VII 371

Књижевне новине

БЕОГРАД, 29. МАРТ 1969.

Година XXI. Број 350. Лист излази сваке друге суботе.

Цена 1,50 динар.

КОНГРЕСНИ МОЗАИК

Савезу комуниста Југославије потребан је један јак извршни орган Предсједништва који ће колективно радити и у коме неће бити ни првога, ни другога, ни трећег... То ће бити ефикасно тијело у које ће ући и неки млађи другови. Јер Савезу комуниста је потребан континуитет. Неки од нас смо већ прилично одмакли по годинама, а у највишем руководству треба да се обезбјеђује континуитет, да се искуства старијих преносе на млађе.

... Ми морамо створити такво колективно руководство СК које ће моћи са успјехом да извршава своје дужности и да заједнички сноси одговорност пред Савезом комуниста, пред радничком класом и пред народима наше земље.

Из говора председника СКЈ Јосипа Броза Тита на свечаној седници IX конгреса СКЈ од 11. марта

*

* *

Економика данас не подноси чак ни европску аутархију, а камоли југословенску или републичку.

*

Неопходно је изићи из уских локалистичких оквира, поготову кад се ради о економици. Потребно је имати стално пред очима југословенски привредни простор у цјелини, као и привредна кретања у свијету. Југословенски привредни простор представља цјелину и стога њега ни у ком погледу не смијемо парцелисати. Ми морамо омогућити да се привреда нормално развија на читавом подручју Југославије. Томе не смије бити никаквих препрека...

*

Радни колективи у научним, културним, умјетничким и просвјетним дјелатностима треба све више да јачају своју самоуправљачку самосталност и уједно да се повезују и удружују са производним и другим радним колективима. Самоуправљачка пракса ствара све повољније услове за слободно и трајно интегрисање, с једне, и образовања, културног и научног стварања — с друге стране.

Иако су у развијању самоуправних друштвених односа у култури постигнути извјесни резултати, ми у пракси још нисмо довољно конкретно разрадили наш самоуправљачки концепт културне политике, што ће бити сложен и дугорочан задатак. Има још оних који сумњају у способности произвођача и других стваралаца као носилаца наше културне политике. Међутим, они без аргументације и изван хисторијског континуитета, оцјењују наша достигнућа и тешкоће у изградњи самоуправљања.

*

Досљедном борбом за непосредне демократске, самоуправљачке односе, за афирмацију произвођача и стваралаца као субјеката самоуправног одлучивања, стварају се повољни друштвени услови за борбу против разних монополистичких тенденција, на научне тенденције, стваралаштво и критике. Свака укалупљеност мишљења, умјетничког и другог стваралачког изражавања, туђа је револуционарном бићу Савеза комуниста. Ми одлучно подржавамо све који стреме научној и умјетничкој истини, новом и оригиналном у свим видовима људског стваралаштва. Ми смо поносни на велика умјетничка и научна достигнућа наших интелектуалних радника, стваралаца. Због тога се морамо још више ангажовати за развој слободне научне и умјетничке критике и адекватније друштвено вредновање стваралаштва, како би се задовољавале растуће културне потребе наших људи.

*

Самоуправљачима је неопходна објективна, научна анализа стања и противрјечности које настају у изграђивању нових друштвених односа и на бази слободног располагања вишком рада. Наш социјалистички прогрес све више ће зависити од научног усмјеравања и међусобне повезаности производње, образовања и науке. Без објективних научних анализа и информисаности о савременим друштвеним процесима није могућно превазилазити импровизацију, уски практицизам, инертност и неефикасност у раду. Наука мора вишеструко служити потребама и интересима нашег цјелокупног развитка. Екстензивна привреда није могла да стимулира развој научне мисли и да подстиче повезивање производних организација са научним институцијама. Неопходни су, дакле, удружени напори и научника и произвођача да би се омогућило брзо повећање економичности и продуктивности рада у привреди и рјешавању осталих друштвених проблема.

*

Развитак социјалистичких земаља и њихови међусобни односи имају изузетан значај, због тога што све снажније утичу на цјелокупна кретања у свијету. Познато је да у односу међу појединим социјалистичким земљама постоје проблеми који

Наставак на 2. страни

ПРИНЦИПИ КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ И НЕПРИНЦИПИЈЕЛНОСТ ЛИСТА »КОМУНИСТ«

ЗОРАН ГЛУШЧЕВИЋ

ИЗ СВЕГА што смо изложили у претходна два броја овог листа јасно је да се култура и културна политика, она коју захтевају специфичност културног феномена и прогресивни интереси самоуправног друштва, налазе у непомирљивој противречности са бирократским менталитетом и позицијом силе, што су основни модалитети реаговања и основна оруђа дјелања административно-стаљинског типа социјализма.

Свако задирање бирократске сфере у домен културе, сваки покушај административно-бирократског манипулисања културним проблемима и проблемима културне политике неминовно доводи бирократског администратора у неразмрсиве контроверзе, у идејну и смисаону збрку, откривајући његову нестручност, недоследност, површност и мисаону јаловост.

То ће потврдити неки написи објављени у културној рубрици листа „Комунист" као и концептуални прилаз тог листа неким појавама нашег културног живота од битног значаја за проблем односа културе и националног индивидуалитета.

У недостатку било какве перспективне културне политике, која би се заснивала на стручно и теоријски постављеном одговору на низ питања која је покренуо наш културни живот, лист „Комунист" је принуђен да се служи типично бирократским методом безобзирног и неурачуњивог идеолошког етикетирања и политичког дисквалификовања, нимало не водећи рачуна колико су она стварно заснована и умесна.

Илустративан пример у овом смислу представља став „Комуниста" према расправама о језичком питању.

Пре две године, када се појавила злогласна „Декларација о називу и положају хрватског књижевног језика", уредништво „Комуниста", у свом редакцијском коментару („Промашај или нешто друго", 23. март 1967. године) као и у чланку Јосипа Кригина („Са затвореног на отворен терен", 30. март 1967. године), осудило је појаву овог документа и у први план истакло његов негативни политички карактер.

Ево на који је начин „Комунист" пропратио појаву „Декларације":

Ако се нека поука из те декларације и из појединих ексцеса који су одмах услиједили може извући, онда је то сазнање о једном веома несретном, незграпном и, у најмању руку, непромишљеном потезу, који своје ауторе, а поготову њихове институције — које у цјелини нису морале у томе судјеловати — доводи у такав положај да их друштво мора окарактеризирати као аполитичке импровизаторе, а ако су свијесно то учинили, као националистичке екстремисте који су... покушали... избити политички капитал из тог чина или пак нешто друго веома сумњивог карактера.

У свом напису, Јосип Кригин је још одлучнији, радикалнији и бескомпромиснији од редакцијског коментара:

Недавно објављена декларација о језику нашла је на потпуну и једнодушну осуду у свим крајевима земље...

Декларација је, према Кригину, такав један чин

који, у име рјешавања тобож језичких проблема, доводи у питање братство и јединство наших народа. Одакле, дакле, та смионост да се у овом часу, када се на многим линијама врше и подстичу интеграциони (ваљда: интеграциони, ЗГ) процеси објави један такав акт који отворено позива на раздвајање, који продубљује разлике међу људима и нацијама и распирује раздор и мржњу?

Такве процесе (мисли на самоуправне, ЗГ) комунисти су дужни да подстакну да би у корију ену ликвидирали сјене и остатке прошлости а с њима и појаве које говоре о настојању једне узане и изороване (ваљда: изоловане, ЗГ) групације да наметну друштву своја схватања која су у дубоком конфликту са обиљежјима и суштином нашег социјалистичког развитка.

Уредништво „Комуниста" сматрало је за потребно да објави више писама својих читалаца која илуструју реаговања јавности, организација и појединаца, и посредно дочаравају атмосферу оног спонтаног масовног плебисцита. Ево одломка из једног таквог написа који је „Комунисту" послао Општински одбор СУБНОР-а у Сиску и који је објављен 30. марта 1967: потписници Декларације настоје

да посију сјеме раздора између два братска народа... Ми борци НОР-а, дијелећи осјећаје читавог становништва са територије наше општине, јавно осуђујемо „декларацију" и њене потписнике и поручујемо им да они немају никаквог моралног права да говоре у име хрватског народа... Овим позивамо све борачке организације СР Хрватске да јединствено осуде „декларацију" и њене потписнике и да још једном сви заједно ставимо до знања да нећемо и убудуће сваки сличан акт најодлучније осудити. Нећемо ником дозволити да се игра судбином наших народа и његовим јединством!

И остала објављена писма сличног су садржаја, често назначеног још у самом наслову, као на пример: „То су рушиоци братства и јединства" или „Не дозволимо сијање шовинизма", итд. Овде је потребна мала дигресија. У принципу је спорно питање како да се схвате написи које један лист објављује: као прилог расправљању, као илустрација опречних ставова и борбе мишљења, или

Тако „Комунист" пре две године. А данас?

У чланку „Ријеч о језику" (у поводу недавних дискусија), који је објављен у „Комунисту" 9. јануара 1969. године, Јосип Кригин, који је пре две године на ступцима „Комуниста" изнео одлучну политичку осуду Декларације, сада прави несхватљиви салто мортале и истим политичким речником, истом политичком етикетом и дисквалификацијом обележава и оне који су створили Декларацију или стоје на њеним позицијама и оне који су против Декларације, дакле и оне који и сада тврде и „доказују" да постоје д в а ј е з и к а и оне који им се, искључиво на основу лингвистичких представа и знања о језику и природи језика и његовом специфичном развитку, супротстављају тврдећи да и данас, као и пре две године, постоји ј е д а н заједнички ј е з и к!

У том чланку Кригин дословно каже:

Објављивање првих двију књига Рјечника српскохрватског књижевног језика заталасало је неке духове, па су се, како изгледа, ствари поново отеле из лингвистичке сфере и пребациле на терен с којег смо прошле дискусије својевремено били, са становитим успјехом, макнули.

Неки загребачки критичари и приказивачи Рјечника... нису само налазили у њему лингвистичке недостатке, они су пошли корак даље, предбацујући. састављачима ненаучност, идеализам и — контрареволуционарност. Карактеризирали су Рјечник као „чедо етатизма и централизма", подижући, дакле, његове недостатке на ниво који заиста они не заслужују.

С друге стране, појављујући се тобож у одбрану Рјечника и његових састављача, друга страна (између осталих Зоран Глушчевић у прошлом броју „Књижевних новина") одвраћала је истом или сличном мјером, па је посао сурадника „Критике" оцијењен као ненаучан, реакционаран и контрареволуционаран.

Тако су се (обострано као каква јека) јавили гласови који с нас упозорили да су потребни нови напори

Наставак на 2. страни

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ У ОВОМ БРОЈУ: СКУЛПТУРЕ МИЛАНА ТРКУЉЕ

МОЗАИК

Наставак са 1. стране

израстају из њихових различитих или противрјечних интереса. Због тога повремено долази до крупних размимоилажења, па и сукоба. Ми сматрамо да социјализам као најнапреднији облик друштвеног уређења, мора показати своје предности управо тиме што ће уважавати нужност разноврсности социјалистичког развитка појединих земаља и што ће, на демократски начин, рјешавати оне проблеме који се јављају у односима међу социјалистичким земљама. Идеје и остварења социјализма у свијету дјелују као огромна мобилизаторска снага, управо због тога што пробуђеним и потчињеним народима отварају перспективу слободе и равноправности. Због тога би односи међу социјалистичким земљама морали да служе као примјер досљедног поштовања и примјене принципа независности, немијешања и равноправне сарадње. Ови и слични проблеми односа појављују се и међу комунистичким и радничким партијама и њихова разријешавања треба тражити на истим принципима. Ми смо се увјек досљедно борили за стриктну примјену тих принципа а против праксе која ствара супротне резултате.

Из реферата председника СКЈ Јосипа Броза Тита на IX конгресу СКЈ

*

* *

Савез комуниста енергично ће се супротстављати свим појавама присвајања материјалних и других друштвених вредности мимо резултата рада, чиме се деформишу социјалистички односи. Савез комуниста енергично ће се борити и против уравниловке, која води дестимулирању стваралаштва и смањивању производности рада, против монополског присвајања дохотка, привилегија, присвајања резултата туђег рада и свега што доводи до социјалних неједнакости које не проистичу из друштвенопризнатих резултата рада. Инструментима привредног система треба посебно опорезовати примену и коришћење туђег рада, приватно предузетништво и приходе по основу ренте који проистичу из својинског монопола. Неопходна је ефикасна борба Савеза комуниста и свих социјалистичких снага против тенденција и појава у расподели дохотка, које воде одржавању најамног менталитета и односа, које отварају простор за најразноврснију демагогију и етатистичко-бирократске и друге монополе осамостаљене моћи над човеком и његовим резултатима рада.

*

Револуционисање образовања, науке и културе могућно је само ако развој материјалних снага, науке, технике и технологије чини целину с остваривањем социјалистичких самоуправних односа. Томе тежи наше друштво које је на том путу већ остварило значајна достигнућа. Наш циљ је слобода личности, свестрани развој њених стваралачких снага и способности, друштвених услова њене егзистенције и њене свести као друштвеног бића.

*

Савез комуниста не узима себи право на арбитрирање и непосредно руковођење културом, већ свој утицај остварује јасним идејним ставовима и јавним и одговорним радом својих чланова, сталним залагањем за решавање отворених друштвено-економских и идејних проблема.

Савез комуниста полази са становишта да је борба за слободу културног стваралаштва део борбе за ослобођење човека. Стога ће се он одлучно залагати за слободу стваралаштва које је у савременим условима најтешње повезано са доследном демократизацијом културне политике на основи самоуправљања. Остваривање тог принципа саставни је део историјског процеса ослобађања личности и укидања посредника између човека и резултата његовог рада.

У име слобода уметничког и научног стваралаштва, Савез комуниста се бори против појава да се на бази ужих интереса успостављају монополи који ограничавају развој стваралаштва и који се јављају као препрека демократизацији друштвених односа. Савез комуниста се одлучно супротставља злоупотребљавању слободе стваралаштва. Комунисти ће се залагати за афирмацију свих оних стваралачких напора који су подстицај човеку у његовој борби за слободнији, садржајнији и хуманији живот.

*

Комунисти су дужни да својим дјеловањем подстичу међунационално повезивање у економском, друштвеном и културном погледу. Томе треба да доприноси сарадња између република на свим подручјима, а посебно у области културе и образовања високошколских и научних установа. Основна претпоставка за то је стриктно поштовање националне суверености и равноправности.

Из Резолуције IX конгреса СКЈ „Социјалистички развој у Југославији на основама самоуправљања и задаци СКЈ".

ПРИНЦИПИ...

Наставак са 1. стране

како бисмо ствари очистили од њихових нејезичких обојења и наслага и вратили их тамо камо заправо спадају, то јест у оквир лингвистике, а не политике и политичког надметања и подметања.

Кад се човек завади са чињеницама, он прибегава фалсификату. Тако поступа и Киригин. Наиме, нигде у мом чланку („Језик наш насушни", КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ од 4. јануара 1969) ја не расправљам о Речнику нити га оцењујем, па га према томе и не узимам у одбрану, како тврди Киригин, него поводом реаговања која је изазвала појава Речника анализујем ставове о језику који су дошли до изражаја у тим реаговањима, саопштеним у часопису „Критика", од месеца јануара ове године. Ја говорим искључиво о језику и зато се чланак зове „Језик наш насушни", а не друкчије. Да сам хтео (стварно или тобоже) да браним Речник, не бих писао о језику и Декларацији, и не бих у уредништву „Књижевних новина" покренуо иницијативу за критичко стручно осветљавање тог Речника, чији је један такав приказ већ објављен управо захваљујући мојој иницијативи. Али Киригин, да би ме морално дисквалификовао као преваранта, подмеће ми нешто за шта нема никаквог основа у моме напису и онда „открива" моју лукаву намеру.

Узгред буди речено, Киригин не фалсификује само мене него и самог себе. У истом том чланку он на једном месту каже:

Говорили смо у вријеме Декларације и Приједлога како се у ватри оптужби и контраоптужби, у атмосфери инсинуација, подземних потеза и ниских удараца...

Ја сам брижљиво прочитао шта је Киригин писао у то време, тј. у време Декларације и Предлога, и нигде нисам могао прочитати наведене редове или чак и редове са таквим или сличним значењем. Он је једноставно „заборавио" шта је писао пре две године, па је сада слободно импровизовао и прекројио свој текст. Чак сам прочитао све што је „Комунист" тим поводом и у то време објавио, и нигде нисам нашао не само наведене Киригинове речи него ни таква тврђења чији би смисао, ма и издалека, био близак наведеним речима. Додуше, Киригин је 22. јуна 1967. објавио у „Комунисту" чланак под насловом „Хватање изгубљеног корака" и са поднасловом „Поводом неких оптужби и контраоптужби". Очигледно, он воли тај израз, иако је овај језички некоректан, јер страна реч „контра" не може да се употреби са домаћом речи „оптужба", те се може казати једино „противоптужба". Али, ако се оскудним филолошким знањем може објаснити ово Киригиново огрешење о чистоту језика, можда би тек психоанализа могла објаснити зашто је Киригин „побркао" шта је кад поводом чега писао, па је из једног поднаслова за чланак о сасвим десетим стварима (шунд, комерцијализација културе итд.) накнадно позајмио израз за други чланак у којем га стварно није ни употребио.

Но, вратимо се суштини ствари.

Дакле, ја сам писао о језику и Декларацији, и о покушају повампирења Декларације на ступцима часописа „Критика". Заступао сам и заступаћу схватање да постоји један језик, а не два, како се тврди на страницама споменутог броја „Критике" и ја сам, на чисто језичком терену, колико су то допуштали простор и карактер чланка, показао сву апсурдност тезе о два језика. А моји политички закључци истоветни су, иако сажетији, од оних који су се ређали на страницама „Комуниста" пре две године, истим поводом, поводом језика и Декларације.

У ствари, могао сам их мирне душе отуда позајмити! Јер, ако је „Комунист", а нарочито Киригин, писао пре две године да „декларација... доводи у питање оно прогресивно што радимо", да „доводи у питање братство и јединство наших народа" (Киригин), да је то „акт који отворено позива на раздвајање, који продубљује разлике међу људима и нацијама и распирује раздор и мржњу" (Киригин), а да су схватања присталица Декларације „у дубоком конфликту са... суштином нашег социјалистичког развитка" (опет Киригин), зар онда нисам био у праву што сам исте те квалификативе сажео у речи „реакционарно" и „контрареволуционарно", како сам назвао покушаје претварања варијанти у језике? Само крајња нерасудност и бирократска самозаслепљеност, само умишљено право на монопол арбитрирања у свим стварима и о свим проблемима могли су довести Киригина на апсурдну позицију да на исти начин оквалификује два, за сваког разумног човека међусобно искључујућа, става према језику: јер ако неко тврди да постоје *два* језика, а неко други да постоји *један* језик, онда се они не могу стрпати у *исту* врећу, ни језичку ни политичку.

Међутим, нису то једине недоследности уредништва и сарадника „Комуниста". Изгледа као да „Комунист" има нека своја посебна мерила на основу којих у једном случају реагује, а у другом се обавија ћутњом.

Пре непуне две године, 25. маја 1967. године, „Комунист" је објавио критички осврт Мухамеда Нухића на есеј др Мухамеда Филиповића „Босански дух у књижевности — шта је то", зато што је дух тога есеја одударао од настојања усмерених ка све потпунијем зближавању народа који живе у Босни и све потпунијој афирмацији оног што је национално и етнички посебно у тим народима:

Тврди ли се да је дух Муслимана, зато што није национално детерминисан и митологизиран, аутентичан народни босански дух, пада се неминовно на позиције оних који још живе у историји, у времену које је значило народну, националну, политичку и социјалну негацију српског и хрватског у Босни... То је управо оно што је изазвало реакцију политичке јавности која је, с пуним правом, у Филиповићевом есеју о босанском духу у књижевности открила покушај „научне" афирмације једног сепаратистичког духа, духа којим се вријеђа повијест и савјест босанских Срба и Хрвата, којим се обезвређује њихова... историјска тежња да буду свој на своме... Народи у Босни, осјећајући се као Босанци, не престају бити Срби, Муслимани, Хрвати и — обратно, осјећајући се и декларишући се као Хрвати, Срби, Муслимани не престају бити Босанци...

Као што се види, Нухић се у „Комунисту" залаже за поштовање националног и етничког идентитета Срба, Хрвата и Муслимана у Босни. Међутим, кад Бранко Ћопић у „Побједи" од 6. фебруара 1969. године дрско, ступидно и мрачњачки „изведе" негацију националног и етничког индивидуалитета Срба, Хрвата и Муслимана, „претварајући" их, једном једином реченицом, у некакав „босанско-херцеговачки народ" (дослован цитат, ЗГ), тај исти лист, „Комунист", ћутке и мирно прелази преко тог флагрантног покушаја денационализације. Зашто?

„Комунист" се залаже за поштовање договора двеју Матица, српске и хрватске, у области језичких питања. Ни Новосадски ни Загребачки договор двеју Матица не говори о црногорској језичкој варијанти. Међутим, Слободан Берберски пише у „Побједи" од 23. јануара 1969. године о самониклом језику Црногораца као и о црногорској језичкој варијанти, Бранко Бањевић у споменутом чланку износи да се Црногорци служе „својом варијантом а не српском и хрватском", а читав један семинар посвећен питањима српскохрватског језика у Црној Гори, о којем „Побједа" извештава у броју од 6. фебруара 1969. године, прошао у знаку сличних тврђења. Зашто „Комунист" није реаговао на све те појаве?

„Хрватски књижевни лист" митологизује и мистификује бана Јелачића и грофовског бискупа бана Јураја Драшковића, фалсификујући тако хрватску националну и политичку прошлост, а „Комунист" ћути. Зашто?

„Хрватски књижевни лист" малтене идентификује хрватство са католицизмом, а „Комунист" прелази ћутке преко тога. Зашто?

„Хрватски књижевни лист" у броју 9 заступа тезе Декларације о угрожености „хрватског" језика, а Киригин, који се ангажује у афери Декларације и у дисквалификовању оних који јој се супротстављају, ниједном једином реченицом не коментарише ово агресивно повампирење ставова из Декларације на страницама „Хрватског књижевног листа". Зашто?

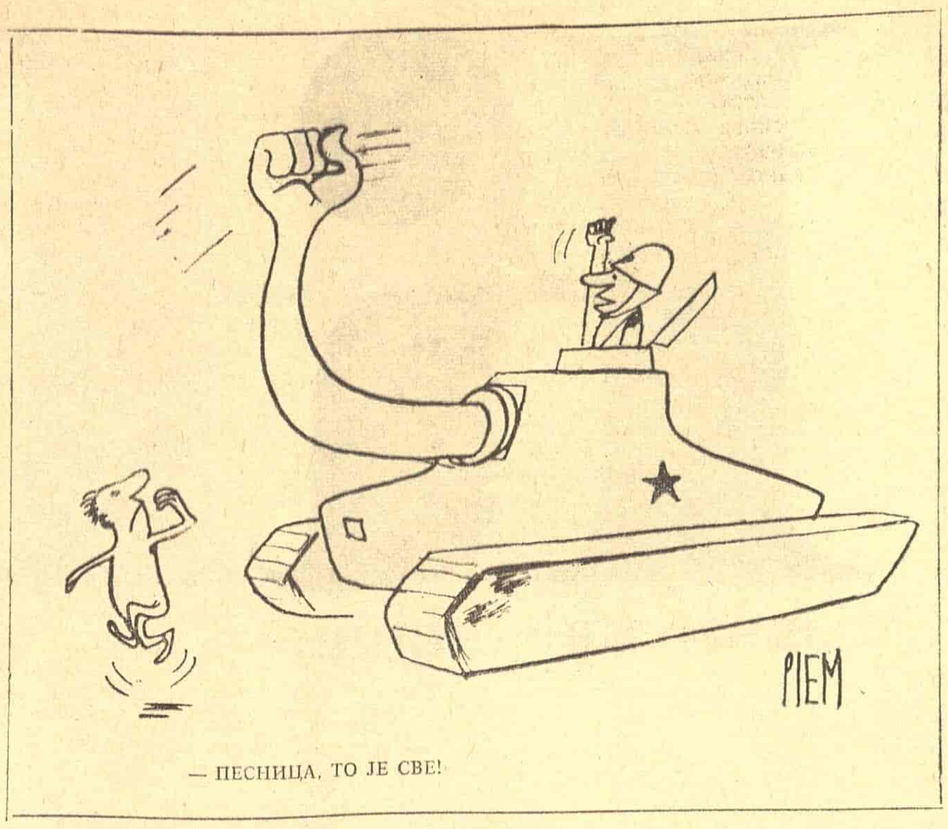
„Хрватски књижевни лист" од 9. децембра 1968. године тврди да „хрватски језик није варијанта... никаквог другог језика", чиме се поставља радикалније и од Декларације, јер није више у питању хрватски књижевни језик или хрватски књижевни израз, како је скоро рекао Петар Шегедин и што читав проблем друкчије осветљава, него просто напросто хрватски језик уопште, али „Комунист" ни о томе није сматрао за потребно да напише једну једину реч. Зашто?

Можда зато што у неким случајевима жели да остави утисак као да се придржава свог сопственог принципа, „немешања", саопштеног у редакцијском чланку „Промашај или нешто друго", од 23. марта 1967. године:

И оно што се догодило у Хрватској примјер је који добро илустрира девизу да је најбоља и најефикаснија борба против националистичких и шовинистичких појава одлучност да се чисти у властитом дворишту.

Али, кад је тај принцип већ прокламовао, требало би да га стварно и спроведе.

Зоран Глушчевић



— ПЕСНИЦА, ТО ЈЕ СВЕ!

Програм часописа »Естетика«

1. Часопис ће се бавити проблемима опште естетике у њеном најобухватнијем смислу, то јест како општим проблемима уметности и индустријске естетике, тако и теоријама појединих уметничких врста. На овај начин часопис би служио унапређењу и популаризацији науке и теорије уметности, уметничке праксе, као и естетском и уметничком образовању уопште.
2. Код нас има довољно људи који се стручно баве овим проблемима. Чак и површан увид у садржај неких наших часописа из области филозофије, књижевности, филма, ликовних уметности, позоришних уметности, музике — може да пружи о овоме довољно доказа.

   Међутим, теоријски написи из области опште естетике нису увек радо примани у постојећим часописима, јер имају општију намену од оне којом се ти часописи примарно баве.
3. У Југославији не постоји ни један часопис за питања опште естетике, што је свакако озбиљан недостатак наше културе. Многе земље, не само веће, него и мање од наше имају овакве и сличне часописе (као нп. пример, Француска, САД, Италија, Пољска, Чехословачка и друге). Часопис који предлажемо био би први часопис ове врсте у историји југословенске културе. Његово постојање стимулисало би рад у овој области.
4. Поред оригиналних теоријских написа домаћих аутора из целе земље, као и из иностранства, часопис би објављивао и преведене студије и есеје, критичке приказе и информације, резиме објављених текстова на страним језицима и друго, што се види и у приложеном нацрту за програм и рубрике часописа.
5. Поред активног праћења најважнијих збивања на плану науке и теорије о уметности у свету, часопис би допринео и афирмацији наше естетичке мисли у свету.
6. Часопис би допринео и унапређивању наставе опште естетике и естетика појединих уметности у високим и вишим школама, као и естетском васпитању и образовању уопште.
7. Полазећи од чињенице да последњих година нагло расте интересовање за теоријске проблеме уметности не само код уметника, него и у најширим слојевима уметничке публике, часопис би могао да допринесе и унапређивању наше уметничке праксе.
8. Развој опште естетике допринео би и успешнијем решавању неких практичних проблема који се све чешће срећу у културном животу, као што је, на пример, утврђивање критеријума за валоризовање уметничких дела, утврђивање ауторства, уметничких занимања и послова, и слично. У таквим проблемима само естетика може да укаже на научно решење.
9. Из онога што је претходно наведено очевидно је да би корист од овог часописа била вишеструка а његов утицај осетно би се у читавом нашем културном животу. У том контексту он би могао да послужи и као један од ослонаца у утврђивању праваца деловања наше културне политике.
10. Часопис рачуна на интензивну сарадњу са естетичарима ван Београда, пошто је јединствен часопис за естетику у земљи, као и на сарадњу са естетичарима изван земље. Исто тако, природни сарадници часописа су и сви критичари и есејисти који се баве теоријским проблемима појединих уметности.

Фебруар 1969. у Београду

Редакција

Милан Дамњановић, Драган Јеремић, Другутин Гостушки, Властимир Баковић, Милан Ранковић, Света Лукић, Зоран Гавриловић, Јован Христић, Вујадин Јокић, Михаило Видаковић, Елеонора Мићуновић, Никола Милошевић, Иво Тартаља и Сретен Петровић.

СУОЧАВАЊА

Чувајте нас од малициозних текстова

Друже уредниче,

ЖЕЛИМ да вам се захвалим што сте у Вашем листу дали толико простора приказу књиге „Ближе великом сунцу" од мога суграђанина Тодора Манојловића.

Али, ради истине, желим да Вам кажем колико је неистине у том малициозном „приказу" Миодрага Кујунџића. Без коментара, само неколико чињеница.

1. Тодор Манојловић био је омиљени грађанин Зрењанина и није изазвао ничију мрзовољу, па ни келнера у хотелу „Војводина". Песник није био „подсмех глумцима у позоришном клубу", него је имао почасну и бесплатну ложу у гледалишту. Много шта друго не треба ни спомињати.

2. Кујунџић тврди да Манојловић није савременик Растка Петровића и Милоша Црњанског. Ко иоле зна да расуђује о литератури, у ову Кујунџићеву бесмислицу неће ући. Само ово: кад су почели да пишу поменути песници — то је мерило, а не биолошка разлика у годинама. Јер године су мерило старости, живота, а не и литературе. Уосталом, према оном што је написао, ни сам Кујунџић није рашчистио кад је који песник рођен, јер и у читанкама за основце друге се године читају.

3. Кујунџић је остао некоректан према тексту Драшка Ређепа од првог до последњег слова. Слободним интерпретацијама свашта је могуће доказати. Истргнуте реченице нису принципи сигурног суда.

4. Кујунџић пребацује приређивачима што нису јасније одредили године када су написане поједине песме, наслове одакле су узети одломци есеја итд. Прво, песме су узете из збирки, које приређивачи наводе на крају књиге. Ниодакле више. Друго, ниједан есеј није одломак, него интегрални текст. Уосталом то у белешци приређивача и пише, само то рецензент није читао.

5. Кујунџићу није јасно о чијој се медитеранској избалансираности ради: Перикла или Александра; Августа или Клаудија; Шпанаца или Турака; Млечана, Арапа, Сицилијанаца или Француза? Ко познаје Манојловићев опус њему је јасно, а Ређепов текст, иако је „импресионистички", добар је водич ка јасноћи. Кујунџић то неће да зна. Па, нека, има право. Има право и Ређеп. Имам право и ја, друже Кујунџићу: Ређеп је мислио на Ибзена и Антарктик.

Друже уредниче, хвала на простору у Вашем листу и молим Вас да нас боље чувате од безвредних, а поготово малициозних текстова. Заиста, на кога се љути и зашто, друг Кујунџић?

С поштовањем,

Хамдија ЉУТИЋ
Зрењанин

ЕСЕЈ

Начела књижевне критике Љубомира Недића и Бенедета Кроча

ИВО ТАРТАЉА

У ПОЗНАТОЈ КЊИЗИ „Језичко уметничко дело“ Волфганг Кајзер резимира схватања стила у савременим књижевним студијама, па као полазну тачку у излагању сопственог гледишта узима Кочеову дистинкцију између песничке личности и личности песника као конкретне особе. „Крочеовско упозорење да се 'poetica personalità' не идентификује са индивидуом чини нам се — примећује ту Кајзер — особито достојно да се прими к срцу“. И тај став немачког теоретичара карактеристичан је за једну струју нове критике која жели да усредсреди пажњу на само књижевно дело.

Издвојено узета, помисао о разликовању две личности једног песника делује као нешто пастрано и натегнуто. Налик на некакав естетички софизам, она лако изазива подозрење, потребу да се брани јединство песникова лика пред инсинуацијом чије су побуде мутне... Међутим, у основи те идеје је једно начело књижевне критике до којег се стиже трезвеним размишљањем и настојањем да се достојанство песничког позива уздигне. У историји југословенске књижевне критике то начело није непознато. Заступао га је Љубомир Недић и исказао га је живо и лапидарно: предмет је и метода критике „у анализи књиге и у синтези човека који је у књизи“. Реч „књига“ значи ту управо песничко дело, а „човек који је у књизи“ није ништа друго до идеална личност, поетска личност о којој говори и Кроче — човек у делу, l' uomo nell' opera. Да оба критичара имају на уму исти феномен најбоље се може утврдити ако се упореде начела која су два критичара, српски и талијански, дали у својим познијим формулацијама: Недић у уводној студији за књигу „Новији српски писци“, 1901, а Кроче у књизи „Поезија“, 1936. године.

Кључна места у једном и другом делу била би отприлике она где теоретичари критике инсистирају на разлици између песничке и приватне личности творца поезије. На таквом једном месту Недић каже: „Писац и човек који је књигу написао није свакада иста личност. То су две одвојене личности, од којих једну треба да нам изнесе биографија, а другу критика. Колико је по себи интересантно упознати се с човеком који је књигу написао, он је за критику споредан; критичар нема посла с човеком, него с писцем, то значи с човеком који је у књизи“. Теново поређење према којем би књига одговарала љуштури а писац живом бићу негдашњег мекушца Недић преокреће тако да му књига личи на језгро, а сам њен аутор на љуштуру, која је, некако, мање важна. Талијански естетичар, који би поезију најрадије упоредио са бисером у шкољци, говори у истом смислу: „Треба љубоморно држати на одстојању песничку личност и практичну личност и два различита живота човека-песника, те строго искључити било какво свођење једне на другу, не би ли се избегао низ погрешака у суђењу које се све рађају из бркања те две личности и њихова два живота“.

Мисао о неподударности лика који показује пишчева биографија са оним који титра у песничком делу настала је код једног и код другог критичара у противставу према биографском методу једног позитивистичког века. Аргументи које они износе против трагања за архивалијама и васпостављања инвентара песниковог света у тренутку кад ваља судити о његовом делу — веома су слични, понекад управо истоветни. Они не оспоравају да се многе радозналости могу задовољити изучавањем живота стваралаца и да овима треба посвећивати различите историјске списе. Али они осуђују књижевне критичаре који уместо песниковог дела посматрају његов живот. Зар ће се боље ценити „Бачки растанак“ ако се зна ко је онај Јулије којег песник зове драгим братом, ко Сима или Јаша, а ко Сешка? Какве би користи било и кад би човек лично познавао Лезбију и Синтију, Беатричу и Лауру, Шарлоту и Фани, Аспазију, Нерину и Силвију, „црномањасту жену“ и „жену под велом“ — сем да се још једном осети знана дистанца између животних факата и поезије. И један и други критичар подсећају на стара песничка дела о чијим се писцима мало шта зна — или се не зна ништа — а да то ипак нимало не уди разумевању њихове вредности. И Недић и Кроче готово са задовољством подсећају да се о Шекспиру мало шта поуздано зна и не верују да бисмо Шекспирове драме боље разумевали кад бисмо имали потпунијих података о његовом животу. „Личност пишчева може унеколико допринети разумевању дела, али га она не може објаснити: живот његов може бацити неке светлости на оно што је он написао, али само местимице и у појединостима које су за разумевање и оцену дела неважне“ — вели један; „Користи које познавање ауторовог живота доноси поезији нису заиста ни бројне ни незаменљиве“ — закључује други.

Гнушајући се паланачког менталитета који се у књижевној критици манифестује као пристрасност на основу података о приватном и јавном животу, клонећи се саблажњивог повођења за симпатијама и антипатијама које су изазване политичким, филозофским, па и моралним ставовима твораца поезије, београдски и напуљски естетичар констатују варљивост утисака о ауторовој личности који се добијају на основу његовог дела и непоузданост биографских сведочанстава када треба одредити карактер неке поезије. Они налазе да несклад између пишчевог темперамента и осећања која одаје његова поезија није реткост. Доктор Џонсон као писац није ни налик на оног бујног човека који је насликан у његовој биографији, максимално веродостојној; Војислав Илић, опет, чини се Недићу, није у животу био онако уздржане и меланхоличне природе као што би се закључило на основу утиска који остављају његови стихови. И затим, као да је предосећао да ће му Матош одвратити како Војислав не би могао писати елегијске стихове да не познаваше елегијских часова и да ће Скерлић приметити како су меланхолија и песимизам Илићев били последице породичних невоља и физичких слабости, Недић додаје: „Тајна чојку човјек је највиша“ — па ако је тешко ваљано одредити душевно стање које је изражено у књизи, зашто бисмо тешкоће умножавали покушајима да дефинишемо још и мање-више приватне кругове пишчева света. Управо исти проблеми навели су Крочеа да искреност не призна као уметничку одлику, а Недић — који је много полагао на искреност у песништву — допушта парадокс да песник (као у Шапчанинову случају) искрено доживљава извесна осећања која су „по себи“, онаква каква су дата, неискрена и лажна.

Оба критичара негодују због произвољности биографских тумачења песништва, те методе којом се свашта може објаснити и којом се о вредности дела не казује ништа. Једанпут се верује да је дело директна исповест, слика песникове природе, а други пут — ако оно никако не иде — рећи ће се да је лирски субјекат дела супротан песниковој природи јер је дело слика онога што песник није могао постићи у животу, његових неостварених жеља. Један је само аргумент који наводи Кроче а Недић га не помиње: постоје песничка дела чији творац није једна реална индивидуа већ две или више њих — такво је, добрим делом, цело усмено стваралаштво. Покушаји да се расплете шта у творевинама такве „копродукције“ потиче од једног стваралаца а шта од другог остајали би обично без резултата. И какву примену може ту сада имати биографска метода?

Наравно, порицање биографског пута у критици (са његовим психологистичким варијантама) може се вршити са различитих позиција: познато је, на пример, да биографизам бива нападан са становишта формализма и са социологистичког становишта, онда када се у делима траже искључиво идеолошке поруке као и када се критика задовољава импресионистичким варијацијама. Недић и Кроче не критикују биографизам са таквих позиција. Осуда реторичких класификација израза и формалистичких критеријума један је од лајтмотива Крочеове естетике, а Недић када говори о крутој „школској“ критици што дела цени према томе колико одговарају утврђеним нормама, истакнутим као образац за дела ове или оне књижевне врсте, није ништа мање резервисан и једак. Социолошка и културно-историјска интересовања подједнако су страна Недићу као и Крочеу док разматрају поезију, а импресионизам они изричито осуђују као изневеравање дела које треба протумачити. Прави пут књижевне критике према Крочеу, враћа критичара душевном стању које је изразно стваралац: поновна евокација првобитне песникове визије услов је који треба да испуни како критичар тако и читалац ако жели да схвати поезију.

Никакав други смисао нема ни Недићево тражење „примчивости“ критичара и читаоца, његово настојање да „уђе“ у дело и схвати га. Субјективистичке интерпретације су мера немоћи критичара да се вине духу стваралаца. „Што критичари, место да нам износе мисли писаца, износе, често, с в о ј е мисли, долази можда, великим делом, и отуда што су они, обично, људи који немају врло живе маште ни велика полета у мислима, те им зато и треба нешто што ће им послужити као подлога, да, тако, на претрг изнесу што писци у њих мисли изазову.“ Једном речју, и један и други теоретичар заточници су такозваног унутрашњег приступа књижевном делу, — за Крочеа, бар, то је познато и признато, а Недићево место међу критичарима овог правца запазио је Светозар Петровић расправљајући о методологији савременог проучавања књижевности („Критика и дјело“, 1963).

За разлику од низа других заступника унутрашње анализе Недић и Кроче довршење свог критичког чина виде тек у својеврсној синтези, у откривању лирског субјекта песничког дела — па макар да је и о драми реч. У својој методолошкој исповести Недић у том смислу визионарски каже: „Има и друга једна критика... критика која књижевна дела не мери апстрактним мерилима и нормама; за коју у књижевности нема строго одељених врста, него има само књигâ; која не тражи да књижевно дело само оцени, него и да га схвати; да уђе у њега, и испита не само унутарњи склоп његов и склад његових делова, него и позна шта је оно у њему што чини тајну живота његова. Она у књижевном делу не види само књигу, коју треба разумети и оценити, него види у њему и нешто што треба осетити и проживети, види човека који се у њој огледа и чију слику треба из ње извести.“ Ако нико други — Кроче би зацело спремно потписао те Недићеве редове.

Чак и као портретисти песникове идеалне личности Недић и Кроче имају сличан поступак. У делу које имају пред собом они желе да открију основно расположење, карактеристично душевно стање, они желе да извуку неколико основних црта које живо истичу психолошки профил и којима се лако могу додати остале. Квалификовати песниково расположење у једној песми као сетно, очајничко или ведро, на пример, пут је којим критичар нормално иде. Штавише, у изразитости поетске личности у делу Недић и Кроче виде неко јемство аутентичности, известан критеријум вредности. У предавању „Чиста интуиција и лирски карактер уметности“, 1908, Кроче протеже на све уметности захтев да уметник има персоналност, па ма каква она била, и констатује: „Изгледа да се критика уметности сва састоји у томе да одреди да ли у уметничком делу постоји личност, и каква је она. Промашено дело је некохерентно дело, то јест дело у којем се остварује не више једна јединствена личност већ многе раскомадане и опречне, што стварно значи никаква личност“. У истом смислу и Недић налази да критичару не треба да задају муке писци који не показују одређеније индивидуалности: ако се сликар и мора помучити око каква безизразна лица, критичар се око писца без књижевне физиономије не мора бавити. А откривајући у списима једног савременика намештен стил, народњачки манир, Недић ће тог писца као уметника збрисати: у књигама таквог писца прави човек се не чује.

Најзад, Недић и Кроче су сложни у томе да се задатак критичара не исцрпљује тумачењем текста, квалификовањем једног издвојеног дела. Критичар има природну амбицију да окарактерише цео опус одређеног стваоца, да оцрта песников лик онако како се он манифестује у свим његовим делима, „из цела“. Приступајући таквој синтези, једној духовној конструкцији која је најтежи, али и највиши циљ којем критичар тежи, треба најпре елиминисати појединa промашена дела („не-поезију“) и задржати се на ономе што је репрезентативно и карактеристично за извесног песника. Десиће се на пример да човек наиђе на различита душевна стања изражена у делима истог писца, чак и онда кад она припадају истом раздобљу његовог стварања. Критичар ће тада према Крочеовом савету трагати за каквим „дубљим душевним стањем“ које је својствено свим тим делима, одредиће, како каже Недић, њихово „заједничко обележје“.

Исти циљ књижевне критике, иста начела, исти пут којим се до циља стиже. Само код једног питања Недић и Кроче се озбиљније разилазе, бар терминолошки: Недић држи да се историја књижевности и књижевна критика јасно разликују, док Кроче сматра да су историја и критика поезије у суштини једно исто. Наравно, посебно је питање са каквом су доследношћу један и други естетичар у својој критичкој делатности остваривали идеал за који су се залагали. Ту се непосредно уплиће питање њихових осећајности, које нису могле бити истоветне. Обојица су, додуше, давали одбрану „Вертера“ и омаловажавали Шилера, али Хајнеа је Недић држао високо док га је Кроче порицао као песника, и то порицао с готово истим аргументима којима је Недић критиковао Змаја... О укусима је у сваком случају тешко расправљати.

Подударности Недићевих и Крочеових начела књижевне критике широке су и неоспорне. Историчар естетике који је склон брзом закључивању поверовао би да је у таквом случају један писац морао читати радове другога. Таква помисао, међутим, сасвим је без основа. Иако су два писца готово истовремено, 1893, иступила први пут пред јавност са својим естетичким рефлексијама (један пред Књижевно-уметничком заједницом у Београду а други пред Напуљском академијом), Недић је у формулисању начела књижевне критике Крочеов претходник. Крочеова књижица „Књижевна критика“ из 1894, у којој је изречена извесна осуда биографске методе, објављена је годину дана после Недићеве осуде биографске критике и буквалног схватања лирских исказа — у књизи о новијим српским лиричарима из 1893; Крочеова „Естетика“ објављена је у доба Недићеве смрти, Крочеова теорија о идеалној личности уметниковој изнета је још доцније, а његова широко образложена методологија књижевне критике дата је тридесет и пет година после Недићеве. Српски критичар дакле није могао читати Крочеа. А свакако није вероватно ни да је Кроче читао Недића. Талијански критичар није знао српскохрватски, а Недићеви списи, колико је познато, нису превођени на стране језике. У ствари, хипотеза о утицају је овде излишна. Излишно је чак и претпоставити неки заједнички извор.

Филозофи по струци, Недић о Кроче су дошли из различитих естетичких школа: први је ђак енглеских емпиричара и немачке психолошке естетике док је други пошао од конкретног идеализма Хегеловог. Али када се хронолошки пажљиво прате њихови списи може се лако запазити да су они до својих књижевнокритичких начела дошли логиком унутрашњег развоја властитих мисли. Ма колико чудно на први поглед изгледало, естетичка језгра Недићеве и Крочеове теорије критике веома су блиска. Познато је да је у Крочеовој естетици фундаменталан појам и з р а з, експресија, и да се сама естетика поистовећује са општом лингвистиком. Према Недићевим излагањима основу лепоте песничког дела треба тражити у с л о ж а ј у р е ч и, који не треба схватити као спољашњу форму него као израз, што је у огледу о Војиславу Илићу и изричито речено. Тај сложај речи или израз у тој мери је суштаствен да се поезија у начелу — како за Крочеа тако и за Недића — не може превести на други језик. Речи превода одговарају речима оригинала „али онога мирисног даха што је био око првобитних речи у њих нема“. А, на крају крајева, није ли и песничка личност о којој говоре два естетичара у суштини само један „дах“, душевни трептај који из речи избија и који у њима треба осетити. Песникова личност је ту, управо, некаква метонимија.

У студији о књижевним погледима Антонија Грамшија Никша Стипчевић показује како је савремена књижевна критика која је израстала под непосредним утицајем Бенедета Крочеа морала да савлађује извесну незаинтересованост великог естетичара за спољашње односе песничког дела, укључујући ту и питања књижевне технике и стила. Недићева естетика, међутим, није била затворена ни за питања периферних релација књижевног дела. Отпори који су давани његовим начелима књижевне критике били су, изгледа, друге врсте. Недићев мисаони напор изражен у захтеву да критика покаже песника онако како га види у самом делу дочекан је без правог разумевања. Песник каквог је Недић желео да прикаже лично је Скерлићу на барона Минхаузена који се ухватио за перчин и сам себе извукао из глиба. „Ствар је парадоксална — писао је Скерлић 1902. године — хтети представити једног човека, а занемарити све што се о њему зна; прећи преко тога какав се он јавља у животу и у целокупном свом књижевном раду, и оцртати га какав изгледа по једној књизи, једној фикцији његова духа, у једном пролазном тренутку његова живота. Сент-Бев, који је дао обрасце књижевних портрета, са пуним правом главну пажњу поклањао је биографији.“

Пут савремене критике, чинило се Скерлићу, показује дотад непозната, каткад претерана, страст за прибирање људских докумената о писцу, једна присутна тенденција која је поједине научнике одвела чак у анатомска и физиолошка проучавања телесног склопа и телесних особина појединих писаца. Слична примедба у виду алузије на Недићеву концепцију критике присутна је и у Змајевој „прозанди“ из исте године „Један критичар“. Змај ту исмева критичара који је писао о неискрености поезије извесног песника којег није познавао. Приликом неког сусрета на улици — говори се у анегдоти — људи су хтели да покажу критичару тог песника, али критичар хотимице пропушта прилику. И Змај завршава јетко: „Може он и даље писати о унутрашњим осећајима човека кога ни спољашње не познаје“. На приговоре такве врсте Недић би одговорно по свој прилици онако како је и за живота чинио: нека историчари књижевности праве познанства са песником и нека проучавају његов живот колико могу потпуније — за критичара та врста знања није неопходна. За критику савременог песништва није од помоћи ни славна теорија о раси, средини и моменту, премда та Тенова доктрина може бити сасвим применљива у историји књижевности. Историја књижевности и књижевна критика могу се потпомагати — управо стога што нису једно исто. Сличне замерке талијански естетичар не би могао тако лако да обара јер он истраживања која су са гледишта естетичке критике непотребна није ни историји поезије одобравао.

Правац који је узела теорија о песниковој личности у стилистичкој критици средине XX века одговара основним Недићевим тежњама и антиципацијама. Недићево усмеравање критике ка синтези „човека који је у књизи“ пружало је, у ствари, једну модерну верзију Бифонове крилатице о стилу. Сам антропоморфизам „човек у књизи“ биће, у трагању за прецизношћу, свођен на различите апстрактније принципе. Кајзер ће за кључни појам књижевне интерпретације узети појам „држање“ (како је Даничић преводио реч Haltung), узеће га и не спомињући да преузима један инструменат класичне естетике намењен објашњавању јединства форме. Други ће нарочито истицати менталну структуру, визију света, тачку гледишта или сличне моменте све више огољеног субјекта лирског, епског или драмског казивања. Па ипак, после богатих искустава књижевне критике последњих деценија изгледа да теорија о песничкој личности у делу може да буде плодан коректив, један излаз из беспућа механичких анализа структуре и извесних претресања стила која творевинама уметности нехотично убијају душу.

КН 3

НОВИНА У СИНТЕТИЧНИМ РАДОВИМА

Миодраг Поповић: „Историја српске књижевности – романтизам“

„Нолит“,
Београд 1968.

ПРОСТО ЈЕ НЕОБЈАШЊИВО како се код нас о неким значајним књигама упорно и дуго ћути, док се о другима, осредњим или ништавним, месецима пише и говори. Је ли посреди утицај кланова или лењост и равнодушност људи незаинтересованих за читање студија о нашој старијој литератури? „Историја српске књижевности“ Миодрага Поповића својим оценама, анализама и методом класификовања изазива на разговор о нашем романтизму. Али, уместо дискусије, примећујемо ћутњу која није ништа друго до један вид игнорисања. Колико само неправедног, заслепљеног и малициозног! Јер, Поповићево дело је лепо и свеже писано, добро документовано и по многим својим особинама модерно компоновано.

Поповић воли да класификује и уопштава; трага за утицајима и сличностима, и поклања много пажње биографским подацима у духу позитивистичког метода. Али његова књига, у својим најбољим партијама, превазилази позитивизам и зато представља нешто ново у синтетичним радовима наших књижевних историчара. Аутор је добар познавалац чињеничног стања. Поред тога, он има и веома развијен књижевни сензибилитет; анализира дела и личности српског романтизма на један изразито модеран начин. Миодраг Поповић је занимљив и значајан не као традиционалист (боље би било да је биографске и културно-историјске податке стављао у фусноте), већ као модерни коментатор књижевних струја и појава из прошлости, који се служи методом савремене науке о књижевности. Читајући ову „Историју“, човек може да ужива тим више што је пријатно изненађен сазнањем да у рукама држи књигу неоптерећену сувопарношћу и фактографијом. Поповић има на уму дело као уметничку творевину, као слојевити свет значења у који критичар и историчар мора ући, осветлити га и разјаснити, колико је то могуће, његов настанак и његове сложене унутрашње токове.

Прве деценије XIX века Јован Скерлић је у својој „Историји нове српске књижевности“ означио као прелазни период од рационализма ка романтизму и ту сместио, између осталих, Симу Милутиновића-Сарајлију и Његоша. Миодраг Поповић назива овај период епохом раног, патријархалног и херојског романтизма (поред Симе Милутиновића и Његоша репрезентативни писци ове епохе су још и Вук Караџић и Прота Матеја Ненадовић). Патријархални романтичари надовезују се на усмену књижевност, развијају њене херојско-епске тежње до савршенства и омогућују рађање друге генерације грађанских романтичара: Бранка, Буре Јакшића, Змаја и Лазе Костића. Они су напојени духом устанка 1804. и у својим делима изражавају полет пробуђеног народа. У овој књизи се указује и на значај славеносерпске књижевности без које је незамислива појава романтизма. Барок, сентиментализам и класицизам у Угарској приближили су српску књижевност европској, подигли њен интелектуални ниво, али у једном тренутку животворни сокови све учене литературе били су исцрпени. На сцену ступају стваоци из области културно и економски мање развијених; почетком XIX века њихово стваралаштво има највећи значај. Милан Кашанин је у есеју „Између орла и вука“ изразио жаљење због превласти представника патријархалне, племенске културе над српским књижевницима из Угарске, превласти која за њега није ништа друго до победа балканске сељачке сировости над европеизираном интелектуалношћу грађанског слоја преко Саве и Дунава. Концепција Миодрага Поповића више одговора чињеницама од Кашанинове, толерантнија је у признавању стварних вредности и заслуга и једној и другој страни.

Најбоље странице Поповићеве књиге нису ипак оне на којима се расправља о културној атмосфери крајем XVIII и почетком XIX века и о појединим књижевним правцима. Свака класификација, па и ова Поповићева о двема етапама у развитку романтизма, сама по себи је условна. Груписање писаца увек мање или више изражава субјективне склоности историчара ка такозваним синтезама но што у потпуности одговара стварној књижевности ситуацији. Оригиналност, продорност и сензибилност показује Поповић у осталим одељцима књиге, првенствено у оном најзначајнијем и најобимнијем у коме је реч о Његошу. Литература о Његошу је у тој мери богата и разноврсна да данашњи коментатори осећају праву беспомоћност. Миодраг Поповић није био импресиониран постојањем бескрајног низа студија у којима је, чини се, Његошево дело испитано у свим појединостима. На основу досадашњих испитивања и својих властитих истраживања дао је Његошев стваралачки портрет управо магистрално. Расправа о Његошу која се уклапа у целину књиге, али исто тако може и да се посматра засебно, представља највећи допринос универзитетске историје књижевности и критике савременој његошологији. Заједно са познатим радовима Исидоре Секулић и Пере Слијепчевића и са мање познатим бриљантним есејом Бранка Лазаревића (објављеним пре неколико година у овом листу) она иде у ред најбољих остварења о Његошу објављених у последњих неколико деценија.

Компаративисти су досад најчешће упоређивали Његоша са великим филозофима и песницима хеленске и новије западне литературе. Поповић је проширио круг утврђивањем додирних тачака Његошевих дела са Библијом и источњачком поезијом муслимана југословенског порекла писаном на турском и персијском језику Нарочито су успела поређења са српском средњовековном књижевношћу. У том погледу он рехабилитује још једну димензију „Луче микрокозма“: њен језик. Древни том, српскословенских молитава, записа и законика одзвања у „Лучи“. Њена лепота није, дакле, само у снази космичких визија но и у архаичном речнику који је сачувао, како то Поповић показује, дах старине, славну националну прошлост која је у језику наставила да живи предајући великом песнику у наслеђе све своје бесмртне духовне садржаје.

Приликом утврђивања утицаја Поповић се не губи, што је био чест случај у радовима старијег датума, у натегнутим, или чак сасвим произвољним упоређењима (сетимо се само Петронијевићевих компарација Његош-Дарвин...). Он настоји да се задржи на тлу чињеница и да не допусти себи узлете у сферу магловитих поетских асоцијација. Утицаји су за њега важни само онда када анализира генезу Његошевог дела. Иначе, он тумачи „Лучу“ и „Горски вијенац“ у светлости њихове аутономне садржине. Његош није био апстрактни мислилац, већ песник херојске и трагичне визије света који је метафизичке проблеме исто толико осећао и драматично проживљавао колико је о њима и дубоко размишљао. Мисаоност творца „Горског вијенца“ не може се баш због тога замислити без његове уметности. Књижевни језик Његошев (најшире схваћен) Поповић анализира веома танано доводећи га у везу са структуром Његошевих поема. Песникова стилистика стопљена је на најсрећнији начин са његовом метафизиком: поглед на свет, визија човека и космоса тумачени су, дакле, у органској повезаности са метафориком, версификацијом, композицијом.

Расправи о Његошу, која је, у ствари, више један модерно писан књижевни есеј но студија у школском смислу речи, може се ипак ставити једна озбиљнија примедба. Аутор не наводи изворе којима се служи. Он је, истина, дао библиографију на крају књиге, али то ипак није довољно. Сасвим је неразумљиво да Поповић није могао бити потпуно оригиналан у интерпретацији Његоша: зашто је онда прећутао ауторе који су раније дошли до истих или сличних закључака, закључака који се тичу капиталних тема? Перо Слијепчевић је први анализирао филозофске идеје „Луче“ у вези са историјским збивањима у Црној Гори Његошева времена и стога је Миодраг Поповић требало да анализира Слијепчевићево схватање, тим пре што и његове опширне анализе теку смером блиским Слијепчевићевој анализи. На другом једном месту, пишући о Његошевом естетичком оптимизму, он ниједном речју не говори о многобројним ранијим коментаторима који су већ констатовали исту појаву (ако се добро сећам, о томе је пре више од пола века писао и Николај Велимировић у „Религији Његошевој“).

„Историја српске књижевности — романтизам“ Миодрага Поповића је солидно документована књига и, што је најважније, писана у духу нових књижевно-историјских и теоријских сазнања. Трагови позитивизма осећају се ту и тамо, нарочито у уводним партијама, али позитивизам је превладан у анализирању поезије Симе Милутиновића-Сарајлије и, нарочито, Његоша. Није нимало случајно, по мом мишљењу, што у првом броју „Књижевне историје“, часописа који објављује прави рат универзитетској, традиционалистичкој, лансоновској критици и историји, налазимо и есеј Миодрага Поповића „Метричко-ритмичка еволуција у српској књижевности у доба романтизма“. Он спада међу књижевне историчаре који нису само научници но и уметници, који знају да књижевно дело није историјски или биографски документ, већ самосталан, естетски организован свет. У радовима представника универзитетске науке о књижевности не ретко срећемо и сувише застареле социолошке историјске описе или што је још горе, школска препричавања садржине појединих дела. Поповићева књига доноси великим својим делом један нов, свеж приступ остварењима и личностима нашег романтизма. Новина његовог метода је у томе што признаје важност књижевном језику, стилу, форми, структури, елементима сродним или истоветним, у традиционалистичкој науци о књижевности страховито занемареним.

Павле Зорић

СТАРИМ ГРЦИМА У ПОХОДЕ

Михаило Ђурић: „Хуманизам као политички идеал“

Српска књижевна задруга,
Београд 1968.

„У ИМЕ ЦЕЛОГ ЉУДСКОГ РОДА, Грци су питали: како човек треба да живи? Који животни правац, који начин живота човек треба да одабере? Какав треба да буде човек да би одговорио свом највишем људском задатку? У чему је право одређење човеково, какав је живот достојан човека? Какав треба да буде човек, да би живео у складу с оним што човека чини човеком?... Који је најбољи начин да људи живе заједно? У чему је суштина државе као људске заједнице? Како људи треба да се односе једни према другима, да би сачували идеалну норму односа према себи самима? Какво треба да буде устројство заједничког живота? Чему држава треба најпре да тежи? Које државно уређење највише одговара самом појму државе?“

То су питања на која је Михаило Ђурић ставио себи у задатак да одговори на више од 450 страница текста своје нове књиге замишљене као оглед о грчкој култури, како и гласи поднаслов. Подстицај да се прихвати овако крупног задатка писац налази у стварним околностима данашњице, у којој је „одсуство хуманистичких вредности“ прикривено сталним и бројним разговорима о хуманизму. „Нигде, ваљда, хуманизам није био толико на гласу, нигде није постао малтене политичка крилатица као у свету у коме живимо“ — каже Мих. Ђурић. Да би тим испразним речима дао неки стварни, људски смисао и да би открио колико је и данас хуманизам као политички идеал још увек могућан, Михаило Ђурић жели да подсети на искуство прошлости које је, по његовим речима, „још увек релевантно за разумевање кључних питања нашег времена“. Међутим, то не значи да он сматра да се хуманизам исцрпљује у некој врсти духовне ренесансе античке културе, која би, као лични доживљај, била доступна само малобројнима. Ова замерка је, у ствари, понекад упућивана тзв. грађанским апологетима хуманистичког образовања, истини за вољу, често са сасвим формалних разлога. Тачно је да је одушевљени поборник хуманистичког образовања Вернер Јегер веровао да хуманизма само тамо има где се још живо осећа величина антике и аутономна снага њених одгојних идеала, али заиста је тешко рећи да то умањује вредност хуманизма који би имао друге историјске корене. Хуманизам схваћен као највиши израз мислилачких, и практичких, настојања друштва античке Грчке само је синоним за идеал људског савршенства. А нити је у време свога конституисања тај идеал био један и јединствен, нити га данас треба сматрати искључивом могућношћу за постизање људског савршенства.

Иако је, у питањима малочас цитираним, Михаило Ђурић обухватио хуманизам у најширем смислу, њега у ствари занима један посебан вид тога хуманизма, и то онај који се испољава кроз политичку праксу друштва, онај који се остварује политиком. Израз политика, међутим, примењен на Грке, не односи се на оно што се данас под њим најчешће подразумева. „Политичко“ не треба да се поистовети са значењем „друштвено“ како се употребљава у модерној социологији, опомиње писац, зато што „сваки облик удруживања није већ самим тим и политички“. Ђурић истиче, као специфичну вредност грчке културе и њених стваралаца, да се Грци нису задовољавали само голим опредељењем за известан хуманистички идеал, него да су се исто тако ангажовали у повезивању тог идеала с политиком, да су се „залагали и за политичко остварење тог идеала, за његово оживотворење у пракси заједничког живота.“ Иако је свестан да један идеал није само субјективна пројекција, него да он извире из најдубљих слојева друштвеног бића, Михаило Ђурић се опредељује не за изучавање конкретног настанка једног идеала, него за његов дух, за његов смисао. Он то и одређено каже у поглављу посвећеном спартанском идеалу човека-грађанина, одељку који је по прегнантном и прецизном изразу свакако један од најбољих у целој књизи: „У ствари, нас много више интересује дух спартанског уређења него његов конкретан изглед, много више нас интересују спартански идеали него њихова стварност“.

Као и чувена књига Вернера Јегера, „Paideia“, која је Михаилу Ђурићу несумњиво служила као узор и инспирација, иако у ставовима и оценама античких теорија и учења има знатних разлика између ова два аутора, Ђурићев оглед о грчкој култури обухвата огроман распон од самих њених историјских почетака па све до послеаристотеловског периода, који доноси преображај хуманистичког идеала. После уводног одређења грчке културе, државе и друштва старих Грка, ређа се петнаестак поглавља посвећених најбитнијим питањима из хеленске културне историје, поезије, религије и филозофије. Круну излагања за писца несумњиво представљају поглавља посвећена Платону и Аристотелу, у чијим делима хуманистички идеал добија „најчистији и најузвишенији“ израз. Полазећи од претпоставке да је „филозофски хуманизам само друго име за свестрано развијање свих људских склоности и способности“, и да је „најтешње повезан са градском државом“ старих Грка, Михаило Ђурић сматра да је природно што је у четвртом веку, променом политичке ситуације, тај стари идеал почео да нестаје. При том је њему, по сопственим речима, више стало „да разуме, него да објасни оно што се стварно догодило у грчком свету на измаку четвртог века старе ере.“

Ми се, наравно, можемо или не морамо сложити с многим Ђурићевим поставкама, на пример с преоштром, па и противречном оценом коју су добили софисти (уп. стр. 316 и 319) или скоро без изузетка сви мислиоци и културни делатници после Аристотела, са којим као да је „умирућа грчка култура још једном хтела да потврди непоколебљиву веру у непролазну вредност својих идеала“. Везујући хуманизам нужно за политику, природно је што Ђурић не види нарочите вредности у оним схватањима чији се хуманистички циљ састојао у ослобађању човека од најгорег страха, од страха пред смрћу, која су, после Демокрита, заступали епикуровци и чија је важност најбоље доказана Лукретијевом ангажованом поемом.

Многе, и крупније и ситније, Ђурићеве поставке могле би да изазову полемику свих оних којима је стало до изучавања античког наслеђа, с једне стране, и до стварног разумевања нашег времена, с друге стране. Тако би се, на пример, одређеније показало колико је правилан Ђурићев закључак о добу грчке просвећености и колико је његово важење универзално. Он, наиме, карактерише као „трагичан“ обрт који је наступио у Грчкој у време када се „вера у снагу људског разума раширила на рачун вере у снагу културне традиције“. То је било време када су „сви почели да се заносе непромишљеном надом да је људски разум у стању да преуреди свет“. Без обзира на могуће импликације оваквог схватања, за књигу Михаила Ђурића може се рећи да је заиста изузетна у својим настојањима да, ретко брижљивим односом према изразу и стилу, пружи сопствена размишљања и уверења о ономе што је и данашњем човеку преко потребно: свест о самоме себи, о сопственим могућностима и обавезама, о сопственим коренима и циљевима. При том се он, наравно, ослања на врло пажљиво проучавану стручну литературу о разним питањима грчке културне историје. Али без обзира на све то, од ове надахнуте и занимљиве књиге треба очекивати да још више повећа интересовање које се у нашој јавности све више испољава према античким темама, без обзира да ли је њихов медијум књига, јавно предавање или позориште.

Ксенија Марицки-Гаћански

РАДОСАВ МЕДЕНИЦА

Црногорске анегдоте

„Графички завод", Титоград, 1968.

У ПАТРИЈАРХАЛНОМ ДРУШТВУ, које се у неким видовима и до данас сачувало, моралне вредности имале су снажно дејство, нарочито у братству и племену, као крвним и историјско-друштвеним заједницама, детерминишући, уз економски фактор, улогу и функцију човекову према ужој и широј заједници, раду, борби и међусобном односу. У једној средини, економски и политички равноправној, обичајно-правна и морална правила понашања дубоко су се инволвирала у друштвене и родовске процесе. Благодарећи њима патријархално друштво одолевало је негативним утицајима, истичући и чувајући примере чојства и јунаштва.

У Црној Гори се, већ од давнина а нарочито у прошлом веку, развила једна врста народног предања: анегдота. У веома богатом предању народа Црне Горе (приче, песме, пословице и др), анегдота у сажетом облику, оштро и лапидарно, оцртава и карактерише догађаје и поступке појединих људи и даје суд о њима. Тај суд се веома често разликује од оцене коју је званична историја давала о људима и њиховом јавном деловању. Јер, мање-више, званична историја је пуна хипербола, намештена је и сувопарна, док је анегдота једноставна, непосредна, сва од конкретних појединости, скроз реална. Ове појединости нису историјске чињенице оне врсте којима се служи историја, то су обични, свакодневни поступци појединаца, преко којих писана историја прелази, али су зато пуни живота, садржајни и речити. „Народ је на основу анегдота изградио ликове већег броја својих јунака, нарочито оних из старијег доба, из друге половине осамнаестога и прве половине деветнаестога века. На том изграђивању и доизграђивању у народу створених ликова радило се и у писаној литератури. Марко Миљанов је тако створио Илију Кучу, Стјепан Љубиша Кањоша Мацедоновића, Матавуљ „стотинара" и Милића и др. Највећа вредност тих ликова народних људи у писаној књижевности јесте у томе што је у њих уткано народно схватање живота".

Многи значајни историјски документи, одложени у архиву или исклесани у камену, заогрнути су велом заборава. Жива реч, међутим, комбинована са духом, атмосфером, сликом, дакле оном компонентом која нас уводи у свет емоција и уметничких истина, преноси нас у једно време, које је поред невоља, самоодрицања и страдања, чувало и сачувало лепоту чојства и снагу јунаштва, прихватајући их као окосницу свога живота и трајања. Једна трагична, али чудесно занимљива средина, њено схватање и њена борба, а тиме и њена историјска порука, очувани су у анегдотама, које, уз народну песму, представљају велико благо нашег народа. Поред многих пажње вредних атрибута, који карактеришу ову малу, једноставну и обичну причицу, пониклу у времену народног стихијског стварања, ваља истаћи оно што и у савременим условима понекад изгледа недостижно а то је пуна слобода изражавања. Бритку народну реч, па била она јетка, оштра, осуђујућа или шаљива, нико није могао оковати.

Радосав Меденица прихватио се одговорног посла да за библиотеку „Луча" из огромне грађе од пет до шест хиљада већ скупљених анегдота одабере око 350, колико их је у овој антологији. Без сумње, и поред субјективног приступа што га природа оваквог посла има, он је са истанчаним осећањем и смислом за меру, за битно и особено, успео да дâ ако не увек и у свему најбоље а оно свакако најкарактеристичније примере, који говоре о менталитету, обичајима, моралу и карактеру Црногораца за последњих двеста и више година. У брижљиво сређеним поглављима: Чојство и јунаштво, Етика и филозофија, Женски ликови, Шала и досјетке и Свакидашњи живот, извршена је систематизација анегдота по сродности теме, мада се нама, и поред учињеног напора чини, да свака па и најбоља систематизација, вештачки сврстава и дели једно јединствено и на свој начин компактно језичко, мисаоно и етичко подручје и стварање. У својој прегледној студији, Меденица је дао карактеролошки и културно-историјски профил анегдоте. Но, и поред разумевања о неопходности овакве једне студије, она би много више добила да је писана језиком саме анегдоте, односно да се није упустила и у нека непотребна размишљања и оцене (случај М. Павићевића). Ипак, све ове мане могу се и морају свести на споредни колосек. „Црногорске анегдоте" су једна ретка и значајна књига.

Боро Вујачић

Везир скадарски сједио је на прозор од куле, а војска на поље, око куле. Везир ће:

— Буља, ево ти барјак царски, да ми носиш пред војском на Дрекаловиће! И спусти барјак с прозора низа зид. Буља ће везиру:

— Честити паше, не допушта ми част да дижем твој барјак на моју браћу! — Везир спушти конопац покрај барјака говорећи:

— Узми Буља, барјак пред војском, али конопац на грло!

Буља: „Помози боже, хоћу конопац на грло, а не барјак на Куче".

* * *

Милован Јаничин рекао је: „Ја сам, тако ми душе, свакога чојка мога на међан добит!"

Питали су га: „Како, стрико Миловане?"

Милован: „Ласно, душе ми! Он се наједи, па ме псује, скачући и дрхтећи од иједа! Ја не говорим ништа. Кад сјутрадан, он кà квасан, стиди се и каје од својијех ријечи! Ето, ја добио, а он изгубио!"

* * *

Капетан Јефто Милетин добио наредбу с Цетиња да даде писмено увјерење о владању једнога Никшићанина, који је био по злу чувен. Јефто нареди писару: „Пиши Цетињу!"

— Како, господине Јефто?

— Овако: „Бога се не боји, а људи се не стиди!"

— Има ли још што, господине капетане?

— Не, не, ништа више.

MOLDOVA GYÖRGY

Gazlampak alatt

Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1968.

„КЊИЖЕВНОСТ се вероватно јавила тако што је једна група праљуди седела око ватре и дивила се пламену, а један од њих је лагао. Био је то — књижевник. Отада је филозофија, педагогија и патина осталих наука прекрила књижевност, она је потиснута у дубине библиотека, али празивор — жива реч — и даље тече од приповедача ка слушаоцу", каже Ђерђ Молдова у поговору свог романа »Gázlámpák alatt« (Под плинским светиљкама).

Роман »Gázlámpák alatt« је у ствари, збирка кратких приповедака са периферије Будимпеште, где се на једном тргу, под плинским светиљкама, свако вече сакупи друштво састављено од лица најразличитијих занимања и судбина. У почетку двојица редовно играју шах, док остали кибицују. Касније, у познијим часовима, поведе се разговор о некој актуелној теми, коју један од присутних обично илуструје каквом догодовштином из свог живота.

Ђерђ Молдова (рођен 1934. у Будимпешти), који је после четири године студија на Позоришној академији дуже време провео као физички радник, очевидно је и сам присуствовао овим састанцима и — марљиво бележио што је чуо.

Ове приповетке, дакле, лежерно повезане у роман, обухватају знатан временски период, од Хортијеве Мађарске, преко Ракошијеве ере и догађаја из 1956, до данашњих дана. Пред читаоцем дефилују људи који не знају шта ће са собом, занатлије који сваки час мењају струку, власници луткарског позоришта, гробари, проститутке, надобудни политичари, стаљинисти, лудаци, ратници, убице, амбициозни и безвољни, добри и зли, удовице и распуштенице, лопови и обијачи, националисти и фашисти, речју, сви који су се нашли у талогу не тако ретких политичких промена. Пошто су и приповедачи углавном промашени људи, догађаји у њиховом казивању су час сурови, па и брутални, час хумани, готово лирски топли. По својој занимљивости, већина од ових 27 сторија може да се упореди са најбољим приповеткама криминалистичког жанра.

Ипак, чини се да Молдова највише дара показује у приповеткама у којима долази до изражаја његова склоност сатири. За ову сврху он се користи ликом навијача фудбалског клуба „Ференцвароша", Х. Ковача, неком врстом синтезе Волтера Митија и Минхаузена, кога сви чланови малог друштва под плинским светиљкама радо слушају, иако су свесни да „лаже чим зине"

Х. Ковач је отелотворење савременог просечног човека, дрогираног фудбалом до те мере, да лопту, клупске боје, поједине играче, тренере, „свој" стадион, па чак и мрежу на голу сматра врховним смислом битисања. Иако један из анонимне, сиве масе егзалтираних навијача, Х. Ковач уображава да клуб без њега никако не може. Наравно, пошто није тако, он у почетку измишља безазлене приче о својој важности, које временом прерастају у монструозне лажи о сопственој незаменљивости у табору „зелено-белих".

У приповеци »A verhetetlen tizenegy« (Непобедива једанаесторица), која је уврштена у репрезентативну збирку савремених мађарских новелиста »Körkép 66«, Молдова се заједљиво руга лажном аматеризму који цвета у његовој земљи, доводећи стање у фудбалу до пароксизма тиме што једанаест дресираних шимпанза показује неупоредиво више смисла за фер игру и понашање уопште, од савремених размажених фудбалских звезда, којима се нација поноси.

Паралелно са смислом за сатиру, Молдова се користи и најбољим традицијама мађарског хумора, чији је родоначелник Фриђеш Каринти. Отуд чак и у његовим „најозбиљнијим" приповеткама заблиста понеки прави бисер смеха, који само живот уме да напише, али који, ма како то парадоксално звучало, није лако уочити.

Молдова од 1955. године редовно објављује новеле у разним часописима и антологијама. Године 1963. објављује свој први роман „Иностранни шампион", а 1964. други — „Тамни анђео".

Федор Шешун

ВУК КРЊЕВИЋ

Берлинске баладе

„Дело", Београд 1968.

АКО У „БЕРЛИНСКИМ БАЛАДАМА" има нечег новог, онда је то сам њихов мотив: Берлин, Пруска, Немачка. Додуше, тај мотив су већ обрађивали неки наши песници, од Милана Дединца до Изета Сарајлића; но, он је сада поново актуелизован помицањем жаришта светске кризе ка срцу Европе.

Оваквој новини мотива као да контрастира старина жанра, то јест баладе. У суштини, жанр ипак одговара мотиву: као што показује Манов „Др Фаустус", у Немачкој се „ново" често поистовећује са новим повратком старога, чак и онога прастарог, — које је Крњевић прикладно персонификовао у једном лику немачке бајке и митологије, у фигури **вештице** („Балада о лијепој Ирмтрауд..."). Алудирајући — самом својом старином — на повампиравање те германске древности, ове баладе указују се као неки добродошао песнички СОС са „лица места".

Истовремено, међутим, песник објављује и негацију ове древности, управо немачку историјску и практичну **аутокритику**, коју он симболизује стварним ликом Рудија Дучкеа. На жалост, ова објава делује као један осредњи излив усхићења Дучкеовим позитивним ликом. Директније, и поетскије у исти мах, споменуту аутокритику обзнањује стих: „Па ће Пруска саму себе клети". По свој прилици, баш ова обзнана садржи најинтимнији смисао Крњевићеве поетске речи. А на тај смисао своди се она новина коју „Баладе" доносе, и која личи на извесно преокретање устаљене историјске оптике. Насупрот оваквој оптици која принуђује да се повест гледа као старост и прошлост, песник види историју — поглавито — у младости и будућности: „И дечаци, весељаци, — хтјеће тада у војнике". Ако пак неће у војнике, они морају у Дучкеове другове. У немачке критичаре немачког милитаризма.

Ако мотиву „Балада" контрастира њихов жанр, „старинском" облику баладе на неки начин опонира Крњевићев савремени језик, често „зачињен" речником улице: цајкан, звизнути, млатнути, пајкан, шибација... Овде се та опозиција разрешава у својеврсној песничкој драматици, која исто тако ангажује песму у „уличној" друштвеној драми, као што ову другу уводи у песму, у њену инспирацију и тематику. На тај начин, у складу са новим, доминантним „трендом" данашње поезије, „Баладе" реафирмишу песнички активизам. У њима, баш поетски сан активира човека, будећи га из успаваности бесловесног предмета или робота: „И сад кад сведем **у сан** очи — трупло ме њено враћа **у јаву**"

Радојица Таутовић

Три песме

СИМОН СИМОНОВИЋ

* * *

Зграбљени неочекивано,
Увучени у строгост раздобља,
Приступамо големом шестару.

Тренутак одлуке у нашим је рукама:
Побуна, доскора неизвесна,
Неће се десити. Судбине су устукнуле
Долином огрнуте.

Узлећу одговори бубња,
Узлећу гласници савршеног
Неспоразума.
Пометња се уцртава.

Длето тражи место за опис треска.
Прича се враћа у камен,
Гребен расте, идеја ишчезава.
Време окомито силази у темеље
Сећања.

Како је наш изнуђени ход убрзао
Жетву,
А опет смо се разминули са животом.

Иловача

Каква нас је то сличност испунила,
Иловачо, при овој мисли изобличена?
Ратовали смо, одржавали се
У пределима твојих подвига.
Ломила си нас по мочварама вечности,
Рукама довољним да обликују
Најтежи доказ.
Катkада, док си говорила о сну,
Усрдно смо ти нудили све усеве.
За узврат, удељивала си нам буђење,
Лудило у тами братски одмерено.
Граница беше у суши,
О она те разгрте: у твоју жудњу,
Иловачо, урастала је ватра.

* * *

Касно је.
Враћамо се у далеку шуму, у нашу
Зарђалу ризницу.
Дрхтај што нас прати објава је
Дрвета помућеног над најстаријим
Извором.

У овој суши тако нам је потребан
Глас измирења,
У овим је даљинама сан изненадан
Као предаја.

Гле, дубина твари креће у потеру
За нама.
Бљесак се нагло усправља,
Хладноћа стиже.
Ту тражимо пут до узглавља.

ДУШИЦА ЛУКИЋ

МИРИС РУМЕНИЛА

„Младо поколење", Београд 1968.

РОМАН ДУШИЦЕ ЛУКИЋ, иако први, не изневерава младог читаоца ни својом садржином а још мање — формом. Ткиво од кога је он грађен припада стварности — и, можда, једино недовољна маштовитост може јој се уписати у недостатак. У ствари, списатељица ништа не измишља нити апстрактно приповеда својим читаоцима. Циљ њен је да мирном нарацијом изложи причу о једној генерацији дечака и девојчица, после рата, који живе и раде у новој средини, остварујући задатке изградње земље и васпитања. Лишен дидактичких лекција, рељефан по личностима, а стилски приступачан, роман „Мирис руменила" оправдава награду Курирчека, која му је додељена.

Воја Марјановић

Изложба М. Прегеља

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

МОЖДА БИ једна од Паскалових мисли најбоље могла да објасни осећање понето са Прегељеве комеморативне ретроспективе: „Човек не показује своју величину тиме што се налази на једној крајњој тачки, него тек додирујући обе у исти мах, и испуњавајући сав међупростор". За Прегеља крајње тачке су живот и смрт, рођење и распеће. Међупростор невољног трајања и недужног страдања испуњен је опсесивним осећањем страха. „Живот је у исти мах дуго мучно рађање до самог краја и дуго мучно умирање од самог почетка", каже Ален Родвеј у есеју о Бекету. „Ако је рађање искуство без примене, није ли сукцесија умирања безизлазно трагање за истином?", питао се, вероватно, Прегељ. „Да ли је отуђење прародитељски грех?". „Где је човек? Има ли га уопште?", као да узвикује Прегељева фигура са свећом у слици „Страх" (1960). Али ни Диоген га пре толико векова није нашао. Сазнање да га нема одјекује у литографији „Крик у тами" (1964) као глас вапијућег у пустињи. И сâм човек који се кроз друге тражи није више човек већ квадер бразготина са кришком главе и гасном лампом што тиња у руци. Дрхтави пламичак наде у глувој празнини ноћи.

То трагично осећање живота и живљења присутно је већ у најранијим Прегељевим сликама, у портрету „Мој отац" (1937) на пример. Укочени поглед очију заробљених наочарима и опуштена рука која затвара круг домаћаја. Унутарња напетост светло-тамног с пригушеним продорима светлости. Затим христолики „Аутопортрет" из заробљеништва рађен 1942. на свињској бешици и остали аутопортрети из 1950, 1953, 1961, 1966, портрети оца из 1953. и 1957, појединачни и групни породични портрети од „Аутопортрета са родитељима и сестрама" из 1948, до „Портрета сина Васка" из 1967, све ове тонски моделоване или колористички грађене фигуре егзистирају у психолошким просторима резигнације непомично ишчекујући финале гротескног данс макабра на избезумљеној позорници света.

Ако би се преко „Трубача" (1952) ова галерија портрета по некој унутарњој тензији беспомоћне изгубљености могла везати за Фелинијеву „Улицу", онда би многе Прегељеве композиције настале после 1960. године могле да асоцирају на неке од Буњуелових филмова („Виридијана", „Анђео уништења"). Са формалне стране по статичној драматичности, са садржајне по библијским аналогијама. Пасија савременог човека сагледана кроз новозаветне сцене у апокалиптичкој инсценацији. Време свевремено, простор свепростран, од античке Грчке до атомских катаклизми. За трпезом последње гозбе узвишена каријатида са Ерехтејона и избезумљена жена из Пикасове „Гернике" демонијачки пир славе, приносећи на жртву закланог петла на крвавом олтару стола. И угашено сиво, боја пепела, и интензивно црвено, боја крви, боја раздора, боја махнитог лудила. И само црвена кричи. Разјапљене чељусти вечних рахила не пуштају ни гласа. И ту крваву црвену из „Помпејанске гозбе" (1962) чујемо и у „Фантастичној трпези" (1966), она се разлива у драматичном крешченду по делиричном кошмару кланице за људе у великом „Диптихону" (1966), цури слузавим трагом из очне дупље рањеног „Полифема" (1967), последњег Прегељевог дела.

Да ли је то било предосећање смрти, или је то она смрт ношена у себи од дана рођења? Прегељ је доживео рат, био у логору. И све то преживео да никада не заборави испуњен страхом од неизвесности. Крваво коло смрти витла по свим меридијанима остављајући за собом тоталну пустош на земљи, у људима, у свима који још увек иако безнадно верују у човека. А страх је поред бола и нагона за самоодржањем најстарије људско осећање. Страх од непознатих сила природе персонификованих именима богова. Данас, страх од човека, од све бројније крволочне звери што носи човеково име. Историја човека, историја је ратова. Цивилизација само усавршава њихове прецизне механизме. Коб проклетства за самоуништењем виси о последњој нити разума као Дамоклов мач. Хоће ли издржати пред најездама силника и урлицима хајкача, под крицима немоћних и незаштићених, пред одјецима злослутне празнине?

Знајући унапред као и библијски искупитељ за узалудност жртве, Прегељ пушта свога човека да пређе Месијин пут од болног рођења у крвавом окрињу мајке до Маслинове Горе издаје и недужном крвљу умашћеног, судбинског прага Голготе, носећи заједно са њим претешки крст истрајавања уз звуке фунебралног апокалиптичког марша. Довољно је погледати „Рођење" (1963), еухаристички „Свакидашњи хлеб" (1962), „Распету фигуру" (1965), „Распеће" и П (1966) или „Оплакивање" (1965), па се уверити да ова директна поређења са Библијом нису произвољна, нити, пак, код Прегеља случајна.

„Живот је у исти мах дуго мучно рађање до самог краја и дуго мучно умирање од самог почетка".

„Човек не показује своју величину тиме што се налази на једној крајњој тачки, него тек додирујући обе у исти мах, и испуњавајући сав међупростор".

Зар није то Прегељ својим примером и доказао?

Драгослав Борђевић

Етнографска спомен-збирка Христифора Црниловића

МАНАКОВА КУЋА, СТАЛНА ПОСТАВКА ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА

У ГОРЊЕМ НИВОУ Манакове куће смештено је дело једног од највећих колекционара које су Срби уопште имали. То је етнографска збирка Христифора Црниловића. Њен стваралац рођен је у Власотинцу 1886. године. Учио је сликарство, прво код Ристе Вукановића а затим је своје студије наставио у Минхену. По завршетку Академије запослио се као наставник цртања и остао веран педагошком позиву до краја живота. Црниловић је сликао и излагао на многим изложбама али из неколико разлога који су били изван његових моћи одлучивања није се потпуно посветио сликарству.

Интересујући се као сликар за ликовне мотиве на народним рукотворинама, Црниловић је открио изванредну лепоту стварања које је вековима непрекидно живело. По ономе што је сакупио види се да је те анонимне ствараоце подстицала изузетна инспирација и машта, која нако се кретала у извесним скоро канонизираним оквирима, ипак никада није била исцрпљена. Проналажена су непрекидно нова решења, нови мотиви,

нови стваралачки израз. Када је уочио разноврсност и богатство нашег фолклора, а уједно и тенденцију његовог полаганог умирања. Црниловић је одлучно да се посвети сакупљању и проучавању народног стваралаштва.

Овом послу, пришао је сасвим озбиљно и студиозно. Ослањајући се на резултате истраживања наших великих научника, проширујући их својим властитим искуством и посматрањима, отпочео је са систематским сакупљањем. Црниловић није био обичан колекционар са стандардним циљевима који се односе само на увећавање збирке. Знао је и значио много више. Његова путовања и сабирање материјала били су испланирани и осмишљени несвакидашњим познавањем географије и етнологије и њихове међусобне повезаности.

Пролазиле су године а збирка је расла. Један чудан човек, несхваћен и несхватљив, јахао је по Србији, Македонији и Бугарској, тежећи своме циљу. Свој лични живот поистоветио је са својим животним задатком а обичне људске радости налазио је само у његовом остварењу. Жртве за њега нису биле жртве јер он је живот и његове манифестације схватао другачије него остали људи. („За време путовања по терену, иако са врло оскудним средствима, нисам могао да одолим искушењу када наиђем на неку ретку фолклорну старину, да за њу издам и последњу пару, само да је спасем од пропасти"). И тако је остварен један људски завет коме је био посвећен читав људски век. Х. Црниловић је створио збирку од преко 2.500 предмета, збирку каква се никада није нашла у једној приватној колекцији. Њена вредност за етнологију, за нашу културу, данас је непроцењива. У седам просторија горњег нивоа Манакове куће, стручњаци Етнографског музеја презентирали су нам ово огромно благо. Ту су прво, основни подаци о животу и раду ствараоца збирке а затим долази постепено и систематско упознавање са њеним садржајем: народно стваралаштво Шопске области, јужног Поморавља, Косовско-метохијске области, Македоније, разних крајева југоистока наше земље са различитим мотивима, различитом реализацијом али сличног духа и сличне суштине схватања.

Разгледајући ову изложбу са материјалом који је сакупио један човек, морамо с тугом констатовати да је сакупљачки рад многих генерација научних радника из ове области сахрањен скоро без наде да васкрсне, у депоима Етнографског музеја. Каква је истинска култура једног друштва које толико воли Ван Гога, музику класичних мајстора, битлсе, црначке духовне песме, Бекета, Сартра а толико се стиди аутентичног и снажног стваралаштва својих предака, обичног доброг света наших дедова и баба који су орали своју и туђу земљу, робовали, ратовали али исто тако у ретким предасима настојали да нам оставе и слику о свом унутрашњем животу о својим способностима да проговоре и једним сасвим специфичним језиком уметности? Какво је то друштво које је неизмерно благо народног стварања немилосрдно закопало у једној тесној стамбеној згради на Студентском тргу?

Стручњаци Етнографског музеја направили су у Манаковој кући једну изванредну изложбу. Са мало ефеката, без раскошних, сада тако омиљених музејских помагала, решили су крајње рационално, систематски а уједно уз високе естетске критеријуме, скоро све музеолошке проблеме. Дозволили су да материјал проговори својом властитом лепотом. Њихове интервенције су и смишљене и присутне али и врло дискретне. Аутори концепције и поставке, кустоси Растислава Вукотић и Јасна Бјеладиновић (која је и аутор одличног текста у Каталогу), показали су и овом приликом своје високе способности и креативност.

Владимир Кондић

ЗАПОСЛЕНИМА УЛАЗ ЗАБРАЊЕН

ВОЈНИЧКИ ПОЗИВ је заиста најузвишенији међу осталим професијама. И у време рата и у време мира, славни ратници се труде да што скупље продају своје животе. Једанпут на бојном пољу, други пут на цветним пољима лепе књижевности. Мемоарска литература Шарла де Гола, покојног Винстона Черчила и Ивана Шибла говори о једној чудној привлачности којом писана реч делује на људе од акције. Готово да на свету нема генерала (осим генерал Моторса) који се није окушао и у каквом литерарном огледу са више или мање успеха.

Уистину, људе од реда, какви су професионални ратници, као да мами толико хаотични свет литературе у коме нема ни реда ни закона. Можда је то једна сасвим подсвесна жеља да се у анархичну џунглу метафора, обрта и стилских заплета унесе нешто дисциплине и сређености, да се једна чврста, мушка акција супротстави болећивим финесама Марсела Пруста или суманутој замршености Џемса Џојса. Све док се држи мемоарске литературе, један значајан човек чини неоцењиво корисну ствар за историју своје земље. Његов исказ пред историјом биће путоказ будућем писцу, политичару, историчару или хроничару једног времена, драгоцена грађа за реконструкцију доба чији су актери већ ишчезли са ротационе позорнице живота.

Али понекад, кокетовање са књижевношћу може да буде кобно за особу која се није целога живота пажљиво припремала за лудачки посао писца. Једноставно, разгрнувши у неком тренутку свога живота завесу која дели свет акције од света фикције, зрео човек не одоли искушењу и закорачи у тамне вртове препуне опасности. Истина, он је навикао на опасност, али то је опасност сасвим друге врсте; опасност којој се могу јасно видети очи, прст на обарачу оружја, дугме на шињелу. Није сасвим случајно, што је бављење литературом за многе моћне људе представљало почетак пада.

Занимљиво је такође, да је љубав између ова два света једнострана. Има у њој неке неправде. Отидите у било који клуб књижевника и видећете да у њему седи више моћних људи других професија него писаца. Чак се и келнери труде да што боље угосте уважене посетиоце, док на своје сталне муштерије — писце и не обраћају пажњу. Најпре, ови други обично троше сасвим мало новаца, а затим, урођена плашљивост људи који одвише дуго чепркају по себи, не дозвољава им никакав супериоран изглед. Ако на улици усред неког прометног дана викнете „Држ'те лопова!", писца ћете лако препознати по томе што ће први почети да бежи, мада ништа није крив. Један генерал ће сасвим мирно и без гриже савести запослити читаву војску лектора, коректора, словослагача, књиговезаца, телевизијских сниматеља и продаваца у књижари да би реализовао своје дело. Један писац никада неће ни помислити да од државе затражи чак ни мањи гарнизон за своју употребу. Један посланик ће ући у клуб књижевника без икаквих тешкоћа, а имаће чак и резервисан сто са цвећем и карафинд-

лом, док ће писца који се усуди да уђе у клуб посланика вратити још са улаза униформисани чувар. Па ипак, књижевност — тај град без родитеља и ауторитета — увек љубазно раскрили своје капије свакоме ко жели њом да се бави. У тренутку када човек седне пред онај већ пословични бели папир, њему више нико не придржава капут. Ово, наравно, не важи за писање мемоара у којима обично учествује више нижих службеника и плаћених саветника.

Та војска састављена од слова и интерпункције, од смисла и финеса, осећања и талента обично не пристаје да слуша прегласне команде, стално греши и заостаје, окреће се на десну страну у тренутку када јој се наређује „На лево равнајс!" — једном речју, то је једна неваспитана булумента коју већ столећима покушавају да доведу у ред, а она непрестано бежи кроз жице, враћајући се у касарну потпуно пијана.

Неким чудним стицајем околности гледао сам исте недеље епизоду телевизијске серије „Суморна јесен" симпатичног Ивана Шибла и Кафкин „Процес". Размишљао сам о ова два писца која се иначе не могу на први поглед довести ни у какву везу. Ипак, има извесног основа за размишљање. Писац „Суморне јесени" Иван Шибл је прослављени херој са улица окупираног Загреба. Његова храброст постала је већ готово легендарна, а његови подвизи уче се данас чак и у школама. Он је човек који подједнако вешто барата оружјем, воланом аутомобила или фудбалским клубом. Изразит пример човека од акције.

Сетимо се Кафкиног случаја. Мали суморни чиновник осигуравајућег друштва, уплашен и збуњен, тихог начина говора, неупадљиве спољашности, излизаног сивог одела. Никада није ни мрава згазио. Довољно је сачекати га иза угла и ударити надуваном кесом о длан, па да га истог часа удари инфаркт. Када се буди у својој изнајмљеној соби никада не зна да ли ће се затећи на стропу преображен у џиновског инсекта или пред вратима неког замка у који га до краја живота неће пустити да уђе. Човек који на самрти заклиње свога најбољег пријатеља да спали све што је написао. После смрти открива се да је тај мршави и тихи чиновник извео једну од највећих револуција савременог света. Читаоца хвата вртоглавица пред смелошћу његовог истраживачког посла.

Вратимо се сада „Суморној јесени". Дело једнога хероја изгледа тако безазлено љупко. Ни трага од револуционарности његовог аутора од кога би се морало очекивати да своје подвиге понови и на овом пољу. Дело пуно сентименталности, најбуквалније схваћене страве, мешавина црно белих шаховских фигура у драматуршком поретку читанке или преупрошћеног трилера. Одједанпут, утврђује се да драма уме да покаже своје искежене зубе. Храброст да се један подвиг изведе у животу не гарантује понављање тог подвига у уметности. Човеку је просто жао, што главни јунак једне праве акције не оставља свој мит на миру, већ га преводи у једну другу димензију где он губи сву своју племенитост, подлежући свирепим законима списатељског заната који храброст мери сасвим другим аршином.

И док Франц Кафка, последњим остацима снаге, преклиње Макса Брода да уништи све што је написао, сумњајући и у свој таленат и у свет око себе који напушта, бучно најављено дело „Суморна јесен" улази у милион соба, без трачка сумње у сопствену вредност.

Тај трагични неспоразум, тај чудновати обрт, који нам у изобиљу поклања живот, изазива пре свега извесну тугу. Овај мукотрпни и једнолични списатељски занат, који писац вуче попут кугле осуђеника око ноге све док не лишће освајајући немогуће, поклања своме власнику само сумње, манију гоњења, сиромаштво, јаде, неприлике, вештачку замену за живот. Ово проклетство на које је писац доживотно осуђен ствара од њега обично потпуно неуротичну особу, која са завишћу посматра срећнији свет око себе — храбре људе једноставних и чистих поступака, миљенике среће, снажне особе које никада неће додирнути ни једна хамлетовска дилема, људе који без страха корачају улицама, улазе у ресторане на главна врата, искушавају своју срећу на бојном или на зеленом пољу, људе мужевне и одлучне. Али одједанпут, човек види такву особу како прилази понору књижевности и ноге му се одузму од страха, на сличан начин као кад видите дете како насмешено прелази ограду балкона на седмом спрату неке зграде. Викнули бисте му да се не нагиње, али вас је страх како ће то упозорење бити схваћено. Бутали бисте, али можда постоји још неки изглед да га спасете. На крају — жао вам је што неко не схвата вредност сопствене среће далеко од уметности, која својим стваралаштима по правилу никада не доноси добра.

Ви који целога живота размишљате о томе како да избегнете описе типа „море је било као уље" или „брод је изгледао као орахова љуска изгубљена у побеснелој стихији" или „ружичаста зора" или „сунцем опаљено лице", „волим те!" или „плавичасти сумрак" — ви који уместо да пливате, ловите, трчите, волите се, борите, чврсто спавате и ништа не сањате, пишете о свим тим стварима прикрадајући се животу попут лопова чије су ципеле умотане у крпе, да украдете по коју реч, понеки смисао или обрт, ви који не спавате ноћима патећи због тога што вам се на истој страници рукописа два пута поновила реч „можда", видите срећног човека како неопрезно мења своје слатко спокојство не знајући како је одједанпут незаштићен, изложен погледима и анализама, црву сумње и могућностима неуспеха.

Да неким чудом постоје врата књижевности, требало би свакако на њима написати: „ПАЖЊА! ОПАСНО ПО СРЕЋАН ЖИВОТ!"

Момо Капор

ГОРДАНА ПЕТРОВИЋ

Птица

Птица је била обична
чак ни тамна
боје неба

Украла сам име
бациле га руке
погодило птицу

Страшно име
страшне руке

Пријатеља чувам
негујем
не дам да га повреде

Развила сам мрежу
да ухватим птицу
— мртву

Улазим у мрежу
грлим птицу
нудим руке

Не миче се

* * *

Да те волим
шарам по сунцу
шарам по води
по кутовима

пишем немиром
пишем звуцима
пишем ћутањем

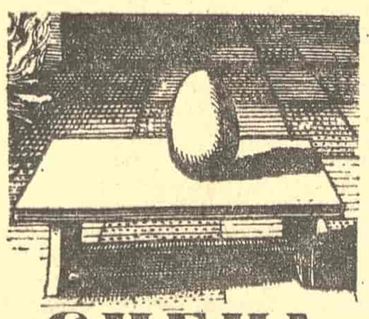
уплашим се рукописа
трчим за речима

МОЖДА

УЗ ПРЕМИЈЕРУ „УТВЕ ПТИЦЕ ЗЛАТОКРИЛЕ“ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА У САВРЕМЕНОМ ПОЗОРИШТУ

РЕТКО КОЈЕГ млађег аутора толико цене, воле и прижељкују у позоришту: Александар Поповић са својим противуречним, а често и парадоксалним делима, доминира нашим сценским животом и представља изузетну појаву у новијој драмској литератури. Отуда разумевање за његове необичне игре и стално прижељкивање да ће се ускоро вратити класичној драми и комедији. „Утва птица златокрила“ за многе је представљала још једно искушење, наду, а можда и нешто више.

Овај текст измиче уобичајеној класификацији: радња је потпуно разорена и питање је да ли је уопште потребна. Слично се догађа и са личностима — ни једна више није јединствена, тако да се не може говорити о идентитету, конкретности и егзистенцији. Време је такође доживело промену, па се хронологији уопште не придаје устаљена ва-



СЦЕНА

жност. Поступак који се унапред одриче сваке претензије на сликање живота! Зар све ово није довољно да Поповића прогласимо писцем апстрактних драма? У којој мери је помодан? Да ли механички следи преображаје неких других начина уметничког изражавања? Садрже ли његови радови и вредности трајније значење?

Поповића је понекад тешко разумети, а ништа га лакше није ни пратити. Зато међу његовом публиком налазимо и оне који уживају без размишљања. Хармонију успоставља занос што изненада просветли и оплемени чак и мртве предмете и бесмислене речи. Просто невероватно, у тим старудијама, декомпонованим ситуацијама и људима лишеним своје властите психологије! „Утва птица златокрила“ нема локацију, али сви осећамо да је негде у нама, можда у годинама које су помало већ заборављене или које још битишу у свакодневној реалности. Поповић пред гледалиште износи само оне опште ствари — јер све остало је и онако прошло или ће проћи! Па где је онда истина? Актери морају да је открију и дефинитивно утврде њен смисао. Све је пребачено у област духа како би оно свакодневно и банално било разголићено, изобличено и уништено, а затим изнова у самој материји постављени основи изворније реалности.

У „Утви птици златокрилој“ — постоје два неједнака дела: први бриљантан у овом стилу и сав окренут нашој поратној судбини, заблудама и хтењима и други са мање жара, инвенције и супериорности над материјалом који највероватније припада овом тренутку. У репликама које су све теже и мрачније осећа се извесна горчина, замореност, нетрпељивост и презир. Па ипак, када се погледом обухвате све светле и тамне површине на овом простору конструисаном од наличја ствари, стиче се представа о унутарњој реалности самог комада сазданој од парола, извештачености, искрених веровања, узалудних напора, демагошких опсена, лицемерства и љубави. Све је то у човеку и писац га оставља у том стању како би сам покушао да га прброди и да се приближи свом жељеном лику.

Тако распоређена материја оставља утисак нечег чудног, недореченог, али и сасвим стварног. Поповић тврди да је у својим најчишћим пасажима највише реалистичан. У питању је стваралачко трагање, начин исказивања и мењање, а оно никада, док траје, нема целовиту форму. Битно је да на тренутке достиже жељену дубину и аутентичност која га штити од замки што лако могу навести на површност.

Поставком „Утве птице златокриле“ Небојша Комадина се коначно представио правим тумачем Александра Поповића. На његовој сцени нема више као некад, пуке произвољности, разбарушености и неприкладних детаља — све је крајње функционално и подређено редитељској концепцији која је јасна и недвосмислена: тај свет није само пишчев и у њему не можемо гледати тек објективизирани ред ствари и скуп голих чињеница јер је пред нама једно схватање човека, субјективна димензија времена и могућност да се у простору ситуира све оно што га чини заиста егзистентним. Комадина се суздржава од коментара и описивања пишчевих хтења и концентрише на сасвим слободне ритмове који не морају бити увек споља мотивисани, ојачани психологијом и оправдани. Сви разлози су у глумцу — тако да се тежиште преноси са речи на човека!

Режија је овде сопствени избор и властита пројекција израза и отуда вероватно потпуна усклађеност свега што се појављује на сцени. У сценографији Зорана Ристића имамо тако елементе који касније у контакту с глумцем добијају квалитет вредан за представу: тарабе од иверица са обе страну, у дубини, као да је то сокак, ограђена пољана или складиште. Ту су деформисане ствари, комади пиљчупани из целине, практикабли и сликане илустрације — делови мозаика које само човек може повезати, поставити на право место и њиме се користити. Уз то, Комадина је на сцену увео робусне физиономије целог персонала који технички опрема представу: њихове кретње у одређеним формацијама, гестикулација, рецитал и песма делују до те мере импресивно да су асоцијације спонтане: је ли то земља, исконско у нама, природа свега људског или оно што остаје на ветрометини после свих демистификација и деструкција самог живота. Зар писац сам не тврди да се све ово збива управо у невреме? Редитељ је веома одређен и код избора костима: од радничке блузе и мини сукње до униформи и комбинација које би сасвим добро пристајале циркуским кловновима.

Комадина не систематизује, не преудешава и од појединих реплика не ствара целовите слике. Све је у гибању и акцији — тако да амбијент служи пре као подлога него место идентификације. Сцене се, зависно од унутарњег интензитета игре, саме оформљују и разграђују па је у њима могућно видети и одређене односе и стања. Призор у коме се доктор обраћа радницима изузетан је по пластици у којој се готово неприметно припрема онај тренутак у коме ће права поетска реч бити издигнута изнад свих животних условности. Утисак о субјективности је потпун — тако да редитељ може с њим рачунати при коначној детерминацији пишчевог света. Ово се, наравно, односи готово искључиво на први део представе који је чист, стилски уједначен, изражајан и сценски постојан. У наставку је, услед скучености инспиративне основе и рогобатности, све мало померено, па је у први план често избијала плакатска реторика и извикивање фразе.

Глумци нису били ни појмови, а ни конкретне личности, или, тачније, и једно и друго. Тај секстет сачињавали су: Жика Миленковић (Приливода, дика рода саздан од парадокса који једни друге смењују или потиру уз сву озбиљност и веровање човека да на неки начин припадају њему с тим што им се понекад с напором измиче и као да самог себе посматра); Неда Огњановић (Стојна, увек вередостојна, присутна, превејана, подсмешљива, заводљива и рационална, јер зна шта хоће и како да се постави у приликама које су увек њене или још се бар такве чине, условљавајући претапања у самом изразу); Татјана Лукјанова (Бела Рада, стално млада, прљежна, наглашена у покретима, ставу и у лику који је истовремено дискретна пародија, али и сасвим природна појава); Никола Милић (Доктор, друштвени мотор са спонтаним променама и прилагођењима, спасле снаге и видног прилагођења уз сасвим личну, сетну ноту у изразу, која у одређеним тренуцима утиче на цело збивање); Владимир Поповић (Леса, монструм од мастила и меса, робусан и савитљив кад треба, чанколиз и лакташ, који никад не заборавља на себе) и Миодраг Гавриловић (Паун, њине мисли чун, сав саздан од лаганих таласастих покрета, ироничног смешка и лажне кловновске супериорности). Редитељ је умео да њихову игру усклади, понекад све поистовети са једним расположењем или призором, да би одмах затим изазвао конфликт, па потирање, док не постигне жељени интензитет експресије.

У перју „Утве птице златокриле“ крију се наше истине, судбине и прилике и зато се са представом вреди суочити.

Петар Волк

МЕРСО ПУТЕМ ФИЛМА

ПОВОДОМ ВИСКОНТИЈЕВЕ ЕКРАНИЗАЦИЈЕ КАМИЈЕВОГ „СТРАНЦА“

СТИЦАЈЕМ ОКОЛНОСТИ, али и као резултат једног свесног избора, наш присни знанац Мерсо из Камијевог „Странца“, родоначелник свих апсурдистичких јунака, дефинитивно је уобличен у лику Марчела Мастројанија, глумца који је у својој богатој каријери тумачио чак и лик импотентног Казанове у Моничелијевом филму „Казанова 70“!

Шта би на то рекао Албер Ками, тешко је претпоставити: тумач мита о апсурдном јунаку и писац чудног романа који је почео свој бурни живот класичног уметничког дела пре но што је и откривен „филозофски кључ“ за проницање његове суштине, на сву срећу није доживео ову екранизацију свог дела. Својим коментаторима он је тај кључ понудио годину дана по публиковању „Странца“ (1942): филозофски трактат „Мит о Сизифу“ (1943) нам открива све разлоге који су учинили да Ками напише „Странца“, „Кугу“ и „Пад“, а не нешто друго.

Као што Камијев јунак ништа не објашњава, него описује, тако је и Лукино Висконти остао у водама „описивања“ романа, у оквирима једне педантне реконструкције, откривајући слој по слој приче о апсурдном јунаку Мерсоу који је, једне недеље на врелој медитеранској плажи, испалио без повода пет метака на готово непознатог човека. Његова екранизација Камијевог „Странца“ остала је претерано упрошћена, преко сваке мере уопштена и сувише далека веза по спољној аналогији са романом. Висконтијева вера у литературу је већ пословична и зависност филма од литературе он сматра непобитним аксиомом, као што верује и у њен допринос филму. Та наклоност ка литератури одређује у пуној мери и естетски профил његових филмова: „Земља дрхти“ (1948) и „Гепард“ (1963) настали су по романима Верге („Породица Малавоља“) и Бузепе ди Лампедузе, а конципирани су као нека врста епских хроника из италијанске историје; у оба филма Висконти се стриктно придржавао Вергине и Лампедузине прозе, што је случај и са његовом екранизацијом „Странца“.

Како путем филма открити оно што је опчињавајуће и есенцијално у Мерсоовом лику, том оличењу апсурдног јунака, робинзонски усамљеног међу људима, личности која је готово постала симбол читаве модерне књижевности? Како у екранизацији романа пронаћи механизам који ће открити зрно поетског, скривену димензију револта и сву дубину апсурда у лику Мерсоа — затвореника у једној имагинарној тамници живота која се битно не разликује од конкретне тамнице у коју он најзад и доспева?

Сви елементи Камијевог романа, ма колико иначе вешто реконструисани, нису могли, сами по себи, да оживе дух, идеју и суштину „Странца“ иако Висконтију, на први поглед, није предстојао тежак посао: његов филм пружа низ аутентичних слика медитеранског поднебља, са ведрим јутрима, врелим подневима и непрегледним пространствима морске пучине и пешчаних плажа, укратко хармонију једног поднебља у коме доминирају сунце, небо и море, — три Камијеве опсесије и три његова литерарна симбола („Лето“, „Свадбе“).

То Камијево величање природних лепота као узора оплемењеног живота служи му истовремено и као суморни симбол човекове зависности од природних стихија и сунца, чија титрава и ужарена светлост доноси притисак и мору. У одсудним тренуцима филма, када је покушавао да повеже Мерсоову психозу и опијеност чула сунцем на мајчиној сахрани са убиством на пешчаној плажи, Висконти упире фокус своје камере у само језгро сунчане кугле: у светлости отпене кише са неба и врелине која се не може поднети Мерсо испаљује оних пет судбоносних хитаца у тело Арапина, заслепљен сунцем у чијем се одблеску све прелива неком уздржаном помамом, и у чијој ужарености све добија обележја ирационалне пометње. У титравој сунчевој јари оштрица Арапиновог ножа претвара се у дуг и оштар млаз светлости, а Мерсоови пуцњи прекидају равнотежу сунчаног поподнева...

Једино у чему је Висконти потпуно успео, то је готово физички доживљај те тријумфалне оргије природе којој подлеже Мерсо, тако да Камијево „убиство због сунца“, у својој визуелној представи, добија у овом филму снагу психолошког образложења; у сцени решеној у само два кадра, монтажним редоследом план — контраплан, осећамо ужарено медитеранско сунце као апокалиптичку силу вишег реда, као фатални узрок ирационалног злочина.

Две околности су, међутим, допринеле да глобални утисак који оставља филм буде у потпуности различит од ових секвенци. При читању Камијевог „Странца“ нашој имаги-

ВЕЛИКИ ЕКРАН

нацији је препуштено да формира слободне представе, као и да прати једну филозофску идеју у њеном настајању и сазревању; посредством филма између нас и праве суштине „Странца“ испречује се педантно обликована фабула са низом неважних појединости које трајно ограничавају наш доживљај. Тиме хоћу рећи да „Странац“ Лукина Висконтија намеће гледаоцу идентификацију која онемогућава да се наша имагинација одмотава у различитим правцима као приликом читања романа. Следећи овакву аргументацију стижемо до сасвим умесног питања: да ли је подухват преношења на филм Камијевог романа био у суштини могућ и потребан?

Без обзира колико били снажно укорењени — као лик Мерсоа — архетипови литературе не желе и не могу да буду ништа друго до подстицај да градимо у себи. У овом случају, лик Мерсоа, поред тога што је протагониста једне одређене филозофске идеје, у мери припада координатном систему који сачињавају роман и филозофски трактат „Мит о Сизифу“ да је практично немогуће населити га у просторе филма. Мерсо као јунак романа омогућава потенцијалне разлике у интерпретацијама и његова величина — као и његов апсурд — резултат су активне сарадње читаоца који свог чудног јунака љубоморно чува у просторима своје имагинације. Филм, — мислим на филм уопште — грубо намеће дефинитивну представу у којој нисмо у стању да било шта изменимо, једну слику која се уопште не мења и коју нико не би могао да ретушира.

Посредством филма наш, читалачки Мерсо се сасвим непотребно окамењује у личности Марчела Мастројанија, комерцијалног глумца са богатим регистром различитих улога: смушеног љубавника („Беле ноћи“), племића са италијанског југа („Развод на италијански начин“), импотентног Казанове („Казанова 70“), перфидног новинара („Слатки живот“), филмског редитеља без инспирације („Осам и по“).

„Вечност“ коју окамењује Мерсо Марчела Мастројанија биће, на нашу велику радост, пролазна вечност. Трајање његовог Мерсоа биће равно животу вилиног коњица: латински љубавник и партнер Софије Лорен, Вирне Лизи, Брижите Бардо и многих других, остаће да живи као верна копија једног лажног мита којим су се забављале наше баке — мита Рудолфа Валентина, човека који је „тако лепо играо аргентински танго“.

За то време ће се наш Мерсо из оне дивне Камијеве књиге од стотинак страница појављивати у нашој машти обликован по нашој жељи, флуидан и суптилан као и роман чији је он главни јунак. Када би Албер Ками којим случајем могао да види свог Мерсоа у обличју меланхоличног латинског љубавника косе начапане бријантином, вероватно би га се одрекао, а филозофију апсурда препустио продуценту овога филма Дину де Лаурентису.

Богдан Калафатовић

БРАНКО АЛЕКСИЋ

Лешникијада

Репродукујем на њене власи зору. Она — млеко.
Кошути кад покажеш јагоде крила израсту. Паперје у молу.
Луч у вази.
Поквасим јој петодинарку у чарапи. Она — смешак.
Бело. Црвено. Трешња. Кошчица. Она — далеко.
Ја пољана. И киша (она) долази. Од паркета руке (језера).
Онда она — воћњак.
Онда она — лешник.

Прорекох Ја, Грешник.
Процветах у стезник.

ПОЕЗИЈА

Три сонета

РАДОСЛАВ ВОЈВОДИЋ

Нарцис заводи море

Постељо чулности — далеко је врх стене,
крај!
У коме завршава наша глад. Путем у
чистилиште!
Доспети се може, опраштањем тонући у
сјај,
којим бука живота велича присно
уточиште!

Разголићена водо! Ти што равнодушно
сањаш
о новој љубави, у којој се свет прелива и
грца!
Узвишеност твоја, тај страх, док љубавнике
прогањаш
уклетим валом, пре сунца, кад им понестане
срца!

Азур што се сунцем пени, последњи
брежуљак, чист!
Нарцис познаје своје очи, бело лелујање на
пучини.
Море му се приближава, корача замишљено,
тај лист
по лист светлости; обиље што се модрином
уједини!

Нарцис, зов пун збивања, угледа вал којим
се пење
тонући горе, ка дому, ка пољу; на циљ:
стење!

Нарцис и сан

Заточен; са сваке стране слећу гаврани;
лепу му главу кљују. Везан ланцима,
Нарцис, видовити, који љубав храни;
види своју крв: приносе је псима!

Крикне, отима се. Свуда мутан талас
ваља, њише, руши љубавнике.
Гладни, голи вуци, вичу у глас:
издвојио си се, пљунуо смртнике!

Млазеви крви његовога тела
запламте огањ на лицу улице.
Љуби своје кости. Месечина бела
из лобање му бије: то је ново лице!

О, несрећни лепи, више се не отима!
Његове кости, небеске, разносе псима!

Нарцис и киша

Кап кап, крик коњаника, крв кише куља
по њему усхићеном, по образима, коси!
Обезнањен, стао, срећан, па бауља;
што га вода, што га ваздух, што га носи!

Његова то је храна — пијани чулни брег.
Види себе свуда — пун блага чисте воде.
Види своје лице: на њему копни снег.
Бисерје под кожом гори од слободе!

Не зна шта би, а хтео би много. Више!
Како природу збунити, колико буктати!
Осећа, светлост ће кости да му испише;
комад ће сунца ту — бујица олује — стати!

Широм, пљусак се сручи на његово лице,
Нарцис, обасјан смрћу, пада са литице!

ИЗЛАЗАК

ПРИЧА КН

(„ХОДОЧАШЋА АРСЕНИЈА ЊЕГОВАНА“ — ПОРТРЕ — ОДЛОМАК)

БОРИСЛАВ ПЕКИЋ

...ОСЛУШКУЈУЋИ удаљавање Катарининих корака, удвостручених ударима поткованог штапа, питао сам се нисам ли починио несмотреност, најизлишнију од оних којима је обиловало ово тек начето поподне. Катарина је рецимо могла претпоставити да сам начуо нешто што се тицало Симонидине будућности, можда да са мојом штићеницом ствари рђаво стоје, па да се врати забринута за моје расположење које је оваквим погоршавањем редовно доводило до лакших или тежих срчаних удара. Појма немам шта ми је било да је поменем. Можда сам хтео да Катарини ставим до знања да сам још увек независтан, да не зависим искључиво од ње, иако сам кућевласничке послове препустио њеном старању, а можда сам, не рачунајући на последице, једноставно пренаглио. И сада, уместо да без оклевања пређем на извршење одавно припремљеног и у појединости замишљеног плана, морао сам да чекам и ослушкујем. Иначе би она, ако јој падне на ум да се врати, могла да ме затекне у стању које би безусловно захтевало мучна објашњења.

Ово принудно одлагање међутим допуштало ми је да се приберем. Разуме се да сам га утрошио на размишљање о Симониди, јер шта би могло да ме подстакне на деловање ако не воља која је по свему судећи претила том племенитом и нежном бићу. За саму опасност чуо сам доиста сасвим случајно из разговора што су га бележник господин Голован и Катарина у пола гласа водили у њеној соби. Били су зборавили да притворе врата па сам чуо да помињу Симонидино име са згражањем које није наговештавало ништа добро, и чију је злослутност само потврђивала молба моје жене да се о томе мени ништа не говори. Био сам се обазриво привукао вратима у нади да ћу сазнати и неке подробности, па сам шћућурен онамо уз кључаоницу, као уз ледена уста каквог злогласника, и спреман да ако оно двоје пођу према мени журно променим положај, те се наоружан дурбином опет нађем крај прозора, са запрепашћењем, са очајањем, са бесом чуо да ће моја Симонида бити уклоњена и по свој прилици замењена, и још да је одлука о томе на надлежном месту већ била потписана.

Моја мезимица, љупка Симонида, са тамним отменим лицем, млечним погледом испод модрих капака, са уснама боје згрушане крви пробушеним бронзаном алком на афрички начин. Симонида са старинским мирисима, продорним, тешким и влажним као мошус, обасута накитом који јој је подарио њен духовни отац Јаков Његован и са беличастим мрљама по телу својственим бубрежним реконвалесцентима и старим кућама. Године деветстодвадесетпете била је без власничког претеривања најлепша зграда у близини Калемегдана, права породична кућа са пространим удобним, тамним и топлим просторијама. Ни најмање није личила на ову данашњу термитску архитектуру, на решеткасте камене кошнице које посматрам са прозора. Симониди дугујем што сам одустао да будем кућевласник у распрострањеном и омраженом значењу те речи, и што сам уместо господарског, израбљивачког и бездушног успео да са својим кућама за издавање успоставим узајамно поседнички однос сличан полигамији, настран са меркантилног гледишта, али једино прихватљив за обраћеника који је у њима престао да гледа само извор прихода. Са Симонидом сам и почео кућама да дајем имена. Најпре имена, а потом и надимке. Ваљало их је разликовати као што се жива бића разликују, по стварним особинама, а не по улицама у којима су биле сазидане (мада сам им ја и те како помно бирао друштво), по кирајџијама који су их настањивали (мада сам се уписао да моје куће добију укућане какве заслужују), или по висини најамнине што је за њих била исплаћивана. При томе сам им редовно надевао женска имена. Нисам то чинио зато што су речи „кућа“, „зграда“, „палата“, „вила“, „резиденција“, па чак и „брвнара“, „колиба“, „изба“ и „сојеница“ биле женског рода — „дом“, „летњиковац“ и „стан“ биле су напротив мушког — већ стога што према њима не бих могао да испољим потпуну нежност и безмало љубавничку оданост ако би којим случајем носиле груба мушка имена. Ако би то биле градње које сам лично финансирао, налазио бих им одговарајућа имена још док бих са пројектантом проучавао њихове нацрте, премда ми се често дешавало да ова брзоплето смишљена имена мењам касније кад се зграде заврше те испоље неке одлике које се у скицама нису могле ни наслутити. Када би их готове куповао, бацао би се у брижљиве анализе њихових својстава — на сасвим други начин и у сасвим другу сврху од својих професионалних колега — због чега сам био изложен оговарањима и подсмеху. Тада би оне бивале крштене још пре него што би биле исплаћене, пренете на мене и уцртане у кућевласничку карту која је висила на зиду моје радне собе. То је значило да сам се на куповину дефинитивно одлучио, јер сам у понуђеним кућама разазнао оно лично, посебно, изузетно, без чега за мене не би имале ама баш никакву вредност. Ето на тај начин сам могао да на њих гледам, да се о њима бринем, да са њима саобраћам као да су живе. А оне и јесу биле живе.

И сада једну од њих хоће да ми сруше. Уместо Симониде, на сучељу Париске и Кнез Михаилове свакако смерају да помере једну од оних плеханих канти за ђубре по узору на суморне грађевине с западне обале Саве. О, кадри су они то да учине, ти немају савести ни поштовања према лепоти! Као да су бољшевици! Сам јад и чемер! А можда и јесу, можда су потајни бољшевици који само вребају на знак из Кремља да се баце у грабеж? Ако нешто не предузмем они ће дићи руку на моју Симониду. У то нипошто нисам сумњао. Тридесетпрве већ су покушали тако нешто на изведу. Ламартинову улицу на Котеж Неимару требало је проширити. У њој, у броју седам, становао је мој брат Борђе. На удару се нашло неколико истурених кућа. Међу њима и она коју сам назвао „Катарина“. Носила је то име не да би овој правој Катарини било одато поштовање, већ што су се неке особине те уске, мршаве, оловном бојом премазане куће — и Катарина је уосталом била уска, мршава и оловолика — у првом реду једноставност и рационалност, подударала са карактером моје жене. Али оно што сам тим поводом предузео, учинио бих и за сваку другу кућу која би припадала мени. Не само за Катарину. Једноставно сам отишао у Општину и изнудио опозивање акта о рушењу. Нека друга улица била је изабрана за проширење, и срушене беху неке друге куће, а моја Катарина је остала на свом месту све до данас.

Наравно, најпре ћеш отићи у Париску. Проверићеш шта се тамо стварно дешава. Судећи по ономе што си разазнао из разговора Катарине са бележником Голованом, рушење још није ни почело, но бојати се да ће му се приступити скоро, врло скоро. Мораће да искористе суво време да би своју проклету канту за ђубре ставили под поклопац пре јесењих киша. Знам ја како се то ради. У грађевинској бранши нема тог мајчиног сина који би ме могао вући за нос. Нису то умели ни незасити пројектанти, ни крадљиви предузимачи, ни промућурни црнотравски зидари, а некмоли којекакви чиновници. Тек када будем на лицу места извидио стање, потражићу надлежне. Тамо где се овакве ствари решавају, сви ме познају. Док сам куповао земљишта за градњу, или их препродавао, ишао бих к њима да озаконим склопљене уговоре.

Најпре сам проверио да ли су спољна врата добро закључана и за сваки случај намакао ланчић. Затим сам се упутио у спаваћу собу да изаберем одело у коме ћу изаћи. Размичући шкрипећа крила ормана од масне ораховине нашао сам се пред нејасним контурама седамнаест могућих Арсенија Његована обешених о гвоздену шипку. Са обесхрабрено опуштених глатких и чупавих рамена, испод којих се назирао чврст скелет вешалица, светлуцали су прозрачни кристалчићи нафталина, нежни као иње.

Одабрао сам сиве, пролетње танкоткане панталоне и црни капутић са дугметима пресвученим мрком свилом, уз прслук који је одговарао панталонама. Извадио сам из фиоке белу пуплинску кошуљу са уздужним пругама боје јоргована, тврдом и сјајном каучук крагном и манжетнама. Уз то се изврсно слагала пепељаста кравата од свиле са златном прибадачом која се завршавала као ноћ тамним алем каменом. Из скрињице за Катаринин накит извадио сам пар позлаћених шупљикавих гомби налик на изрешетане тенис лопте. Остао сам у вешу у коме сам био, али сам назуо црне кончане чарапе и преко шлицастих Bally ципела, да сакријем од стајања малко испуцале капне, навукао сиве гамашне са танком загаситом бордуром. Свему томе сам додао две марамице обрубљене чипком, од којих сам мању угурао у џепчић капута, рукавице голубије боје са местимичним мрљама плесни, лак штап са дршком у облику сребрне њушке хрта, и после краћег предомишљања, панама шешир чији ми је широк бурски обод давао изглед боема...

У новчаник сам сложио документа помоћу којих ћу кирајџијама у Симониди доказати своје поседничко право — све досада они су имали посла само са Катарином и бележником Голованом — цвикере сам сомотском пантљиком закачио за џепчић прслука, у целофански фишек спаковао сам за сваки случај две пилуле, рачунајући да ћу после тако дуге изолације, свакако нечим бити изненађен, узнемирен, чак можда и револтиран, и потражио свој џепни сат, не онај Лонжин којим сам се свакодневно служио, већ онај златни са уграviраном троструком круном од сафира, символом кућевласништва.

Остало је још да из своје богате колекције изаберем доглед погодан за ношење испод капута. ‚Mayer' којим сам се због лакоће у руковању најчешће служио — итекаква је издржљивост била потребна да се доглед неучвршћен за сталак минутима, шта кажем, часовима држи управљен на неку тачку с оне стране реке, или да се придржаван обема рукама, без дрхтања помера дуж више таквих тачака! — тај ‚Mayer' није долазио у обзир јер је био, премда лагашан као перо, исувише гломазан. Мањи ‚Mayer', онај 6 x 30, био је опет претежак, а његов артиљеријски рођак носио је око себе читав гроздени оклоп. Цајсов призматични дурбин одговарао је и по обиму и по тежини, али му је рачунар био покварен. Разуме се да у овој нарочитој прилици ниједан од једнокраких није могао да послужи. Неки су од њих додуше били згодни за преношење, умели су чак и да се склапају, колути би им се увлачили једни у друге као нежни чланци гусенице, на жалост они би својим извештаченим изгледом привлачили пажњу, па би од њих имао више штете него користи. Претурајући по збирци, сетио сам се да Катарина има баш оно што мени треба. Позоришни дурбин који смо купили у Бечу био је љупка справица од слоноваче или неке њене загаситије имитације са прстенастим оковом од хрома око коштаног тела окулара и објектива, и што је најважније, белокосном дршком која се, иначе склопљена као столарски метар, могла по вољи монтирати на осовину између цеви и тако олакшати манипулисање читавом направом. Тај пигмејски дурбин, наравно, није био нарочито јак, пре би се могло рећи да је услед ограничене намене био кратковид, али будући да ће предмети које ћу данас желети да приближим бити удаљени од мене једва колико је нека ложа на галерији позоришта удаљена од просценијума, далековидији ми и неће користити, особито ако томе додам и предност да је заједно са држачем могао да се стрпа у обичну платнену врећицу.

Било је промућурно што сам одлучио да понесем доглед. Кад већ будем тамо, пред њу кад будем изашао, зажелећу да је осмотрим изблиза, онако како ми моје очи измучене отужним грађевинама са леве обале Саве никад не би допустиле, сасвим интимно да јој се приближим и да је разгледам, не гледам већ р а з г л е д а в а м. Међутим, шта ћу стварно затећи нисам унапред могао да предвидим. Мада сам се искрено упињао да, обављајући последње припреме за излазак, не мислим на Симониду, ипак сам се у оном аморфном, поткожном слоју облачењем запослене свести препуштао нагађањима, ређајући недовршене, понекад једва назначене претпоставке, као да из чаробне сликовнице исецам оштећене фотографије, што су само напола реализовале све могућности које су ми пролазиле кроз мозак. Шта знам, можда ћу њено чврсто и једро тело затећи оронуло, лице смежурано и расечено борама као жилетом, можда је изгубила полет и свежину? Добро, стари се, и куће имају свој век, и никаква, ни најбоља нега не може да их сачува од пропадања, али Симонида још никако не може да буде у том стању. Симонида још нема ни педесет година. Идућег новембра напуниће тек четрдесет три. За куће то није старост. За куће је то мужевно доба. У тим годинама куће не умиру.

Зашто је онда руше?

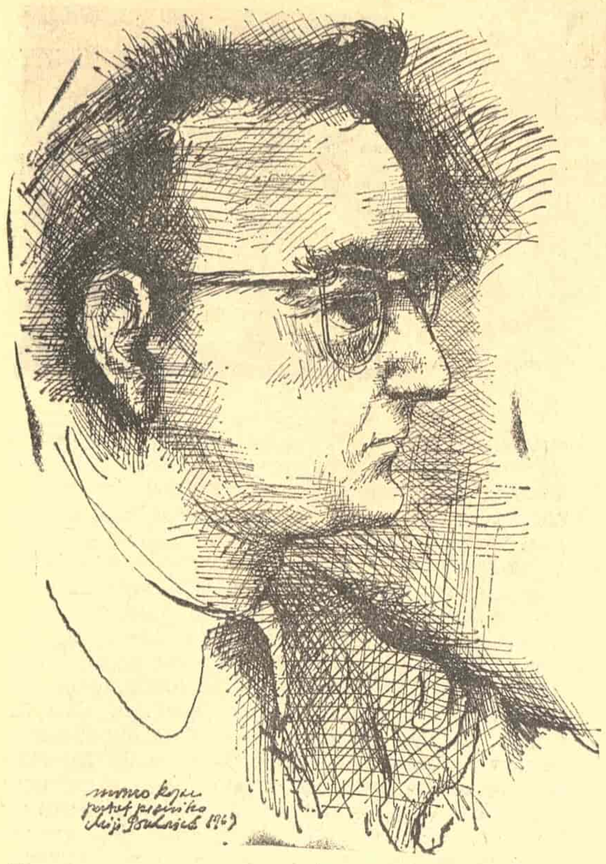
То је оно што ћу морати да утврдим данас после подне. Најчешће се — на то ме је привикло искуство са двоспратном Катарином — оне руше из разлога који не леже у њима. Као што се људи ни криви ни дужни убијају само стога што нечему сметају, тако се и куће истребљују јер сметају неком изгледу, неком будућем тргу, улици која би да се размахне, саобраћајници или каквој новој кући. Да, иако невине, још држеће, чак у пуној зрелости, куће се убијају и зато што сметају некој угледној грађевини, згради са јачим залеђем, згради која рефлектује на њихово место, њихов плац. Симонида, дакле, није морала да буде ни сувише стара, ни смртно, неизлечиво болесна, па да се донесе одлука о њеној ликвидацији.

А шта ако је била? Ако је безизгледно била болесна, јер стара није могла бити, па се то од Арсенија Његована крије? Арсенију се каже: добро је Симонида, да је видиш само како се крепко држи, како се надмоћно понаша међу оном млаћаријом, оним шупљоглавим скоројевићима од бетона, челика и стакла. Модерна здања је надвисују, Арсеније, али не могу да је надмаше. Каквом ли је само смесом била префарбана да тако ретко мора обнављати боју? Од чега ли је саздана да је тако отпорна? А овамо, начета неком тајанственом бољком она пропада, камен јој шупљикави и осипа се, греде пуцају, зидови се круне, малтер љушти као ошурена кожа, дрво у срцу распада, већ одавно у њој више нико не станује — људе су морали иселити да их не би затрпала — а Арсенију се каже, јер он види да Симонидине кирије не притичу, како су јој закупци у финансијским неприликама, па од њих новац још задуго не треба очекивати, а теби новац и не треба, зар не Арсеније, ти не скупљаш новац него куће, ти си кућепоседник, а не зеленаш.

Пришао сам кућевласничкој карти. То је био, у ствари, вишеструко увеличан план града Београда, рађен црним тушем на подлози снежно белог хамера, на коме су имена улица, тргова, четврти и насеља била убележена црвеним мастилом, остали географски појмови зелени, а легенда одштампана писаћом машином прилепљена преко горњег левог угла, тамо где се мапа губила према Умки. За основу је био послужио „Азбучни именик састављен по званичним подацима општинског катастра Т. Д. Бр. 25728/33“, којег је 1934. године издао и уредио господин Ст. Ј. Сушић и „Београдски известитељ, вођа са планом“ из 1933. године од истог састављача. Измене у називима улица, док сам се пословно за њих занимао, биле су унашане обичном оловком, али читко. На сваком месту на коме сам поседовао кућу била је пободена заставица са картончићем, лимунжутим или азурноплавим, у зависности од тога да ли је кућа била купљена или грађена у мојој режији. Сваки картончић садржао је податке о имену куће, четврти и улици у којој се налазила, броју што га је носила, години грађења, именима пројектанта и извођача, величини парцеле, спратности објекта, стилу грађевине, њеној инвестиционој вредности, стамбеној површини, броју и категоризацији станова, и најзад, разуме се, висини кирије.

Ту, пред једним обичним цртежом, уличним планом у бамбусовом раму као пред неким домаћим олтаром, осетио сам кајање што сам све зашта сам стварно живео препустио брizи других, (мада сам у оно време у уличним наредима који ми замало нису дошли главе имао за то јаке разлоге), што сам кукавички поверовао да ћу се сачувати од опасности ако јој се лукаво изгубим из видокруга као да сам већ мртав, уместо бика за рогове да ухватим, да се као и сви прави, жилави Његовани одупирем, хрвем, одступам али и наступам, све док не победим или паднем.

На срећу, сада сам опет био млад и одлучан као онда када сам се спремао да изађем у варош и са дунђерима погађам своју прву кућу. Откинуо сам лист на црквеном календару, био је 3. јуни 1968. године, и не поклонивши више ниједан поглед соби, у којој су као оштећене лађе насукане остале отворене кутије за ципеле, изашао сам напоље...



МОМО КАПОР:
МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ

Почетак песме

Једна је жена прешла са мном реку
пр магли и месечини,
прешла је уз мене реку,
а ја не знам ко је она.

У брда смо пошли.
Коса јој дуга и жута,
блиска у ходу њена су бедра.

Напустили смо законе и рођаке,
заборавили мирис родитељске трпезе,
грлимо се изненадно,
а ја не знам ко је она.

Нећемо се вратити крововима града,
на висоравнима ћемо живети под звездама.
Војске нас неће наћи,
ни орлови,
но исполин један ће сићи међу нас
и ку обљубити
док ја будем гонио вепрове.

И деца ће наша у дугим песмама
причати о почетку овог племена,
поштујући бегунце и богове
који прођоше реку.

„ПОЧЕТАК", „ПЕСМА", „ПОЧЕТАК ПЕСМЕ"

ИРОНИЧНА ДИСТАНЦИЈА песника према „почетку" који покрива прави али несазнајни почетак, прапочетак, сâм извор наше историјске свести, порекло које је суштина, „настајање" смисла што није развој, већ нагли догађај, попут чуда, у коме дакле нема почетка ни краја, јер бивствовање — у — смислу је предпоставка сваког фингираног или иначе фиксираног почетка. Демитологизирајуће кретање у песниковом казивању.

Иронична дистанција песника према „песми", у којој се не збива истина као разоткривање почетка и као сагледање суштине, већ напротив као мистификовање стварног порекла. „У дугим песмама", јер неубедљив говор управо тражи дужину. Митологизирајућа песма у наивном убеђењу или свесно фалсификујући приказује као готову истину нејасни почетак ствари.

Митологизирајуће и демитологизирајуће кретање мишљења као израз суштине саме наше историјске свести.

Песник се, на изглед, окреће и против песника, преузима улогу мислиоца, захтева власт логоса. Попут Хераклита упозорава на неверодостојност песниковог казивања. „Постанак ствари обично остаје скривен" је превод-интерпретација Мирослава Марковића фрг. 123 који Ник. Мајнарић стандардно преводи са „природа воли да се скрива". У „Предсократицима" W. Capelle, у другом бројном низу, под истим бројем наводи Полибија: „Није више допуштено да се у стварима које не знамо позивамо на песнике и приповедаче,... који су, како Хераклит каже, у спорним стварима немеродавне судије".

Почетак се, дакле, или наивно замишља као одређен, пројицирањем садашњег стања или свесно фалсификује у служби садашњег стања ствари. Било да је такав „почетак" психолошка грешка fausse reconaissance или пак директна мистификација, прави песник је у служби истине и он изриче несазнајност правог почетка.

Очигледна је двосмисленост „почетка песме" као „почетка племена". Иронична дистанција песника и према почетку песме, јер правог почетка ни ту нема, јер и он претпоставља традицију као „закон" који напушта и који је подједнако закон људске заједнице

и песничка норма, уједно: језички закон што одржава и људску заједницу и песништво.

Могућ је нов циклички почетак, а не прапочетак. У почетку су човек и жена. Али „ја не знам ко је она". Није у питању принципијелна несазнајност другог, Ти, туђег ја, јер иначе и само ја остаје затворено и несазнајно, без супстанције. Песник зна да „не пева сам" (в. Павловићеву песму „Човек у самотној кући": „више не певам сам"). Иначе би се: „а ја не знам ко је она" претворило у: „а ја не знам ко сам". Није дакле у питању нерешен проблем другог, већ иронично порицање аутентичне историјске егзистенције нашег прапретка.

Мишљење почетка указује на границе које се отварају ка немишљивом прапочетку.

Милан Дамњановић

ОТКРОВЕЊЕ ЗЕМЉЕ

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ је песник великих имагинативних гестова. Чак и онда када критичка напрегнутост садржаја готово прелази границе поезије и постаје проблем историје цивилизације, наш песник успева да одржи моћни ритуал песме, њену самосталну изразитост и њен магнетични волумен. Новија српска поезија не познаје кохерентнију и осмишљенију симболику од његове, а местимичне синтаксичке неуједначености део су једног стваралачког поступка и обележавају искључиво Павловићеву песничку мисију. Ништа одиста није случајно у Павловићевој песми осим уколико се и сама песма не схвата као егзистенцијално-онтолошки случај! Иако све подређује једном личном симболичном систему, који у концизној дефиницији поезије представља песниково сазнање света, Павловић не задржава рад маште на нивоу непосредних ствари и утисака, већ се имагинативним гестовима приближава аутентичној егзистенцијалној и ритуалној озбиљности извесних митских и историјских догађаја. Тако његова поезија постаје у ствари, једно драгоцено и, у контексту наше поезије, потпуно ново песничко искуство.

Павловићева књига песама „Млеко искони" била је, без сумње, прекретница у његовом песничком раду. Испитујући вредност и значај заједничких митологија у једном тренутку људске цивилизације Павловић је кумулативни замах једног мисаоног богатства искористио за нова поетско-историјска сазвучја. Ослобођена густих метафоричких спрегова његова песма је тежила некој објективној поетској истини а пошто се реализовала као сећање на искуство неминовно је морала да отвори и друге митске и историјске трезоре, не само оне хеленске. Тако је створен нови круг Павловићеве поезије тематски чврсто повезан са словенским и балканским сећањима и предањима, али са унутрашњим значењима универзалног симбола који у себи сажима симболичну фабулу егзистенције и њен ритуални интензитет у свим временима у којима је људско још могуће. Имајући то у виду ми и прихватамо „Почетак песме" као израз једне нове осећајности која предачко памћење схвата као неисцрпан извор песничких антитеза, као могућност једног драматичног дијалога са светом који јест и који је био.

Садржајна анализа ове песме могла би, међутим, само условно да потврди ове претпоставке јер се песниково схватање о пореклу (рецимо овог племена), може исцрпсти једним инцидентом: исполиновим обљубљивањем жене која је прешла реку. То је наравно само први утисак. Прави смисао овог ритуалног тренутка састоји се у песниковој намери да представи чин започињања једне цивилизације којој и сами припадамо.

Овакав начин схватања исполиновог инцидента уводи нас у круг особених Павловићевих песничких интенција које су његовом песништву дале универзални значај. Да би у томе успео Павловић је, чувајући митско језгро, сажето у предачком памћењу у облику легенде, морао да своју песму ослободи сваке очигледности како би поетска истина могла бити историчка и људска. Конципирана и остварена као нека врста симболичне легенде „Почетак песме" није, дакле, само повест о почетку једног племена него истовремено и повест о почетку једног новог песништва које, будући да захвата са искона света, одиста има атрибуте откровења. Откровења земље? Баш тако!

Миодраг Јуришевић

ЛЕГЕНДА О ПОЧЕТКУ

МОЈА БЛИСКОСТ са поезијом трајала је, у гимназији, до оног тренутка кад смо „учили" неке песнике српског Парнаса и, захваљујући професору који се није задржавао само на школском програму, покушавали да се домашимо и неких међуратних. Ту ми се нит прекинула. Мислим да сам је ухватио поново читајући и слушајући неке песме Бранислава Петровића, Матије Бећковића, Милована Витезовића и других, чије песме у нама младима на неки начин одјекују. Миодраг Павловић и његова поезија спадају, дакле, у оно међувреме, у онај доста дуг период у коме су моје везе са поезијом биле више него танке. Ипак, чини ми се, Павловићева песма о којој је реч није нарочито тешка за разумевање, што сам могао да претпоставим знајући тек толико да је он спадао у „модернистичке" песнике, у оне чије песме траже за разумевање више но што обичан читалац и нестручан љубитељ поезије може у њих да уложи.

Разумем, мислим, све што у овој песми представља њен садржај. Разумем да два бића, човек и жена, напуштају данашње облике живота да би се вратили природи и прастарим обичајима. Да би се вратили некадашњој невиности и заборавили сву прљавштину ове цивилизације. Мислим да песник види један нов свет у коме ће живети измењен људски род и тим поновним рођењем човека, предвиђа он, родиће се и нова поезија која ће, као и увек, пратити ову нову људску историју. Нови спевови певаће о новим јунацима — о онима који су имали снаге да почну испочетка.

Поједине делове ове песме не разумем најбоље. Није ми најјасније шта означава **прелазак реке**, који се неколико пута спомиње, не схватам какву тачно **границу** означава та река? Није ми потпуно јасно зашто човек не познаје жену с којом напушта цивилизацију, сем ако та **жена** није у песми више од „обичне" жене, нешто са чиме удружен или чиме оснажен човек напушта **законе, кровове града, војске, орлове...** А још ми је мање јасно шта симболизује **исполин**, који је некаква натприродна моћ у овој на неки начин реалној причи, који треба да оплоди жену.

Ако бих могао да се за нешто у овој песми нарочито вежем то би била њена идеја која је, чини ми се, и хуманистичка и оптимистичка. То је део ове **легенде о почетку** који ће ми се сигурно урезати у свест. Ја бих волео, само, да она има нешто у себи од онога што сам пре у поезији волео или нешто од онога што сад волим: мало више некаквог сока, мало више ритма, мало више склада... мало више нечега што не знам тачно да објасним, а што ми је изгледало да чини поезију.

Момчило Павићевић
апсолвент Природноматематичког факултета

СВЕ ПОНОВО ЗАСНОВАТИ НА ПЕСМИ

ЉУБАВ изненадна као вест коју доносе птице.

Птица постаје жена: њен пут по ваздуху претвара се у пут реке кроз земљу.

Затим одлазак, или позив на путовање, спојени: бекство у висину где се могао угледати неки боравак.

Побуна; тешки су људски закони, љубав их се одриче. Но ко се одрекне закона људске заједнице, пада у власт тежих закона: природе и натприродног.

На висоравни нам те више силе, ноћу, показују своју снагу.

Но прељуба с боговима не делује као скрнављење.

Јавља се полако друга нада: после побуне засновати нову људску заједницу, све поново засновати на песми, — одједном постати сасвим стар и неизбежан као сећање.

Са друге обале реке чују се дечји гласови и назире се јутро.

Миодраг Павловић

АРХИТЕКТУРА И МИТ

ПЕЂА РИСТИЋ

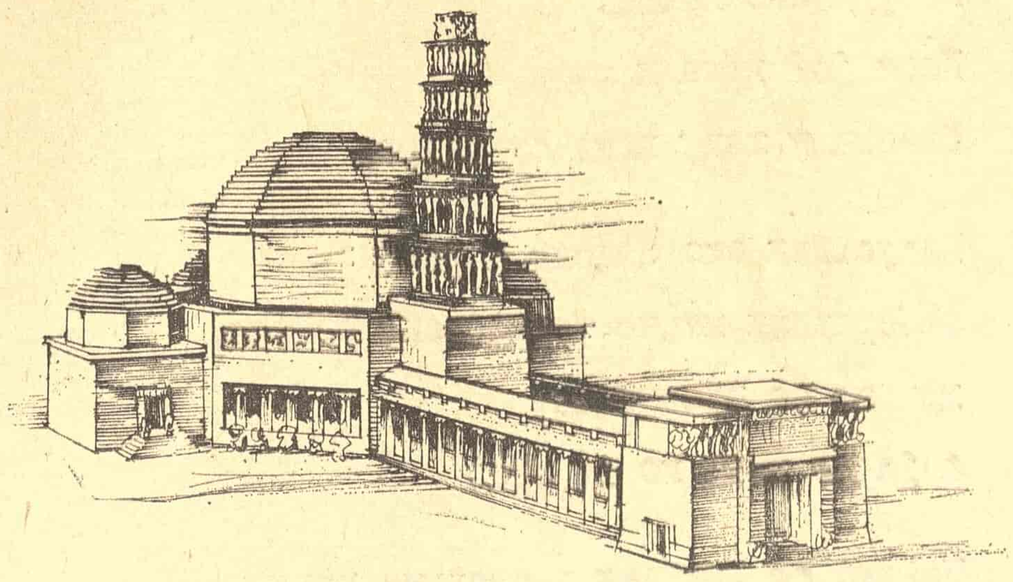
МИТ БЕЗ КОРЕНА је исто што и уметност без вредности. У миту, поред уметности, треба тражити и корене. Нација без мита, није нација, а лажни митови обезвређују народе, мада је у миту можда најзначајније дубоко духовно понирање, које такође спада у аутентичност мита. Мит је процес који не може одједаред ни да се уздигне, нити да се унизи; напротив, брзо уздизање неког мита са сумњивим кореним доводи до комедије. Тако су Бугари у Пиринској Македонији подигли споменик Спартаку који је наводно био родом баш из овога краја! Споменик је у соц-реалистичком стилу! Да ли овај споменик служи на част Бугарима или радничкој класи уопште?

Југославија такође има своје митове, велике и аутентичне. Неки митови припадају историји, јер нису имали своју аутентичну подлогу. Они такође могу и данас да стоје ако имају неке друге вредности, али само као споменици свога времена. То је случај, рецимо, са Илирским покретом који је избацио вредна уметничка дела, значајна за наш даљи развој. Да би се створила митологија једног народа треба да се у потпуности сваки његов аутентичан део сачува и сврста. Митологија се не ствара у сваком периоду сасвим испочетка, јер нас то враћа у период дивљаштва и варварства који нема изграђену, већ само замишљену митологију. Упоредо како народ гради државу тако гради и монументе митологије, и, тако рећи, докле год ти архитектонски монументи постоје, постоје и ти народи. Благодарећи нашим средњовековним задужбинама ми смо преживели легендарно петстогодишње робовање. Вук Караџић забележио је аутентичне митове у народном предању. Наше је било да у слободној земљи сачувамо и испитамо аутентичност тог блага, и да га средимо по духу и стилу у ризници наше духовне силе, како би се што боље могло да користи. Лепо срећена ризница приступачна је свима, па се за њу боре и отимају сви људи света.

За Јерусалим се отимају многе цивилизације света, и он је једна општа вредност. Југославија, која се декласирала у Нишу 1915. год., славила је мит победе својих јунака у Мештровићевом споменику Незнаном јунаку на Авали. Споменик је несумњиво успео, уопште немамо намеру да га критикујемо. Он служи и данас као главно место где се одаје част целом нашем народу, али морамо да констатујемо да је ту начињена једна груба грешка, а то је непоштовање аутентичности чињеничне историје. Наиме, приликом зидања споменика срушен је стари средњовековни град. На тај начин осиромашена је чиста истина, избијен је још један беочуг из наше већ толико скрнављене прошлости, и то не од непријатеља већ од нас самих. Данас, када је прошло од тога доста времена, и када се та грешка боље сагледава, можемо да тврдимо да Мештровић није имао смисла за континуално понирање у векове преко аутентичних чињеница. То, наравно, не умањује његово генијално дело, које нас снагом своје уметности увршћује у токове светских духовних збивања тога времена. Рецимо да се тај покрет назива сецесија и да се врло често инспирише Египтом. Постоји и такозвана египатска сецесија, али постоји и мађарска, па и српска сецесија. Мештровић је можда био изнад свих ових локалних покрета и он се уздигао до древних митова, зато је и југословенски. Међутим, то му није давало право да не поштује туђа дела и да их руши у духу кинеске културне револуције. Данас можемо да жалимо што Београд нема у шпици свог ТВ програма поред калемегданске тврђаве и аваласку тврђаву са Мештровићевим спомеником. У ствари, можемо да кажемо да је Мештровићу недостајало то што није архитекта и још више, урбаниста. То се осећало још пре рата, па се васкрсавање наших митова поверавало и архитектима, али, авај, на том пољу није било Мештровића уметника. Већ смо на овом месту оштро критиковали арх. Крстића и цркву светог Марка у Београду која је требало да васкрсне наше Косово. Што је најгоре, у данашње време та се грешка и даље спроводи. Недавно су премештени у њу остаци цара Душана. Ово би могло да се оправда само као привремено решење. Залажемо се да кости цара Душана остану на аутентичном месту, али у потпуно аутентично обновљеним Светим Архангелима. То је данас потпуно изводљиво јер су завршени истраживачки радови и реконструкција др Слободана Ненадовића. Примером обнове манастира Градца полази се сада у обнову Бурђевих Стубова. Још читав низ манастира у полуразрушеном стању чека своју обнову, као што су Свети Никола код Куршумлије, Давидовица, Бањска и још колико непознатих и неиспитаних. Ми смо увек пре за један аутентични мит него за неку неизвесност у шунд-кошјама препотентних раскоши, ако за то постоје услови. Наравно, и дела нових епоха као и сваке старе епохе нужно је довршити ако су недовршена, и обновити ако су порушена. Зато смо и за довршење свих недовршених дела Мештровића и зато се залажемо да се два његова најграндиозинија дела доврше. То су Видовдански храм, и Његошев маузолеј, најзначајније теме у митовима наших југословенских народа и народности. На Видовдан, на истој линији борбе, нашли су се први пут Срби, Босанци, Црногорци, Хрвати, Албанци и Мађари. Пуцањ који је одјекнуо на Видовдан покренуо је и свет и уједињење и ослобођење свих ових народа; Видовдански храм био би и једини споменик нашим епским народним песмама, исто као што би Његошев маузолеј био споменик нашем највећем епском песнику. И за једно и за друго постоје исти почетни услови — готове Мештровићеве скулптуре, за које је потребна још једино да их архитектура постави у простор.

Ми смо се још одмах у почетку изјаснили да смо за то, али у овом тренутку шпак морамо да констатујемо следеће чињенице. Мештровић, сагледан после једног историјског периода, може само да буде признат и уздизан као вајар, архитектуром се готово није ни бавио као битном делатношћу, већ само као допунском. Међутим, у међувремену је

Наставак на 15. страни



Моша Пијаде о Мештровићу

МЕЦНЕР је био вајар који стилизује, Мештровић је стилизатор који ваја. Најсилнија покретна снага у њему, његова безгранична амбиција, довела га је до претензије да створи не дело у коме има стила, него стил, и то стил за целу једну нацију. За такву славу био је пристао да у своме делу угуши сваки глас уметничке личности, и најмањи свој инстинкт је успео да потчини „општој ствари".

* * *

Мештровићева заблуда при „изградњи" новога стила састоји се из више заблуда у сноп везаних. Њима је с једне стране извор у оскудној уметничкој интелигенцији покретача, а с друге стране његовом оскудном осећању нашег расног карактера.

* * *

Њега је стилизација довела ка садржини, не унутрашња идеја спољној форми. У стилизацији коју је узео из туђине, и коју је он још даље заоштравао, нема ничега што би се икаквом анализом могло довести у везу са нашом народном психом. Садржина, разуме се, одговара тој форми, јер је од ње учињена зависном.

* * *

Мештровићево видовданско дело јесте уметност у којој форма рађа садржину, обрнуто природи уметности.

(М. Пијаде: Иван Мештровић и тежње за стилом наше уметности, 1919)

Чубурска песма

СЛОБОДАН МАРКОВИЋ

Своме покојном другу Ганету РАНЧИЋУ

Помрли су бунари Београда, и, жуте фасаде кућа
бачених у дна Чубуре,
у веселе баште липара и тужних столова
где нема више оних белих људи.
О, ово поподне јануарско, сиво
као Варшавски аеродром, смрт најављује.
Нека жена, која мучније од покојника изгледа,
певуши као да је луда.
У њеном зембилу, искрпљеном плавом чојом,
вири нога кокошке на самрти.

Нека јој девојчица узалуд каже: „љубим руку!"
Одлази жена, погнута као моје мисли,
које све више граде чедна вешала.
Обесићу себе,
или ћу повешати оне који то заслужују!
У име народа, обичног народа,
који се ослања на своје слатке мисли о другарству.
Са цркве Светог Саве звони.
Два олеандра увијена у џакове,
Стоје и стражаре.
Лађа црквена личи на апсану.
Полулуди звонар бере недогореле свеће,
и, преноси их помно на место где ће опет добити
у својој дужини.
Ваљда тако и ми, људи, Чубурци,
родољуби, ђаци, и, сулуди играчи
ДОМИНА, МУНТЕ и РАТА,
исправљамо своје вратове кад груне пролеће,
као што су грунуле КАЋУШЕ
са положаја, иза Рипња.
Пио се чај, пресипали се тигањи
последње залихе масти,
да уштипци црни буду слађи.
О, како су јаукале мајке
што им синови не дођоше кући. Много пута,
каснили су они са теревенке. А сада,
кад застава партизанска вијори на Славији,
они закаснише заувек!

О, па и оне износе уштипке, за слободу и за душу!
Тамо где: „ВУКУ СРПСКИ НАРОД", пред питомим
кестенима,

испред Парка студентског,
говори Пеко.
Његове речи као митраљески меци
парали су октобарско небо!
А сада је, друже мој, јануар, 1969,
и, Чубура се бацила пред зелене ЛЕЈЛАНДЕ,
да деци долазећој
буде лепши балкон на висини, и, звезда у даљини!
Нема Топличких зелених ложа, уоквирених ружама.
Нема ни свирача.
Ни Шангаја са дрвеним тасом ушећереног воћа.
Какви певачи:
бербери, стаклоресци, јорганџије, адвокати, лекари,
робијаши, комунисти, оџачари, композитори,
морнари, лађари, ленштине, обућари, студенти,
уметници.

Нема ни путујућег бурека над вечним жаром.
Ни акробата. Ни мађионичара.
Куд одоше ти кловнови Чубуре,
који су само мислили на каранфиле, на музику и на
Отаџбину!

Где ли су сахрањени?! Обијени! Убијени!

Малена моја Чубуро, зелена земљо,
распевана крајино, на брегу! Диши!
Остани бар још мало, док живим.
Још који дан сиви. Још који дан благи.
Остани да те видим под небом мајским
кад свићу девојке нове, и за мене и за тебе!
Девојке, кћери наше бујне!
Остани, да још једном раздрљен, испред оркестра,
промарширам са циганком у наручју!
Циганком, каква се неће родити!
Циганком, од чијег даха полуди чело,
а срце оде странпутицом!
Циганком, за коју је травњак црквени,
постеља раскошна!
Циганком, коју су одвели и убили Немци!
Циганком, која ми је ране видала,
која ми је, зими, промрзле гуске пекла на пекари,
ту, десно, с угла!
Циганком маленом, шареном, златном, сићушном,
а тако огромном!
Циганком, за коју свећу палим,
и, Свету Василицу молим
да јој грехе, ако их је имала, опрости!
Јер, и ја ћу једном стићи на њено румено небо,
и сешћу међу лимене анђеле,
као гараган Џек Донахју,
који је чамио у Ботани Беју!

О, Чубурци, ако вас још мало има,
чувајте своја топла недра! Дишите!
Дишите дубоко, Чубурци!
Ви сте нада земље ове! Ви, скромни младићи,
који лутате бреговима преосталим!
Ви, за које не важе правила Националног парка!
Ви, који берете руже немилице,
а оне од радости цветају још луђе,
још брже, још теже,
да би пале на косе драгана ваших,
које босоноге трче, у подне, са бокалима пива!
Дишите, Чубурци, надо Домовине!
Ко ће као ви, са свећицом од Великог Четвртка, у
постави,

јуришати на непријатеља!
Чубурци, ви који нисте скидали мртвом непријатељу
ни сат, ни чизме, ни шињел!
Чубурци, ви који сте непријатеља укопали на сред
Чубуре!

Да се не види! Да то никада нико не сазна,
А да ипак почивају у земљи, у туђој земљи!
Јер, дошли су незвани!
Ви, који незване презирете, дишите!
Покажите како се дише и умире
за малу башту, за собу и кујну, и резеда креденац,
са будилником који сто пута иде на поправку,
и много пута не звони и не буди у прави час,
а ви сте будни пре њега!
Дишите, моји Чубурци! Мала, али смела војско!
Недисциплинована војско! Ратничка војско!
Дишите, и живи и мртви Чубурци! Дишите!
Нека сви виде како се дише са чанком скромне леће!
Дишите, Чубурци! Помрли су бунари наши,
а можда ће и жуте фасаде кућа
бачених у липаре, међу ниске ограде!

Дишите, Чубурци! Ви сте време овога града!
Најбољи синови Београда!
Вама пристају и памучне кошуље и гумене чизме
и стари револвери.
Ви сте смели возачи оронулих камионета!
Ви сте луди другари! Дишите!
Покажите људима, дошљацима,
где је извор ваздуха и где су бакље јутра!

Дишите, Чубурци безазлени! На сваком месту!
Будите орни и храбри!
Дишите, браћо моја, другови моји! Дишите, дишите,
дубоко!

ГРАД 2000. ГОДИНЕ

БОГДАН БОГДАНОВИЋ

СВАКА УРБАНИСТИЧКА фантастична визија, сваки „визионерски" пројекат садржи у себи три прекршаја. Први и капитални: недостатак праве маште. То што „визионерски" градови данас плове по води или силазе под воду, што пониру у земљу или лебде у ваздуху, општа су места књижевне фантастике још од Сирана де Бержерака или Свифта. И код једног и код другог писца сличне су идеје излагане на много даровитији начин и, пре би се рекло, са хумором а не као озбиљна предвиђања о будућности човека и човечанства. Други је прекршај једна намерно извртута „оптика". А трећи је прекршај у томе што се у игру, да би се спасла веродостојност немотивисане „оптике", уводи гломазна техничка софистика.

Ствар је социолошких испитивања да одговори на питање: откуда потреба за овом врстом преокупација? Проблем је психолошког реда: које су и какве су побуде ових наших „видовњака", који и какав ментални тип човека стоји иза тих побуда. Није искључено да ће неки следећи симпозијум на исту ову данашњу тему или неку њој сличну, моћи да се позабави и овим питањима. За сада, ми смо се прећутно договорили да једни друге не задивљујемо својим поетским визијама света и града у будућности. Реч је о реалној „оптици", реч је о сасвим другој преокупацији но што је урбанистичка фантастика, и самим тим се полази и од сасвим других мислених схема. Пред нама свима је питање на које треба да одговоримо и које гласи: да ли су могуће, и у којој мери, неке научно засноване прогнозе о будућности града. Ако су такве прогнозе уопште могуће, њихово постављање би било посао веома значајан и остварљив само у неком дужем року. Једним оваквим разговором га не можемо обавити. Сем тога, овај посао је у најбољем смислу речи „тимски". У њега се уносе и уграђују многа реална знања разних дисциплина, уносе се и уграђују многе индивидуалне опсервације. Слика која се добија није „визија", већ пре слика неког невидљивог брода који се, у дечјој игри „поморске битке", врло постепено исцртава пуним и празним погоцима. У овој игри, заснованој на колико-толико провереним чињеницама, ја, са своје стране, желим да поставим само једно питање. Оно је, можда, и важније него што на први поглед може да изгледа, и гласи овако: да ли нам ретроспекција може да буде од неке помоћи и онда када размишљамо о будућности града? Може ли осврtање уназад да се узме као неки важећи фактор прогнозирања? Питање, разуме се, захтева и подробније образлагање, чак и нека извођења. За почетак, извршићу извесно суочавање, упоређивање неких сасвим обичних речи, којима се у разговорима ове врсте богато служимо, а њихов смисао није довољно јасан или, уколико и јесте јасан, није истовремено и довољно свеобухватан. То су речи и појмови, као што су на пример: **техника, град, цивилизација.**

Не само да стари антички свет **технику** уопште није схватао на начин близак нашем, него је и већ увелико технизирани деветнаести век имао о њој сасвим друкчије представе. У великим вокабуларима XIX века реч **техника** је забележена још увек само као придев, и овај придев означава да је **технички** нешто што се односи на неку вештину, на неку уметност, на вештину састављања стихова, између осталог! И то у пуном јеку индустријске револуције, онда када је техника доиста, реално, већ мењала свет. Треба ли закључити да је тада, око људи, не само постојала него и дејствовала једна веома снажна сила, за коју они нису имали чак ни одговарајућу реч? Тешко је, наравно, извести било какав други закључак. Треба ли, мало барокно, продужити исту мисао, па рећи да и данас око нас, врло вероватно, круже неки појмови-духови, који још не видимо, који у највећој мери утичу на наш живот, а забележиће их тек речници идућег века?

Није много јаснији ни појам — **град**. Ако су градови били Јерихон, Урук, Ур, Библос или Троја — и ако доиста једноставно можемо да објаснимо шта су они били — онда је сасвим сигурно да то објашњење не може да важи за данашњи Париз, Лондон или Токио. Овима су, по својим атрибутима, много ближе неке географске области као што су Ранстад Холанд или Рајна-Рур, иако ова подручја не називамо градовима. Или, ако узмемо да једна мала, рецимо наша, југословенска, агломерација од десет хиљада становника често може да стекне право да се назове градом, а да један велик град данашњице може да броји и десет милиона становника, онда је довољно разумети се у логику и „граматику" онолико колико и кир Јања, па видети да појаве, на распону величине од један до милион, оне на почетку низа и оне на другом крају, не могу имати исте атрибуте — тешко чак да могу имати и један заједнички атрибут. Ако се и натегне нека довољно уопштена формална дефиниција, која би нам казала и доказала да Токио и, рецимо, Велика Дренова припадају једној истој врсти појава модерног света, онда таква дефиниција, бар за техничке науке, не може бити ни од какве вредности.

И трећи је појам врло замршен. Шта је цивилизација? До пре неколико година, бар код нас, раздео појмова **култура** и **цивилизација** изгледао је јасан. Данас је све очигледније да је појам **цивилизација** експанзивнији од појма **култура**. Многобројне историје цивилизације или историје појединих цивилизација обухватају у потпуности и културну историју. Етимолошки, реч **цивилизација** у скривеном виду обухвата и реч **град**, па су можда још најјаснији они савремени археолози код којих појам **културе** садржи све духовне и материјалне појаве пре рађања града, а појам цивилизације обухвата исте појаве уколико оне долазе после јављања града. Ни ово, наравно, није потпуно јасно нити се увек може применити, али је бар довољно једноставно.

Најзад, ни за једну од ове три побројане речи нисмо нимало сигурни шта ће све значити сутра или прекосутра. Техника, бар за овај тренутак, и бар за већину од нас, означава неки глобалан, али и сасвим неодређен број човекових дејстава на природу. Па ипак, као да нам је и ово сасвим широко разумевање речи постало тесно. Све смо више склони да неку врсту технике припишемо и другим живим бићима. Знамо да се не један од великана савремене архитектуре одушевљава „архитектуром" пужеве кућице или шкољке, или да се читава једна грана теорије конструкција надахњује „биостатиком", а што се урбаниста тиче, у њиховим трактатима су веома чести поређења градова са ткивима, са хистолошким пресецима, са ганглијама, са нуклеусима. То је не само богаћење стручне лексике терминима из вантехничког света, него је истовремено и имплицитно приписивање неког скривеног техницитета живој материји или свету живих бића. Чак и један тако посебан појам вегетабилне физиологије, метаболизам, добија код нас, у нашој урбанистичкој литератури, неко техничко значење. У питању су не само метафоре, већ увелико исказана потреба да се појам технике пренесе и изван човековог света и да се, у неку руку, изврши подела технике на хуману, слободну, и једну сасвим другу, која је спонтана, „везана", иманентна зоолошком и ботаничком свету, па чак и мртвим стварима.

Ако и пристанемо на овакво значајно проширивање појма, тачније на његово удвајање, морамо одмах и сасвим јасно једну технику да оделимо од друге, или бар да утврдимо које се аналогије могу, а које се не могу успостављати. Ако, на пример, имамо неких разлога да упоређујемо статику цвета или листа са статиком неке савремене конструкције, то чинимо зато што и за једну и за другу серију појава важе исте математичке законитости. Али, немамо ни разлога ни права да мравињаке или термитњаке упоређујемо са градовима, пошто законитости које регулишу једну и другу серију појава не само да нису исте, него нису ни сличне. А баш се на таквим привидним аналогијама заснива врло често, извитоперена „оптика" урбаниста-илузиониста. Рекао бих да нема ниједног савременог визионерског пројекта који, бар донекле, није импресиониран, па чак и надахнут привидним аналогијама између термитњака и града. Термитњак је, у неку руку, чак и лажан архетип или је, још пре, нека врста неуротичног симбола. Савремени урбаниста-видовњак, тиме наговештава тренутак када ће, из неких не баш радосних разлога, и сам човек почети да одваја своје градове од спољњег света, као што то чини термит или ће почети да силази под земљу, као мрав. Узгред речено, све урбанистичке, па чак и социјалне утопије, исказују једну заједничку тежњу за издвајањем из света, за тоталном изолацијом. Утопистичка схема мишљења и ова друга, привидно биологистичка, у овом случају се веома добро допуњавају.

Срећом, законитости које одређују формирање и понашање термитског полиса и људског града нису, ни у ком погледу, ни исте ни сличне. Нема те математике, ни конструкторске ни социјалне, која би их подвела под исти математички израз. Када би се то, неком несрећом, могло учинити, тада би сасвим доследна реализација једног модерног урбанистичког термитњака имала далекосежне последице. Пробудили бисмо се сви једнога јутра као хермафродити и анатомски специјализована бића, подељена на анатомске касте. Још у току спавања нека невидљива сила разврстала би нас на људе-бушилице, људе-мистрије, људе-маказе, људе-булдожере или људе-мешалице-за-бетон. Замислимо, за тренутак, како се наши сугрђани међусобним додирима надражују и подстичу на рад, а нарочито се надражују додиривањем своје огромне и љигаве краљице, која их лучењем „социјалног хормона" стално држи у некој врсти криптосексуалне градитељске егзалтације. Замислимо, затим, како једни другима, братски, орално и анално, пресипамо сварену храну или позајмљујемо ферменте. Слика је, наравно, ужасна, али је настала само доследном применом почетне „оптике". Није наша кривица што смо је довели, Свифтовим поступком, до логичког краја. Грешка је, и подвала је урбаниста-визионера који мењају оптику само дотле док не дођу до атрактивне спољње форме својих будућих „врло срећних градова". Дакле, непоштен поступак, који, сем тога, није својствен ни „техничком мишљењу" ни песничкој имагинацији, већ спада у домен чисте софистике.

Према томе, ако зађемо у густиш произвољних аналогија, мењају се, или се бар осетно померају, значења речи као што су **техника** и **град**. Модификује се и значење речи **цивилизација**. Један велик песник, као што је био Метерлинк, и то још у време када живот термита није био онако луцидно депоетизован (Грасеовим радовима, на пример), могао је да из једне поетске метафоре изведе закључак да је цивилизација термита, у неким својим облицима, чак супериорнија од наше, људске. Иако о својој сопственој цивилизацији немамо великих илузија и знамо све њене трагичне несавршености, метафора остаје метафора, дакле, домен песникових непорецивих права. Али, ако неки визионерски пројекти прихватају сличне метафоре као збиљу — а имамо разлога да понекад и тако нешто закључимо — онда смо суочени само са једном формом мишљења које или намерно „тришира" или није изашло из архаичких, чак примитивних оквира, у којима се врло лако метафора прихвата као збиља.

Ова цивилизација, најстарија за коју се зна, најнеобичнија, најинтелигентнија, у неком посебном смислу и најлогичнија, најбоље прилагођена тешкоћама бивствовања, које су се још много пре нас показале на земљи, иако је, са више тачака гледања, свирепа, суморна а често и одвратна, супериорнија је од цивилизације пчела, мрава и од саме наше цивилизације.

Уз ово надахнуто место Метерлинково, ставићемо одмах речи једног великог научника, а и оне, рекло би се, ништа мање, зраче својим песништвом, које је, у овом случају, још и песништво чињеница. Наводимо Ростана:

Цивилизација мрава је уписана у рефлексе инсекта, који опет, произлазе из његових хромозома. Цивилизација човека не обитава у човеку, она је у библиотекама, у музејима и законицима.

Ако у Ростановом наводу уместо речи **цивилизација** ставимо реч **техника**, смисао се неће променити. Ни цивилизација човека, ни његова техника, па у неком метатехничком смислу ни његови градови не обитавају у човеку. Истина, далеко смо још од тога да смисао технике тражимо у библиотекама, музејима, законицима. Оваква идеја, код Ростана само прећутно исказана, веома је стара и, ако се не варамо, у суштини је платонска. Дакле, и овде је у питању једна визија, али сасвим друкчија од оних о којима смо досад говорили, једна од оних за коју би се, можда, и вредело заложити.

Може се закључити да и визионерски начин мишљења има своје ретроспекције на основу којих гради слике о будућности. Међутим, те ретроспекције сежу сувише далеко унатраг и непотребно нас враћају на усамљене и врло архаичне појаве у свету живих бића, које су у неку руку и „шала природе", или неки њен »acte gratuit«. Техницитет инсеката-градитеља, усамљених на огромним табелама међу толиким стотинама хиљада инсеката, и нижих животиња, које немају никаквих градитељских обичаја, не може се уклопити ни у какву општу еволутивну скалу природне технике. Напротив, пре би се рекло да је овај техницитет, у неку руку, инволутивна појава. И баш зато, залажењем у овакву врсту ретроспекција, а и због много чега другог, свако визионерство успоставља један нереалан однос и онако већ измењених појмова **техника**, **град**, **цивилизација**. Разуме се да и једна научна прогноза мора да изврши своје ретроспекције, али она нема права да узме случајне и усамљене „узорке" и да на основу њих гради произвољне аналогије, већ мора да пође од колико-толико чврстих чињеница и при том да упоређује само оно што се може упоређивати. Но, можда баш зато што је данас, у нашој стручној публицистици, веома побркан међуодноса ова три капитална појма, први је задатак да се они, после једне добро извршене ретроспекције, пре свега доведу у ред. Што опет значи да им ваља обележити редослед јављања, степен зависности, и одредити чак и неку хронометричку скалу, да би се бар приближно видео животни пут појава које обележавају.

Ако изоставимо једну врло обимну, дангубну демонстрацију, засновану пре свега на палеонтолошким материјалима (в. Б. Богдановић, 'Човек, техника и град', „Савременик", 4 метаморфозе, 1968), тада би се о овом међуодносу могла испоставити следећа, врло упрошћена схема. Почетак стварне техничке еволуције хоминида пада управо онда када отпочиње и неки процес излучивања, изглобљавања природне технике из детерминисаних зоолошких оквира. Овај би се тренутак обележио негде на око милион година пре наше ере, појавом тзв. pebble-алатке, тј. алатке типа пребијеног облутка. Минуциозне анализе показују да је ова алатка произведена само помоћу једне једине и врло несавршене серије покрета, па из тога закључујемо да смо суочени тек са првим ступњевима ослобађања техничког геста. Више стотина хиљада година овај се стереотип алатке не мења, да би се, затим, појавила алатка новог типа, на којој се једва могу видети две серије покрета: синхронизација вертикалног и тангенцијалног удара. Али, и то је значајно, јер тада отпочиње као што каже Леруа-Гуран, нека врста „техничко-гестуалне синтаксе".

На једној замишљеној кривој линији, код које би временски размаци били обележени апсцисама а ординате апроксимацијама техничких скокова, линија опште техничке еволуције текла би из почетка скоро сасвим хоризонтално, и за више стотина хиљада година она се практично не би значајније подигла, што значи да се еволуција веома споро креће. Једва приметно одвајање отпочеће тек после појаве друге, више алатке. Међутим, ма како нам ова померања изгледала трагично спора, у питању су, и у првом и у другом случају, веома значајне техничке ескалације, које би се, по далекосежности последица, могле мерити само са модерним техничким скоковима: увођењем парне машине или почетком примене атомске енергије. Најзад, трећа ескалација је у неку руку судбоносна. Од ње почиње осетније уздизање криве линије. У питању је „тренутак", који опет траје скоро сто хиљада година и који почиње негде пре 100.000 г. а завршава се нешто после 25.000 г. пре наше ере. Дакле, почетак овог трећег скока отпочиње још пре појаве хомо сапиенса. Суочени смо, готово одједном, са сасвим новим палеолитским техничким светом. Пред нашим очима су много ефикасније алатке него досад и много већи број њихових типова и варијетета. Процес ослобађања геста је довршен, а самим тим се завршило и екстериоризовање технике: она одсад живи изван закона зоолошке детерминисаности, управља се већ помало и према неким својим аутономним законима. Остаће, наравно, заувек неразјашњено питање ко је кога родно и ослободио: човек технику или она њега?

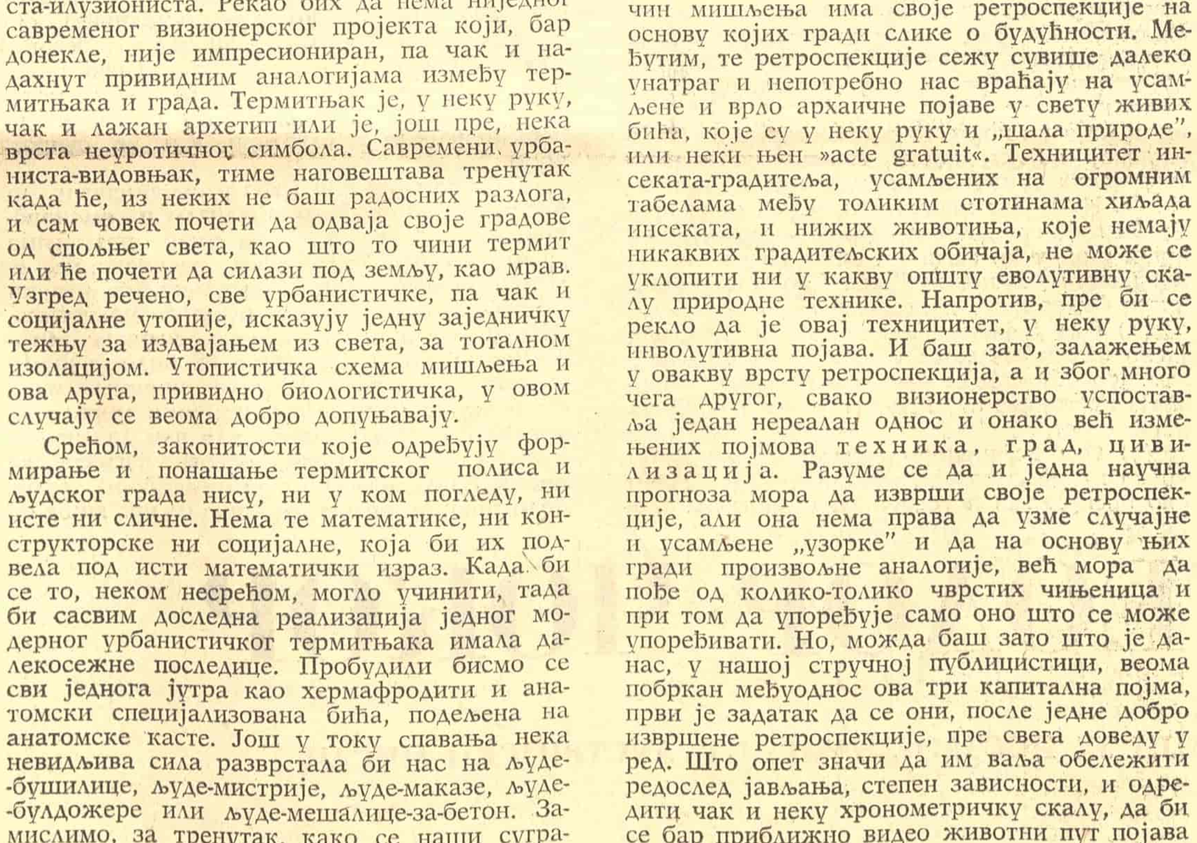
Ако смо сигурни да у овом последњем и засад још увек најзначајнијем интервалу почиње да се испољава и неко врло примитивно „техничко мишљење", а изгледа да је тако, онда га ваља схватити само онако како нас на то упућују радови школе Леви-Брила. Оно је несавршено, оптерећено апсурдним и погрешним аналогијама, загушено емотивно-мистичним односом према видљивим и замишљеним појавама, неодвојиво од ритуала, игре и магије. Али, исто тако изгледа да се већ од овог тренутка дефинише и једна врло важна законитост. Од самог почетка свог испољавања мишљење заостаје за техничким моћима. Најбоље бисмо то схватили ако замислимо да крива развитка баца своју сенку мало удесно. Иста ордината не погађа две хомологе тачке на криви и на њеној сенци. На криви техничког развитка она погађа тачку „данас", на линији мишљења она погађа тачку „јуче". Нико други до Ален Сајно је изразио ову карактеристичну појаву:

... наши далеки преци имали су развијену технику и детињасте идеје о њој ... али и у нама, као и у њима, увек има више моћи него стварног знања.

Није нимало случајно што на почетку овог периода имамо доста сигурних, мада више посредних потврда него материјалних трагова да је човек постао градитељ, да барата првим градитељским апстракцијама, као што су центар, круг, прав угао, растер, можда да барата чак и неким наговештеним статичким појмовима. Исто тако није случајно, и готово је симболично, што на самом крају имамо већ и материјалне трагове првог познатог насеља, истина „камперског" типа, али са јасним, иако врло невештим елементима куће.

Сада се отвара једно даље питање, уједно и најважније. Треба покушати да се успостави неки однос између криве, која тече овако пред нашим очима, и тачке „град", која ће се ускоро наћи на њој. Наравно, питање генезе града је, као што је и познато, веома сложено, и било би илузорно покушавати да се изложи у цигло неколико реченица. Потребан би нам био мало шири маневарски простор да објаснимо, да распростремо и да добро распоредимо читаве низове појава које је сада већ увелико улазе у разматрање. Однос човека и територије, однос групе и територије, родовске структуре, магијско-технички, па затим и реално технички, чак технолошко савлађивање територије, протоземљорадња и земљорадња, седентеризација, интензификација технолошке обраде тла и сажимање територије, територија и нуклеус, сабијање нуклеуса, протоурбане појаве, хидротехника, почетна металургија, почетна подела рада — све су то елементи генезе, већ добро уочени, који нас кроз врло компликоване интеракције приводе негде око 10.000 г. пре нас сасвим јасним наговештајима града. Само хиљаду-две година доцније, отпочеће пра-

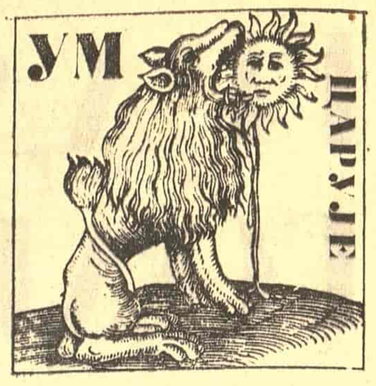
Наставак на 15. страни



*) Усмено излагање на симпозијуму „Технолошки прогрес и град 2000-те године", одржаном у Београду децембра 1968. г.

МАТЕРИЈА КАО ПРОИЗВОД ЉУДСКОГ МИШЉЕЊА

СТАНИША НОВАКОВИЋ



ЧИНИ СЕ ДА ПОЈАМ материје у марксистичкој филозофији вреди још једном размотрити. Повод за то, међутим, није просто у чињеници што су се у току последњих петнаестак година у једном делу марксистичке литературе — заправо пре свега у Немачкој Демократској Републици и у Совјетском Савезу, али такође и у Пољској и Бугарској — водиле опсежне дискусије о материји, у којима је указивано на извесне недостатке пре свега Лењинове дефиниције материје.

Повод је више у томе што се дотадашњи марксистички појам материје у овим дискусијама критиковао искључиво са становишта процењивања колико је у сагласности са савременим развојем природних наука, односно са становишта прилагођавања класичне марксистичке филозофске концепције материје савременом стању природнонаучног сазнања. Ово је, разуме се, сасвим у складу са једном другом класичном марксистичком поставком, наиме да ће филозофски материјализам, пратећи развој природних наука, морати да мења своје форме ако жели да буде увек савремен и актуелан. Ова последња поставка сама по себи није нетачна, али је сигурно врло једнострана, пошто развој и промену филозофске мисли сагледава искључиво у њеној везаности за развој и промену природнонаучног сазнања (штавише, ставља је у пасиван, пратећи положај у односу на природнонаучно сазнање), а сасвим испушта из вида макар и релативну самосталност развоја филозофског сазнања као таквог.

Но, уколико се за ову поставку може претпоставити да нема друге претензије осим да укаже на један моменат везе филозофског и научног сазнања, то се никако не може рећи за поменуту дискусију и покушаје поправљања дефиниције материје, за које се слободно може тврдити да су се у целини кретали у тој ограниченој сфери.

Подсетимо се ипак најпре на класична схватања материје у марксистичкој филозофији и на примедбе које су учињене или се могу учинити у односу на те концепције.

Енгелс, на пример, заступа тезу да је материја као таква чиста творевина мисли и апстракција. За разлику од одређених материја које чулно постоје, материја као таква чулно не постоји. Начин њеног постојања је кретање. Материју као такву, или кретање као такво, нико још није видео нити испитао.

Материја, сматра даље Енгелс, и није ништа друго до свеукупност ствари из којих је тај појам апстрахован. Реч „материја" само је скраћеница помоћу које обухватамо, у складу са њиховим општим својствима, мноштво различитих чулно датих ствари. Међутим, уколико сазнајемо посебне форме материје, утолико сазнајемо и материју као такву. (в. Енгелс, Ф., „Анти-Диринг", стр. 74—75, односно „Дијалектика природе", стр. 242—243 & 262— 263).

Чини ми се, међутим, да није лако сложити се са тезом да материја и није ништа друго до свеукупност ствари из којих је апстрахован тај појам. Наиме, ако се ради о апстракцији, о чистој творевини мисли, онда се такав појам не може никад изједначавати са „свеукупношћу (тоталитетом) ствари". Ово из двоструког разлога: (а) тоталитет ствари је, да тако кажем, у ма којем конкретном тренутку просторно и временски необухватљив, и (б) сасвим су друго појмови до којих се дошло емпиријском генерализацијом (као што су, рецимо, човек, сисар, планете), где постоји сагласност и потпуна одређеност у погледу класе објеката на које се тај појам односи, или такозвани колективни појмови (као што су, на пример, чета, јато, насеље, разред), где се увек ради о коначном узроку, а друго су апстрактни појмови где се ради о бесконачном узроку и где нема сагласности и потпуне одређености у погледу скупа објеката на које се тај појам односи (такав је појам материје, или појам бића, духа итд.).

Интересантно је да Лењин заступа једну знатно другачију концепцију материје. Основна Лењинова теза, када се ради о материји, јесте следећа: Материја је филозофска категорија за означавање објективне реалности која је човеку дата у његовим осећајима, коју наши осећаји одражавају и која постоји независно од њих. (в. Лењин, В. И., „Материјализам и емпириокритицизам", стр. 127 & 277).

У напред поменутој дискусији, оваквој Лењиновој дефиницији стављене су следеће примедбе:

(а) Ова дефиниција, која изједначава материју и објективну стварност, у основи је противречна, јер сем материје у објективну стварност спадају и многе друге ствари које не можемо сматрати материјом, као што су рецимо сама објективна својства материје, затим разни односи, стања, тенденције, закони, форме итд. (в. на пример: Стери, В., »Zu einige Fragen der modernen Phizik«, Берлин, 1954, С. 40).

(б) Из ове дефиниције заправо се не види да ли Лењин сматра да је свака објективна стварност и материјална. Судећи по формулацији, требало би да јесте, па би онда и свест других људи била за сваког од нас појединачно не само објективна, већ и материјална, што, разуме се, није у складу са приписивањем идеалности, односно нематеријалности свести. (в. прилоге В. Турског и Д. Шулца у дискусији о материји у источнонемачком часопису »Deutsche Zeitschrift für Philosophie«, Берлин, 1956; најсажетија и најпрецизнија формулација ове примедбе може се наћи и код А. Стојковића — „О појму материје", **Маркс и савременост**, Ш, Београд, 1965, стр. 189).

А. Стојковић формулише и примедбу која се своди на следеће:

(ц) Из ове дефиниције се не види шта је са објективношћу, односно материјалним статусом таквих ентитета који се не одражавају и не сазнају непосредно чулима, већ уз помоћ разума и на основу наших теоријских конструкција. Такве су рецимо информације у кибернетици, које такође имају својство објективне реалности, или елементарне честице које не могу непосредно да се опажају ни чулима ни преко инструмената, већ се о њиховој објективности говори на основу теоријских тумачења резултата експеримената. (в. На истом месту). Но, поред ових примедби које се добрим делом ослањају на природнонаучно сазнање, чини ми се да је Лењиновој дефиницији могућно ставити и чисто филозофске приговоре:

(д) Ова дефиниција не доноси довољно јасно разграничавање у односу на идеализам, јер објективни идеализам такође признаје постојање објективног узрока појавама наше свести.

(е) Ова дефиниција подлеже примедби која се ставља свакоме реализму, ма колико био преправљан и усавршаван, да тачка додира између објективног и сензација које оно производи, тј. сам акт у којем оно што је реално открива себе, остаје увек прикривен једним велом субјективне мистерије, и то сигурно бар у том смислу да објективни аспекти реалности изван искуства зависе у одређеној мери од субјективног избора онога што неко одлучи да опажа, или у смислу да концепције о ономе што је по претпоставци реално, противно очекивањима, временом могу да доживе значајне промене (схватање простора, концепција атома итд.).

(ф) Ова дефиниција почива на идеји пасивног одражавања објективне реалности која је независна од нашег сазнања и искључује ону марксовску активистичку, делатну, стваралачку позицију субјекта који није само у положају да сазна и покори се сазнатој нужности, већ је исто тако у стању да изнађе путеве за измену те објективне нужности, способан је да тој објективној реалности изван себе утисне и неки свој лични печат.

Но, постоји и једно допунско Лењиново објашњење, које такође заслужује пажњу. Лењин каже да је, по самој суштини ствари, за гносеолошке појмове материје и духа немогућно дати другу одредбу осим указивања на то — који се од њих узима као примаран. Дати одредбу, објашњава Лењин, значи подвести дати појам под други, шири; а има ли гносеологија шире појмове од бића и мишљења, материје и духа, физичког и психичког? Нема. Према томе, немогућно је захтевати од материјалистâ такву одредбу материје која се не би сводила на понављање да је материја, природа, биће, физичко — примарно, а дух, свест, осећај, психичко — секундарно. (в. Лењин, В. И., **„Материјализам и емпириокритицизам"**, стр. 145—146).

Лењинова примедба да се не може дати одредба материје у смислу подвођења под други, шири појам сасвим је тачна, али се поставља питање без одговора: зашто би по самој суштини ствари било немогућно и на неки други начин дати одредбу материје? А затим, исто тако: на основу чега се у датој ситуацији може тврдити примарност материје?

У ствари, за тврђење о примарности материје потребно би било дати одређене филозофске разлоге. Ту свакако није довољна склоност која може да потиче из чињенице да се у случају супротности материја — дух не ради о апсолутној супротности (као рецимо код супротности форма — садржина, где влада однос симетрично-реципрочне зависности), већ о непотпуној или релативној супротности, где постоји „зависна" и „независна" страна и где, док дух налази своју суштину једино у својој супротности са материјом, материја са своје стране може да постоји или да се схвати и ван те супротности.

У сваком случају, ваља напоменути да Лењин, пишући **„Материјализам и емпириокритицизам"** свакако није имао претензија да напише неку филозофску расправу, већ је желео да обави један идеолошко-политички неопходан обрачун са руским махистима. Зато ми се чини да из једне лењинске, антидогматске позиције, тешко би било уопште схватити због чега би све маркисистичке филозофске дискусије о материји морале да обраћају посебну пажњу или чак да непрекидно узимају као своје основне филозофске претпоставке извесне формулације из једне политички актуелне полемике од пре више од пола века, које сигурно нису биле ни тада замишљене као филозофски дефинитивне и обавезне.

У ствари, док је најопштији филозофски појам материје у првим данима механике играо значајну улогу као нека врста катализатора, може се рећи да је доцније (пре свега откривањем микро-света) почео полако да губи ту своју улогу и од Лењинових времена постепено да нестаје из техничких контекста физике и других природних наука. То је сигурно и један од основних разлога што су у већ поменутим дискусијама учињени покушаји да се поправи дефиниција материје, па су — у настојању да та дефиниција буде у складу са савременим природнонаучним сазнањем — дате многе веома опширне и компликоване формулације, уз дугачка набрајања шта све материја може а шта не може да буде. (в. на пример: Поликаров, А., „Материя и спознание", Софиуа, 1961, стр. 70, или: Стојковић, А., Цитирано дело, стр. 193 — 194). — Такве дефиниције материје, међутим, сасвим су нерелевантне за научно сазнање, јер нити се могу операционално употребити нити су у било ком смислу стимулативне.

Постоји ли онда неки смисао у којем би појам материје ипак могао да буде употребљен у научном сазнању? Свакако да постоји, али не за онај најопштији филозофски појам материје. У оквирима неке конкретне научне теорије, као што примећује и један амерички аутор, појам материје може да буде употребљен рецимо (1) у смислу материјала, означавајући поседовање извесних неуниверзалних физичких својстава (на пример непробојности или масе мировања) из којих могу теоријски да се дедукују последице, или (2) као термин који се узима просто да означи неке од елемената који се проучавају у некој физичкој теорији у односу на друге елементе те теорије (као што је „материја" разликована од „простора" у Њутновој механици). (v. McMullin, E., »Introduction for , ‚The Concept of Matter',« Notre Dame, Ind., University Press, 1963, p. 39).

Сасвим другачије, наравно, стоји ствар уколико неки научник зажели да изиђе ван своје сопствене проблематике и да говори на једном новом нивоу о тој својој проблематици, о својим научним теоријама, или пак да их сагледа у једном ширем контексту. Тада ће му појам материје сигурно бити потребан, али то онда неће више бити научни појам материје, већ један мета-теоријски појам који припада филозофском мишљењу. Ту се онда, разуме се, ради о таквом појму материје за који су много релевантније промене у филозофском него ли у научном сазнању. У савременом филозофском сазнању, међутим, може се слободно рећи да је појам материје такође изгубио своју кључну улогу (уколико ју је икада стварно и имао) и да се задовољава функцијом једне методолошке категорије. У савременој марксистичкој филозофији посебно, запажа се исто тако да појам материје губи карактеристике „гвозденом логиком ствари" наметнуте и неприкосновене основне категорије, као и тенденција да се и та категорија схвати једноставно као продукт нашег људског мишљења (узгред буди речено, Енгелсова концепција материје нешто је ближа оваквом схватању од Лењинове), чија је једина сврха (и оправдање) да учини то мишљење што ефикаснијим у сазнавању и мењању стварности која нас окружује.

ФРАНЦ ТЕОДОР ЧОКОР

ПОТОМАК СРПСКИХ ГРАНИЧАРА КОЈИ ЈЕ ПОСТАО ЗНАМЕНИТ АУСТРИЈСКИ ПИСАЦ

ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ

ГОДИНЕ 1933. Ф. Т. ЧОКОР протестује, као писац немачког језика, против спаљивања књига у суседној Немачкој. На одговор није требало дуго чекати: свим издавачима у Трећем рајху забрањено је да објављују његове књиге, свим књижарама да их продају, свим новинама и часописима да прихватају његову сарадњу и свим позориштима да приказују његове комаде. Пет година касније, анексијом Аустрије, овај вердикт, који је за сваког човека од пера морао значити крај његове егзистенције као писца и стваралаца и изложити га физичкој погибљи, проширен је и на Чокорову земљу. Те судбоносне 1938. године он напушта Аустрију и почиње да лута по свету. Пред најездом нациста биће присиљен да из Пољске бежи за Румунију и затим, из Румуније, пошто је и ова земља окупирана, за Југославију. Наши људи гостољубиво га дочекују, али ускоро ће и њихови домови бити у пламену: напад Немаца на Југославију задесио је Чокора у Београду, из разрушеног Београда пробија се до мора; на Корчули боравиће две године као интернирано лице италијанских окупационих власти. Преко наше базе у Барију, он се евакуише за Италију и затим за Енглеску.

Чокор је заправо први писац који је тематику наше народноослободилачке борбе увео у немачку књижевност. У својој књизи „На друмовима Балкана" он нам из сцене у сцену калеидоскопски ниже лично доживљене детаље једне велике епопеје. На улицама Београда доживљује 27. март, занос маса у коме и сам учествује захваћен његовом неодољивом опојном стихијом. Значај овог историјског тренутка који ће наш народ бацити у океан крви он упоређује са најнезаборавнијим историјским тренуцима појединих народа: са збивањима на Мартовском пољу крај Париза у данима Француске револуције; на тргу у Варшави када пољски народ оног судбоносног 3. маја, са свих страна већ окружен непријатељима, сличним хијенама, сам себи дарује слободоуман устав; на барикадама Будимпеште 1848. године. Ширину историјских синтеза допуњује ситан детаљ. „Имали смо једног друга, Немца, у фабрици", прича Чокору један српски радник на повлачењу ка мору, „и овај друг је био највреднији међу нама, али једном годишње опио би се до бесвести и све уништио око себе". И не без бола овај сусрет подстиче писца на паралелу са целим једним народом, ретко вредним и често надахнутим, који је по закономерности свога развоја у свакој генерацији једном наносио толико зла.

Сећања са Корчуле чувају вредност историјског фактицитета: кресови запаљени на висовима као позив на свеопшти народни устанак, дечаци курири, слабашни и изгладнели, који грцајући у сузама и изнемогли од дуга трчања испрекидано избацују речи о спаљеним селима, побијеним родитељима и стрељаним мештанима. Сцене херојства без трунке патоса, записане чувством напаћеног хуманитета, немоћног да дигне свој глас. Да би заплашили мештане и интернирце, окрутни окупатори их све присиљавају да присуствују стрељању талаца. Међу њима је и Иван Лозица, најдаровитији међу млађим југословенским вајарима пред други светски рат. Чокор је, као један у тој сатераној маси немих посматрача, сведок последњег погледа Лозичиног баченог на његове лике које у том тренутку као да су изражавале сву жудњу за незапочетим и за недовршеним делима.

У драми „Блудни син", такође са тематиком из народноослободилачке борбе, Чокор обједињује библијски мотив о блудном сину који је свом оцу најмилији, са збивањима у Далмацији за време рата. Отац, патријархални далматински сељак, по оном уроњеном епском и витешком нагону нашег народа сву своју љубав поклања најмлађем сину партизану, борцу за слободу. Селу прети одмазда, укућани су усплахирени, снаха стрепи за плод који носи у свом крилу. Над селом као нека оловна мора, не зна се шта ће сутрашњи дан донети. Ретко ефектна је сцена када, у највећој напетости, две руке кроз прозор узимају хлеб и бокал са вином. Лагано и скоро побожно отац прилази прозору и тронуто љуби даску са које су руке вољеног сина примиле хлеб и вино као очев дар.

Чокор је иначе написао неких двадесетак драма — најпознатија је свакако његов комад „3. новембар" — и на том подручју његово име се помиње заједно са Брукнером и Цукмајером. Чокорова лирика прожета је страшћу и жудњом; она је испуњена личном исповешћу и из сваког њеног стиха извире одлучност будног борца за слободу мишљења и савести. Ово се нарочито може рећи за збирку његових песама испеваних у емиграцији. А када је поново објављена целокупна његова лирика, Чокор је том издању дао наслов „Увек је почетак" карактеришући тиме своје стварање као вечито почињање, за које се никада неће признати да је савршено, али је зато њему посебно давало задовољство да се увек може осећати младим и подавати немирима у души толико потребним за стваралачки рад.

СУДБИНЕ

Када сам пре неколико година, поводом осамдесетогодишњице Чокорове (1965), говорио преко београдског радија о овом писцу и његовом занимљивом делу, примио сам после извесног времена његово писмо у коме ми захваљује на речима и на поздравима и жељама за његово оздрављење од тешке болести: „Ваше речи дубоко су ме дирнуле" — пише он несигурном руком — „јер долазе из земље мојих предака, јер су изговорене језиком којим су они говорили. Ја сам, знате, пореклом српски граничар. Једном сам био у Сремским Карловцима не бих ли нашао гроб свог прадеде. Али изгледа да је киша поткопала надгробни камен и да је после многих киша нестао. Међутим, ја сам се увек поносио тиме што сам по оцу српски граничар. Верујем да томе дугујем своју контемплативност и чулност, свој смисао за породицу и своју верност пријатељима, ону снагу да увек изнова савладам двоструко искушење коме сам био изложен: да се изолујем од света или да се без размишљања предам чулним уживањима. Осећао сам у том граничарском пореклу посебну наклоност судбине, јер му дугујем ширину погледа и опредељење за хуманитет. Још једном, хвала вам на вашим речима."

Читао сам ово писмо поново пошто сам примио вест да је Чокор умро 5. јануара о.г., у осамдесетчетвртој години живота.

Из једног дневника

Драги мој Уо!

Мој једини пријатељу.

На овом степену мог приватног развитка, а у овом судбоносном тренутку, већ је постало нужно да коригујем неке од мојих ранијих схватања и да одступим од претходних дефиниција. Нико ми на томе неће замерити, Уо, јер су се људи већ навикли да трпе такву индивидуалност. Овде у том смислу влада потпуна слобода.

Изгледа ми да сам сувише био у праву. Неки су ми већ рекли: „Далеко сте од наше стварности. Приближите јој се. Сагледајте неке наше специфично објективне услове". Покушаћу да то урадим. Ко је ближи „нашој стварности" (приватни поглед на живот), видим, боље живи.

Све, дакле, што сам у претходним белешкама рекао о важности телевизије и о њеном утицају, далеко је од стварности. Телевизија је најобичније овоземаљско средство за јавну комуникацију и дужност јој је да обавештава широке масе о најважнијим догађајима у току дана. Неважни догађаји се чувају за емисију „Времеплов", која ће се емитовати (мање-више) кроз десетак година. Утицај јој је веома мали, јер примећујем да прост свет и даље ставља руку на уста када се искашљава, или се бар извини ако није у стању да то учини.

Моја заблуда у вези са телевизијом је била далеко већа. Признајем: све до сада сам мислио да то због стида говорници нису у стању да каткад погледају са екрана аудиторијуму у очи. Међутим, ствар је сасвим безазлена, ако се има у виду на ком степену развитка се налази техника ове цивилизације. Говорника обично снимају три камере. За њега је милионски аудиторијум уоквирен баш у тим камерама и ствар је режисера са које ће стране да му пребаци јавност. Обично се бира угао из којег је говорник лепши, чиме се донекле ублажава оно што говори. Тако се у односу на говорника народ који га слуша може наћи или испред њега, или лево од њега или десно од њега. По потреби. Није у питању стид, Уо. Стида нема.

Али, за ово померање јавности час лево час десно, није крив ни режисер нити камермани. Једноставно, мој пријатељу, на телевизији влада таква техника пребацивања.

На крају не верују ни мојим претходним запажањима о професионалним опредељењима ових овде на земљи. Веома чудно се људи удружују. Ја више не верујем ни подрумару да је подрумар — иако ради у подруму, ни рудару да је рудар — иако ради у руднику, ни железничару да је железничар — иако ради на железници. Јер, они који раде у бироу, тврде да нису бирократе.

Уопште, Уо, немогућно је тако близу стварности прићи само речима. Речи су гробље за прави смисао који се крије иза њих. Али, мислим да је од мене оволико и корисно, и довољно. Велико је задовољство, свакако бити што ближе стварности. Веруј ми.

Бити тако близу да човек, чак и кад заклопи очи — види исто.

Душан Јагликин

МИРКО КОВАЧ

Из ноћи у ноћ

1.

Програмирана глупост

У „СТУДЕНТУ" од 11. марта појавио се текст „Лице невине девице" који чињеницама осветљава случај проф. Рашковића, узимајући за аргумент анализу др Тихомира Васиљевића објављену у „Гледиштима" 8/9 1967. године, поводом четвртог издања Рашковићевог уџбеника за студенте прве године Економског факултета „Основи социологије". У „Гледиштима" број 2. од ове године Слободанка Дамњановић текстом „Шесто издање једног уџбеника", с акрибијом анализира бесмислице књиге др Мирка Перовића „Увод у социологију".

Ти текстови отварају нам очи и пред нама се указује беда официјелне социологије. Др Владимир Рашковић и др Мирко Перовић заузимају значајно место на Универзитету. У последње време они су доста грлати и управо је тужно суочити се са чињеницом њихове феноменалне неписмености. Ако ове критике које се заснивају на фактима њиховог непознавања језика и неписмености повежемо са својевременим критикама Николе Милошевића о штампи, новинарству, програмима итд. и Михаила Марковића о Давичовом непознавању термина којима се служи, скоро да се може помислити да је небулозност програмирана.

Ево најпре бисера Рашковићевог непознавања значења речи. „Писац не разликује **даровитост** од **дарежљивости** и пише: „изобилна даровитост природе концентрише човека на то..." Он не разликује **постојаност** од **постојања**, па пише: „са самом постојаношћу и револтима робова...", **променљивост** од **промене** и каже: „данас је морал пролетера и морал за променљивост света". Даље Рашковић не разликује диференцију од диференцираности, хуманост од хуманитарности, пролазност од проласка (Ном.: пролазак), комуникационо од комуникативног, изразито од изражајног итд. итд.

„Из овако написаног уџбеника студенти ће тешко моћи да науче основе социологије. То је штета, но поред те штете постоји и друга, много већа: може се догодити да у својој неискусности прихвате стил рада и стил писања какав је у овој књизи, као пример који треба подржавати јер тако пише професор и такав је уџбеник".

Неће ли се студенти, питам се, пре него што науче социологију, а тешко је могу научити из оваквих књига, научити неписмености, неодговорности, аљкавости!

А ево сад бисера из књиге др Мирка Перовића. Он једини зна да ће „у комунизму интереси појединца и друштва коначно да се хармонично поклапају. Развијаће се и цветати најбоље људске особине — солидарност, осећање општих људских проблема као својих" (е мој, докторе). Он даље вели да је марксизам „највећи домет људске мисли који није могуће превазићи, већ га је могуће само развијати". Др Мирко Перовић узвикује: „слобода у уметности има граница", па у име радничког покрета пише: „Неке подсвесне и сличне преокупације и дожављавања (или пак иживљавања и бунцања) буржоаских бесперспективних декадентних интелигената, тј. у ствари њихове реакционарне анархистичке бесмислице за раднички покрет не може имати никаквог интереса ни потребе. Раднички покрет је за идејну борбу у уметничком стварању, али уједно са тиме овај покрет је за бескомпромисну борбу против свих форми декаденције буржоаског формализма и сличних реакционарних примеса уметности".

Поред прописа о уметности др Мирко Перовић има и једну мисао о ратовима. Он каже: „неправедни су сви они ратови који нису праведни".

Може ли то, људи моји, бити циљ њихове педагогије? Зашто Ректор БУ не поведе рачуна о стању својих професора, зашто их не описмени? Неписменост се прво мора ликвидирати горе!

2.

Племе моје сном мртвијем спава

ИЗ ДАНА У ДАН у нашој штампи пратимо, као какву криминалну хронику која се сплела око Његошевог гроба, извештаје о раду Скупштине општине Цетиње у вези са подизањем маузолеја на Ловћену и рушењем постојеће капеле. Настале су демонстрације око резиденције црногорско-приморског митрополита Данила II, а Петар Томановић, председник Општинске скупштине, већ потеже крамп, тобоже да ће још у априлу ударити у капелу Владике црногорског Петра Петровића Његоша II. Његош је више био на страни вере као њен владика и на страни поезије као песник, него што би икада могао бити на страни цетињског општинског чиновништва. Оваква капела каква постоји више одговара великом црногорском песнику и владици него монументална грађевина с асоцијацијама на египатске храмове који немају ничега заједничког с хришћанством у коме је живео, делао и умро Владика Раде.

Скупштина општине Цетиње била је глува на митрополитов предлог и уступак да се капела уклопи у овај храм, иако га сам митрополит сматра паганским. Она је исто тако глува на мишљење једног дела културне јавности која се својевремено изјаснила против рушења постојеће капеле већ инкорпорирање у црногорску традицију. Добро би било да после мишљења свештенства цетињска скупштина саслуша и мишљења песника, ако већ одбија мишљење Светог архијерејског Синода и уколико не сматра да је Његош њена прћија и да могу с његовим костима радити шта год хоће, макар се оне већ окретале у гробу. И на крају ево квиза за једну Општинску скупштину. 1. Да ли Скупштина зна одговорити на кога је Његош мислио кад се обраћао: „Боже свети..."? 2. Да ли је Скупштина читала Горски виједац и Лучу Микрокозма и шта мисли о њима? 3. Да ли Скупштина уважава Његошево хришћанско опредељење? 4. Шта Скупштина мисли о томе да ли је боље имати два споменика или један? 5. Зна ли Скупштина да је два више него један?

3.

Лектира

ЧИТАМ француског доминиканца Лебреа, његове одломке преписујем у свој ноћник: „Боже молим те ослободи ме моје ускогрудости, спаси ме од сваког егоцентризма, сваког конформизма, сваког снобизма, чувај ме од паролаштва и од митова, раздери моје маске и подај ми апсолутну једноставност, дај да не идем за частима, да радије прихватим неуспех него лаж, да се знам подложити без полтронства, бити понизан без узмицања. Молим те отвори ми разум..."

МИЛОВАН ВИТЕЗОВИЋ

Барикада робује својим стварима

Човек испред људи у себе побегне
Идеали нису чак ни снови
Само се у води талог на дно слегне
Сутра стари биће данас нови
Човек испред људи у себе побегне

Барикада, робује својим стварима
Све што није злато само једном сија
А кад се заврши револуција
Свршено са револуционарима
Барикада робује својим стварима

КОЈИ БЕЖИ ОН ЈЕ

За ускрсе разни људи се обоје
У погрешном колу греши коловођа
Који бежи он је
Гониоцу воћа!

Преживели лепо причају о рату
Друга страна медаље само за мртве
Свеједно целату
Криве ли су жртве

О ЛЕШИНАРИМА

Кажипрст показују али нам и прете
Нечији почетак на нечијем крају
Кичма у човеку колац је убоден

Лешинари високо лете
Али ниско падају
На — плен

Растко ЗАКИЋ:

На љуту рану - љуту траву

Свиће зора, помрчина.

Казали су: Народе, одазови се, и народ је почео — да виче.

Доста је било владавине народа, нека се народ мало одмори.

Одозго наниже мора да буде низ брдо.

Црв сумње у јабуци од злата...

Милован ВИТЕЗОВИЋ:

Потковице

Желео сам да видим слободу с леђа. Нашао сам се иза решетака!

Из рата смо изашли са паролом власт народу. После смо били доследни!

Народ обрађују и у народним песмама!

Слобода је џелат на смрт осуђеном због борбе за слободу!

И инквизиција се посула пепелом Галилеја!

Брод је страдао од морске болести!

Борба мишљења међу људождерима завршава се једним ручком!

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

БРИС ПАРЕН

Мала метафизика речи

ПРИХВАТАМО, када пишемо, када читамо, да је говор транспарентан, да кроз њега видимо стварност, што је Спиноза хтео да каже у својим делима, што ја имам да кажем овде. Не можемо никако у то да сумњамо ако се задовољавамо да тражимо оно што је други хтео да каже. Али ако покушавамо да сазнамо, уместо тога, шта је он мислио, шта је био, шта је имао да каже, то је већ мање извесно. Оно што је он рекао или хтео да каже било је, без сумње, управо оно што је имао у глави у том тренутку. Писца меримо према ономе што називамо његовом способношћу да се изрази, да тачно формулише оно што хоће да каже. Како, осим тога (аутор) поново чита себе, да може да упореди оно што запажа у својим речима са оним што је био хтео у њих да унесе, он их не упућује на објављивање изузев када га оне у потпуности задовољавају. Свакако, у најбољим текстовима, онима који остају. Али између онога што је успео тамо да каже и онога што би можда био морао да каже уместо тога, да ли смо сигурни да не постоји разлика?

Само, зашто говорити о томе, шта је приличило да се каже а шта он није рекао? Ако он то није рекао, значи да га ништа није гонило да ово учини. Али, затим, он сам је тај који осећа жаљење, забринутост, који се враћа, често сувише касно, на оно што је рекао и објавио, и који тиме више није задовољан. У животу писаца има више примера ове невоље, овог осећања стида, кривице, каткада довољно моћних да после тога забране писање, Расин, Гогољ, Рембо.

Питам се да ли је оно што називамо монизмом истинито, да ли је иманентност појмљива, то јест, помало према ономе што сугерише Спиноза, да ли неко непрекинуто кретање распростире наш организам у нашој свести а ову, потом, у нашим речима, без мешања друге енергије изузев енергије наше крви. Не знам да ли би ова формула била анатомски потпуно правилна, али свако ће видети шта намеравам њоме да кажем: да би требало, тада, не налазити у нама никакав траг дуализма, ни тело ни душу, ни дух ни материју, ни свест ни бесвест, него само, како да кажем? — таласе и атоме који би били повезани са таласима и атомима који конституишу универзум, историјски, кроз еволуцију, од прве ћелије из које је изашао мајмун, као и у простору данас, где нас је на милијарде људи на земљи који дишемо и говоримо. Нема непосредног могућег суда о овоме. Рођење мисли почев од амебе — производњу супериорног од стране инфериорног — једнако је тешко замислити као и стварање света од стране бога — производњу инфериорног од стране супериорног. Да би се живело, потребна је поезија. Кажимо да је са тим тако и сачувајмо за резоновање остале, сигурније области. [...]

Дешава ми се, међутим, читајући, да нађем у некој књизи тренутке који личе на оно што сам могао да осетим. Кажем себи: овај (аутор) је знао да употреби речи које ми говоре. Постоји свакако подударност између говора и стварног. Само, која? Он је могао да напише узбудљиве реченице, али то није неизбежно зато што се његова емоција сама исказала у његовим речима. Иначе, зашто моја, она такође, не би производила песме? Зато што не би била довољно јака или зато што би, напротив, ово сувише била? Она ми радије затвара уста. Остајем због тога запрепашћен, збуњен, онемео. Емоција проузрокује неку врсту узрујаности у телу која се испољава на различите начине, било покрет, било акција, било речи, будући да свако из ње извлачи оно што му предлаже његов темперамент. Али ако неки узрок може да изазове више последица, ниједна није неизбежна и није, према томе, разумљива. Зашто би се, код неких, емоција изражавала сама од себе у неком правом изразу, зашто не код свих? Песник није једини који осећа оно што пише. Задржавши право да ставимо на страну неке криминалне почетнике или јединствене личности које захтевају највећу слободу, можемо, без сумње, чак и да тврдимо да су нам основна осећања готово заједничка. Она су та која окупљају села на гробљу приликом сахрана или изводе људе на прагове приликом венчања и крштења. Она су та, исто тако, која дозвољавају мобилизације, револуције. Само, изнад ове заједнице, која се шири можда по целој земљи, постоји таква разноврсност мишљења, речи, подухвата, да би непријатељство свакако могло да буде правило наших друштвених односа, упркос другарствима или пријатељствима која су једино његово наличје. Овај скок до персоналности је готово исто тако природан и есенцијалан као и привржености заједници по пореклу, више, говоре једни који су за слободу, мање, говоре други који су за солидарност. Говор би, међутим, пре произлазио из персоналности, при некој врсти ћутања заједничких елемената које је помало мистично?

Не видимо увек оно што би могло да превагне на једну или другу страну. То је, можда, само питање талента. Таленат би се састојао у препуштању говору, уместо да се каже оно што би приличило. Свако своју истину. Узмимо било коју незгодну или срећну реч, покушајмо да запазимо њену есенцију. Одмах распознајем да она за мене јесте или није права, то јест, да исказује или не оно што сам хтео да кажем, будући да је чујем и да могу да упоредим оно што она значи са расположењем мога духа који ју је изазвао. Када ми се она не чини права, имам осећање да сам изневерио себе. Или да сам био изневерен. Али, од кога? Установљавам једино несклад између своје речи и себе. Имам представу о некој разлици, можда као да сам говорио неки непознат језик. Или, онда, то је неко друго ја које је говорило? Омашка? Конвенционално?

Оно што је јасно то је да лоше употребљавам оруђе које сам позајмио, које нисам начинио сам, по својој мери. Једино када ми моја реч изгледа права, ја имам супротан утисак, могу да поверујем да сам се свом ширином отворио и да се може погледати у унутрашњост мене. Језик је, међутим, у оба случаја био исти. Али ако се вратим на претходне речи којих могу да се сетим, или које поново могу да прочитам пошто сам их написао, дешава ми се да осетим тескобу или чак стид: шта је то што је заиста могло да ме натера да кажем ово? То значи, можда, да сам се отада изменио? Свакако. Али, онда, зашто се човек бацио на то да хоће да сачува своје речи иако није могао да остане исти, иако је онај који их је био изговорио морао да се изгуби?

Јер, управо је он тај који је пронашао писање, ако је, наравно, имао памћење. Држао је до тога да ово ојача, да му гарантује његову тачност, као што је, после тога, са фотографијом, за слике. пронашао начин за записивање. То значи да се наше речи одмах од нас одвајају, оне имају своју сопствену егзистенцију, различиту од наше. То значи да то нисам ја који говорим када говорим, то сам ја који се обраћам другоме. Када говорим себи у себи, како бих боље размишљао, већ ово је нешто слично. Ја нисам сам. Ја сам са неким судијом. Говорити значи да човек није сам. Из тога произлази да ја не постоји, или бар у својем изолованом облику, могло би да се каже, хемијски чистом. Преко говора, постоји увек у свакоме од нас неки однос са другима, који нас спречава да упознамо себе или који чини да себе не упознајемо изузев извештачене овим односом. Лајбницова монада је фикција. Свакако, у нама постоји носталгија, жеља за самоћом, пошто у нама постоји потреба за слободом, будући да је једно услов другога. Али може да се ради само о ономе што се у математици назива границом, према којој ми тежимо а да је никад не можемо да достигнемо. Говор нас од ње одваја.

Међутим, оно што нас привлачи јесте управо ово кретање. Иронија нашег живота је да нас једина смрт одводи до праве самоће, дакле, до праве слободе. Али ми страсно тражимо њихове привиде који су тишина, медитација, усамљеност. Јер само у овим тренуцима, захваљујући њима, ми можемо покушати да утемељимо складност са нама самима, према томе, са истином. Ми успевамо, тада, да будемо као да смо се били ослободили присуства ближњега, његовог деловања на нас, као да смо били још само са нама самима, у додиру једино са снагом која смо ми. То је оно што филозофи радо називају интуицијом. Мистици и песници такође говоре о својим стањима прибирања у којима је инспирација слободна, у којима гласови могу да присиле на слушање. То су тренуци мира. Или смиривања. Тело мирује. Оно ћути. Све ћути. Живот је као вечан. Он то, у ствари, јесте. Јер ми смо, и једни и други, само приказе. Наше ишчезнуће мења бескрајно мало путању света. Уосталом, ми се никада у потпуности не губимо, будући да од нас истрајава траг онога што смо учинили, што се укључило у стварно, и наше речи које се преносе докле год имају неку употребу. Само, и чудновато, када у себи ћутимо, наша зависност је оно што ускоро запажамо. Ми се се гледамо како пролазимо од тренутка до тренутка и одлазимо према смрти а да у томе ништа не можемо, као и све што имамо пред очима, дрвеће у башти, псето које тумара улицом, мачка која прескаче ограду, куће које ту нису постојале пре неколико година и које ће се срушити једнога дана, чак можда и сунце које се, као и остало, мора истрошити. Оно што највише траје, на страну управо сунце које је ту, без сумње, пре него људи, то су речи. Прве које су биле прикупљене нашле су начин да сачувају неки смисао чак и после смрти царевина у којима је њихов језик био говорен. Оно што нам је, дакле, откривено у нашим тренуцима тишине, то је да смо ми нека врста земље-црнице на којој реч клија, расте и расцветава се.

Ми постајемо утолико више тога свесни уколико не бисмо драговољно изашли из овог срећног стања. Поно смо се били сусрели са миром, остали бисмо у њему док од њега не умремо, када не би дошао неко да нас у томе спречи. Рекло би се, тада, да је то нека друга личност која се рађа. Сваки пут, за време ових враћања, видим себе како тражим своје речи за одговарање, као да сам био заборавио како се ствари називају. И коначно, не могу да мислим на перцепцију изузев према том обрасцу. Зароњен сам у предмете који ме окружавају, гледам их, осећам их, спонтано у њима уживам, мора да сам живео тако, у некој врсти пуног и топлог ћутања, када сам био дете, потом се будим и говорим. То није иста личност. Када пишем, то је исто тако неко други ко јури за својом супротношћу. Догодило се раздвајање. Сусрет ће бити можда на крају свега, у последњој речи.

Одређеније, ја се осећам удвојен, један налик на пса или мачку, способан да живи без говора, само са покретима, други брбљив, срећан да размени са својим суседима речи срдачности, корисна обавештења. Та двојица нису идентична. Постоји, можда, страна смрти и страна живота. Говорити је напор, изазива узнемирење, то је, све у свему, рад, и то сувише озбиљан да би човеку у њему било пријатно. С друге стране, ова удвојеност је добра. Она је драматична. Она држи у напетости. Она узнемирава. Она је судбина. Она је тајанствена. Али баш као што човек не успева да је објасни себи, дакле, да сматра да је природна, она исто тако застрашује. Овде почиње филозофија. Како ова склоност да се живи, да тако кажемо, анимално, која је, уосталом, без сумње само носталгија пошто никада не окончава, може да коегзистира са непостојаношћу мисли? Зашто сам ја стално у колебању између ова два стања, одмарајући се у усамљеним корачањима, у пољским радовима. за време празника далеко од књига, потом се враћајући своме граду и својим рукописима са неком врстом олакшања, будући да сам се опоравио? Али то је такође ритам аналоган ритму дана и ноћи, ритму бдења и спавања, расуђивања и сањања. Ми идемо можда од једнога ка другоме, како бисмо напредовали од рођења према смрти. Потребно нам је неко кретање будући да пролазимо.

Али то је свакако кретање од супротности ка супротности. Моја мисао није ја, моје речи нису ја, они су моје понашање, како је говорио Платон. Приметио сам да је оно што сам говорио, бар за време извесних раздобља, младићства нарочито, показивало неког другог а не мене: по мојим речима, поверовало би се било да сам био предузимљив, да сам имао амбицију, да сам био господар себе, да сам био неосетљив. Живот је разоткрио да сам у одлучним тренуцима био веома разборит; више сам волео да се одрекнем почасти или одговорности, радије него да укажем поверење својој снази или својој интелигенцији, настојао сам да не изазивам сажаљење. Тако се нека врста ровнотеже успоставила између онога што бих постао да сам се био препустио својим склоностима и начина на који сам себи представљао човека којем сам давао првенство.

Откривамо неку врсту логике у овом кретању. Речи су ту да употпуне оно што човек јесте, где би доминирало осећање неке мане, и да га снабдеју димензијом богатства. Дечак од дванаестак година који пише стихове, наравно љубавне, он даје себи оно што живот не може да му понуди. Постоји такође искушење Парнаса. Али то је приближавање њему. Речи су више него мисао. Оне су већ, у односу на њу, нека врста стварног. Књига је више него њен аутор. Он је посредник између онога што ће се, можда, најзад одлучити да произведе и прве сањарије у којој је започео и која није могла да победи бојажљивост изузев посредством писања. Говорити је тешко. Други, којем се обраћамо, је ту, спреман да одговори. Човек се њега може плашити. Књиге, напротив, које се развијају у самоћи, могу да увере у слободу: оне стварају нови свет који проширује, који преобличава свет предмета, и који успева да га преиначи, повећавајући снагу природе која је његова потпора. Али то није забадава. Говор је плодан само зато што прождире егзистенцију. Она га храни. Да ли га је она била произвела да би се начинила његовом жртвом?

Ја сам у свету као било које друго живо биће, извлачим из њега своју супстанцу, ваздух који удишем, оно што једем, све моје покрете који се обраћају предметима око мене и који се дефинишу разменама. Ипак, на тренутке се од њега окрећем да бих изговорио неке речи. Дешава се чак да не чиним ништа друго него се бавим речима, када пишем, на пример, или за време свога рада, за писаћим столом. У тим тренуцима, ја сам другде, чак је и моје дисање различито, не видим какво је време, у служби сам онога што називају мисао, што је безлична активност, у којој сам пажљив на истине које тражим, не на себе. То је задовољство јер ја волим ову активност; тиме је она повезана директно са мном; али моја друштвена особа је она која је обавља, она која говори и која није стриктно ја, радије скупина обавеза, одговорности од којих ваља да се одморим спавајући, шетајући, гледајући дрвеће, поново се утишавши, проналазећи светлост, дакле, коначно, мирећи се са смрћу; осећам за њом потребу после ове борбе вођене против ње. Мисао, она ми је била дата говором.

(Превели с француског: Гордана Стојковић-Бадњаревић и Александар Бадњаревић)

ЛОРЕНС ФЕРЛИНГЕТИ

Три песме

* * *

Судбина
има колачиће које дели
а то је добро
јер много времена је прошло од
оног лета у Бруклину
кад затворише улицу
једног врелог дана
и
ВАТРОГАСЦИ
латише се својих шмркова
и сва деца похрлише
усред улице
а бејаше нас
можда тридесетак
тамо
у води што шикљаше увис
у
небо
и по
нама
бејаше можда шесторо нас
деце што заједно
трчкарасмо тамо и амо
босоноги и у рођенданским
хаљинама
и сећам се Моли али онда
ватрогасци смоташе своја црева
ненадно и вратише се у
своју пожарану
и
наставише да играју 'таблић'
као да се ама баш ништа
није
десило
а ја се сећам Моли ме
погледа и
утрча
јер ваљда нас двоје сâми бејасмо ту

* * *

Не дај том коњу
да поједе виолину
ускликну Шагалова мати
Али он
спокојно настави да слика
И поста славан
И настави да слика
Коња с виолином у устима
И кад је најзад довршио
скочи на коња
и одјаха
машући виолином
А онда ниско се поклонив даде је
првом нагом акту који срете
А на њој не беше струна.

* * *

Пловећи кроз теснаце Демоса
видесмо симболичне птице
што крештаху над нама
док плаховити орлови лебдеху
а слонови у кадама
плутаху крај нас пут пучине
пребирући по извијеним мандолинама
и пружаху доказ о старој слави својим ушима
док родољубиве девице
с папирнатим маковима на себи уместо ношње
и кушајући бомбоне
јежђаху жаловима
тугујући за нама
и док се везивасмо за катарке
и запушивасмо уши гумом за жвакање
магарци на издисају на високим брдима
певаху сетне напеве
а разигране краве пролетаху
појући атинске химне
док им се трбуси претвараху у лале
а хеликоптери из Хелиоса
надлетаху нас
бацајући бесплатне карте за воз
од Лос Анђелеса до Неба
и обричући Слободне Изборе
Те удесисмо катарку и једро
на том суром броду опет
и кренусмо опет
даље халапљивим морем
натоварени ослобођеним Весталкама
и бацачима диска што читаху Тороа
али ускоро пошто стигосмо до
чудних обала предграђа
те велике америчке деми-кратије демократије
згледасмо се
у благом изненађењу
немо на врхунцу у Даријену

(Превео: Тихомир Вучковић)

Драган Д. Гавриловић, Школски центар ПТТ-а, осамнаест година.

„Свега се добро сећам. И тога да сам био последње дете на прагу наше куће. Деда, опрости! Твоје семе тече мојим жилама. Посветио сам ти све афоризме будућих рађања боје петлових очију, да гледаш парење твојих кобила што ти правише раку од звезда. И Кубришница је на дан твог умирања уткала шареницу у твоје згасле очи, у које сам завлачио разбуктале играчке од букове сржи, уз дрхтај свеће и крик вечерње гуске.

Опрости, деда. Направио си тог тренутка од мене вођу крда; дивљег, разиграног, што предаје крв у наслеђе. Зора је јењавала у твојим рукама, а ја у рукама мајке. Посматрах: последње јесење ватре донеше ти буклију мртвих свадби Србије."

Задужбине

Драган Д. Гавриловић

Србијо, дођох ти у походе

Дођох у ту чудну земљу,
обарах рукама покисле вреже,
далеким алатима завезах гриву
низ врат сунчеве амајлије.

Гледах и видех да сунце
и после тога сија.

Мирише земља ко понос,
А Марија и Исак кришом ми плету
у срцу оклоп, у руке туткају завештенство,
хиљадити услишај молбе Петрове:
„Крстоноше твога семена крилатом анђелу
везаше задушбину, претку из гуња и
опанка".

Тутњава поноћних атова
звекетом разбија ноћ чаробну,
негде крај урвина прхне кос из модрих
чокота
и залаје пас села у јутрању.

Чудна је та земља.
Чим дођох завриштах,
чим пођох заплаках.

Јесењска ждребад небо изгазила,
путима жутим Србије у зачељу.

Марија и Исак пламте уз мене као брезе,
што кале своје мускуле у врбаку крекета.

Србијо, чувај се,
ноћас ти долазим у походе.

Помолим се за те Тикомире,
за те раздрљени топџијо Микаило
(што те Марија 19... неке, на Кајмакчалану,
клечећ молила
да не остављаш сироту Јелену Кричић
трудну),
за те луди Томиславе, парохијска лудо,
што беше певчик оној сарани усраног Пана
Прекића из Лужица.

И тако шетах друмовима
и баченим сјајем потамнелих мачева,
где пуца гора мокрих ратника
скованих на пољу меденице и поноса.

И дођох у ту земљу Србију.

Пустио је жиле Тривун Тонковић из Доње Иванче

1957. пуче по твојој глави.

Е мој казанџијо, Тривуне Тонковићу,
остадосмо слепи код очију
када ти кости брашњаво лето посу по нама,
јуначино.
Сада ти земља кости испира:
траже ли ти грумени дукате дрхтаја?

Сушно је лето било. Мирисе земље
хваташе жена на брду црвеном од клипова.
Сећаш се Тривуне, јуначино,
кад иверје на дрвљанику осети
твоју смрт, покупи сунце и смота у галоп
твојих „јавора" и „вихора".

Ај, јуначино, кад сунце крадомице
опије твоје жалитеље, а ти сањаш,
крај казана модрих „мацарки", лажне
жалости
кума Васе, док копа по сламарици жутог
корита
где господар купа своје провидне прсте.

Остадосмо крај тебе док ти се душа
не растави са светом и пољуби врата небеска,
а ти модрим облацима разгониш дан,
навлачећи
на нас пару жалости.

Осташе ти казани препуни „цибре",
да месец умива бркове за карневал.

Ех тако је било са Тривуном Тонковићем,
казанџијом и сином ливадским.

Кад прођем сада крај његова коша:
ветар ми скине капу, а очи потраже цвет;
јесен испуни душу мирисом казана
и сликом модрих шљива неба у зачељу.

Пред фотографијом сељака-војника, Томислава Крстића

Клечим пред униформом јесењих магли,
пред камашнама орла каменог,
где и он чује оргуље последњег марша,
титрај једног распадања
фотографије сељака-војника
са материнством Св. Марије.
О, спаси нас овог проклетог часа,
да чујем будуће прошевине кишних свадби.

Град 2000. године

Наставак са 11. стране

ва експлозија градова, експлозивно рађање цивилизације, појава која је данас већ доста јасно обележена Чајлдовом чувеном ознаком: „урбана револуција".

Ако су претходне техничке ескалације, ескалација прве и друге алатке, трајале практично и по више стотина хиљада година, ако је трећа ескалација могла већ на апсциси да се обележи са мање од сто хиљада година, тачка у којој се јавља град готово је дословно тачка, јер је у питању распон настајања од једва хиљаду до две хиљаде година. У извесном смислу, и сасвим уопштено, сам град може да нам изгледа као нека нова алатка највишег реда, разуме се, нека синтехничка алатка, која је омогућила дотле невиђену експанзију човека према природи. Пошто свака алатка, међутим, мења не само свет око човека већ и онај у њему, последице су и у том погледу биле веома далекосежне. Пре свега, град је као појава највише допринео да се разбије један дотле затворен, мистичан, „прелогички" однос према свету и, у размаку од неколико хиљада следећих година, дошли смо, код Грка, скоро до модерног менталитета.

На основу свега што је досад речено, и на основу дијаграма који нам је пред очима, чини се да је успостављен неки веродостојан, реалан међуодност оне три наше капиталне појаве, тако да се већ из њиховог редоследа може доста прочитати. Пре свега, сама хронометрика наводи на размишљања. Док се интервал „град" и интервал „цивилизација" готово потпуно преклапају и своде на свега 10.000 година, интервали „човек" и „техника", који се исто тако преклапају, равно су сто пута дужи: простиру се на целих милион година. Дакле, сврстано, то би изгледало овако — човек: техника: град: цивилизација = 100:100:1:1. Овако поређане величине одмах наводе на питање да ли нам је тај, тако кратак, антрополошки размак, који представља само 1/100 део човекове еволуције, уопште довољан да на основу њега размишљамо о судбини једне хумане појаве, о судбини града. Ако о судбини града размишљамо само на основу онога што је видљиво, а занемаримо све оне невидљиве и дуготрајне процесе који су до њега довели, не долазимо ли у опасност да део проглашимо за целину и да на основу тако привидно проглашене целине доносимо неке закључке или прогнозе? Метода је несигурна, а закључци и прогнозе су неизвесни.

Друго питање произлази из околности што нам интервал цивилизације почиње тачком „град" и што је, бар према нашем данашњем могућем сагледавању ствари, цивилизација као појава неодвојива од града. Међутим, сви знамо, и врло често констатујемо, да је град данас у кризи. Довољно је подсетити се колико нам је било тешко, на почетку овог излагања, да усагласимо сличности појава као што су Велика Дренова и Токио. Замислимо сада да после тачке „град", која, рекли смо, крије у себи једну револуционарну синтехничку ескалацију, дође до следећег тако исто значајног синтехничког скока, да дође до неког превазилажења садашњих урбаних појава и да се суочимо са сасвим новим формама квазиурбаног, надурбаног или неурбаног живота. Шта ће уопште бити са оним што називамо „цивилизација", после једне тачке на нашој криви, која ће се, и то не у некој недогледној будућности, обележити као „не-град". Ми знамо да у овом сложеном међуодносу човек-техника-град-цивилизација, свака измена једном успостављене равнотеже мења читав однос према свету, мења менталитет, па чак и начин мишљења. Неће ли нас једна хипотетична тачка „не-град" бацити у неки тешко замислив, али ипак не и сасвим незамислив, „постлогички" однос према свету?

Најзад, трећи сноп питања, оних питања која, можда, највише застрашују. Видели смо да је крива у Неандерталу почела да се одлучније усправља; у тачки „град" она се скоро слама, нагло мења правац и силовито креће нагоре. Ако је тачно да наше знање, чак и наше мишљење, заостаје за ефективним техничким моћима, за снагом технике, и ако је тачно да се разлаз двеју кривих најбоље може схватити као разлаз предмета и сенке, онда, од града надаље, разилажење бива све опасније. Шта ће бити када се, можда већ врло скоро, крива техничког развитка одвојити толико од криве техничког мишљења, да се чак ни у умањеном обиму развитак не може више пратити људским знањем, па чак можда ни људском памећу? Претпоставке могу да звуче и сасвим апокалиптички. А импликације су сувише бројне да бисмо се на њима могли уопште да задржавамо. Чињеница је да смо у малом, у моделу, имали неке појединачне цивилизације које су, управо негде на неком таквом врхунцу и у неком свом сличном тренутку неусклађености између фактора које овде посматрамо, почињале одједном да обамиру, да се осипају, или чак да се и саме уништавају. Најпознатији такав случај је са цивилизацијама старе Америке. Врхунац једне архаичке технике, појава сасвим нових техничких елемената донетих споља, које архаичко, магијско-техничко, симболошко-техничко мишљење није могло да прати, довели су, у крајњој линији, до катастрофе читавог једног света. Техника, па чак, рекло би се, и они њени метатехнички елементи који је прате, одлучују, на крају крајева, о судбини човека. Зато су нам и потребне овакве ретроспекције, и то баш онда када окрећемо своје погледе унапред. Ретроспекција је важан и веома замашан посао у заједничком раду на прогнозовању. При том, треба ли уопште и наглашавати да нисмо против праве имагинације, јер без ње никада и нигде није било правих научних резултата. Није их било ни у много сувопарнијим областима него што је ова наша. А што се тиче „фантастике" и урбаниста-видовњака, није искључено да и они могу да помогну, бар онолико колико у некој судбинској бици може да помогне распевана дворска будала.

Богдан Богдановић

Архитектура и мит

Наставак са 10. стране

архитектура необично напредовала у новом периоду нових митова, и треба да се гради боље, а не да се понављају старе осведочене грешке, као што је рушење старог авалског града. У овом новом периоду појавила се у митској архитектури још једна личност: Богдан Богдановић; он више није био скулптор већ архитекта, а оно што је ново у тој такође сецесионистичкој архитектури је повезаност архитектуре са тлом; то је оно што је недостајало Мештровићу, што се код њега догађало стихијски, по нужди, после већ довршених скулптура, у чему он није имао изграђеног става. Сетимо се само колико се дуго тражило место споменику Незнаном јунаку; тако нешто не би смело да се догоди ни савременој, а поготово митској архитектури: да нема корена на свом тлу. Грешке старе Југославије не смемо понављати.

Ако мало боље анализујемо Мештровићев пројект Његошевог маузолеја уочићемо да је он потпуно у стилу египатских храмова који леже у равним пустињама, а не на врховима планина. Ова архитектура од екстеријера има само масе пилона на пролазу једног главног пута. Споменик на Авали је кула-маузолеј што је исправно, а на Ловћену је брод, атријумски ходник колонада у ентеријеру унутрашњег дворишта. Сви споменици на узвишицама морају да имају отворену колонаду у овој класично утврђеној архитектури. Овај пројекат треба да упоредимо са спомеником нове епохе који треба да се гради, недалеко, на Орловишту, по пројекту Богдана Богдановића. Овај споменик у неку руку, има исте елементе, орлове и пилон, али се овај споменик, који је такође ентеријерски, само са фасадом пилона, налази у процепу планине, у подножју клисуре, а не на врху Ловћена. Ни сам Мештровић није се усудио да свој маузолеј постави на сам врх Ловћена, већ га је мало повукао уназад, док је сам врх, где се сада налази капела оставно као празно отворено гумно видиковац. Овакав какав је овај маузолеј морао би да нађе своје место негде у подножју планине и да се уцепи у њу као храм египатске краљице у Абу Симбелу. Рушити у духу оригинално обновљену капелу гробницу завештање једног нашег владара и првосвештеника и највећег нашег књижевника и националног духа, било би ужасније него кад би Енглези порушили скромну цркву у Стратфорду и на њеном месту подигли грандиозни паганski маузолеј, да би ставили, у њега кости Вилјема Шекспира, јер би наводно, само такав грандиозни маузолеј одговарао Шекспировој величини! Зар нама треба варварска кинеска културна револуција да уништимо венац традиције наше културе, зар да погрешимо тамо где ни стара Југославија није погрешила!

Узгред напоменимо само то да ова мала капела духовно и архитеконски одговара овом месту (локацији) и Његошу као личности која уједињује песника, првосвештеника и државника.

Прво, ово је кула сагледива са свих страна, оријентисана апсидом у правцу исток-запад на исконски начин. Круг, облица, купа, и венац су архитектонски и просторно адекватно решење за стремљење у висину ових кршева. Венац симболизује дух и слово Његошеве поезије, круг је и коло које вију наши народи и представља Његошеву државност. Купола представља тело Христово по васељенским византијским законима и оличава чин Његошев. На крају, и портрет Његошев Уроша Предића представља један добар аутентичан израз уметности старе Југославије, кога такође треба поштовати, као што поштујемо и Његоша — великог генија, али скромног човека.

Пеђа Ристић

МИРОСЛАВ КРЛЕЖА О ИВАНУ МЕШТРОВИЋУ

Таленат И. Мештровића умјесто да се одухови законитошћу реда и хармоније, запео је самовољом претјераног (а онда савременог) хрватског модернизма пренемагањем духовности... и тако је Мештровићево стваралаштво још на почетку одмах изгубило своје здраве слутње и из чистих нагона преобратило се у конструктивну, смијешну и лажљиву архитектонски, програматски и пропагандистички одзидану државотворну, видовданску, религиозну пропаганду.

(Мирослав Крлежа о Ивану Мештровићу, „Књижевник", Загреб 1928)

ИНОСТРАНЕ ТЕМЕ

Догађаји

ЈУЛИЈА НАЈМАН

ЖАН КАСУ

ПРОВИДНА измаглица изнад потамнелих кућа из цигле и камена, изнад фабрика, електричних водова, изнад друмова са аутомобилима једни уз друге као бескрајно дуги воз — то је већ париско небо.

ПАРИЗ! град великих уметника и научника, чувен по својим бунама и револуцијама, по својој лепоти, виталности, разноликости, музејима, споменицима, трговима... „Париз је изузетак, једини леп велики град, рекао је Френк Лојд Рајт, сви други градови постају из године у годину ружнији“...

Сваки поновни сусрет изазива исто узбуђење као први, као недавни. Иста је недоумица: шта пре? како савладати простор, време, како сазнати оно што је ново, видети оно што желимо поново видети? (Проћи ће неколико дана док се сродим са градом, са његовим темпом, буком, док се уклопим у ритам).

Аутомобили крећу са зеленог светла са рафалом мотора. Ове легије машина освајају читав слободни простор. И за дивно чудо и најгломазнији камиони круже око Тријумфалне капије, око Трга Конкорд, са истим правом као мали ситроени и ренои.

Путујем кроз Париз. Град се изменио као да је живо биће, време, осећање... Лувр има нову жуту одежду. Његови профили, барељефи, скулптуре причају надугачко о свом раздобљу. Светла Тријумфална капија је као нова, као да је нарасла. Опера више не крије иза слојева чађи своју епоху декора због декора, здања на Конкорду, дуж Сене подмладила и разведрила је терапија чишћења, — неки то називају урбана козметика.

Возимо се кроз Сен Жермен. Попречне улице остале су старе и озбиљне. Заустављамо се у Латинском кварту, на тлу догађаја. Луксембуршко позориште је затворено, понеке зграде су озлеђене, неки круг на асфалту остао је без свог платана.

Д о г а ђ а ј и!

У сваком сусрету су присутни д о г а ђ а ј и: дани и ноћи на улици, сузавац, хапшења... Д о г а ђ а ј и су изнад свих сензација: изнад штрајкова, референдума, помахниталог оца који је убио своју децу, изнад лета Конкорда, афере Делон-Марковић... Да ли се уопште нешто збило од — догађаја?

Поздравили смо се, изменили неколико речи о здрављу, о пријатељима и — Жан Касу већ говори о д о г а ђ а ј и м а... Нестао је онај његов добрћудни осмех који праштa слабости и заблуде, нестао је врцави рабле-овски хумор који охрабрује...

— Десило се нешто сасвим ново! нешто што је веома значајно избило је на светлост дана. Показало се да је левичарство (gauchisme) болесно... оно болује од тешке болке сенилности.

— Наши комунисти легли су на руду! они се споразумевају са владом! хоће да сачувају владу, Совјете, и тако даље...

— Ми се налазимо у правом правцатом циркусу! једни шамарају друге, а ти исти се међусобно подржавају. Триколорна застава вије се поред црвене! И једни и други подједнако се плаше револуције.

— „Иманите“ је застрашујућим језиком претио студентима... а када су студенти истакли црну заставу анархије... то је требало видети! Утерали су исти панични страх комунистима као буржоазији.

— Комунисти су свим снагама настојали да одвоје радника од студената. У томе им је помогла влада и полиција. А ипак је дошло до велике спонтане манифестације на стадиону Шарлети, у којој су студенти и радници заједно иступили. Упркос свему, та манифестација је успела... Студенти су викали: сви смо ми немачки Јевреји...

Због Кон-Бендита?

— Не. Зато што су прогоњени као они... Разговарао сам са Кон-Бендитом. То је човек који зна шта хоће. Он је, уосталом написао једну веома добру књигу о револуцији. Неоспорно је да је Кон-Бендит анархист, али то значи да је поуздан, искрен, прави револуционар. Он зна да се мора поћи напред, он тражи излазак из мочваре...

— Наравно, влада је моћна, полиција је моћна и комунисти су моћни. Према томе није лако. Али моторна снага младих који жуде за напретком је такође моћна. Млади радници су већ уз студенте, они су јасно видели, сви смо видели издају синдиката. Сви знамо да је пало званично наређење владе које су синдикати послушно прихватили...

— Као што видите, француска Комунистичка партија неће револуцију. Она нипошто неће нешто ново. Она све чини да одржи свој моћни политички апарат, своје позиције, своја места. Све што ради то је најобичнији канонични ритуал. Она наређује почетак штрајкова, наређује завршетак. Каква смејурија! Као да се повела за милитаристима, за клерикалцима. Иста је сцена, исте литаније, исти слогани... она је постала ортодоксна.

— Догађаји! били су величанствени! Млади су нашли нови израз, чуо се, најзад, један сасвим други језик. Нису читали припремљене текстове, нису извикивали изанђале паролe. На Сорбони завладао је нови дух. Говорило се слободно, без лицемерства. Застарели програми, клерикална сколастика су одбачени. МАШТА је добила реч! она је проговорила. То је био велики догађај! То је била КОМУНА! Млади су били сјајни! озбиљни. Ослобођени партијске схеме — револуција више није роба за потрошњу, није више монопол комунистичке партије — то је најзначајнији догађај: прекид са комунистичком партијом, то је велики корак унапред.

— Мора се поћи напред. Маркс је видео само XIX век, он није могао предвидети потрошачко друштво, није могао предвидети да ће машине саме радити, да ће техника створити потпуно нове услове, нову бирократију. У XIX веку није се знало за ове нове феноменалне масе...

— Немири се настављају. Несугласице у комунистичком табору се продубљују. Основано је једно ново крило левице. Нови часопис „Политик“ окупио је људе који слободно иступају... Ето, то је, укратко, историјат догађаја...

Пауза.

На писаћем столу лежи отворена фасцикла, странице исписане Касуовим рукописом.

Нови роман?

— Да. Пишем га већ неколико година. Као што видите, биће обиман. Наслов је: »L'Orthopédiste des Eyzies«

Касу показује план романа, поједине завршене главе, генеалогију лица... Иначе предајем на факултету, припремам студенте за виши степен... понекипут одлазимо заједно у кафану, онде настављамо дискусије...

На прилазу тргу Етоал, аутомобили у авенији Марсо су непомични, укљештени, блокирани. Око Тријумфалне капије возила гамижу попут пужева. Безброј пута гаси се црвено светло, пали зелено. Моћна техника је — немоћна. Изгледа да се никада нећемо извући до трга.

* * *

Пре седамнаест година, најчувенији француски писци потписивали су своја дела на velodrom d'iver. Тада сам последњи пут видела Арагона. Пришла сам... али...

Телефонирам у »Letr fransez«. Арагон је одсутан. Телефонирам његовој кући... — Из Југославије? понавља женски глас. — Јавите се сутра, у исто време.

Не Јелисејским пољима велике афише са једним једним огромним словом З. То је филм Costa Gavras-a. Фабула овог филма је истинита прича о грчком професору медицине Грегорију Ламбракису, народном посланику левице који је мучки убијен од плаћеника владе. Играју Ив Монтан, Дукс, Третињан, Ирена Папас. Музика Микиса Теодоракиса...

То је најузбудљивији, највехементнији од свих ангажованих филмова. Утанчано и танкоћутно приказује људе, разобличује везу полиције и власти. Два и по сата публика прати збивања без даха. На крају, сви остају на својим местима, сви тапшу пред празним платном неколико минута.

Силазим у метро. Станица Лувр претворена је у малу депандансу Лувра. Реплике скулптура и слика на неутрално сивим зидовима, истим као у Лувру. Заиста је то једина позадина на којој се уметничка дела истичу.

Лувр је пун посетилаца. Групе странаца са водичима, али још више гимназијалаца и основаца са својим наставницима. Деца се јављају, саопштавају своја запажања, одговарају на питања.

Попрсја Грка и Римљана, вероватно због великог броја, чине се као познати мотиви музике који се понављају. Али Египат! ту је зачетак модерне уметности. Како су древни Египћани добро познавали камен! Нехотице нам се намеће упоређење: артикли потрошачког друштва, кичеви фабричке израде а ова маштовитост, ове дивне шаре на камену! Осећамо да је лепота била највећи квалитет оног времена. Можда је лепота била и застрашујућа као божанство? Огромни бикови са човечјом главом који су чували улазе у храмове и палате, свакако су изазивали покорност и страх. И Гилгамеш је портретиран са лавом у наручју како би изазвао страхопоштовање. Барељефи у дрвету приказују, као данашњи документарни филм, утовар и истовар бродова. Капела Мастаба са барељефима у зидовима од албастра. Та V династија!

* * *

Чекам сат који је одређен за телефонирање. Арагон је на телефону! — Интервју? ове недеље? Немогуће! имајте на уму да сам заузет од јутра до мрака, дане и недеље унапред немам ни један слободан сат. Уторак припада редакцији... Не, не могу да вас примим у редакцији... имам стотину обавеза до краја недеље... онда одлазим на три дана... Које новине? Литерарне... „Књижевне новине“! хтели бисмо да нам говорите о вашем делу... Знате шта, јавите се почетком идуће недеље... У исти час? — да, у исти час. Арагонов глас више није звучао као малопре, као да одмахује руком...

Улица Гренел је уска, интимна и свечана. Већина зграда је ониска, широка. Види се да се није мислило на профит већ на удобност и елеганцију. Пред високом капијом Министарства просвете стоји полицајац. Аутомобили улазе у пространо двориште, у резерват Едгара Фора.

Форов шеф кабинета, Ксавије Гијон Бошан, изгледа као да је тек прешао тридесету, али неусиљеност, озбиљност, и она посебна куртоазија као да себи не придаје важност, одаје интелигенцију и зрелост.

— Веома нам је драго што се интересујете за нашу реформу. Она је још далеко од нечег дефинитивног, у фази стварања. Али донет је нови закон о школству који се заснива на два основна принципа: партиципација и аутономија. У партиципацији ишли смо веома далеко: изабрани савети ће сами собом управљати, они ће доносити одлуке о многим питањима педагогије и администрације, о роковима испита, методама учења, дипломама. У погледу аутономије нисмо ишли толико далеко, то је релативна аутономија. Остаће контрола министра и националног савета како се не би десило да се дипломе девалвирају на националном и интернационалном плану, то јест једна еластична контрола која ће спречити такву опасност.

— Финансирање је ствар државе — ми немамо дотације као амерички универзитети — али контрола издатака биће постериорна, то јест укинуће се оне бирократске мере да се за сваку оловку тражи дозвола...

— Закон је предвидео оријентацију, али постоје најмање три оријентације, савети ће се определити за ону која им најбоље одговара. Али ми још не знамо како ће све то функционисати, то ће показати будући дијалози, ми верујемо да ћемо постепено наћи најбољи облик, облик који најбоље одговара модерном начину живота, данашњем студенту. Ми мислимо да је најважније непрекидно обнављање метода учења и избегавања сувишних оптерећења.

— Разуме се да је увођење нових мера веома сложено. Можда ће цела ова година проћи у организовању структуре. Методи се могу генерализати, али мора се пазити да се спровођење — mise en place — нових метода и оствари.

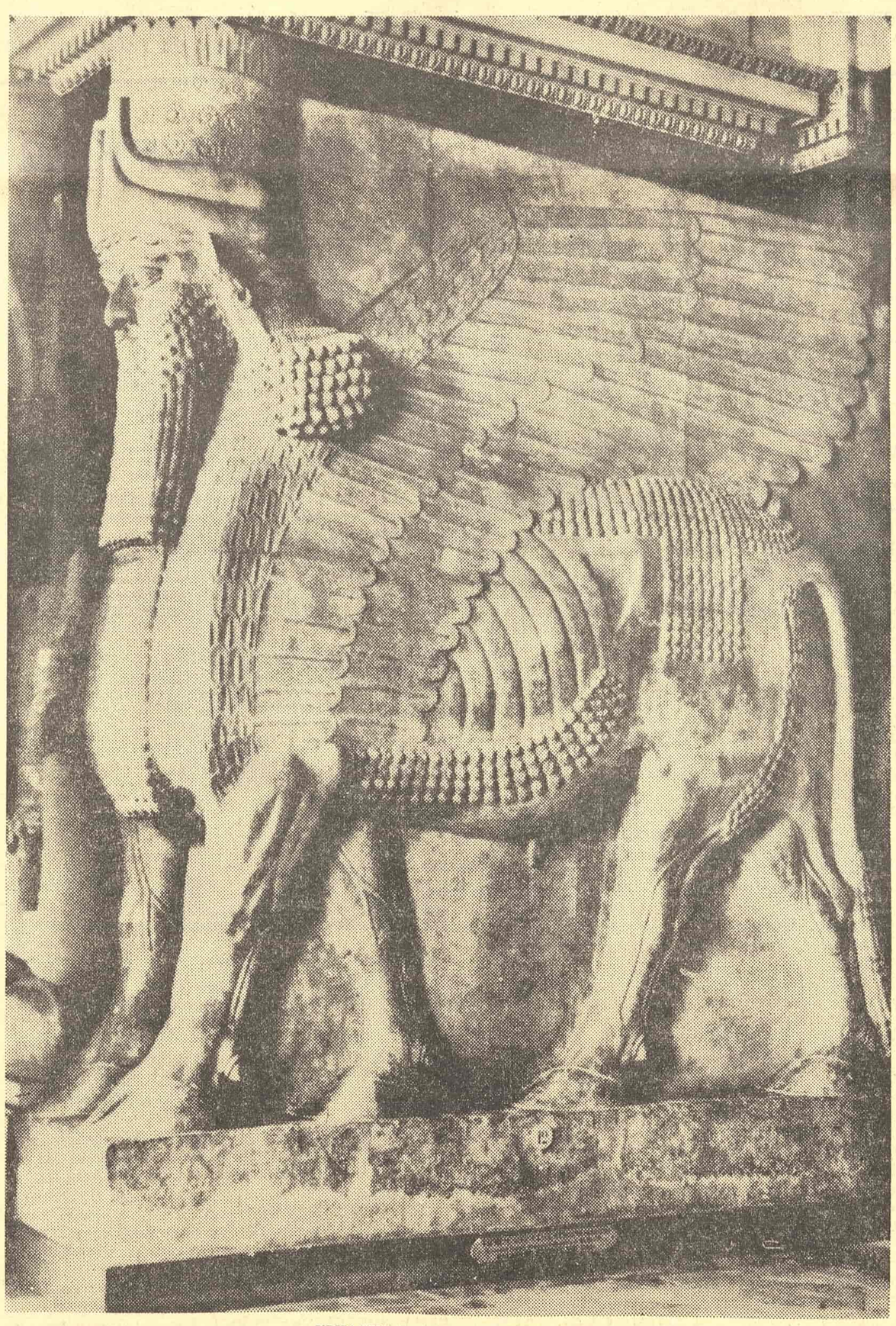
— Поред организационих и методолошких проблема постоји проблем који називамо: психополитички. Ради се, наиме о реакцији колективне психологије, о кризи друштва, цивилизације, кризи духа. Ради се о реакцији човека, о његовој психолошкој и индивидуалној реакцији пред чињеницом једног значајног техничког прогреса који ствара једну врсту трауме... Едгар Фор наводи у свом делу „Философија једне реформе“:

„...Сувише дуго смо живели у илузији да грчколатинска култура, — која је неоспорно свету дала веома много интелигенције, која је неоспорно била веома значајна, — може утрти путеве развоја. Ми не заборављамо да су до краја XIX столећа велики иницијатори прогреса и науке били просвећени љубитељи те културе, али техничка и научна револуција која је постепено убрзала свој темпо, показала је да то учење, несумњиво високог квалитета, да та култура све мање одговара захтевима данашњег друштва... Дошло је до једне друге индустријске револуције. Ако је она прва била револуција машине као такве, ова друга индустријска револуција машине: машина која мисли, која је постала интелигентна, чија ће ефикасност бити све већа... А и истраживања социолога доказала су да је класична култура лако приступачна само онима који је наслеђују у извесном породичном кругу. Стога се не може порећи да та култура успорава демократизацију, то јест да је наследна култура култура привилегисаних и да је дошло време да се суочимо са прохтевима данашњице, она захтева формирање нових духова, савлађивање универзалног језика нашег раздобља: технике и науке.

„Проблем универзитетске формације и васпитања је на истој разини као социјална криза, као психолошка и духовна криза. Мајски и јунски догађаји су само један вид, један несрећан случај. Може нам се опростити што их нисмо предвидели, али било би неопростиво да их нисмо разумели. Анализа мајских и јунских догађаја доводи у питање многе поставке овог друштва... они су у нама оставили немир и рђаву савест...

„Посебна је чињеница да се врши дифузија — mass media — посредством интелектуалних машина: транзистор, телевизија и тако даље, доводи до консумације идеја које следе исто кретање као стварање добара материјалне потрошње. Негативни елеменат тога, оправдан или неоправдан, јесте да данашњи човек, побољшавајући свој материјални живот, остаје у неку руку подређен у разним аспектима духовног живота. Стога се сусрећемо са термином о т у ђ е њ е у оном истом смислу у којем и у класичној немачкој филозофији, у марксистичким доктринама и осталим.“

Д о г а ђ а ј и су оставили печат као грађански рат, као епохално откриће које ће изменити токове... Казаће се ово је било пре, ово после д о г а ђ а ј а. Можда ће се та епоха назвати по д о г а ђ а ј и м а, као египатске по д и н а с т и ј а м а.



КРИЛАТИ БИК СА ЉУДСКОМ ГЛАВОМ (ЛУВР)

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