уткају сунце у злато,  
уткају љубав у прсте,  
и заљубљеним прстима  
заљубљени папучари  
ткају бисер у злато  
за папучице од снова,  
за папучице од сунца.  
Црне буле у Стамболу  
сањају црне папучаре.

### УСПАВАНКА ЛУТКАМА

Била једном једна мала,  
која је одрасла оједном,  
на пречап,  
без везе.  
Била једном једна мала,  
ко зна када,  
ко зна где,  
можда је и данас...  
Спавајте лутке.  
Можда још нисмо довољно  
одрасли  
да слушамо бајке без суза.  
Спавајте лутке.  
Миле празне главе.

Мили празни снови.  
Још много треба  
на да се смејем  
вашим прашњавим главама.  
Спавајте, лутке.  
Свака од вас је била краљица.  
на престолу мојих снова.

### УСПАВАНКА ДОН КИХОТУ

Манча спава.  
Месец.  
И облак.  
И трње звезда.  
И један штит,  
и једна рука,  
и један осмех само,  
витеже тужног лика...  
Ветар ће једном утишати твоје  
ватре.  
Киша ће једном застати на  
окнима.  
И време.  
Ал остаћеш усправан  
у благу година,  
јер данас је већ  
прошли дан.





## МОЈ ФИЛМ ЈЕ РЕАЛАН

ИНТЕРВЈУ СА  
АЛЕКСАНДРОМ  
ПЕТРОВИЋЕМ

**ДЕО ВАШЕГ** новог филма „Биће скоро пропаст света“ приказан на телевизији делује надреалистички. Да ли је то случајан угисак или је **цео филм** тако интониран?

**МАДА ЈА НЕ МИСЛИМ** да се мој филм може подвести под надреалистичко поимање уметности, можда у њему има елемената надреалности; тачније речено, можда он додирује спознајно поетске регионе у којима реално — чудно поприма атрибуте надреалности. У сваком случају, већ од „Перјара“, а вероватно током рада и на филму „Три“, а ако хоћете да пођемо од правог почетка, још и од мог документарног филма „Сабори“, заинтриговао ме је однос филма према надреалности, према надреалном, дакле... — Вама је ваљда јасно да уобичајена надреалистичка реквизита литерарног надреализма, па и сликарског (сатови, анатомски пресеци глава, сунца, колажи итд...) у филму доживљавају свој уметнички стриптиз — филм их чини депласираним. Па чак ако се надреализам у филму очитује у везама, као што је то случај код фамозног Буџеловог „Андалузијског пса“, филм га одабацује, онако као што сваки живи организам одабацује трансплатацију страног тела...

Искључиво и посматрање су ме научили да се надреално, то јест надреално и стварно, то јест реално у филму не могу одвојити. — И ако сте Ви у секвенци коју помињете стварно осетили печат надреалног, Ви сте ми хотимиче, или нехотиче, учинили у ствари, једно велико задовољство; јер је та секвенца крајње реалистички режирана — ту нема ничег буквално нестварног, ничег стилизованог... Иначе, тај угисак, претпостав-

## ДРУШТВО



## Време краја идеала...

Наставак са 11. стране

Јер, наука ту постаје средство технолошке рационализације постојећег, а не средство критичког сазнања и мењања постојећег. Инструментализам и функционализам у теорији се својим основним епистемолошким оријентацијама приближава ставовима савременог позитивизма на Западу.

Проблеми хуманизма се своду на изградњу моралног бића човека датог друштва, на методологију интројекције ауторитарне целине у свест и понашање појединца. Тако технократизам и морализам долазе у једно дуалистичко јединство карактеристично за сваку савремену грађанску идеологију. Овим

љам, могао би још више да се појача да сте ту секвенцу видели у боји... Сва је зелена — само понека црна и плава флека...

Мени се, виђајте, уопште не свиђа филмски надреализам а ла Фелини; то је за средњошколце и малу децу. Све је ту буквално „надреално“; осећа се књишка инспирација. — Сетите се, устао сам, како данас сувопарно делује онај сат који у својим шетњама у Антонионијевој „Ноћи“ опажа Жан Моро на Ђубришту. — Ако сте на такав надреализам мислили, онда бар што се мене тиче, далеко му лепа кућа...

Свака ствар, свако живо биће може бити веома буквално, а истовремено може бити и веома фантастично, а да при том и у једном и у другом случају остане реално. — То извртање бића ствари, у једном скроз наскроз реалистичком поступку, да — то сам покушао. Ако је то надреализам, онда је и мој филм у извесној мери надреалистичан.

После „Скупљача“ било је доста надобудних критичара који ми нису веровали да нисам малао циганске куће. А они су ме само упозорили на оно што сам ја осећао и током снимања тог филма, да у слободном — а људом животу има више мистерије, више надстварног него у било којој срченој и исконбинованој фантазији.

Мој филм је, дакле, реалан.

А ако је и надреалистички — утолико боље.

„БОЖЕ СПАРИ ко за кога мари“, „Кола без точкова“, „Моје село“, „Биће скоро пропаст света“, то су све наслови Вашег новог филма који су помињани у штампи. Због чега сте их толико мењали?

**ТИ НАСЛОВИ** су помињани у штампи — ја их нисам помињао.

**ШТА ЗНАЧИ** одређење за изворни народни мелос у Вама два задња филма насупрот класичној музици коју сте користили у ранијим делима?

**НЕ ЗНАЧИ** ништа.

**ВЛАДА МИШЉЕЊЕ** да публика воли средње филмове и то стране. Ваши „Скупљачи перја“ су то демантовали. Шта мислите о томе?

**ПУБАЈКА ПОНЕКАД** воли добре филмове зато што су добри, а понекад воли лоше филмове зато што су лоши. — Познато је, такође, да публика понекад не воли добре филмове баш зато што су добри и лоше зато што су лоши. Моји „Скупљачи“ нису ништа демантовали, а нису ништа ни доказали. Њих је једнаставно гледало 400.000 Београђана, 200.000 Парижана и преко пола милиона становника Букурешта; истовремено, гледало их је само 900 Берлинца! — Гледала их је маса света у Бриселу, а веома мало људи у Лондону.

Ја сам се увек радовао када бих чуо да је у неком граду мој филм гледало доста људи; истовремено сам се и чуђао...

Било ми је криво када се догађао супротно — али сам, мислим, на такав обрт ствари показивао доста разумевања.

Ни у једном свом филму нисам правио уступке било коме.

Волим и ценим публицу, али јој никада не бих подилазио преко нејукних ласцивних сцена. Ни у једном мом филму, па ни у „Скупљачима“, нису се појавиле голе жене, па чак ни голешаве у прним корсетима. Никад нисам правио јевтинце вишеце, нити подваљивао критици и публици празним соковима.

Утолико се више чуђим када опазим да се праве филмови са јасним имитаторским намерама и тежњом да се искористи популарност тема и мотива које сам ја заокружио.

**РЕДИТЕЉИ МОДЕРНИХ ФИЛМОВА** избегавају тзв. „стар систем“ у одбирању глумаца и претежно се одређују за непознате глумце. Како Ви гледате на то?

путем се ствара масовни конформизам у свести и понашању појединца. Бирократски начин употребе науке и технике довео је данас до тоталног уклапања свих вредности у постојеће, до негације оних вредности које управљају праксом критичке негације и превазилажења постојећег. Све више ишчезава антагонизам вредности и стварности. Али тиме се ствара нова идеологија, идеологија без опозиционих елемената, без отпора, без идеала.

Идеали као критичке пројекције новог тоталитета уступају место функционалистичкој, структуралистичкој и бихевиористичкој идентификацији тоталитета са постојећом целином. Кад Данијел Бел говори о времену краја идеологије он у ствари мисли на време краја идеала. Он пише: „Светска економска криза и оштре класне борбе, долазак фашизма и расистичког империјализма у земљи која је била предводник људске културе, трагично жртвовање целе једне генерације револуционара, генерације која је била прокламована најлепше идеале о човеку, разорни рат досад невиђених размера, бирократски организовано убиство милиона људи у концентрационим логорима и коморама смрти, све је то означило крај хиљастичких нада, миленијаризма, апокалиптичког начина мишљења и — идеологије. Идеологија која је некада била руководство за акцију доживела је своју смрт... Покретачке снаге у старим идеологијама су биле — друштвена једнакост и слобода у најширем значењу. Те покретачке снаге у новим идеологијама су — национална моћ и економски развитак“ (The End of Ideology, 1960, стр. 369—370, 374).

Наступа ера стручњака и инжењера, техничке интелигенције и политичке бирократије без идеала.

Филозофи постају социјални инжењери, од уметника се захтева да буду „инжењери људских душа“ (Стаљин). Теорија постаје партијализовано практично-техничко знање које се пита само како решава конкрет-

ПОЗНАТО ЈЕ да у мојим филмовима играју познати глумци поред људи који не само да раније нису играли на филму, већ често никада нису ишли ни у биоскоп.

Очигледно је, дакле, да у овој области ја немам никаквих предрасуда. Што се тиче такозваног „моделног филма“ и његове наклоности према „неглумцима“, подсетитићу Вас да су „неглумци“ стари кољик и филм, а да их је у последње време напустио неореализам, за кога се данас никако не би могло рећи да је модеран.

Чини ми се, међутим, да могу да Вам откријем другу једну ствар: људи се деле на глумце и неглумце; понекад се међу професионалним глумцима налазе људи неглумци, а понекад се међу неглумцима налазе рођени глумци. Када у једном филму учите да један неглумац добро глуми, можете бити сигурни: он је глумац и то прави, само се, можда, родио у циганској черги, па није успео да доспе на Позоришну академију. — Кључ успеха у раду са неглумцима лежи у режисеровој способности да у фази припрема оцени ко је од кандидата рођени глумац, а ко то није.

Иначе, са добрим режисером свако може да научи да добро каже једну реченицу.

**НА КОЈИМ ЛИЧНОСТИМА** почива „нови талас“ нашег филма?

**НАШ „НОВИ ТАЛАС“** не постоји. Постоје само добри филмови.

Наша најинтересантнија стваралачка личност у овом тренутку је Пуриша Борђевић. **МОЖЕ ЛИ СУКОБ** између дистрибутера и произвођача довести до тежег поремећаја наш филм и није ли то управо трагично сад кад је постигао светску репутацију?

**НЕ ТОЛИКО** сукоб између дистрибутера и произвођача већ опште несрећене прилике у читавој нашој кинематографији; сукоб о коме Ви говорите само је део једног општег нерета.

— Колико год да су успеси које смо последњих година постигли добро дошли, они имају и једну негативну последицу: постао су параван за читав низ озбиљних и драматичних пропуста. — Могу мирне савести да Вам кажем да се филмови код нас нису никада теже снимали него данас: постоји једна опасна диспропорција између обима средстава и обима продукције, затим између ритма притицања средстава и ритма трошења, тако да је кинематографија, или бар један њен добар део, константно без средстава. Ја сам, на пример, принуђен да снимам филмове такорећи без новца, мада су моји претходни филмови донели чист приход од преко 500.000.000 динара! — У кинематографији има још веома много паразитског и што је најгоре, ти паразити веома често су ангажовани у систему управљања у много већој мери него они који раде или стварају. — Као по неком правилу, читав низ добрих идеја извршава се у карикатури. — Последњих година ми смо, на пример, измистифицирали јавношћу, немар и непрофесионалност. Као последицу таквих тенденција ми данас имамо један огроман јаз између добрих филмова и оних осталих, који понекад не испуњавају ни минимум професионалног поштења и стандарда. Потребно нам је што више дебитаната, али не и што више филмова од дијетаната. — Да бисте ме добро разумели, морам да Вам кажем да сам ја док сам вршио дужност уметничког директора „Авала“ и био члан уметничког колегија тог предузећа, са осталим колегама исфорсирао дебитовање низа режисера (Макавејевић, Рајић, Беловић, па и Павловић), али је стварно бесмислена снимати филмове које нико не гледа и који ништа не вреде. — Веома много смо, на пример, говорили о ауторској кинематографији; данас треба рећи да је она још увек само мртво слово на папиру. Положај филмског аутора ничим није легализован и конститу-

исан, он је једноставно последица једне опште афирмације, али систематски ни на чему не почива.

Посебан проблем представља веома лоше стање наше технике; треба погледати истини у очи и признати да је наша техничка опрема у целини узевши на нижем нивоу него било које друге средњоевропске кинематографије, укључујући и Бугарску. Истовремено, међутим, врхунски југословенски филмови уносе у земљу стотине хиљада долара (само „Скупљачи перја“ око 300.000).

Савез филмских радника је због тога преузео иницијативу за једним општим саветовањем о филму из кога би, бар је то наша жеља, проистекла једна јединствена самоуправна организација југословенске кинематографије. Страх ме је само да и то не буде на врби свирача.

**КРИТИЧАР ПАВЕЛ БРАНКО** из Братиславе осетио је „дух бунтовности“ у „Скупљачима перја“. Да ли га стварно има?

НЕ САМО **КРИТИЧАР** Павел Бранко, него и многи други инострани критичари сматрали су да је та бунтовна црта једна од основних карактеристика „Скупљача“. — Није на мени да оцинем да ли тај дух у том филму постоји да оцинем да ли тај дух да имам права да или не, али чини ми се да имам права да констатујем да су га многи учили. А имам права, такође, и да Вам кажем да сам ја тај филм снимао између осталог и са јасним социјално критичким намерама. Не само према нашој средини, већ уопште према ситуацији у којој се циганска нација данас у Европи налази. — Није на одмет да Вас упозорим и на то да је израз „Срећни цигани“ и његов иронични ехо данас у француској штампи и јавности постао синоним за лажан приказ нечије несреће. Није такође без домета и податак да је, на пример, у Француској после приказивања „Скупљача перја“, то јест филма „Срећни цигани“ укинута такозвана антрополошка карта која су сви цигани тамо морали да имају и која их је, на неки начин, изједначавала са криминалцима. Код нас, на жалост, проблем Цигана у социјалном смислу још увек није стављен на дневни ред; претпостављам да ће до тога доћи када се буде формирала циганска интелектуална, а био би добро да до тога што пре дође, јер у овом даровитом народу има искупише беде и несреће, а недовољно среће, као што то и интернационални наслов мог филма каже.

**ШТА ПО ВАМА** значи документаризам у играном филму?

**ЈА САМ ВЕЋ** више пута рекао да за мене између документарног и играног филма нема неке битне разлике. Ја у документарним филмовима користим драматуршку технику играног филма, а у играним сценску фактуру документарног, то ми је један од основних начина којим се трудим да постигнем да ми документарни филмови не остану на нивоу репортаже, а да играни филмови дефинитивно прекину са театром.

**СВИ ВАШИ ФИЛМОВИ** имају песимистичку ноту. Због чега?

**ЈА ТО** НИСАМ приметио.

**У КОЈОЈ МЕРИ** МИСЛИТЕ на публику кад стварате филм?

**КАД СТВАРАМ ФИЛМ**, ја мислим на садржај и идеје које су ме преокупирале. О публици мислим касније — када је филм већ готов.

**ЉУБЉАНА** ИМА „Екран“, Загреб „Филмску културу“, а Београд, на жалост, „Филмски свет“. Шта се може учинити да и ми коначно добијемо филмски часопис који би био адекватан филмским достигнућима?

**ТРЕБАЛО** би да се једна група синеаста организује и да затражи новац од Републичког фонда за унапређење кинематографије.

Миодраг Петровић

не проблематичне ситуације у оквиру постојећег а не и шта је то постојеће. Sacrificio intellectus постаје услов бављења теоријом. Жртвовање интелекта се не захтева више само у име Партије, Револуције, Класе, Општих интереса, већ и у име Науке и научне трезвости. Не тражи се лично уверење и лично трагање за истином, већ одговорност према постојећем. Наступа ера технике и масовне културе која нуди празну разоноду као једини облик опстанка човека са самим собом у слободном времену. Масовна култура и празна разонода постају нови опијум за масе, постају снажно средство одвођења свести од основних животних проблема и тепоћа са којима живи човек данашњице. Усклађивање појединца и друштва се врши тоталним уклапањем појединца у „колектив“, у постојеће структуре. У јавности делује само човек-организација, човек који мисли, дела, осећа онако како му намеће одређена организација (тј. они који управљају том организацијом).

Наступа ера анонимизације и деперсонализације, доба у којем бити самосвојна личност значи готово исто што и бити приватна персона изолована од јавне сфере друштва. Они који управљају јавним животом све више избегавају контролу друштва и стварају ситуацију све веће неодрживости.

Амблеми револуција и идеали револуција постају оруђа манипулације и украсни додаци, оруђа одбране бирократских интереса. „Моћ ума је (данас) како тачно констатује Т. Адорно, сљепо ум данашњих моћника“ (Th. Adorno у књизи: Ideologie, Luchterhand Verlag, стр. 326).

Наше време је време идејног вакуума, и идеје дезагрегације, али и нових отпора. Ми се налазимо пред следећим могућим алтернативама. Једна је она коју слика совјетски академик А. Д. Сахаров у свом манифесту „О прогресу, мирној коезистенцији и интелектуалној слободи“. Та алтернатива почива на технократској визији будућности за-

снованој на свемоћи науке, на развоју технике која ће све више ублажавати идејне разлике између две светске суперсиле које ће се организовано борити за „геохигијену“, за дизање животног стандарда, за решење проблема глади итд. и све више разрешавати своје противречности узајамном помоћи. Тада би, без револуционарног укидања постојећих бирократских структура наступило доба друштва изобила али и одсуства личних слобода.

Другу перспективу обезбеђују савремени отпори младе генерације против тог друштва изобила и ауторитарног манипулисања људима. Али млада генерација више зна и више је јединствена у ономе што неће, и добро зна зашто то неће, него што зна и што је јединствена у ономе што треба, у формулацији нових идеала. Ту ситуацију је поводом студенских немара тачно описао Ернст Блох речима: „Мишљење не влада каже Блох стање које је Брехт формализовао: „Видим јасно циљ пред очима, само не знам како да му се приближим“. Напротив, изгледа да се пре зна како му се приближити него што се тај циљ види. А ако у постојећем не постоји антиципација далеког циља нема ни оаговарајућих ближих циљева“...

Марксов идеал самоуправљања друштвене заједнице јесте циљ којима млади треба да теже. И студентски покрет код нас је имао тај циљ. Али на захтеве нове генерације се не може одговорати само ритуалним њиховим укључивањем у партију, само свечаним предавањем црвеног карафила приликом тог укључивања.

Идеал новог друштва мора да живи у облику радикалне дебирократизације и практичне борбе младих у том процесу, практичне борбе њихове да пронађу своју хуманију будућност. Свако друго позивање на идеал је само крај свих идеала.

**Миладин Животић** ФРАГМЕНТЕ ИЗ ОБИМНИЈЕГ ТЕКСТА МИЛАДИНА ЖИВОТИЋА ОДАБРАНО ЈЕ ДОБРОСЛАВ СМИЉАНИЋ. ЧАСОПИС „ФИЛОСОФИЈА“ ОБЈАВИЋЕ ОВАЈ ТЕКСТ У ЦЕЛИНИ.

**НА**

Директор Татасије Младеновић, Главни и одговорни уредник Зоран Глушчевић. Техничко-уметничка опрема Драгомир Димитријевић. Уреднички одбор: Божидар Божовић, Драгољуб С. Игњатовић, Богдан Клафатовић, Момо Капор, Мирко Ковач, др Миодраг Коларић, Радомир Кордић, Борбе Лебовић, Борислав Пекић, Богдан А. Поповић (секретар редакције) Предраг Протић, Душан Пивачић, Доброслав Смиљанић, Радомир Смиљанић, Бранимир Шћепановић. Уреднички савет: др Гагомир Анђелић, Ранко Бугарски, др Милаш Дамњановић, др Милорад Екмечић, др Миладин Животић, др Владета Јеротић, др Звонко Марић, арх. Станко Мандић, др Коста Михајловић, др Љубодраг Михајловић. Идејно решење у графичкој опреми Богдан Кршић. Лист плавиз сваке друге суботе. Поједини 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). Ручкопис се не враћају. Текући рачун број 608-1-208-1. Штампана „Глас“, Београд, Влајковића в. 8.

