КЊ

Књижевне новине

БЕОГРАД, 5. ЈУЛ 1969.

Година XXI. Број 356. Лист излази сваке друге суботе.

Цена 1,50 динар.

ЗОРАН ГЛУШЧЕВИЋ

КРИТИЧНА ТАЧКА

И ПОРЕД постојећих закључака и препорука најодговорнијих политичких форума у нашој земљи, још увек није спроведено основно уставно начело: награђивање радних људи према раду а не према карактеру радног односа. Отуда постоји вапијућа разлика између стваралаца у сталном радном односу и оних који се ангажују за рад по делу и ступају у привремени најамни однос. Док је један стваралац у сталном радном односу заштићен од самовоље радне организације као свог послодавца низом прописа из области закона о радним односима, тако да му није лако дати отказ, дотле се слободни стваоци налазе под сталним отказом.

Ако се са њима прекине привремени (хонорарни) радни однос или однос по делу, ако, другим речима, уредници или директори одлуче да неког слободног стваоца више не ангажују у својим програмима или издањима, слободан стваралац нема практично никаквог правног основа да се некоме жали на ту одлуку без обзира што му је тај хонорар и тај најамни однос једини извор прихода за живот, и што „отказ" није објективно оправдан.

Постоји више аргумената који иду у прилог захтева за изменом овог положаја слободних стваралаца и њихового изједначавања са стално запосленим у погледу свих самоуправних права и обавеза. Садашња средства којима располажу радне организације у области културних делатности (и не само ту) нису средства која су акумулисана само из њиховог рада него и из рада свих радника и свих стваралаца који су ступали у радни однос са организацијом, а престанком радног односа заувек се лишавају права да суделују у планирању расподеле и употребе тих средстава, без обзира на то колико су свог властитог рада акумулисали у та средства.

Ово поготову важи за разне менаџерско-посредничке, рентијерско-финансијерске организације ко је држе власништво производних средстава и изнајмљују их стваоцима под условима нечувене експлоатације. Услед тога се ствара неравноправан однос: између продуцентских филмских група и власника филмске технике; између музичара и музичких стваралаца, с једне стране, и власника студија за снимање, с друге; између музичара и власника концертних дворана; између музичких стваралаца и власника производње грамофонских плоча; између ликовних стваралаца и власника ликовних галерија итд.

Све то покреће и дубља питања но што је питање остваривања права стваралаца у удруженом раду: доводи се под сумњу правна заснованост менаџерско-посредничког система, јер је оспорено власништво њихових средстава за производњу и јер их ти посредници користе искључиво у рентијерске сврхе.

Нерешеност ових проблема има и своју негативну психолошко-моралну страну: она доводи стваоца до кризе и подвостручавања личности. Стваралац ван сталног радног односа представља једно, а тај исти стваралац у сталном радном односу — нешто сасвим друго. У овом случају, он је објективно наведен и приморан да брка и замењује критеријуме објективног вредновања (на што га упућује његово својство уредника) са властитим субјективним склоностима или интересима (на шта га упућује својство стваоца).

Сагледана у целини својих манифестација, ситуација је досегла критичну тачку. Фетишизација радног односа доводи до стварања монопола приватног и групног карактера, који су у толико моћнији што замењују раније монополе државе и Партије. Поред свестране експлоатације туђег стваралачког рада и рентијерског карактера

Наставак на 2. страни

ТЕЖЊА ЗА ОДРЕЂЕНОМ ДРАМОМ

Интервју са Александром Поповићем

СОМЕРСЕТ МОМ је рекао да професионални писац не сме да прави селекцију својих дела већ мора да објави сваку написану реч. Да ли су твоје фиоке увек празне?

ПРЕ СВЕГА, ја сам овде код нас један од ретких професионалаца. Наиме, ја заиста живим искључиво од писане речи. Никада нисам добио никакву стипендију, или фондацију, или стан, или студијско путовање, и томе слично. Ја нисам члан ни једног савета, ни жирија, ни удружења, нити редакције. Осим ауторског хонорара за своја дела немам никаквог другог примања. Све ово наводим из разлога што код нас још увек има двојаког начина награђивања уметника. Прво награђивање је оно законско, право и фиксирано, односно награђивање према учинку, а друго је оно неписано, полузванично, социјално, оно које се даје од случаја до случаја, по нечијој доброј вољи и према нечијем разумевању, односно извесним заслугама и одређеним потребама, у одређеним тренутцима, под одређеним условима. Ово друго награђивање често утиче да оно прво не буде реално, јер ради се о прерасподели средстава, која у целини нису недовољна, напротив. Јасно је, ја сам против таквог стања ствари, али шта вреди кад сам у апсолутној мањини. Хоћу рећи пристао бих да радим без обзира на износ награде за свој рад, али под условом да у том случају бригу о мојој егзистенцији преузме на себе друштво, или бих исто тако у супротном случају био за то да се све што сам привредио исплати и остави на слободно располагање. Овако, када бих само једну годину престао да продајем свој рад остао бих без икаквих средстава за опстанак. Ето, коначно одговора под којим условима и с каквим перспективама стварам ја данас као професионалац. Моја несрећа што сам двадесет година радио и гладовао, јер није било шанси да продам свој рад, ствара данас известан привид моје среће. У једном тренутку је кренуло и ја сад живим од двадесетогодишње резерве свога стварања. Ја свакако и даље радим, али морам признати да задњих неколико година продаја мојих радова превазилази по количини оно што сам ја у стању да створим за то исто време, и тако се резерва онога што сам две деценије радио рапидно смањује. Дакле, фиоке ми још нису празне.

А ШТА ЋЕ БИТИ кад се оне једног дана испразне?

НЕ ЗНАМ НИ САМ шта ће се догодити кад се испразне и кад многи злуради посматрачи најзад увиде да се ништа преко ноћи не може створити.

ДА ЛИ ЈЕ ОВО наше време заиста, како неки тврде, време комедије и сатире?

КОМЕДИЈУ И САТИРУ није родило наше време, па према томе, ни оне нису његове. Тешко ми је да се сад опет споримо око термина, али морам напоменути да ми и ново време, односно и оно што се ствара у најновије време желимо пошто-пото уденути у старе теорије. Тако смо навикли, али мораћемо да мењамо навике, јер темпо данашњег развоја људске мисли не трпи више заблуде дуже од годину дана. Данас једна машина у фабрици, прецизно је израчунато, губи своју вредност после седам година! Није речено да се у извесним фабрикама и у извесним областима културе не може и данас стварати на машинама и теоријама од пре тридесет или педесет година, али оно што се на тај начин створи служи једино као жалостан доказ заосталости једне средине. Зато бих ја пре рекао да је наше време, време немилосрдног и свакодневног рушења великог броја заблуда, па и о комедији и о сатири.

ИМАМ УТИСАК да се твоја драмска техника све више ближи класичној. Има ли у томе истине или је то итак само мој погрешан утисак?

НОВА ТЕХНИКА не негира стару она је само схвата на нови начин, а ни једна вредност не може бити константна. Под класичним вредностима се често подразумевају вредности, а то је недијалектичко схватање ствари, јер у ствари немењање је најбољи доказ о безвредности. Од чега се ја удаљујем, а чему се ја приближавам, не зависи само од мога кретања, већ и од положаја оних који посматрају моја кретања. Према томе шта је од свега тога тачно не зависи само од мене, већ од свих нас, и на неке ствари можемо једино заједнички одговорити.

ТВОЈ РАД за телевизију врло се разликује од онога што радиш за позориште што је сасвим разумљиво кад се зна да си превасходно позоришни писац. Шта би рекао када бих те замолио да упоредиш писање за телевизију и писање за позориште?

НА ПРВОМ МЕСТУ хтео бих да кажем да је телевизија мајка за професионалне писце. Телевизија сваком нуди посао, и у сваком тренутку, што је најважније. Међутим, телевизија није позориште. Телевизија има чврсте схеме свога програма, односно телевизија има своје одређене потребе. Уметник не може телевизији, као што може издавачком предузећу или позоришту, понудити све што створи. Као што је познато, ја сам покушао да своје стваралаштво прилагодим извесним потребама телевизије. Мислим да је телевизија била задовољна том нашом сарадњом, а и ја сам врло. Знам да има и таквих који пореде мој рад на телевизији са оним што радим за позориште, али то је бесмислено. У позоришту сам ја сам, а на телевизији нисам. Не може се свака песма из збирке песама објављивати у дневном листу. Технички може, али једна иста песма на та два различита места различито и делује.

ДА ЛИ БИ БИЛО боље када би се писци опредељивали за позориште или за телевизију?

МОЖДА БИ ТАКО било боље, али на жалост, ја бих се при таквом избору ипак определио за позориште.

ШТО КАЖЕШ на жалост?

КАЖЕМ НА ЖАЛОСТ, јер позориште није у стању да издржава драмске писце. Коначно, мом темпераменту одговара да се кушам у разним медијумима.

Наставак на 2. страни

ПРЕДНОСТИ И ПОГИБЕЉИ

ЗЛАТКО ПРИЦА

ГОСТОЉУБИВИ ГРАЂАНИ, мог родног Печуха, довели су ме пролетос у двориште које сам оставио прије 47 година. За свих тих година, сјећао сам се сваке појединости мојег првог обитавалишта у тој скромној кући.

Временом су изблиједили догађаји и радње којима сам у дјетињству био свједок или учесник, али су остале луцидно јасне визије боја, пропорција, свјетла и сјене и штавише, мириса.

У мојем даљњем животу, ове прве спознаје попримале су на мени необјашњив начин, вриједност одређених константи у сликарском проматрању. Као тада у том дворишту, проматрајући сусједни зид оронуле опеке, ријеп потамнио од киша и обрастао ситном вегетацијом, блиједило кућног зида и зеленило баште у дну дворишта, тако сам и касније као смишљено упућен једним системом, свијет проматрао анализирајући појединости доводећи их увијек у међусобну овисност. Вриједности, гледане сликарски, увијек су релативне, оне то постају једино у компарацији са другом вриједности.

То је прва константа. Друга, истог значења јесте асоцијација, повезивање имагинарних визија са рудиментима објективне стварности. У границама мојег академског одгоја, нисам нашао простора за реализацију и разрађивање тих принципа, и поред познате ефикасности одгојних начела загребачке академије у тридесетим годинама. Тинторетова парола извјешена у тадашњој мојој сликарској класи: „Лијепе боје могу се купити у дућану, а добар цртеж постиже се свакодневним марљивим радом", био је важан аксиом, непосредно везан на онај Енгров у изазову на Романтику Ежена Делакроа: „Добар цртеж, то је питање Части".

Усвајајући без резерве ове строге принципе у годинама по завршеном студију, настала је и моја прва и последња музејска копија „Портрет Госпође Рекамије" Ј. А. Гроса, из збирке Југ. Ак. у Загребу. Почетком педесетих година, истражио сам све могућности које сам стекао школом и наслијеђеном традицијом загребачког сликарског круга, познатог под називом »die bunte Schule von Agram«.

Прије свега поставило се питање новог простора у којем се појављује сликарска тема. Да се то постигне било је потребно срушити све раније концепције базиране на илузионизму, и из темеља изградити посве нове. Преломни период у том процесу био је студијски боравак 1953. у Индији. Могулска минијатура фреске у Ајанти, скулптура Елоре и Каћураба. Овај за мене дотад непознати дијапазон убрзао је већ један интимни процес у врењу. Објаснила ми се улога европске традиције оваплоћене у нормама талијанске Ренесансе као ретроспекције на антички идеал љепоте, поглавито на грчку скулптуру која није имала свог пандана у сликарству. Како се то постиже јасно је изложио у свом познатом трактату Ченини. Начела пропорције и моделирања форме, које је он тако дирљиво изложио у „име оца, сина и духа светога, те св. Луке заштитника нашег аснафа" неоспорно су ме коначно довела до сазнања да се мој сликарски проблем не остварује на пројекцији античког начела форме и моделације. Видљиви свијет је конкретна чињеница, но сликарски доживљај те чињенице кохерентан је са низом рационалних и емотивних асоцијација које сједињене у цјелину творе сликарско остварење. Сви ови елементи егзистирају у сталној међусобној овисности, они су у константном покрету, кореспондирају са низом одређених појмова.

Пастирица и говедо, плодно стабло јабуке и жена, жена и плод, плод и сјеме али и сјеме и плод, плод и стабло. Тако у бескрајном ритму асоцијација и поређења, мултипликације и сједињавања налазио сам одговор на исконска питања. Она нису идентична али ни дивергентно опречна од она три позната, које је Гоген у својој познатој слици сажео на тему: „Одакле долазимо, шта смо, куда идемо".

Слика прије свега има своју властиту гравитацију и простор, који није идентичан илузионистичком простору треће димензије. У систему ове властите гравитације и простора, тек је могуће досећи оне умјетничке домете, који су природни одраз материјалног и духовног стања наше цивилизације.

Савремено сликарство остварило је те могућности, које додуше пружају велике предности али и погибељи. Ова велика шанса можда нигдје није тако цјеловито садржана као у слици „Госпођице из Авињона" П. Пикаса.

Ова слика испуњена монструмима је истовремена негација и афирмација, повратак празворима ликовног стварања човјека, у зору људске цивилизације. Док је „Бијели квадрат на бијелом" Малевича само апсолутна негација оног идеала љепоте којег оваплоћује талијанска Ренесанса у обојеној античкој скулптури Боконде, и која преко Тијепола траје све до Реноара, ове „Госпођице из Авињона" упућују на хоризонте на којима нема алтернативе лијепо-ружно него истина-лаж. Потражити, наћи и показати ту истину изазива велико узбуђење, а то је природна задаћа умјетности, напосе сликарства.

ЗЛАТКО ПРИЦА: МОЗАИК У ДВОРАНИ ЗГРАДЕ ДРУШТВЕНИХ ОРГАНИЗАЦИЈА ХРВАТСКЕ У ЗАГРЕБУ (СНИМИО: ТОШО ДАБАЦ)

Наставак на 2. страни

КРИТИЧНА ТАЧКА

Наставак са 1. стране

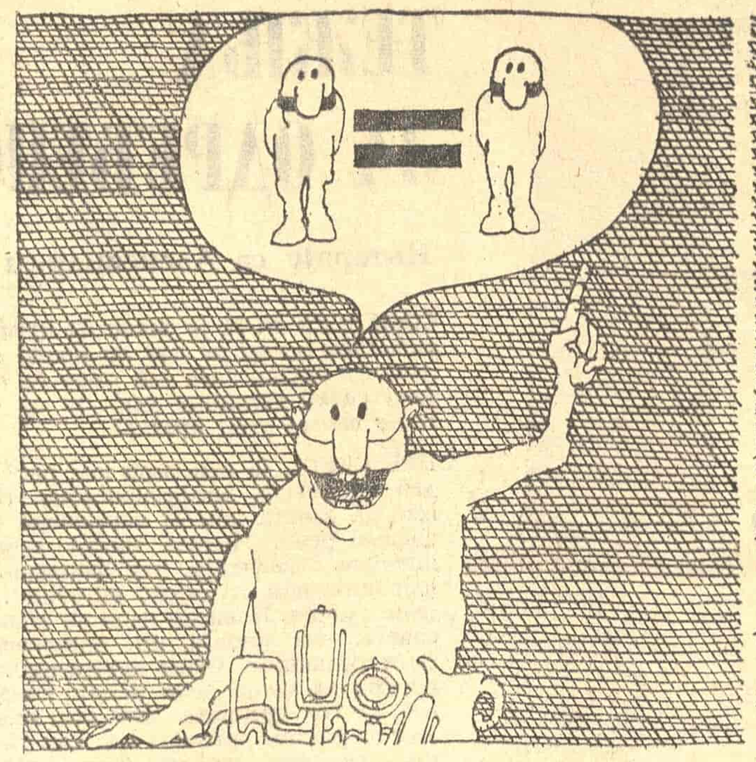
ра добити, ова ситуација омогућава у неким производним организацијама разноврсне злоупотребе и махинације, које их често доводе и до пропасти.

Милијарде губитака и дуга којима су оптерећена нека наша филмска предузећа проузроковане су ћавим или несавесним или сумњивим менаџерским пословањем у такозваним конкуренцијама. Да су наши ствараоци у области филма имали јачег утицаја на употребу финансијских средстава, не би долазило до таквих баснословних губитака. Каквим смо апсурдима изложени због ове ситуације показује и следећи пример: филмски стваралац који је донео једном нашем филмском предузећу чисту добит од 500 милиона динара морао је да на другој страни потражи 30 милиона динара као аконтацију за припремни рад на свом новом филму!

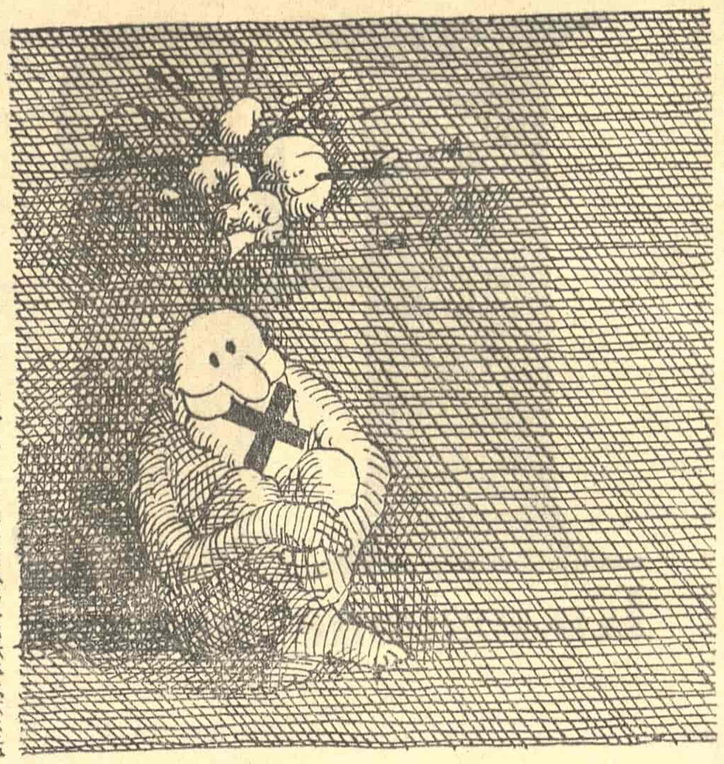
Изменом свог друштвено и економски потлаченог положаја, слободни ствараоци би допринели разбијању свих монопола; онемогућавању злоупотребе моћних средстава јавних информација (листови, радио, ТВ) од стране кланова, група и моћних појединаца; допринели би квалитативном побољшању програма и бољем, стручнијем избору сарадника из сопствених редова; онемогућавању злоупотреба материјалног и моралног карактера, што је редовна и неминовна појава у свим организацијама и установама затвореног кланско-монополског типа.

Стрпљење уметничких и научних стваралаца досад је одлагало позитивно решење, али је ситуација достигла критичну тачку. Свесни смо препрека које отежавају реализацију оправданих захтева слободних стваралаца. (Под тим статусом подразумевамо стање незаштићене најамнине у односу на власника средстава производње сваког ствараоца на пољу науке и уметности без обзира на то што се и он сам на другом месту, као стално запослени члан радног колектива, појављује у улози експлоататора према оним ствараоцима који ступају у исти однос најамнине према његовом колективу!). Окошталост и превазиђеност структурно-организационих облика низа културних институција и производних организација у области културе пружа жилав отпор прогресивним самоуправним тенденцијама. Рутинерство и институционализам супротстављају се новим идејама. Људи у сталном радном односу и власништву средстава за производњу културних добара имају монополисан положај у односу на стваралаштво, те својом културном апатијом погодују стварању атмосфере ниског укуса, примитивизма и комерцијализма, што није клима за више стваралачке узлете.

Елиминисање категорије послодавца-рентијера претпоставља разбијање свих постојећих структура које су наследиле свој назадни карактер из етатистичких времена. Тако се једино могу исправити апсурди да прави ствараоци немају апсолутно никаквог утицаја на формулисање и спровођење критеријума за вођење кадровске политике у најмоћнијим културним институцијама и средствима јавне информације и комуникације (дневни листови и радио-телевизија), услед чега један медиократ по сили свог монополизованог положаја уредника профилира културну или научну рубрику, иако нема за то ни знања ни елементарног укуса, а примитивни и стручним захтевима недорасли људи заузимају најодговорније положаје, док се еминентни сарадници налазе у потчињавајућем и понижавајућем односу моралне, духовне и економске најамнине.



КАРИКАТУРА ДУШАНА ПЕТРИЧИЋА



Тежња за одређеном драмом

Наставак са 1. стране

ШТА ЈЕ по теби суштина позоришта?

СУШТИНА ПОЗОРИШТА је сам чин, дејство, односно чинодејство, као средство. Као мотив, то је слобода, једини задатак уметности уопште. Уосталом, од слободе људског духа зависи целокупни развитак људског друштва, а претходница тог развитка је уметност, јер колико је слобода људског духа елеменат развоја науке и технике, толико је слобода уметничког духа слобода људске мисли уопште. Ту недавно на једној дискусији у Новом Саду у оквиру Стеријиног позорја, ја сам поводом једне представе рекао: „Дилема уметности није да ли друштвена власт или јерес, већ је дилема уметности далеко суштаственија, односно то је дилема да ли у области људског духа власт или јерес". Дакле, суштина позоришта је по мени духовна јерес. Ето, колико се ја с неким људима не могу разумети, односно с људима који би са мном општили преко извесних средњошколских теорија књижевности.

У САВРЕМЕНОМ ТЕАТРУ, каже Сартр, постоје три одрицања: психологије, фабуле и одрицање сваког реализма. Ако се слажеш са мном да је и код тебе, нарочито у ранијим драмама, било одрицања фабуле, кажи због чега?

СА САРТРОМ се у многочему не слажем, а не знам да ли бих се и поред најбоље воље и имао у чему сложити, јер ја не умем да мислим на начин: „од свачега помало, а ни од чега остало". Признајем, акробатика ми је слаба страна. А што се тиче фабуле, никад је се нисам одрекао, ја сам је само друкчије осећао. Разуме се ако под речју фабула подразумевамо исту ствар. Ако не подразумевамо исто не вреди да се погађамо, јер то би нас далеко могло одвести, а да се с места и не померимо.

У КОЈОЈ МЕРИ си за хепенинг у театру?

НЕМА УОПШТЕ тих средстава која би уметности била недозвољена. Али ипак није ствар у средствима већ у мери према односу ствари, мислим у Хегеловом смислу те речи.

КАКВЕ УТИСКЕ носиш са Стеријиног позорја и шта уопште мислиш о тој институцији?

ОСНОВНИ ЗАДАТАК Стеријиног позорја је, можемо рећи, испуњен. Наиме, пре четрнаест година кад је Стеријино позорје настало, домаћа драма се стицајем разних околности налазила у подређеном положају. Данас, после четрнаест година, можемо без претеривања рећи да је домаћа драма овладала нашим позориштима. Нема позоришне куће која се чак могли бисмо рећи не граби да игра домаће дело. Примера ради, треба напоменути да се за овогодишње Стеријино позорје пријавило тридесет и пет позоришта са тридесет и пет домаћих драма. Према томе, Стеријино позорје не треба више да се бори за право опстанка домаће драме на нашим сценама, већ ту своју прву и основну, сада већ добијену борбу, треба да настави с новим хтењима и мотивима. По мени, ако се до сада на сваки начин тежило за домаћом драмом, од сада треба тежити за одређеном домаћом драмом. Да ли ће Стеријино позорје заузети један такав одређени естетски став или ће се и надаље задовољити само смотром низа дела без одређених ставова ствар је Стеријиног позорја. Ја никада нисам учествовао у раду ове институције, али ако ме буду питали за мишљење, рећи ћу им.

И НА КРАЈУ шта би рекао о позоришној критици?

ПОЗОРИШНА КРИТИКА је, чини ми се, једна сасвим посебна област стваралаштва у границама театарског живота. Како ће се и колико она развијати зависи свакако и од свеобухватног развитка позоришног живота, али и од ње саме. Ту код нас још нешто кржља, у схватањима, као преостатак старог административног етатистичког друштвеног облика управљања. Критика се код нас још осећа контролором, судијом, центром власти. Све су то болести које јој не дозвољавају да даље прати наш све богатији позоришни живот. Ја не бих желео да говорим о неким чисто техничко-организационим проблемима критике, јер то није област мојих интересовања, али једна од најочитијих негативности критике је и данас узурпација права гласа. Ту недавно је један критичар као потврду своје исправности и непогрешивости навео податак да он већ седам година пише све критике на све позоришне представе и то у једном једином листу. Ето примера обрнуте логике по којој се постављењем добија неограничено и доживотно право стварања. Међутим, ако је театарска критика стваралаштво које спада у област уметничких делатности, а свакако да спада, где је ту одбир? И зар се постављењем може стицати положај у области ма ког стваралаштва. Али шта се ту може, сваки стваралац мора сам бирати свој пут. Има људи који су га нашли, има их који га траже, а има и таквих, који га никада неће наћи, на жалост.

Миодраг Петровић

САОПШТЕЊЕ УРЕЂИВАЧКОГ ОДБОРА И УРЕЂИВАЧКОГ САВЕТА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА"

На заједничком састанку Уређивачког одбора и Уређивачког савета „Књижевних новина", одржаном 1. јула 1969. године, поднели су оставке на чланство у Уређивачком савету: др Ранко Бугарски, асистент Филолошког факултета, др Младин Животић, доцент Филозофског факултета, др Звонко Марић, научни сарадник института „Борис Кидрич", арх. Станко Мандић, професор Архитектонског факултета, др Љубодраг Михајловић, ванредни професор Медицинског факултета. Чланови Уређивачког савета академик др Татомир Анђелић, професор Природно-математичког факултета, др Милорад Екмечић, професор Филозофског факултета у Сарајеву, др Коста Михајловић, професор Економског факултета поднели су оставке пре седнице. На истом састанку књижевник Танасије Младеновић поднео је оставку на функцију директора листа и члана Уређивачког одбора. У прошлом броју листа објављене су оставке књижевника Мирка Ковача, Моме Капора, Радомира Смиљанића, Драгољуба С. Игњатовића и Доброслава Смиљанића. Оставке су такође поднели Божидар Божовић, новинар, Бранимир Шћепановић, књижевник, Борђе Лебовић, књижевник, др Миодраг Коларић, директор Народног музеја, Радоман Кордић, новинар и Душан Пувачић, књижевник.

ЗА И ПРОТИВ

САОПШТЕЊЕ УРЕДНИШТВА

Пошто подносиоци оставки нису мотивисали своје одлуке, уредништво „Књижевних новина" није у могућности да их коментарише.

САОПШТЕЊЕ РАДНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ НОВИНСКО-ИЗДАВАЧКОГ ПРЕДУЗЕЋА „КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ"

На састанку Радне заједнице новинско-издавачког предузећа „Књижевне новине", одржаном 2. јула ове године, размотрена је, између осталога, и ситуација у листу „Књижевне новине", настала оставкама чланова Уређивачког одбора и Уређивачког савета. Радна заједница овог предузећа једногласно је одлучила: поклања се пуно поверење главном и одговорном уреднику „Књижевних новина" Зорану Глушчевићу и пружа му се пуна подршка у његовим напорима за сређивање ситуације у листу.

Радна заједница НИП „Књижевне новине"

СУОЧАВАЊА

МИЛИВОЈЕ ПЕРОВИЋ

ЦРКВЕНИ КАЛЕНДАРИ

ОД ОЛИЊАЛЕ ШУБАРЕ, преко тесног и искрпљеног капута па до неких старих жутих војничких чакшира — био је сличан неком големом медведу који се ко зна како нашао на перону. Снег се отапао, испод њега се указивао црни простор станице; сва неизрецива њена прљавштина кроз коју су вијугале сјајне шине. Премрзли људи су се мували тамо-амо, а на њих се свалјивао густ, прљаво-бели, дим из локомотива.

— Експресни воз за Београд који по реду вожње стиже у шеснаест часова, касни неограничено, — закреште глас из микрофона.

Кнез прихвати голему распалу торбу са једне и балон са друге стране, па их опет спусти. Људи се још више узмуваше, журно наиђе исто тако голем и стар човек, са беретком на глави.

— Здраво, Буљубашо!

— Немој ме тако звати, молим те! Не волим...

— Никад ти се имена не сетим...

Руковаше се, обадва су се смешили помало обрадовано.

— Јутрос сам дошао из Београда да нешто купим, али воз каснио два сата. И, ето — празна торба. Нека све иде до ђавола! клео је Буљубаша.

Обојица су неко време гледали у ниско небо пуно прљавих облака, дима и гара.

— Понављам: експресни воз...

— Шта ћемо сада? — питао је Кнез.

— Да идемо аутобусом.

— Ама... Купио сам карту. Поништили су ми повластицу, на Споменицу, знаш. А пензија ми је четерес банки...

— Платићу ја, моја је нешто већа.

— Добро! А ја сам понео нешто сувога меса из села, поделићемо.

Подигоше своје торбе и пођоше кроз град. Људи су безглаво ишли десно лево, испод возила штрцало их је житко блато. Они су ишли полако и ћутке, један до другога, онако огромни цео тротоар закрчили.

Рампа на прузи се управо пред њима спусти. Кола су се заустављала у низу, једноме сељаку је прасе продорно скичало у бисагама. Над гомилом људи спустило се небо својим прљавим трбухом.

— Пушиш ли? — понуди га Буљубаша.

— Не, финансије, знаш... — Кнез се смешио својим од студени помодрелим лицем, само су му очи још биле исто онако сјајне и пуне жара.

— Мајку им њину, ова рампа... спусте је ваљда кад воз пође из Пирота, — мумлао је неко у гомили.

— Причују се ти горе у селу, убиће те неко, — пожудно је Буљубаша сисао цигарету као да му је од њеног дима било топлије. — Много си им дужан!

— Јоок! — смешио се Кнез, — гледају ме као икону. А и кућу сам подигао... у ствари то је само подрум — али од камена. Уосталом од судбине нико не побеже!

Протутње воз, маса настави да се ваља даље. Прорези улица били су сиви и тамни од ноћи која се негде наливала у ниском облачном небу.

На шалтеру аутобуске станице им дадоше карте, али аутобус је каснио.

— Кнеже, неко је од нас баксуз! Мора да си горе у селу негде био у штети.

— Јоок! прошло ме је то. А у селу остала само једна баба, само један зуб има, части ми.

Ушоше у мали станични бифе којим је текла прљава река од многих ногу што су се ту отапале. Стадоше уз један празан банак, свак са своје стране, и заузеше га читавога. Трљајући руке и поцупкујући промрзлим ногама, нагоше се један према другоме — никога око себе нису видели, као да никога није ни било.

— Ја ћу врућу ракију, — рече Кнез, много је волео ракију, сигурно је оно балонче било пуно. — А ти?

— Не смем, пронашли ми шећер у крви. Чај, али без шећера.

Наиђоше муж и жена, леши млади људи, насмејани и румени. Човек се загледа одједном у њих и рече:

— Ми се, изгледа, познајемо?

— Можда, богами, — прогунђа Кнез али није дизао главу, ни да га погледа. — Свет није баш тако велики.

Ни Буљубаша није показивао вољу да подигне главу и да погледа. Пио је чај, врућ, жут и бљутав.

Мало после између пултова за којима су стајали људи, наиђе некакав седи одрпанац, носио је торбу о врату и викао:

— Календари! Црквени календари!

— Дај један! — рече Кнез. Па подмигну свом другу: — Треба ми горе у селу да знам кад је која слава, знаш.

— Дај, вала, и мени један, — рече и други, не објашњавајући зашто му је потребан.

У то најавише аутобус за Београд, они подигоше своје торбе са пода и, један поред другога, големи, стари и одрпани, не гледајући ни десно ни лево — упутише се излазу.

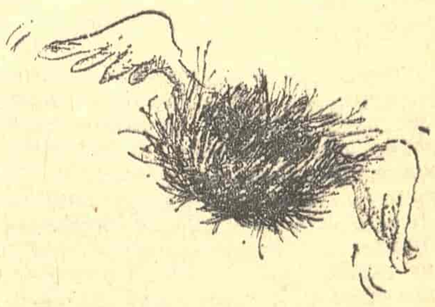
— Ко су ти ови? — запита жена свога човека који је ћутке гледао за њима.

— Обадва су за време рата били команданти бригада. Ударних бригада, по десетак хиљада бораца — онај у шубари Четврте а онај у беретци Шесте. Из мога су краја. био сам млад али памтим... какви су то само људи били — песме су се о њима певале.

— Па... шта се то са њима десило?

— Онај у шубари је заглавио по резолуцији. А онај други... и он има неку казну — не знам какво је дело учинио.

— Мани их, молим те!...



ЕСЕЈ

ДИНАМИЧКИ ПРИНЦИП ПОЕТСКЕ ФОРМЕ

НОВИЦА ПЕТКОВИЋ

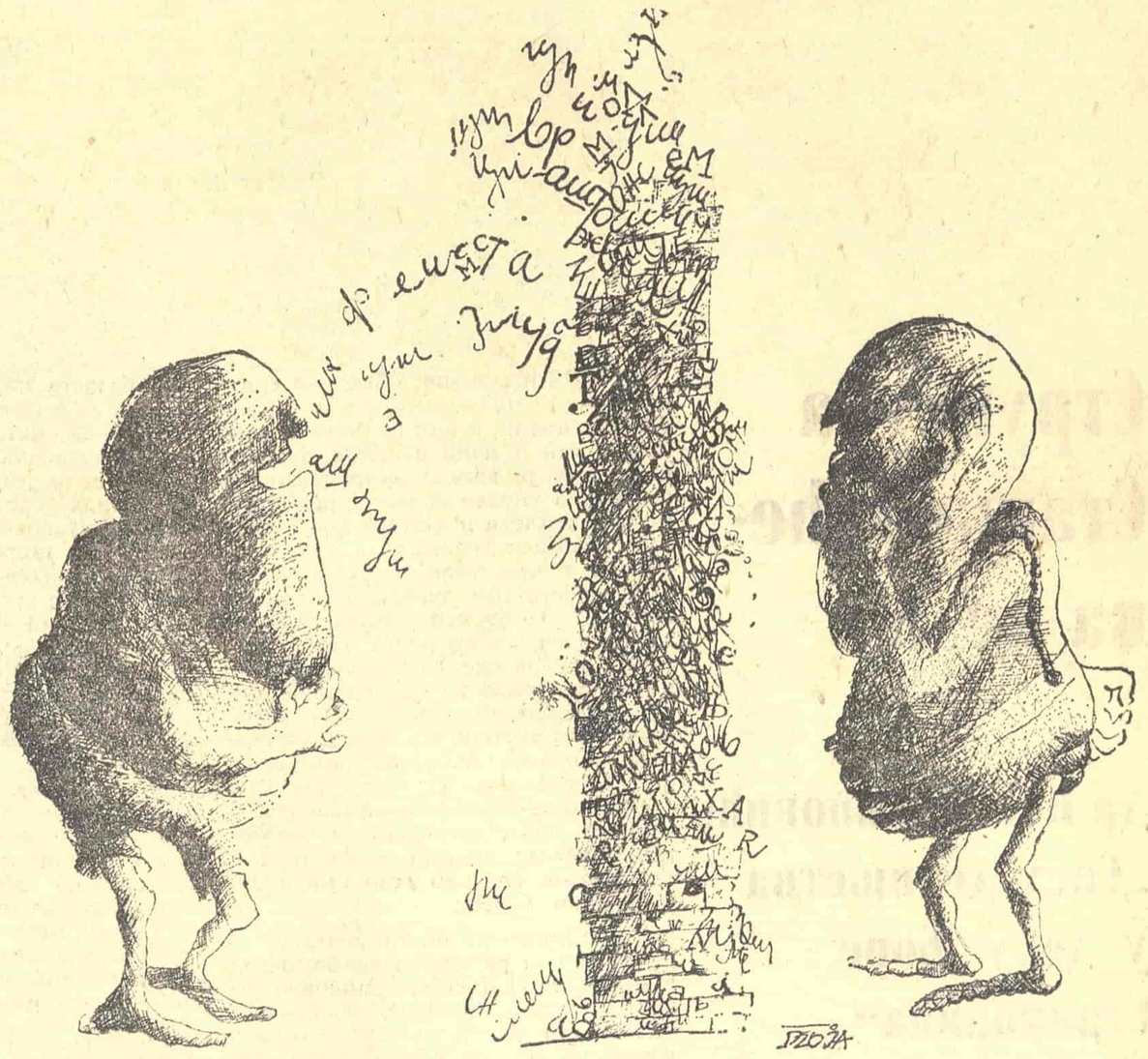
ИСПИТИВАЊА ПОЕЗИЈЕ постају све прецизнија, а аналитички методи све примеренији специфичности свог предмета. Тако се може замислити тренутак кад ће се доћи до адекватних и потпуних метода и критерија. Данас се поезији прилази са веома разнородних полазишта, и тиме се очитује жеља за сагледавањем поезије у њеној разноликости: ниједан њен аспект више није у тами. Аналитичка обухватност, у принципу, више није проблем; она је проблем једино на плану примене. И од аналитичке разноликости већ се иде ка синтези: превладавају се аналитички аспекти и тежи се ка синтетичком одређењу конкретног поетског чина. А резултат тог чина су конкретне поетске структуре, које треба испитивати, прво, с обзиром на властити унутарњи принцип и, друго, с обзиром на социјално-историјску детерминисаност. Ова два начина испитивања методолошки се подударају са лингвистичким проблемом усклађивања синхроније и дијахроније. Проматрана синхронички, поетска форма је на изглед статична: она је у себи организована, смислена и затворена; проматрана дијахронички, форма је динамична: она се из једне у другу социјално-историјску епоху мења и прилагођава. Овако схваћена динамичност поетске форме односи се на моменат историчности, који је садржан у свакој форми, али који ипак не обухвата и онај унутрашњи динамички принцип на коме се поетска форма изграђује. Јер унутарњи динамички принцип који ћу овде покушати да истакнем није само једна „страна" или „особина" поетске форме или облика; он је сам њен начин егзистирања. Моје основно уверење је садржано у тврдњи да је поетска форма у себи самој динамички структурисана, а не само у зависности од променљивог историјског контекста.

Ма колико били прецизни у својој егзактности, сви предузимани аналитички захвати као да показују известан несклад између метода и предмета: као да егзактна анализа у принципу не може да досегне ону дијалектичку и органичку живост коју песма поседује. Аналитички поступак показује потпуну властиту оправданост, али му, без обзира на мању или већу обухватност, ипак измиче непоновљива и телеолошка целина. Тај недостатак као да је уклоњен у синтетичком приступу песми као непоновљивом и у себи смислено структурисаном „организму". Ту је стварање схваћено као смислено обликовање; интерпретација се онда своди на откривање унутарње оправданости, логике егзистирања смислених облика.

За полазни принцип песме узимам обликовно посредовање: у песми се језичким средствима садржаји уводе у нове, формалне релације. Та дистрибуција, та расподела материје у одређене формалне оквире није ништа друго до посредовање: увођењем у нове релације укида се претходна непосредност. У том смислу је и језик датост која се у песми мора да преуреди: у песми је језик подвргнут новим принципима формалне и семантичке природе. Зато се граматички односи видно померају у поезији или пак добијају ново значење. А то насиље над језиком које је „опипљиво" у везаном слогу само је вид општег насиља над материјом: језичка, емотивна, мисаона или било која друга материја подвргнута је терору форме. Сукоб између материје и форме је динамички моменат поезије. Песма би се тако могла дефинисати као победа облика. Језичка, емотивна или мисаона материја уведене су у законе стиха: њихова маса је распоређена у нова ритамска таласања. И материјални и интелигибилни садржаји преобликовани су тако што је њихова маса прераспоређена, на нов начин артикулисана, и тај нови распоред је истовремено и нова семантика. Семантика песме, дакле, није ништа друго до нова, поетска конфигурација садржаја. Ако ту границу, то подударање облика и значења прекорачимо, нужно смо изашли из формативног чина. Овај модус долажења до значења битан је за поезију.

Аналогну расподелу материје налазимо и у језику, а на елементаран начин се очитује при формирању фонеме. Ту се непосредно прожимају звук и значење. У процесу настајања фонеме веома јасно се види како се самом дистрибуцијом материје долази до функције и значења. У новом распореду, новим односима који се успостављају међу деловима једне те исте материје рађа се језичко значење. Из фоничке масе се издвајају појединости и уздижу до носилаца извесне функције, постају знак; остало се потискује у други план, као сувишно или као помоћно. Већ то издвајање значајног и безначајног представља једну врсту обликовања: компактна звучна маса је у себи издиференцирана, а у самом диференцирању рађа се значење. Фонологија методички јасно разликује релевантне од ирелевантних ознака и том разликом се користи за објашњење настанка и функције фонеме. Овде је значајан сам процес диференцирања или расподеле као начин обликовања језичког значења. Иза функције и значења у језику постоји, дакле, обликовање, дистрибуција артикулационе и звучне материје. Наравно, језик, у складу са својим комуникативним циљевима, фонеме своди на симболе и функционалне ознаке: акустичка и артикулациона пуноћа уступају пред функцијом и значењем. У поезији, међутим, осећамо како се та прикривена пуноћа поново јавља у такозваној звучној експресији или гласовној инструментацији. Расподела звучне масе у поезији није функционализована као у комуникативној употреби језика, него се правилним распоредом звучне масе обликује, а не означава семантика песме. Сугласници и самогласници граде смисао песме. У песми језик поново обликује своја значења, као на самом почетку, у време настајања фонема: осећа се присуство првобитног „вајања" значења у артикулационо-фоничкој „маси". Значење још није одвојено од облика. У томе би се могла да открије принципијелна разлика између песничке и комуникативне употребе језика, и то на свим нивоима: од фонолошког до синтаксичког.

И на свим другим плановима песме збива се сличан обликовни процес; различитим саржајима даје се јединствена форма. Песма је, дакле, резултат посредовања: ништа у њој не остаје у самоидентитету, у првобитној датости. Разлика између обичних и поетских емоција и јесте у томе што обичне емоције не знају за посредовање. Песник успоставља однос са властитим емоцијама; он их формом песме удаљава, тако рећи, од себе самих и односом који са њим успоставља успева да их трансформише. Он, истина, не напушта емоције да би открио њихов узрок или значење (то би био научни однос), али исто тако и не остаје код њих, него их мења, зна да их преструктурише. А такав однос није ништа друго до врста негације: изменом првобитне и успостављањем нове структуре негира се непосредна датост коју је песник



ЈОЈА РАТКОВИЋ: ЦРТЕЖ

затекао у садржајима. Садржаји нису одстрањени, материјална супстанца није замењена спознајним законитостима, али је ипак дошло до квалитативне измене. Битна измена која се овде збила односи се на начин постојања: ништа више није дато као чињеница, него је формалном равнотежом посредовано и уздигнуто до телеолошког егзистирања. Песник, дакле, успоставља однос и мења егзистенцијски модус; поетско биће израста из те промене, у њој је утемељено. Том променом се и може објаснити органички карактер песме: јединственом формом је свака дата материја уздигнута до смислене организације. Песма је недељива целина управо зато што се сви њени „слојеви", „аспекти" или „делови" укидају у јединственом смисленом средишту. У том погледу је она завршена и затворена целина, а њена форма не може да буде ништа друго до разрешење и коначан резултат. Анализа би морала да се усредсреди на откривање могућности и модуса постојања тог новог, поетског реалитета. Крајња амбиција анализе би била да досегне сам телеолошко-органички моменат: оно дијалектичко прожимање делова и целине које се осећа у свакој аутентичној поетској творевини.

Али постоји један тренутак у таквој анализи песме кад се суочавамо са „сувишком", са „присуством" које самом песмом није дефинисано. Наиме, оно није инкорпорирано као страно тело, равнодушно с обзиром на органички јединствену песму, али се може објаснити тек кад се границе телеолошке затворености прекораче. Друкчије речено: оно нас не води у песму, него нас из ње изводи. Елементи органичке целине обично нас доводе до телеолошког средишта које све објашњава и оправдава. Изгледа да не постоји елемент који би указивао на неко друго средиште. У песми, међутим, мада је она органичка целина, постоји такав елемент: он указује на излаз из затворене поетске структуре. Доследна структурална анализа доводи до тог елемента који упућује на растварање структуре, на њено превазилажење.

Наиме, овде се суочавамо са парадоксалним, но и најдраматичнијим моментом песме: њеним изласком из себе саме. Песма, напросто, напушта себе, напушта своје позитивно одређење и повлачи се у онај „сувишак" који и после исцрпне анализе остаје недефинисан. Да би се могло даље ићи у смеру који је овде обележен, треба напустити песму као затворену целину; само не тако да се њена унутарња законитост напросто одбаци. Немоћно аналитичко заустављање пред једним недефинисаним „сувишком" у песми готово сликовито показује како се начин постојања поетског бића никако не може свести на аналитички објекат; напротив, песма је негација објективно-датог; негација датог је унутарња динамика песме.

У песми се у свим слојевима укида проблематска материја: у обликовном чину трансформишу се сви конкретни садржаји као што су језички, психолошки, социјални, објективно-природни и сл. Долази се до јединствене форме. Међутим, форма није само резултат и решење, како је раније утврђено: она је истовремено у себи самој противречна. Јер у њој је садржан моменат посредовања и негације свега датог, свега што је форми претходило и из чега је поникла. И та негација се не укида кад је поетски облик већ формиран, него напротив остаје као неотклоњив динамички принцип форме. Моменат негације је у самом основу форме; она се на њему конституише, и зато не може из себе да истисне онај „сувишак" на који се наилази у процесу анализе. Аналитички „сувишак" није ништа друго до моменат негације, који и саму форму отвара за даља одређења. Песма се, дакле, раствара на основу властитог принципа: она није коначно, него отворено решење. Она је исто толико решење колико и проблем.

Прецизна и егзактна анализа захтева објекат, а у песми је управо он укинут. Кад песник успева да обликује емоције, он тиме укида властиту зависност од њих (он их негира као објекте), а укида је тако што емоције посредством форме смислено организује. На исти начин укида зависност и од осталих садржаја који улазе у песму; у исто време он успоставља неку врсту моста између себе и тих садржаја — преко телеолошког момента поетске форме. Нова форма коју сви ти садржаји добијају јесте моменат укидања разлике између песника-субјекта и садржаја-објекта. У поетској форми се отклања субјект-објект релација. Зато анализа која упућује на статичку субјект-објект релацију посустаје пред унутарњом динамиком песме. Укидањем субјект-објект релације нужно се укида објективно-реална статика. Сама пак негација не претходи форми, него је њен принцип: поетска форма није ништа друго до објективирана негација. Песма израста из негативног: ето нове дефиниције поезије као „цвећа зла". Поетски облик се стога не може објаснити само позитивним одредбама, него у првом реду негативним; он није резултат једне активности која производи, него активности која ништећи производи. Зато не може бити у себи смирен као коначно пронађена вредност, него је сав сачињен од унутарњег раздирања. Метафора је резултат ништења; она је поетска све дотле док негира дате односе међу бићима и док је раздиру унутарње противречности: кад се смири, постаје језички шаблон.

Тај основни принцип поетске форме да израста на негацији истовремено је и њен динамички принцип. Дијалектичко прожимање супротности не дозвољава јој да се „смири"; у ствари, кад се „смири", шаблонизује се. Постаје канон и љуштура: у њој се облик и значење раздвајају. Моменат негације је, дакле, остаје у форми као могућност непрекидног трансцендирања. Сама трансценденција је унутарња динамика песме. Та унутарња динамика увек отвара иначе смислено затворену структуру песме. Парадокс песме гласи као каламбур: затворена отворе ност. Цела анализа је сада сведена на игру парадокса, која уз то указује и на игру сличним гласовним спреговима. И то као да није случајно, јер игра као супротност свакој скаменелој позитивности и датости унутарњим противречјем динамизује поетски организам. Песма је смислена отвореност или жива противречност.

Поеме

ВОЈИСЛАВ ВУЛАНОВИЋ

* * *

Кроз нас зуји вишњи пламен
као писак кроз свиралу,
као кроз цвет огањ земље.

Ми и цветови исти смо,
крв дубине усправља нас,
а душа је као мирис,
не зна тло по ком пада.

Исти пламен сажиже нас.

* * *

Прснуће очи моје
гледајући невидљиво.

Каквих страшних ствари има
не смем ни да одгонетам.

* * *

Моја мисао кружи небом
као ваздух из пећина.

* * *

Пламен је ишао земљом,
сваки створ је пиштао,
небеса се лелујала.

Нека буде шумски мир и роса
око мога благог лица,
лепет крила око ува.

* * *

Постоје ствари које не могу ишчезнути
као ни моја мајка
која на сунцу пали ватру.

* * *

Дрхте мокре ноћне траве,
из уста небесника
бије студен и несрећа.

* * *

Ко је жарио и палио
слеп је пред грожђем васионе.

* * *

Идем ка заласку руменим путићем.
класје тајно са мном хода,
слушам како збори вода,
испљуснули су из мене наду.

* * *

Риче олуја пред лицем цвета.

Људи с рукама на коленима
у размакнутом простору зборе.

* * *

Овај живот као глиб на уста,
зрака наде као луч у кужник,
пуца опна гњилој тишини,
пексин демон ноћи свеукупне.

Истина долази да сведочи,
поврх ума набачени ланци,
кајиш змије на танушном врату,
ексери, камџије, раље.

* * *

Али пламсај је ту, и простор је чудесан,
нигде светлости колико у нашој самоћи.

Структура Станковићева дела

Др Вук Филиповић: „Свет детињства у делу Боре Станковића“

Заједница научних установа Косова и Метохије, Приштина 1968.

„ПОСТОЈЕ несумњиве обавезе и дугови према књижевном стварању Станковића, према једној изузетној оригиналности и моћи поетског испољавања што је каткад замрачивано и третирано управо провинцијалном ускошћу погледа и захтева док је она сама остајала упадљиво изнад, супериорна у чувственој синтези живота и досегнутим значењима људске трагике“. То је основно, несумњиво тачно и значењски вишестрано полазиште аутора ове занимљиве студије којом се излази из оквира клишетираних, често традиционалних монографских приступа писцу и делу. Оно је уједно доказ не само декларативних опредељења за метод структуралног анализовања, урањање у слојевитост дела, проницање у његове тајне пределе, утолико слојевитије и тајновитије уколико дело има виши уметнички домет.

Нови критички инструментаријум, неопходан за регистровање богатства уметничких садржаја, неминовно руши овештале баријере постављене између три дисциплине науке о књижевности, а данас је непотпун без коришћења достигнућа других, сродних и блиских научних дисциплина, помоћу којих се у новом осветљењу показује то поливалентно зрачење уметничког дела. Проучавање књижевног дела и књижевног талента Боре Станковића, песника људске трагике и неповратне романтике младости, често је ишло мимо тих нових постулата књижевне анализе тако да се након извесног времена долазило у садржински процеп из кога нема даљег узлета критичарског надахнућа.

На новим и неодгонетнутим пространствима литерарног дела лишеног баласта наслеђених оцена, оних које мимоилазе суштину постојања и трајања уметности, лакше се уочава то шаролико богатство. Определивши се за један од значајних структуралних састојака Станковићева дела, Филиповић се посвећује само њему, тј. широко обухватној синтагми панорама детињства, првенствено усмеривши свој интерес на то да што више исцрпи тематику и да је, оним делом који је у тексту и контексту тумачења, засводи у целовит критичарски систем, који пуноћом свог значења помаже другачијем поимању тога дела. Повратно дејство таквог критичарског приступа огледа се у двоструком или вишеструком рашчлањавању психологије пишчевих јунака али истовремено, у органској условљености и психологије стваралачког поступка. Драж Филиповићевих открића лежи у реконструкцији Станковићева стваралачког поступка, декомпоновања и поновног компоновања ове вредне уметничке целине.

Изворишта Станковићева лиризма Филиповић налази и хронолошки сукцесивно показује у објективистичкој изолацији приповедача, у афективним садржајима вокације периода раног детињства, контаминацији спољне реалности и њеној каснијој пројекцији у којој налазимо изразиту склоност ка идеализацији и постизацији, у пишчевој визији те реалности, потом у симболици материјалне визије и психолошком развијању карактера.

Да би слика била потпунија, Филиповић своју, на неким местима скоро егзактно рађену анализу, поткрепљује поређењима са делима која измичу овој тематици, али тим поређењима потврђују и утврђују тачност саопштених судова. Као пример Филиповић наводи прозу о божјацима и приповетку „Гос-н Таса“ показујући у више равни како проза новијег раздобља остаје без пуног, пиктуралног Станковићевог колорита (без „симболике пуноће облика, виталитета, чулне свежине, боја, укуса и живог додира“).

Поседујући афинитет за проблематику којом се бави и потврдивши га још у два маха (када је у питању Цанкарево и Андрићево дело), аутор студије циклично употпуњава своје судове, служећи се, када је то нужно, психологијом детињства и психоанализом, подређујући их утврђивању развојних етапа и односа локализације, односа времена у приповедачевој перспективи, мотивима и типизацији.

Највреднија поглавља студије представљају поглавља „Средина и традиција“ (са извесном осеком у поднаслову „Станковићеве првине“, у коме се одразила законитост надахњивања критичара), „Мотив божјака“, „Газда Младен“ и „Психолошки развој личности у роману ГАЗДА МЛАДЕН“, два поглавља која бесумње представљају врхунац критичаревих могућности, као и „Финални преглед“, изврсну завршницу разуђене и успело сведене анализе.

Портретишући средину и поједине личности, Филиповић, на моменте чак и литеризирано, у добром смислу те речи, реставрира староврањански патријархални амбијент мноштвом продора и реверзибилних похода у врањанску прошлост. У аналитички суд уткан је присан, проосећан и доживљен свет писца, дела, амбијента, љубав која је неспутана у случајевима када треба донети неповољне судове (аутор студије то чини када говори о почецима Станковићевог стваралаштва и прозама које се не односе на особени врањански живот – „Печал“, „Преступ“ и друге). Чувајући се искључивости, Филиповић неуобичајеном објективношћу научно фундира своје судове.

Дисциплиновано повиновање основној функцији студије одрицање од низа уз пут уочених детаља, асоцијација које маме својом свежином али се не уклапају интегрално у основни ток расправе, није омело Филиповића у доношењу знатног броја књижевнотеоријских судова који су примењени на сродне ситуације (пројекција и аутопројекција, однос наративног, објективног и субјективног времена, регионално и универзално у делу, однос реалности и реализма, врсте Станковићева реализма и слично).

Захваљујући модерном методу књижевнотеоријске интерпретације Филиповић је успео да открије нове слојеве Станковићева дела. Из бројних, лепотом живота и динамиком анализе пулсирајућих пасажа избија несвакидашњи опис Станковићевих јунака, њихових сукоба са друштвом, интимни гејзири незадовољства који шикну у моментима побуне и ослобођења људске личности, притиснуте суровим оквирима патријархалне етике, одражавајући дубоке поноре људске трагике, осветљавајући и тумачећи Станковићево дело с посебног аспекта у коме се појединачна виђења сливају у целовиту слику целокупног дела, виђењем које помаже дубљем и приснијем поимању тога дела.

Радомир Ивановић

Песник суштинског простора

Милутин Петровић: „Дрзновено рождество“

„Просвета“, Београд 1969.

ИЗМЕЂУ познате Рилкеове крилатице да стихови нису осећања, већ искуство, и Валеријеве да се све лепша у самом уметнику, има, кад се извуку крајње консеквенце, веома мало, или баш никакве, разлике. Док Валери одбацује искуство бића, облике спољашње егзистенције, догађаје на плану историје, личне трауме које су могле утицати на дело и све оно што се може наћи у биографији песника, дотле Рилке о поезији говори као о искуству бића, и да сваки доживљај субјекта нетекако има значаја у оном чудесном тренутку кад се обелодани први стих, чије порекло можда и јесте божанско, али који је део бића и крви, који је у ствари песниково отворено ЈА. Ова два става великих песника којима морамо веровати, којима и верујемо, извучена су такође из искуства и само су привидно опречна; у суштини, они значе исто, два пута који се међусобно надилазе, додирују и спајају, а који, најзад, доводе до истог циља, до уметничког дела које се уздиже понад свог узрока. Поћи од нечега, или стремити нечему, прећени пут је истоветан кад се, стојећи на свом крају, обасјани лоптом властитог праха, окренемо почетку.

„Дрзновено рождество“ Милутина Петровића поседује неколико слојева који се, углавном, могу ситуирати у међупростор између Рилкеовог и Валеријевог схватања уметности и живота, с тим што је Петровићу Рилке знатно ближи и што су Рилкеове „Девинске елегије“ оставиле трага на Петровићевим поемама. Такође, читавим „Дрзновеним рождеством“ доминира специфично пустовско трагање за изгубљеним временом, за прохујалим данима, за прохујалим ноћима, за оним скривеним местом где почиње ДАНАШЊЕ ЈУТРО уз крикове орлова из шпиља, где је ситуирана и сажета читава људска егзистенција. Перманентно траје песников повратак прапочетку, заборављеном рају, у празну цисгерну која може да симболише време детињства, која такође може да симболише и сву тескобу света и хаос цивилизације пуне поганих сребролубаца. Враћам се у празну цистерну уз море, означава песник стање свог духа, усамљен и уклет, као да све то, и рођење и смрт, и недостојан живот, беше само воља богова! Јер, усамљени играч нема избора пред смрћу која одасвуд вреба, досадно и стрпљиво. Да ли постоји небо изнад празне цистерне? Да ли, можда, негде ван нас, или у нама, постоји излаз из овог пространства, и да ли, у овој грози од искони, како би рекао Момчило Настасијевић, у овом затрованом свету таштине и зла, спрам наше огромне и болне усамљености, постоји дно надежде наше? Можда све то и није само чежња за чистим и безазленим детињством, и сигурно није само то, већ то значи истовремено и кидање свих видљивих и невидљивих нити које пе тика вежу за бивши живот, за мајчине окуте, за време папирнатих змајева, шарених сликовница, потонулих лађица, поломљених играчака, несташних дечјих игара. Често је то сублимисана чежња за неком оностраном, чистијом егзистенцијом, за неким светом ван овога. Петровић то изражава стиховима који додуше нису посебно апострофирани, али који недвосмислено изражавају песникове интенције и сва она мисаона и емоционална померања унутар бића: Лети наше драгољубно тело/ Из окрила топле сисе. Са кога дрвета окусити? вечна је егзистенцијална дилема.

Може бити да је кључно место у „Дрзновеном рождеству“ онај део где песник о детињству говори као о смешном врту са смртоносним биљкама. Притисак крви осваја СУШТИНСКИ ПРОСТОР који сједињује сва бића и све предмете који јесу. То је она рилкеовска компонента у Петровићевој другој књизи, из које често на површину избијају час снажни импулси природе и њена раскошна флора, час сетна кантилена и тиха ламентација над људском пролазношћу, час животна радост и озареност, а час дискретни нихилизам. Сетни сањар, очију упртих у неки невидљиви знак на дну своје душе, као у непрегледну ноћ, Петровић се често враћа детињству, да би се, поседујући га посве, ослободио за свагда његових спона. Детињство, смешни талас! — вели песник, окренут свом почетку, свестан да кад свега нестане и кад све постане само прах и пепео, негде, на дну душе, остане мали врт детињства. Окренут прошлости, свестан да је увек било исто, да ће увек исто и бити и да нема спаса, песник гледа како се руше лепе грађевине и ужива у тој лепоти, дарује нам срећу и мир, а сам у себи нема ни среће ни мира. Чудан је Петровићев однос према детињству: споменуће смешне вртове детињства, трулеж детињства, презриво и резигнирано. Каткада ће се мирна и отмена лирска фраза Петровићеве песме узбуркати, усковитлаће се вокали и акценти, а њен изразито барокни сјај прерашће у специфичан сензуални миље, да би се, као у поеми „Суложница“, претворио у снажну еротику која карактерише зрело доба људске егзистенције. Елементи еротике, која постаје основа бића, замењују носталгичне визије детињства.

Петровићева књига се пред нама отвара као најлепши јутарњи цвет и ми присуствујемо, како би рекао Валери, заиста једној изузетној свечаности Разума, Духа и Материје, Идеје и Знака. Каткад је у Петровићевој књизи предмет песме потиснут изван домашаја наших чула и наших поимања, перцепција песме своди се на перцепцију неколико елемената који, на први поглед, изгледају неважни. Јер, прво нам се наметне раскошна и барокна форма његових песама, њихов спољашњи сјај, широки, библијски интониран стих, полифоничан и вишезначан. Изузетно живописан колорит песама неодољиво подсећа на густи и фасцинантни колорит средњовековних српских фресака. Стоглаве аждаје, вештице, облакиње виле, жељке, чувари блага, небески двори, виловњаци, невесте, велможе, жреци, апостоли, анђели, тамни вилајети, итд., означавају један круг који сједињује и обасјава изнутра аутентичан и модеран сензибилитет који зрачи из отмене структуре Петровићевих често библијски и апокрифски интонираних поема. Доминантна је, дакле, једна врста специфичне митске вокације, изузетне и снажне, и то би био један од најважнијих и највршћих слојева у контексту читаве Петровићеве књиге. Митска вокација и елементи космичког надахнућа и виђења све више доминирају у савременој српској поезији, те и Петровићева књига се надовезује на интенције неколицине најзначајнијих наших песника који националне симболе узлижу до општег значења. Петровић се такође ослања на најбоље токове наше традиције, на старо српско песништво, а његове језичке иновације подсећају на духовни напор Момчила Настасијевића да створи посебан и апартан језички систем. Цитирани стихови на почетку „Дрзновеног рождества“, који припадају непознатом српском песнику из 1568. год., изражавају основне песникове интенције.

Рекосмо да је у Петровићевим песмама садржај често потиснут или једноставно не постоји у класичном смислу; садржај песме је у подтексту, скривен између густих вокала. Лепота поезије и јесте у томе да нам се тешко, али постепено отвара. Тако уметничка дела, како би рекао Рилке, егзистирају „као тајанствена бића чији живот траје мимо нашег живота који пролази“. Песме надилазе пустош и земаљску пролазност свога творца, имагинарни предели духа мешају се са симболима реалног света, стварно време изједначава се, у песми, са временом које је или ван граница моћи опажања, или је изгубљено.

Ако је прва Петровићева књига „Тако она хоће“ представљала својеврсну лирску вежбу духа, истраживање дубљих и запретаних слојева опште семантике, преданост језичком аскетизму и апсолутној сажетости, чежњу за савршеним изразом и складном формом, књига „Дрзновено рождество“, иако у себи садржи све то, усавршено, посве је друкчије и особеније дело, има дакако и сложеније поруке, израженије мисаоне координате, сложенију вербалну, мисаону, лексичку, формалну структуру, и представља синтезу досадашњих Петровићевих духовних напора да на једном далеко ширем плану представи своје визије света и елементе личне егзистенције. Песник би да се поистовети с творбом Природе.

Милутин Петровић се овом књигом уврстио у најбоље токове српске поезије. Оно што можда недостаје његовој књизи јесте одсуство снажнијег осећања историје, дакле, историјске свести, те на први поглед може изгледати да је архаична лексика опречна мисаоној и емотивној структури песама. Међутим, у „Дрзновеном рождеству“, свест о историји замењена је снажном митском вокацијом, што је итекако важније, те потпуно нестаје првобитни утисак, поготово кад се дубље уђе у све емотивне слојеве и мисаоне просторе Петровићевих песама.

Слободан Ракитић

Из дневника

ЗВЕЗДАН ВУЈАДИНОВИЋ

Бити млад и бити стар
O la triste histoire

Љубав и сан
Драгих речи величина
Vill' Amarena. Dolce la tua casa
in quella grande pace settembrina

Amour ne m'abandonne pas un instant

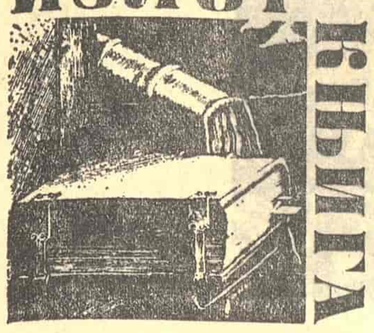
Данас опет магле у Алто Адиђе
Уснула девојка, с маглама меранским
Давно знана, сиђе

Io non son viva che nel tuo cuore.

Мерано, 1968.

(Употребљени стихови:

Бити млад — Vjević
O la triste histoire — Verlaine
Vill' Amarena — Gozzano
Amour ne m'abandonne — Larbaud
Io non son viva — Pascoli)



Религија и друштво

„Стварност", Загреб 1969.

ЧИЊЕНИЦА да и данас, у социјалистичком друштву, религија представља феномен чија се присутност није могла и не може отклонити само добром вољом, административним актима и крутим уверењем да време ради против ње, изгледа на први поглед, можда, необично, али се не сме превидети. Погрешно би било мислити да је она само остатак прошлости и да је њена актуелност само рефлекс оних времена у којима је црква била најмоћнија друштвена институција. Такво гледање на ствар је, између осталог, и омогућило да, а то се такође мора признати, иницијатива поново полако прелази у руке свештенства и да се све чешће суочавамо са ситуацијама које су очитледан плод те иницијативе (ве-

---

ДИЈАЛОГ о религији против религије остаје задатак социјалистичких принципа. Ми нисмо имали сталан такав дијалог. Религиозне институције су добро користиле такво стање. У задње вријеме објављено је код нас много публикација, листова и брошура о разним религиозним манифестацијама. Поново се истичу предности вере. Иде се већ толико далеко, да се Марксово схваћање проглашује мрачним одговором на свијет и живот (нпр.: Јован Куничић у књизи — СМЈЕР У ЖИВОТ, Сплит 1963).

Бранко Бошњак

(„Критика религије")

ДИЈАЛОГ о религији као критика религије, разумије се, остаје као задатак субјективних снага. Такав дијалог, међутим, искључује примитивну и простачку атеистичку пропаганду која може у најбољем случају послужити самим атеистима, али која на вернике не дјелује или дјелује управо супротно. Хуманистички одгој, формирање дјечког свјетовног назора, назора о повијести, о повијести религија и цркава, укључивање повијести религије, кршћанства, муслиманства, будизма и свих осталих религија у опћу хисторију религија у виду њеног саставног дијела, откривање свјетовних темеља религија, све ово сврстава се, по нашем мишљењу, у много ефектнија средства лаизацијског дјеловања.

Зденко Ротер

(„Политика и религија")

лики број омладине која посећује цркве, висок тираж верских часописа и публикација итд.).

Књига „Религија и друштво" представља покушај да се овај проблем нагласи, да му се озбиљније приђе, да се расветле извесни његови аспекти — дакле, да се информише, објасни и наведе на размишљање. Она садржи десет чланака различитих аутора — углавном, филозофа и социолога — који обрађују како однос између религије и друштва уопште, тако и посебне видове тога односа у социјализму. У већини ових расправа стављено је тежиште на политику Свете столице и указано на необичну виталност католичке цркве која је успела да се прилагоди новонасталим струјањима у свету и да, мада по природи ствари конзервативна институција, модификује своје ставове и, залажући се за мир и коегзистенцију, многе увери у своје добре намере. Несумњиво да је захваљујући овакој еластичности Ватикана и постало могуће да се поврате, бар привремено, извесне изгубљене позиције не само на Западу него и у неким социјалистичким земљама. Но, мислимо да су аутори који су третирали ово питање врло мало настојали да критично размотре промене у ставу Ватикана, већ су их радије само констатовали не трудећи се да допру до њихове суштине. Чини нам се да је можда било потребно мало чешће посумњати у искреност побуда које су довеле до новог курса који је започео Бовани XXIII.

У своме чланку „Поглед на темељне ставове католичке социјално-политичке доктрине" Вјекослав Микецин, пратећи развој социјално-политичке теорије Ватикана од познате енциклике папе Лава XIII »Rerum novarum« (1891) па до последње енцикли-

ке која третира социјалне проблеме. »Populorum progressio« Павла VI (1967), показује да је католичка црква прихватила прогресивне ствари тек када је била на то принуђена. Он изванредно јасно указује на то да је папа санкционисао капитализам тек када је видео да би, проповедајући и даље да је феудални систем једини који одговара божјој вољи, црква постала потпуно анахрона институција.

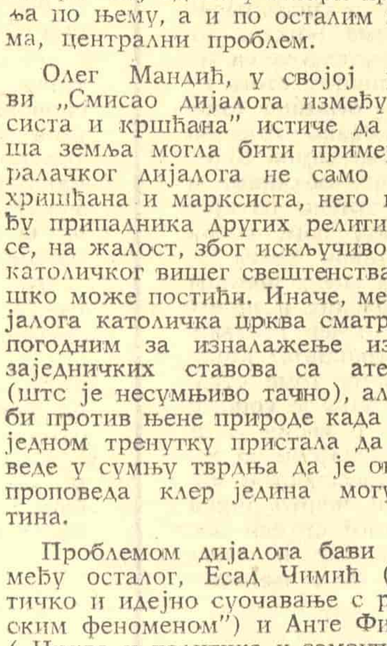
У есеју „Критика религије" Бранко Бошњак је покушао да постави основне теоријске и практичне проблеме који у најширем смислу обележавају подручје које испитују аутори ове књиге те би се ова расправа могла сматрати и неком врстом уводног чланка. Констатујући да су марксизам и религија неспојиви, он покушава да одреди границе између религије као јавне и као приватне ствари. Тај однос у ствари представља по њему, а и по осталим ауторима, централни проблем.

Олег Мандић, у својој расправи „Смисао дијалога између марксиста и кршћана" истиче да би наша земља могла бити пример стваралачког дијалога не само између хришћана и марксиста, него и између припадника других религија, али се, на жалост, због искључивог става католичког вишег свештенства то тешко може постићи. Иначе, метод дијалога католичка црква сматра врло погодним за изналажење извесних заједничких ставова са атеистима (што је несумњиво тачно), али било би против њене природе када би и у једном тренутку пристала да се доведе у сумњу тврдња да је оно што проповеда клер једина могућа истина.

Проблемом дијалога бави се, између осталог, Есад Чимић („Политичко и идејно суочавање с религијским феноменом") и Анте Фиаменго („Црква и политика у самоуправном друштву").

У овој књизи налазе се још и чланци Ивице Милвончића („Осувремењивање католичке цркве"), Зденка Ротера („Политика и религија"), Златка Фрида („Нека актуелна питања из односа са црквом"), Милоша Жанка („Актуелна питања односа с католичком црквом") и Ивана Лазића („Правни положај вјерских заједница у старој и новој Југославији").

Властимир Петковић



Günter Seuren

DAS KANNIBALENFEST

Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln;

ЗАШТО „Канибалско славље"? Реч је заправо о великом бегу и о савршеној прељуби, браколомству. Прељубник је 38-годишњи Максимилијан Хил, приповедач у првом лицу и трговац старинама, о чијем пословању се из књиге мало шта дознаје. Али зато много више о друштву у дому Хилових. Хилова жена Текла већ давно има обавезног кућног пријатеља. А Максимилијанова пријатељица Рут је преводилац у једној издавачкој кући. Укратко: налазимо се у оном љубави достојном свету у коме се исто тако дарежљиво и лакоумно издаје новац као и дух. Рут зна Џојса и не преза ни од чега. Место бега се налази на нормандијској обали, која нуди скуше за апетит и разрушене бункере за љубавни акт. И управо тај љубавни акт је главна ствар у бегу. Списак рубља за прање упечатљиво говори о „међусобној сарадњи мужа и жене, која треба да буде савез против беде институционализиране сексуалности." Оба бегунца, дакле, приређују велико славље. Они „кљукају своја тела", али не више дионизијски, као у временима Герхарта Хауптмана, већ више по Камасутри и другој сличној литератури. Максимилијан и Рут већ на почетку књиге имају за собом низ нормалних увесељавања, па зато траже усавршеније форме. Пошто је Рут спремна и на то да добије батине, онда је у логици ствари да је Максимилијан најзад са четири конопца веже за креветске ноге.

Наравно, то помало већ прелази и границе похотнога славља. Овај врхунац открива шта за аутора лежи у основи свега људског деловања: агресивност. И Рут хвата Максимилијана за гушу, при чему извикује немотивисани ратни поклич: „Искил, загришћу у траву!" Овде је примењен зоолошки начин посматрања, који је већ Валзер применио: људи као месождери. „Та, ми нисмо канибали", протестује слабо приповедач у првом лицу, али њему упркос и за потврду модерне уметности приповедања, славље је канибалско, и не би се имало чему чудити ако би у току даље ескападе продавац антиквитета једно парче Рутиног бута деликатно испекао и уз добро бело вино појео.

То се, додуше, не догађа. Али зато Рут, убијена досадом и презасићена тим великим љубавним излетом, дозвољава себи мали скок устрану. Флертује с неким уметником, који, петљајући зарђалом ратном бодљикавом жицом, саставља неке пластике. Максимилијан на то поквари желудац скушама поједеним у бесу. А Текла успева да дозна место бега и појављује се. Обе жене се дотерују. Мамурлук је савршен. Завршни акт великог разочараног љубавника: „Ја ћу им то показати. Препоручићу им околину и климу."

Тема ове Éducation sentimentale није нова. Она се налази у роману »La fête« Рожеа Вајана. Слична епизода бега се налази у основи Ватерло-историје Рене де Обалдија, такође с бојиштем као одговарајућим љубавним миљеом. Тема се налази негде у ваздуху. Гинтер Сојрен је ту етиду одсвирао хладном виртуозношћу. Његов анатомски реализам се исто тако хладно-реално одражава при опису желудачног поремећаја као и при сцени мастурбације. Он успева у тако величанственo компонованим филмским секвенцама као што је она с Максимилијаном на ваздушном душеку: „И тако ја лежим крај умиваоника и осећам промају час с једне и час с друге стране, кад преко мене прескачу, долазећи одоздо од славине, са сапуном и крпчетом у руци, Рут у краткој провидној белини, а Текла у фино прошивеној широкој јутарњој хаљини. Оне ме не гледају ни кажњиво ни сажаљиво, ни милосрдно ни свирепо, ни радознало ни замишљено или одсутна духа. Оне ме просто гледају."

Филмски испробаним средствима се приказује и разбожавање љубавнога неба, када у контрапунктски компонованој сцени, он посматра њу при чишћењу ножних ноката и истовремено чини последњи очајнички покушај да поново оживи пропадајући однос. Најизврснија уметничка фигура: гро-план, жена пред увеличавајућим огледалом, „на слици у огледалу расту огромне косе, поре су рупе, око клизи, маст блешти, трепавице укрштене, ивица очног капка дебела, просто да пукне, као нека светла кључана ларва."

Сличном визијом се књига и завршава: у увеличавајућем огледалу се показује „један мек, а ипак једар плод, и стално та пинцета у том циновском расту, што стоји мирно, светли провидно, можда раслојено ако га изненада прстом дотакнемо."

За аутора је грех још непромењено извор уживања и није случајно што исповедаоница и бункер служе као позорница развоју сексуалног уживања.

Каткад блесне и сјај самопознаје код Максимилијана кад размишља о литератури: „Већина оног што код нас доспе на тржиште, плаче пред собом... Сама кукавна литература. Та, браћа имају спуштена рамена." Или кад Текла своди биланс: „Ти си панталоне скидао исто тако као и други, само је твој речник био богатији."

И на крају да кажемо да је аутор „Канибалског славља" Гинтер Сојрен нада новије немачке литературе.

Александар Б. Поповић

Кроз светлост и чаролије

Гвидо Тартаља

КОЛИКО ЈЕ ТЕЖАК САН

Младо поколење 1968.

БОЉИХ и литерарно вреднијих песама од песама Гвида Тартаље нема у нашој савременој књижевности за децу. Говорити о тим његовим песмама, значи говорити о чистој и зрелој поезији која осваја, задивљује и разгаљује дух. Та поезија плени срца и радује не само децу, већ и одрасле. Тартаља не прави песме за децу. Он их пева, оне потичу из његовог песничког срца. И зато те песме нису „штосови", већ поезија. И то поезија врхунска. Поезија која звучи и звони као дукат бачен на мермерну плочу. Рекло би се да је све оно што би песник Тартаља и данас могао да каже одраслима, туним сјајем заблистало у његовим песмама за децу. Он данас, повучен у себе, тих и осамљен, живи тим песмама и за те песме. Отуда њихова топлина и сугестивност, њихов специфичан флуид који се улива у дечја срца.

Најновија његова књига песама за децу „Колико је тежак сан", као и недавно објављена „Од куће до школе", убедљиво и снажно потврђује да је пред нама песник изузетно луцидан и оригиналан. Књига има осам циклуса и то: „Небеске чаролије", „Рођаци и суседи", „Шумске шале", „Весела зоологија", „Један шешир и ветар", „Миша — савремено дете", „Гусарска дружина" и „И ово и оно". Тешко је одредити који је циклус од којег бољи и занимљивији, која песма од које лепша и сликовитија. Све ту извире једно из другог, све то кипи и ври од новитета и изненадности.

Да закључимо: читати дечјег песника Гвида Тартаљу значи облагородити се и радовати, значи ићи кроз светлост, лепоту и чаролије.

Никола Дреновац

Љубиша Бидић

НАГРИЖЕН ПРСТЕН

„Багдала", Крушевац 1969.

ГРАД, у граду кућа, око ње јесен, ветрови, касне ноћи, а тамо негде — неки други крај света, неке друге светлости, а између — хоризонт, као граница, као међа, као опсада, па снови ударе у њ једном, двапут, па, заустављени, а незаустављиви, назад, у град, хрле, у кућу, на кров њен, у поље, у себе, коначно. Па из себе хоће, хоће ли у штиту наћи другу, у луку? Не. Суседство бића и ствари је готово сасвим механичко, свако је на себе и своје место предодређен. Субјекат је објектима који га окружују туђ и безначајан исто колико и они њему... Субјективност ове интерпретације Бидићеве збирке није сасвим ненамерна. Њу, уосталом, ако питање које из ње произилази није довољно значајно, и не треба узимати нарочито озбиљно. А питање је: где су корени ове поезије, овог виђења које у Крушевцу, граду бијелому, не садржи тај град и његов евентуални проблем. Одакле је тај песник из Крушевца... и тако даље. Да се Љубиша Бидић поезијом не бави релативно озбиљно, ова и оваква се питања добронамерном читаоцу сигурно не би ни постављала.

Звездан Јовић

ПЛЕМЕНСКЕ ВОДЕ

„Синтеза", Крушевац 1969.

БЕЗ ОБЗИРА коликом снагом и уверљивошћу представља свој свет, без обзира колико је тај свет садржајан, нов и значајан, без обзира чак на то колико су „Племенске воде" — Звездана Јовића уметнички домет вредан пажње, његовом напору ваља одати пуно признање. Јер ако би се тражила некаква тематска доминанта и песничка преокупација која у збирци врхуни, тешко би могла да се заобиђе — вера у веру. „Племенске воде" обилују детаљима који би свако веровање могли не само да порекну него и физички да униште, али Јовић, имплиците или експлиците, с мање или више успеха, уверава читаоца да верује а то, у овом тренутку, није без значаја.

Милован Јовановић

ТРАНСЦЕНДЕНТНИ ВРТ

Издање писца, Београд 1969.

МИЛОВАН ЈОВАНОВИЋ ни овом својом, деветнаестом, књигом није изневерио себе и своје присталице. Својој тематици он прилази на већ свој добро познати начин, исти му је филозофски ракурс посматрања, исти стил, иста метрика чак. Остао је, и овом приликом, привржен практичним проблемима, у које смрт, свакако не спада. Јовановићева инвенција се, међутим, јасно испољила, задржавајући се само на практичном делу питања, на погребењу.

Љубисав Сањин

ИСПРАВКА:

У броју 355. техничком омашком је испод приказа Ивана Шопа, у рубрици „Примљене књиге", одштампано име Мирослава Јосића. Извињавамо се ауторима и читаоцима.

Ловишта мога момка

ВЕРА БЛАГОЈЕВИЋ

I

То нису ружичњаци
Ни биоскопска сала
То није улица пуста
То је ловиште мога момка
То је небо
Мој момак пуни пушку
Мој момак затвара лево око
Мој момак нишани
Мој момак повлачи обарач
Мој
Момак
Ме
Љуби
У
Чело

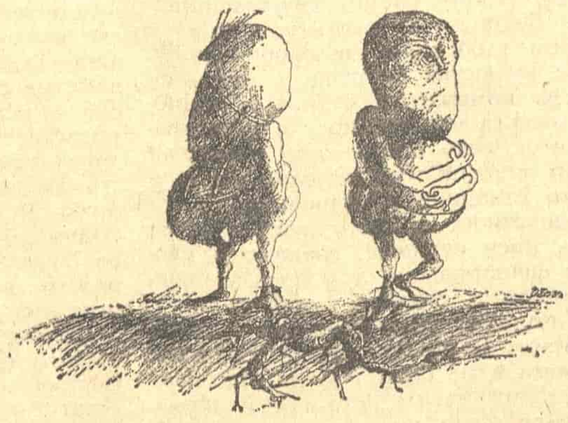
Једна ружа цвета на мом лицу
Дно мора ми трне под ногама
Крик хода улицом пустом
Мој момак
Баца пушку
Мој момак
Шири руке
Мртва птица лежи на мом челу
И
Опушта
Крила
По
Мом
Наго м
Телу

II

МОЈ МОМАК СЕ ВРАЋА ИЗ ЛОВА

Мој момак се враћа из лова
Ловио је ноћас дивљач
И барске птице
Од јутра га чекам
Вас дан га вребам
Све до ноћи

Мој момак се враћа из лова
Он за собом крдо рањених
Јелена вуче
Он носи на прсима мртве птице
Као ордење и трице
Он долази са шумом на телу
Пуном дивљих звери
Он корача булеваром
Он пролази поред мене
Он пролази
Мој момак
Не препознаје ме
Он се враћа
Мртав
Из лова



ЦОЈА РАТКОВИЋ: ЦРТЕЖ

Поводом затварања изложбе „Надреализам и социјална уметност“

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ХАЛО?!... Да, ја сам... Ко? Не чујем Вас добро, окрените нулу... Сада је већ боље... О, добро вече... Не, не, нисте ме узнемирили, пре изненадили што се овако касно јављате. Чему имам за то да захвалим?... Када се затвара изложба „Надреализам и социјална уметност 1929—1950"? На жалост, она је затворена, има томе већ неколико дана... Тако брзо? Не бих рекао брзо, бар не за наше појмове трајања једне велике изложбе. Била је отворена преко два месеца... Да, знам да Вам је жао, али шта ћете када сте у том међувремену били заузети. Тако сам и ја једва успео да погледам филм „Ко се боји Вирџиније Вулф?" са Лиз Тејлор и Ричардом Бартоном. Гледали сте га, да?... Слажем се, то је најбоља њена улога. А јесте ли видели Бергманове „Тишине"?... Морбидно? Свакако да је морбидно, само то не умањује његову психолошку и филмску аутентичност. Онда Вам је, вероватно, „Коса" ближа срцу? Ту су бар живот младости и младост живота онакви какви јесу... Не будите престроги, забога, чега то младост има да се стиди?... Не, тај филм нисам гледао. Када се то давао?... Чуди ме, нисам напуштао Београд за све време одржавања изложбе... Многи су били спречени, нисте Ви једини, нека Вам то буде утеха... Далеко? Шта ћете, има нас који свакодневно тамо идемо. А било је и лепих дана, управо створених за шетњу... Да, увек искрсне нешто непредвиђено. Чудно је само како за то непредвиђено у свако доба нађемо слободног времена... Немојте да сте смешни, не замерам Вам, с каквим правом бих Вам нешто тако пребацивао? Мислио сам само како је тужна судбина једне изложбе што брзо прође и заборави се. Толико труда уложите док је организујете, сакупите експонате са свих могућих страна, аранжирате причу неке не тако далеке историје наше уметности, а онда, када јој рок истекне, као да је није ни било... У праву сте, нешто трајно ипак остаје. Али скоро човек да поверује да се изложбе праве само због каталога... Имали сте га у руци? Онда немам потребе било шта да Вам објашњавам. Једино, скренуо бих Вам пажњу да то и није каталог изложбе већ један од осам томова историје наше савремене уметности од почетка века... Тачно, ово је тек други... Импонује, кажете? Препуштам Вама да сами по својој савести оцените тежину свих девет студијских текстова о надреализму и постнадреализму, о социјалној уметности између два рата у Србији, Хрватској, Словенији, Босни и Херцеговини и Македонији, о уметности НОР-а и социјалистичком реализму. Упозоравам Вас на ону другу, назовимо је квантитативно-документарну страну његову, на хронологију и литературу, библиографију периодике и 110 биографија уметника са исцрпним библиографијама, на каталошку обраду око 500 експоната и преко 400 црно-белих репродукција, све то у књизи са око 300 страница великог формата. То заиста импонује, тим пре што су то први подухвати те врсте у нашој толико оскудној историографији... Не, стварно мислим да је велика штета што је нисте видели. Тешко да ћете касније наћи на једном месту сакупљена сва та дела интелектуалних немира и социјалних немирења у нашој уметности, све те документе ангажованости који су били доступни а мирили су естетичке са историјским критеријумима... Хало... Хало... У реду, опет Вас добро чујем. Мора да је дошло до неких сме-

ИЗ ГАЛЕРИЈА

тњи у везама те се нисмо разумели добро... Да, да, било их је и овде, разумљиво, ништа мање не рачуна на непогрешивост од једне тематске изложбе... Тачно сте уочили, нема Бабићевих „Црвених застава" из 1921. Тражили смо их али их нисмо добили... Не, не, нема ни Јунековог „Цртача" из 1940. Могли смо га позајмити по цени осигурања на вредност од 50 милиона, додуше старих динара, али признаћете да ни то није мало за једну градску буџетску установу. Него, тим поводом, примећујете ли један занимљив феномен: од дрвећа шума се не види!... Не, нисам погрешио, уосталом и сами сте својим примедбама то потврдили. Запазили сте дела којих нема (ако боље прелистате каталог наићи ћете ипак и на две Јунекове слике) а превидели оно мноштво присутних... Свакако, задатак је критике да уочава недостатке и пропусте, иначе зашто би се тако звала, зар не? Па, ипак, постоје и добре стране на које би требало указати ако ни због чега другог оно због закона равнотеже. Чак се и природа њега држи. Мане и врлине чине човека човеком, не само једна од њих. Или се добро увек подразумева и није га потребно посебно истицати?... Немојте да се љутите, па то и мене самог погађа... Знам, знам... верујем Вам.... у праву сте... такав је живот... не? такви су људи?... у реду, онда људи... ништа зато, другом приликом поразговараћемо и о томе... лаку ноћ.

Драгослав Борђевић

КН

6

ЧОВЕК

УЗ ПРВО ИЗВОЂЕЊЕ ДРАМЕ „ВОЖД“ ИВАНА СТУДЕНА НА ВЕЛИКОЈ СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

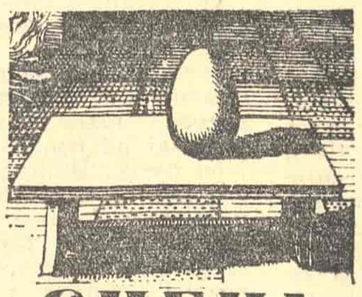
КАДА ВЕЋ СЕЗОНА није била обична зашто и завршна представа не би била памћена по нечем изузетном: јубиларном програму је додана премијера „Вожда", публици је представљен један недовољно познати аутор — Иван Студен и оснажено поверење у књижевне конкурсе. Цео догађај је у знаку наглашеног задовољства и извесних вредности које ће вероватно надживети тренутак и остати у театру и литератури.

Студенова мисао је сасвим јасна: рађањем човека је процес физичког стварања окончан. Све остало је питање снажења духа и утврђивања његове не само спиритуалне него и материјалне егзистенције. Из тога би требало да следи како човек није само чиста субјективност биолошки постулирана и како у његовој природи и поступцима ваља видети стециште различитих односа, кретања и хтења. Ово му, као писцу, омогућава да не остане међу штурим фактографским условностима, код конвенционалног и школског описивања самих прилика и истицања знамења одређених историјских датума. Историја не претходи човеку и његовом постојању, чини се да су готово идентични, и зато се испитују они модалитети у којима најпотпуније можемо упознати дух целог једног народа. Није ли то простор и време у коме свако може наћи себе, потреба да се непрекидно суочавамо са оним шта смо постигли и шта би могли да учинимо када би били у својим могућностима, отварање према прошлости ради будућности. „Народи су оно што су њихова дела", а из те перспективе све има своју посебну боју: факта, обичаји, политичка правила и друштвени односи. Зар исту судбину нема и сам човек? Студен се не заноси идеализацијама и његово веровање је увек осенчено сумњом: народ као и човек може да буде снажан али и колебљив! Не доводи ли често општа мисао у питање и свој опстанак оног часа када несигурност узме маха и препусти тело пустошењу страсти? Како ускладити друштвене циљеве и индивидуалне прохтеве? Да ли су конфликти и противуречности природна појава или историјска неминовност? Милош је сав у своме субјективитету и строго одређеним оквирима, а Карађорђе изнад тако изражене индивидуалности, јер у себи обједињује духовни интегритет своје личности и свога народа. У „Вожду" је он стога и представљен као тоталитет који садржи више супстанцијалности него конкретности, готово вантелесно — као ауторитет.

Отуда не би требало да нас збуњују костими, локације и поједина факта — јер ово сасвим извесно није историјска драма. Пре би се могло тврдити да је Студен начинио драму духа једног народа у хегелијанском смислу. Уместо да се служи познатим драматуршким шемама узете су за основу филозофске тезе око којих се у разлагању и медитацији оформљују аргументи, негације па и одређена збивања: општа мисао о народном интересу, потребама и могућностима наилази на отпор у Милошевим страстима. Он би хтео да је задржи и подреди својој личној удобности, сигурности и задовољству. Све је то наглашено у стилу његовог живота, начину облачења, односу према кнегињи Љубици, методима политичког обрачунавања, сладострашћу када је са робињицом и самопотврђивању у власти и богатству. Под његовим притиском попушта и Вујица с тим што се не иде према сукобу личности него самих идеја. На другој страни је сам Карађорђе који се испољава као суштина — појединачно битисање га уопште не занима, свеједно му је да ли стоји испред њега пријатељ или непријатељ, лишен је потпуно приватних страсти, јер он је Вожд слободе а за себе је само рана, тако да је споља узевши више апстрактан него стваран, летаргичан у сновима и сећању, без одређенијих физичких акција. Његово присуство, међутим, делује снагом свега оног што садржи личност, својим постојањем у којем је оличена не само тежња за другачијим методама политичке борбе него и потреба да се једна револуција доведе до краја и самим животом потврди смисао слободе. Карађорђе зато није окамењени појам, његово животно деловање и људско значење је веома одређено и активно па се сукоби изводе на релацијама које и данас могу бити актуелне.

Све је то условило и специфичну изражајну форму у којој доминирају дуги монолози. Чак су и многи дијалози стилизовани тако да се пажња концентрише само на оне личности чија је мисао у одређеном тренутку пресудна и посебно активна. Физички разрађена збивања су по правилу кратка и интензивнија у сећању него самој реалности. Понекад се стога чини да на сцени и нема никакве драме — да су све то сукоби, дилеме, неизвесности, посртања и чежње једног човека или једног народа, стање духа и свести речитије и конкретније од сваке фабуле, психологизирања или сликања карактера. Студенове сценске конфронтације делују понекад недовољно рафинирано и хаотично, отимају се правилима, остављају и утисак личних иницијатива — па ипак, по оном што сугерирају својом свеукупношћу представљају јединствену структуру која се намеће својом глобалном метафоричношћу. Носиоци тог јединства су речи: у њима су сједињене све компоненте чулног и рационалног, постигнута персоналност у исказивању свега живог, успостављен онај унутарњи и суштински континуитет не само са личностима него стварима и збивањима, а то им даје конкретност и постојаност. Овакве речи никада нису сувишне, свака има своју одређену функционалност у превазилажењу супротности и разлика између свега спољног и унутарњег, рационалног и нестварног, у настојању да их прихватимо као пуни доживљај света а не само као размишљање на тему људских идеала, страсти и жеља. Из њих извире снага што усмерава ритмове и градације па су извесне партије у тексту препуне активности и оне чудне и недокучиве лепоте која увек означава праву литературу.

Студен је хтео једно а Григоровић је створио друго: у својој редитељској поставци он није могао да изневери традицију свога позоришта, потиснуо је у други план све филозофске импликације текста и исфорсирао епске димензије и оним најоскуднијим збивањима. Како за то није могао да нађе поуздан ослонац у писцу, којем би далеко више одговарала једна скромнија, непосреднија, једноставнија, пригушенија и камернија интерпретација, приклонио се сценографији Миомира Денића, костимима Божане Јовановић и илузионизму који располаже са хиљаду и једном сенком. Позорницом стога не доминира човек — већ једно огромно стабло веома реалистички обликовано које би требало да симболично оличава самог Карађорђа. Својим хипертрофираним облинама и корењем оно, на несрећу, потпуно наткриљује Вожда тако да се под њим осећа мален и изгубљен, скоро ништаван. Услед тога мисао измиче па се читава сцена претапа у фантастичну бајку пуну црвених и црних боја што остављају утисак нечег нестварног. Да ли је дух народа апстракција? Карађорђе као оно људско у свему томе стваран је до те мере да се пита шта је уопште песма. Из његове медитације о песми — и песништву као уметности разазнајемо да му разум не допушта никакву занесеност и мистичност, с обзиром да тако нешто може угрозити мисао о слободи којој су сви његови поступци подређени. Он чак и спава отворених очију — тако да се у његовом



СЦЕНА

присуству не може раздвајати прошлост од будућности нити будућност од садашњости. Све је то један исти круг мисли, потреба, акција и могућности — па је логично што сећање на говор којим је храбрио народ на устанак добија у овом контексту облик предсказања оног што ће се морати понављати све до оног часа док људи не задобију своју пуну слободу. Григоровић разбија тај обруч и одваја сан од сећања, сећање од сна, јаву од сна и тако Карађорђе постаје занесењак у крајње сурової и претећој реалности. Редитељ у страстима тражи сукобе и драматику и због тога низ сцена о ситуацији добија непредвиђене распоне и заогрће се помпезношћу, која може, евентуално, да се допадне неком у гледалишту, али која целој представи даје карактер пресахле и неадекватне изражајне форме.

Григоровић се, међутим, није у свему разилазио са аутором. Присност је одржана посредством ликовне шеме, тако да су им се ставови и виђења приближила и ускладила око неких ликова, а пре свега Љубице. Ту је редитељ веома успешно решавао конфликте између општих стремљења и сасвим субјективних хтења. Расцепи у личностима су доста реалистични и убедљиви а у неким приликама прихватљиви. Једино је у игри Јована Милићевића, уза све ово, било мало превише виолентности испод прастаре маске Вујице Вулићевића која му је, без обзира на разлоге који се донекле могу уважити, више штетила него користила. Да је то пригушено, његова себичност и лукавство у својој застрашујућој опомени били би још продорнији и импресивнији.

Парадокс ове представе и редитељске поставке лежи у избору Петра Банићевића за улогу Карађорђа. Он се својом појавом, кретањима и конкретношћу у доживљавању опире маглинама које га окружавају и настоји да одржи присебност у сваком тренутку: будан је и у сну, не допушта себи никакву болећивост, није трагичан над својом судбином, непоколебљив је и понекад сасвим тих као да већ и за живота припада смрти, чврст и кад треба — каменит, човек који се неприметно, без патетике и великих гестова уздиже до појма, духовна снага што интензивно зрачи и узнемирава околину, егзистенција сведена на своју суштину. Овакав лик — представља високи артистички домет Банићевића и значајну уметничку креацију. Мира Ступица је као Љубица потпуно обуздала потребу за спољном игром и своју изражајну моћ усмерила на унутарња превирања и патњу. Између снажних речи вешто је балансирала тако да је цела улога деловала као поема слободи и верности. У Милошу Обреновићу све своје страсти разиграо је Бранислав Јеринић пуном снагом доводећи их често до максимума. У његовој интерпретацији то је робусна личност која све опште норме и идеале своди на своју личну егзистенцију. Јеринић је умео да се наметне силином сцени па је, и поред извесне форсираности, доминирао првим делом представе исто онако како је, на сасвим други начин, чинио Карађорђе у другом делу. Упечатљиве минијатуре реализовали су Љуба Ковачевић (Лисовић), Ратко Сарић (Наум), Мида Стевановић (Милутин) и Борђе Пура (Вечити слуга). Због свега тога — режију ваља тражити више иза глумачке игре него у спољним оквирима представе.

„Вожд" је, када се ослободи свега онога што га оптерећује, литерарна реч и могућност за сценски доживљај. Такав ће и остати да чека нову сезону.

Петар Волк

АРЕС

ПАВЛЕ ЈАКШИЋ

ДЕЛО ГЕОРГИЈА КОНСТАНТИНОВИЧА Жукова подсећа умногоме на Толстојев „Рат и мир" у којем славни романсијер између шест стотина личности романа, као главног актера истиче патриотизмом надахнут народ. Стога, ако се занемаре неки ефемерни ефекти и поштују услови места и времена, у овим мемоарима могу се наћи инспирације за велика дела.

Жуков је човек који је рат видео и доживео у разним варијантама. Жуков је војсковођа под којим су у жестоким окршајима грађанског рата у једном дану убијена два коња. Он је као заменик Врховног команданта совјетских оружаних снага излазио на прве борбене линије и тиме у теорију ратне вештине увео елемент „истакнуто командно место".

То је човек који је међу реткима, изузев, наравно, оних које је Стаљин због самосталног става лишио живота, имао смелости да испољи своје Ја пред великим бирократским деспотом Ј. В. Стаљином и да му на увреду у историјски опасном тренутку одговори оставком на положај начелника Генералштаба оружаних снага СССР-а; човек кога је Стаљин, упркос томе, а можда баш и због тога, увек звао када је тешко, да би га ангажовао као летећег команданта.

„... Каква је то будалаштина? Како вам је могло пасти на памет да Кијев предамо непријатељу? — каже Стаљин Жукову. — Ако ви сматрате да је начелник Генералштаба способан само будалаштине да меље, тада он нема шта да ради. Ја вас молим да ме ослободите дужности начелника Генералштаба и да ме пошаљете на фронт — одсекао је Жуков.

— Моћи ћемо ми и без вас!"

Основна тематика овог дела може се свести на разматрање улоге војно-политичког руководства Совјетског Савеза — КПСС, војног командовања и појединих војних личности с једне, и народних маса, с друге стране, у једном историјски изванредно важном догађају какав је био немачко-совјетски рат 1941—1945. године.

Како оцена Стаљинове личности, његове улоге у припремању и вођењу рата има не само историјски него, у савременим условима сложених међународних односа и идеолошких струјања, и практично-политички значај, луке аналитичара усмерене су управо на она места на којима се непосредно третира ова проблематика.

Због тога ће овде овом деликатном питању бити поклоњена нешто већа пажња од оне коју оно по својој суштини заслужује у историјској перспективи.

Култ Стаљинове личности — као негацију дијалектичко-материјалистичког погледа на свет и много којечега од онога што би требало да буде политичка пракса у теорији дефинисаног социјалистичког друштва — створили су у одређеним историјским условима одређени људи, појединци и организације, уз активно учешће самог Стаљина.

У светлу агитације и пропаганде настале у то доба, Стаљин је третиран као древни бог сунца Ра, без кога нам ни ово наше реално постојеће сунце не би сијало... „Јер је обични човјек Стаљин бесмртан као што је бесмртан и вјечан људски напредак; јер је он човјечанство, у најсудбоноснијим данима".

Онда је дошао идеолошко-политички шок 1948. године и сагледавање Стаљина из југословенског аспекта, кроз нову призму насталу у току стаљинистичко-информбировског притиска на социјалистичку Југославију.

Други шок, чији је епицентар био у Совјетском Савезу, наишао је после Стаљинове смрти која је, како се то песнички изразио Јевтушенко, као и код осталих људи ушла непозвана у Стаљинове одаје.

Затегнуте струне агитације и пропаганде нагло су прескочиле на другу страну равнотежног положаја. Стаљин „свезнајући". „свемогући", „генијални", проглашаван је тада не само за човека који је ђаво руководио пословима прве земље социјализма и међународног радничког покрета и који је совјетско-немачки рат „пратио само на глобусу", него и за незналицу сваке врсте, па и злочинца.

Утисак који је све ово произвело на грађане Совјетског Савеза формулисао је синтетички, у аутентичном разговору један совјетски књижевник који је, у слободној интерпретацији, рекао ово:

„Ми смо учинили оно за шта народ каже „не ваља се", видели смо своју голу мајку... Имали смо славну историју... 1917. са царизмом је бачена под ноге и сва та историја.

... Из Лењиновог доба остао је само он, који лебди негде у облацима. Његове сараднике Стаљин је осудио као издајнике земље... Веровали смо да је то исправно и да је Стаљин достојан симбол наше историјске величине.

А онда је дошао XX конгрес. Хрушчов је открио наличје једне појаве којој смо ми увек гледали само лице, и то јако улепшано.

... Хрушчов је кренуо напред а онда је, после релативно кратког времена, почео да „шлајфује" да би на крају и он добио негативну оцену.

Имамо ли ми нешто светло у нашој историји? — питамо се и ми старији и наша млада генерација!"

Размишљања овде неименованог књижевника, који је и сам изрекао тешке оптужбе на рачун Стаљина, у несагласју су са такође аутентично израженим гледањима других угледних научника и књижевника Совјетског Савеза који се, имајући у виду претежно негативну страну минулог раздобља, енергично боре против сваког покушаја „рехабилитовања" Стаљина.

УСПОМЕНЕ РАТНИКА

Одломак из предговора Мемоарима Г. К. Жукова у издању „Просвете“

А није ни мали број оних који се никако не могу ослободити уверења да је Стаљин радио не само добро, него да је он једини симбол социјализма у времену од 1925. до 1953. године.

Где је истина? Нису ли напред изнета дијаметрално супротна тумачења само дијалектичке супротности, две стране једне исте појаве коју треба сагледавати у јединству тих супротности.

У времену и условима када још није дат одговор на та питања појављују се мемоари Г. К. Жукова под насловом „Успомене и размишљања".

Жуков је на грандиозну историјску сцену извео народ, који се, прожет свешћу о фашистичкој опасности, борећи се за свој властити опстанак бори и за људски прогрес и својом крвљу и знојем пише историју. Њега симболизује и води читава плејада личности — светлих ликова. У овом дефилеу народа Стаљин је, мада значајан, ипак само један детаљ.

При оцењивању онога што је Жуков изнео у својим казивањима уопште, па и о Стаљину, треба имати у виду да је и он сам у много наврата осетио неуравнотеженост и суровост бирократског аутократе који је у својој близини тешко подносио способне људе, изузев у случају крајње нужде. Било је очевидно потребно стално се чувати испољавања евентуалне осветољубивости у дехабилитацији Стаљина и нескромности у величању самог себе.

Маршала Жукова — победника са Халхин-Гола; човека под чијом су командом совјетске јединице зауставиле Немце код Кијева, Лењинграда и разбиле их код Москве 1941. године; архитекту и реализатора планова победоносних битака код Стаљинграда и Курска и мозаика офанзивних кампања и операција, украјинске, белоруске, висло-одерске и берлинске; заменика Врховног команданта Совјетских оружаних снага од 1942; човека који је победоносну Совјетску армију представљао у Берлину у моменту на коме историја зауставља свој осматрачки дурбин, да би боље видела како се фелдмаршал фон Кајтел, представник завојевачке фашистичке олигархије целога света, са својим моноклом — симболом аристократије, клања пред Жуковом, бившим крзнарским шегртом, представником радничко-сељачке државе и армије — таквог Жукова у име „захвалне отаџбине" Стаљин је послао из Москве у анонимност.

И док Монтгомери за своју, у сразмерама другог светског рата, релативно не велику победу добија племићку титулу „од Ел Аламејна", а Де Гол после медитирања у свом Коломбеу постаје председник Француске, а Ајзенхауер — САД, дотле Жуков доживљава и тешке критике у стручној војној штампи па најзад и познато јавно понижење приликом смењивања са положаја министра народне одбране. Ово последње захваљујући не Стаљину лично, него примени метода које је овај дубоко укорењио.

Било је неоспорно тешко проникнути у намере Јапанаца на Халхин-Голу, Немаца у Белорусији, Украјини, пред Лењинградом, Москвом, Стаљинградом и Курском. Али је, имајући у виду савремену међународну ситуацију, било још теже одредити основни тон (правац главног удара, како би се то изразили - војници) књиге под потписом Г. К. Жукова.

А ево како је велики командант на бази процене идеолошко-политичке ситуације формулисао своју моралну и људску одлуку.

> „... Наравно, Ј. В. Стаљин је, ван сваке сумње, погрешака имао, али се њихови узроци не могу разматрати изоловано од објективних и историјских процеса и појава, од читавог комплекса економских и политичких фактора." (Подвукао П. Ј.) „Нема ничег једноставнијег него вратати се, када су већ познате све последице, на почетак збивања и давати различите оцене. А нема ничег сложенијег него снаћи се у свеукупности питања, у међусобној борби снага, у супротстављању мноштва мишљења, података и чињеница непосредно у датом историјском моменту".

Али док оваква формулација става одговара аутору мемоара, дајући унапред оправдање за непотпуности које се морају манифестовати у мемоарској литератури већ као таквој, она изражава критичност према свима.

Овде ваља истаћи да Г. Жуков није одиграо малу личну улогу после Стаљинове смрти у напорима да се ликвидира култ Стаљинове личности.

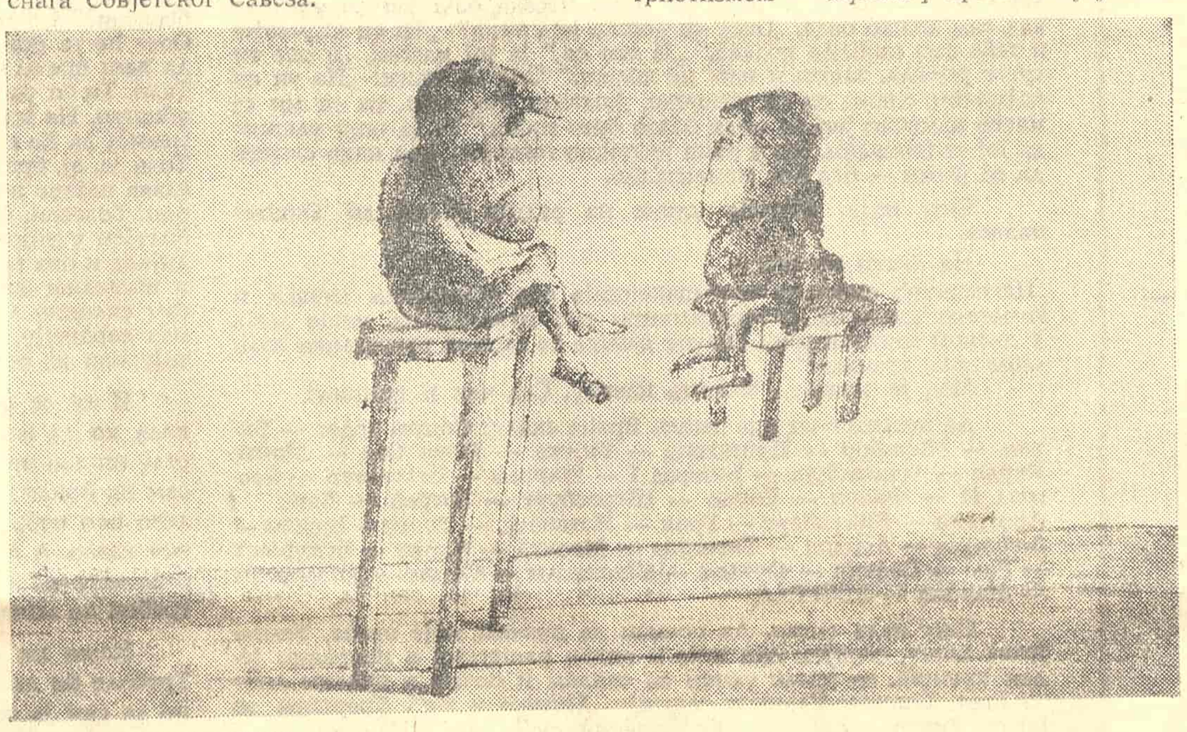
Следећи свој изабрани и формулисани став, Г. Жуков настоји да и као писац буде на историјској висини. Он је свестан да је био само добар пливач на узбурканом мору идеја и страсти; да је његова заслуга што није пливао у таласима осеке већ плиме која га је изнела на високе обале, али да није он, него широке народне, напредне патриотске масе творац друштвене плиме која ће потопити фашизам и његово руководство, а на велике висове искрцати борце за социјализам и општи прогрес.

Осврћући се на Стаљина и његову улогу у припремању и вођењу рата Жуков истиче Стаљинову ерудицију, интуицију, памћење и изванредну вољу и радну способност, скромност у личном животу; признаје му заслуге на пољу организације производње борбене технике, стварања стратегијских резерви, а од краја 1942. године и умешност на пољу организације стратегијских операција фронтова и група фронтова. Истовремено, Жуков потврђује на уверљив начин све негативности које су до сада изнете о Стаљину: неуравнотеженост, напраситост, неповерљивост и грубост према људима; оспорава му ауторство, њему приписано, на теоријске војне радове о методима артиљеријских напада, о задобијању превласти у ваздуху, о методима окружења непријатеља, о расецању окружених групација непријатеља и њиховом уништавању и тврди да је то плод дубоких размишљања, уопштавања искуства великог колектива руководећих војних старешина и саме војске. Узгред буди речено ова последња мисао се провлачи као црвена нит кроз читаве мемоаре и ево је, на пример, у оцени коју Жуков даје берлинској операцији: „Разбијање противника у операцији, бици или бољу дело је свих оних који су учествовали у томе, то је заједничко дело."

Говорећи о грађанском рату, Жуков је споменуо велики број људи са којима се сретао а и оне за које је сматрао да их треба споменути. Он свуда налази прилику да истакне Лењина као војног и политичког вођу револуције. Не само да није описао деловање Стаљина које би оправдавало претварање Царицина у Стаљинград, него се Стаљин овде нигде не помиње. Жуков веома високо цени славне војнике — Тухачевског, Блихера, Уборевича, Јегорова, Срдича, које је, као и многе друге команданте, Стаљин ликвидирао уочи рата.

„... Још тридесетих година — пише Жуков — М. Н. Тухачевски је упозоравао да је наш непријатељ број 1 Немачка, да се она интензивно припрема за велики рат и, свакако у првом реду против Совјетског Савеза. Касније, у својим објављеним радовима, подвлачио је не једном да Немачка спрема снажну армију за инвазију која се састоји од моћних ваздухопловних, десантних и брзопокретних јединица, претежно механизованих и оклопнотенковских снага. Указивао је на приметно растући војно-индустријски потенцијал Немачке, на њене могућности у масовној производњи борбене авијације и тенкова.

Овим Жуков ставља Стаљину на душу не само невине људе који су, како се може закључити, били далековидији од њега, него га и оптужује за директно слабљење оружаних снага Совјетског Савеза.



ЏОЈА РАТКОВИЋ: ЦРТЕЖ

Ако Жуков каже да то није одговарало суштини система, мислећи на социјалистички систем, ни конкретној ситуацији у земљи, с чиме се слажемо, поставља се питање чему је то одговарало? Како он на једном другом месту каже да у то време нико није ни помишљао да би Стаљин могао грешити, мисао у трагању за одговором на ово питање и нехотице се зауставља на производним односима у минулим друштвено-историјским формацијама и на проблему заостајања сазнања, колективне и индивидуалне људске свести иза друштвено-економске базе.

Г. К. Жуков разјашњава да за стратегијско-оперативно изненађење које су Немци приредили Совјетској армији не сноси одговорност комесар за народну одбрану Тимошенко и начелник Генералштаба Жуков, већ Стаљин. Он је тај који не верује Черчилу, истакнутом антикомунисти и интервенционисти; али он не верује ни свом, код Халхин-Гола већ провереном обавештајцу Зоргеу, ни пребеглицама ни својим граничним јединицама које са друге стране границе чују брујање непријатељских тенкова и региструју присуство новопридошлих јединица. Овде Стаљинову одговорност не може умањити ни: жарка жеља да се сачува толико потребан мир Совјетском Савезу, што истиче Жуков, јер је волунтаризам, који Стаљин не испољава само овде, сам по себи за руковођење људе тешка мана; ни „Директива за дезинформисање противника" немачке Врховне команде, издата 15. фебруара 1941. године, јер су они који су дезинформације подметали Јапанцима на Халхин-Голу 1939. године морали знати да томе истом могу прибећи и Немци.

То што су Стаљину, како каже Жуков, стизала противречна обавештења никако не може да ублажи његову тешку одговорност за погрешку коју је овде починио. Јер, несагласна обавештења су увек стизала, стижу и стизаће свим војним и државним руководиоцима, а њихова улога и задатак састоје се управо у томе да у мноштву противречних манифестација, које и чине, као што се зна, суштину појава у природи, друштву и људском мишљењу, сагледају и раздвоје истинито од неистинитог, битно од небитног и да доносе одлуке које сукоб противречности разрешавају на жељени начин.

Покушај Жукова да овде покаже разумевање и бар донекле оправда Стаљина представља најслабије и најпротивречније место мемоара.

Претпоставка да је Жуков желео да и у овом конкретном случају испољи скромност и да безрезервном осудом Стаљина не истиче сувише себе и Тимошенка, могла би бити једно од могућних објашњења оваквог резоновања на ову тему.

Историја може блаже ценити Стаљинов пропуст што на време није ангажовао све расположиве капацитете за производњу муниције, што му Жуков такође ставља у грех, али заиста се тешко може схватити држање Стаљина током ноћи између 21. и 22. јуна 1941. године. Отезање у датим условима са издавањем директиве за стављање јединица у стање борбене готовости до 00 часова 30 минута 22. јуна; тражење после свих обавештења, која су и овде изложена, везе са немачком амбасадом у тренутку када је на огромном фронту од Северног до Црног мора почело бомбардовање совјетских градова и претпостављање да је посреди нека „провокација", звучи као нешто невероватно. То говори да Стаљин ни под притиском сурове стварности није лако одступао од својих субјективистички опредељених ставова и о његовом тадашњем слабом познавању физиономије савременог рата који ће он, разуме се, по скупу цену и уз још многе грешке, — што ће натерати и Жукова да даје оставку на положај начелника Генералштаба, — упознавати све до краја 1942. године.

А тешко да се савременом шефу државе не упише у велики минус непознавање и рата на стратегијско-оперативном нивоу, а још мање му се може дозволити да по својој вољи или самовољи уништава баш оне људе — Тухачевског и др. — који му на време дају добре процене и савете.

Био би то тежак пропуст и пре сто година када се војска кретала брзином коњске запреге. А закашњавање 1941. године — мисли се на оно субјективно закашњавање у односу на немачко-фашистичку војску, чији је авио-тенковски спрег био већ извежбао по Европи „блиц-криг", „кане" и „котлове", мора се, због поуке, окарактерисати као неопростива грешка.

Само су грађани уједињени свешћу, патриотизмом — љубављу према својој земљи, супротстављајући се и без потребног оружја немачко-фашистичкој војсци код Лењинграда, Москве и Стаљинграда, могли савладати неописиве тешкоће изазване у низу других и овим несхватљивим поступком.

По Жуковљевим казивањима, додуше, Стаљин је и сам 1942. године показивао знаке који су говорили да је био свестан почињених погрешака у руковођењу војском.

Напорима и величини совјетског народа одао је, признање и Стаљин, на завршетку рата у својим познатим здравицама, истакавши уједно слабости руководства. А сада се и славни војсковођа Жуков са великим поштовањем односи у овој књизи према том обичном совјетском човеку — ковачу победе. Изрази оне огромне пробуђене енергије уткане у победу, по Жукову, јесу: снажни материјални и духовни ресурси, јединство народа, социјалистички поредак, гигантски напори људи у позадини, свест комуниста и организовани рад КП Совјетског Савеза и војног командовања у целини; масовни хероизам бораца и руководилаца на фронту, где у борби гину команданти армија и корпуса а усамљена послуга противтенковског топа са 13 метака разбија напад осам непријатељских тенкова; жене које са децом раде у фабрикама Лењинграда да би на знак узбуне породица зачас постала послуга тенка који креће на положај; жене које набијају стубове у замрзнуту земљу у Подмосковљу и иза њих сачекују Гудеријанове тенковске формације; опште расположење војника - борца који невештом руком исписује на комаду даске на граници Немачке „Вот, она, проклаатаја Германија!".

Аутор се, можемо рећи, у основи држао свог става да се не упушта у отворене полемике. Читалац ће лако уочити да се Жуков — у настојању да овековечи што већи број учесника у славном рату — готово о свима изражава са поштовањем и топло (Тухачевски, Уборевич, Тимошенко, Васиљевски, Музиченко, Костенко и др.). Само ликови неколицине (Кулик, Мехлис, Јерјоменко, Чујков, Хрушчов) због ставова према повлачењу из Украјине 1941. г., офанзивном ангажовању код Харкова 1942. г., основној замисли курске битке и начина како те ставове они заступају и накнадно тумаче, приказани су у нешто другачијој светлости.

Пада у очи непомињање Јакира.

Вешта и моћна пропаганда неких земаља после другог светског рата (у коју спада и оправдано и неоправдано величање својих команданата) створила је одређене представе о ратним напорима, ангажовању и успесима појединих држава и значају појединих војишта и ратишта које не одговарају стварности. Стално се, на пример, изједначује Стаљинград са Ел Аламејном, а о југословенском народноослободилачком рату или се не говори или се говори као о „покрету отпора", о „побуњеним сељацима", некаквим аморфним „герилцима", и често на скицама оставља празнина између Драве и Јадранског мора, где је Народноослободилачка војска Југославије 1944—1945. године стезала обруч око немачко-фашистичке војске. Жуковљеви мемоари, у којима се први пут на јавност детаљније износи састав совјетских јединица, могу бити добар повод да се читаоцу омогући упоређивање и стварање објективнијих релација.

Југословенски читалац ће зажалити што Жуков није третирао историјски објективно проблеме рата у Југославији. Југословенима је овакав третман непријатан у истој оној мери у којој је, на пример, совјетским борцима непријатна верзија да је зима, а не они, победила моћну немачко-фашистичку армију, да је „Немачка доживела коначан пораз у Арденима јануара 1945. године", да је одлучујући фактор победе и на совјетско-немачком фронту материјална помоћ добијена од САД и Енглеске по ленд-лизу итд.

Али осетљивост је овде од другостепеног значаја. Реч је о једном суштинском проблему теорије савремене ратне вештине — улози и месту пасивног отпора, активног отпора, оружане борбе у виду територијалнопартизанског и фронталног ратовања и жртвама којима се плаћају постигнути резултати у сваком појединачном виду ангажовања. Није овде место за даље упуштање у теоријска питања. Читалац и сам може створити своје закључке полазећи од милионских жртава Јевреја који нису давали организован „отпор", великих жртава, на пример Пољске, која је имала „отпор" и Југославије која је ратовала и резултата које су жртве у сваком поједином случају дале на историјском плану.

Осврћући се на ленд-лиз Жуков, тежећи да буде објективан, каже:

„Ван дискусије је да је Совјетски Савез заиста добио за време рата за привреду важне машине, опрему и материјал... више од 400.000 возила, стизале су локомотиве, гориво, средства за везу... 18.700 авиона, 10.800 тенкова, 9.600 артиљеријских оруђа. У односу на укупно наоружање којим је совјетски народ опремио своју армију за време рата, те ликвидације су износиле респективно 12; 10,4; 2 процента. Одређени значај је неоспоран, али се о некој пресудној улози не може говорити".

Како претежни део садржаја ове књиге чини чисто војно-стручна тематика — третирање, анализа грандиозних ратних кампања и операција у којима учествују милионске масе — она представља више него драгоцен приручник који ће свако ко се бави војним питањима радо имати у својој личној библиотеци.

Пажњу војних стручњака привлачиће методи и темпо изградње оружаних снага; однос политике и стратегије; процене ситуације, одлуке на бази тих процена и њихове последице на стратегијско-оперативном плану; маневри и противманеври; стратегијска дефанзива и стратегијска офанзива; маневарска и позицијска оперативна одбрана; оперативни обухвати — „клешта", „окружења", „кане", пробијање из окружења; офанзивне операције за окружење и уништење, стални пораст њиховог замаха од Стаљинграда (трајање два месеца) до Берлина (трајање 16 дана); комбиновање фронталних и партизанских дејстава у склопу јединственог партизанско-фронталног рата, ограничена трансформација одсечених оперативних јединица у партизанске, повезана са успешним и неуспешним пробијањем из окружења и др.

Иначе сувопарне бројке којима се у војној теорији карактеришу ратне кампање и операције, овде су освежене живим непосредним казивањем, у којем се испреплићу политички, војни и људски елементи у интерпретацији једног великог команданта, под чијом су командом војне јединице писале на бојним пољима нове странице ратне вештине.

Култ Стаљинове личности, базиран на присвајању заслуга широког круга људи, условно је, сем осталог и то да дуго остане непозната не само улога читаве плејаде хероја Совјетског Савеза, него чак и једног тако истакнутог команданта какав је Г. К. Жуков. Ни добри познаваоци совјетско-немачког рата нису из расположивог материјала могли сазнати да је Жуков идејни зачетник и практични извођач битке на Халхин-Голу која је одлучила да „поморци" надвладају „сувоземце" и Јапанце окрену од Совјетског Савеза у правцу поморских освајања; да је он првих дана совјетско-немачког рата био у Кијеву, где је фронт добио избочину у правцу запада; да је дошао у Лењинград у моменту када су Немци већ били у његовим предграђима и да је он тај који је рекао одлучно Не; да је он дао замисао одбране Москве и спровео је у живот; да је он и архитекта и грађевинар стаљинградске, курске битке, украјинске, белоруске, висло-одерске и берлинске операције.

Свако од ових дела посебно било би довољно да се Жуков сврста у ред са великим војсковођама Кутузовом и Суворовом. Полазећи од тога да ниједан војсковођа не може мењати објективну стварност, али да он у оквиру те стварности, односа ратних потенцијала, бројно и квалитативно одређених оружаних снага своје и непријатељске земље — може постизати веће или мање победе или доживљавати поразе, умешним или неумешним ангажовањем јединица у борби, за Жукова се може рећи да је у границама субјективног деловао снажно и зналачки.

У Жукову — сељачету из Подмосковља и московском шегрту — најизразитије се манифестовала патриотска и прогресивна свест совјетских људи током њиховог ослободилачког рата.

Неки су Жуковљеве мемоаре прво ставили на теразије „стаљинизма" и „антистаљинизма" и то на бази онога непосредно изнесеног о Стаљиновом раду. Њихова вредност, међутим, уопште па и са аспекта „антистаљинизма" изражава се много више у томе, што они целом својом појавом говоре да је култ личности, па и Стаљинове, бесмисао, јер је велики победоносни рат историјско дело милиона људи.

ПОЕЗИЈА

РАЈКО ПЕТРОВ НОГО

Зверињак

Планинска песма

Заточенички грцам у снежним врлетима,
планински светац с леденим ореолом,
отрован озоном, металним мирисом рима,
и кукуреком, и љубичастом смолом:

чемерно моје горје, тако ти мрког чела,
и даждевњака на киши што се крâве,
тако ти ласице — њоме нас мајка клела,
и чемерике, и непознате траве,

отвори беле путе којим се ходило није,
макар на њима пао у бусијама страва,
опори ментол растиња овде из свега бије —
цела се шума из мене испарава.

Међу зверима

Све чешће идем у планине,
међ звери, међу крволоке,
кад проспу дроб танке срне,
ја учим свети закон стоке.

Зар нису силни вук и вепар
и све то чисто што их храни —
сасвим је лепа, готово витка
смрт дивокозе у суроj страни.

Два јастреба се лукаво скрише,
од страха већ се папрат пуши —
безазлено и крв се сише
са зверињаком док се њушим.

Сан

Снег снова меко затрпава
очи и усне, ушни канал;
зли демон збуњен обиграва
несташни чуниħ-вал.

Астрално шушти густи свод,
и куца тајну ритам блед,
сед сам — озарен муњовод,
наш демон исто сасвим сед.

Чупкам ли га то за браду, гле,
какав то свет овде ниче,
безоблично већ је све —
у сну се само палац миче.

Љупка паучина

У све се увлачи срамно влага мира,
нечастива сила тихог рашчињања,
музика смрти, и музика пира —
густа измаглица лелујавих стања.

У наше руке, мртве па мавене,
у наша срца где царује чама,
по очима је размрежила мрене,
по капцима се нахватала скрама.

Суше ако дође, ако једном гране,
у лубањама биће опет тмина;
ту њихаће се из ноћи у дане
млађа сестра влаге — љупка паучина.

КН

ТОЛА ОД 7 УЈУТРУ

ПРИЧА КН

МОМА ДИМИЋ

7.6 h

Како сам се пробудио, још се зора црнила, нешто ми се ко предсказује. Радио нисам упалио, ал свесан сам. Ете ти га, отуд указује ми се мој прадеда Манојле. Стоји крај мога кревета. Иза њега је неко поље са цвећем. Он је туна шетао опасан од старинских каницама. А около њега све се узрујо неки народ. И ту беру цвеће: **Суво кашље.** „Здраво Толе" — назове ме он. Ја сам га питао ко су то. ОН каже мени да су то мртви. Ко је опасан — мећу у недра. Ко је опасан, цвеће остаје. Ко није опасан, оно испада и просипа се по пољу. Не престају они да мећу, ал оно се просипа.

У мојој соби је много духова. Од нас шеснаест сваки дува и то се пуни. Мени цело село, све што је помрло, неки пут надолази.

Видим Селену из Дрлупе, тамо где је био мој прадеда Манојле. **Кашље и пљује.** Видим Селену — јури једнога зеца у једну рупу од ограде, али он стално омашава. Никако не може онде да потреви; вазда не може да сагна зеца да јом онде проће, јер она није тела радо оне ствари.

Кашље и тешко дува. Ја, ја.

Још, често ете и Симке из Радивоћа; упрти се. А код менена пиџама сва раздрљена на шлицу. „Ej, Толе, што ти то тамо држиш откопчано?" А ја јој рекнем: „Ди је мртвац у кући, ту је прозор отворен". То би и мртво.

Кашље. Улази моја мајка у болницу, у оном оделу у којим је сахрањена. Ја је питам: „Откуд ти овде?" Она каже: „Дошла сам да видим шта радиш?" Ја јој кажем: „Што радим то и патим". Она пита: „Што патиш?" Ја кажем: „Ето само лежим у болници толико дуго времена". У том часу, кад је она то чула, одмах се окрете и оде од мене.

Кашље. Да ли је отишла што се њој жури или што сам ја тако јако болестан?! Пре три и по месеца опет ми се указала кад сам лежао овде. „Опет си дошла код мене?" „Ти си најмлађи и тебе сам најболье волела." „И ове си," ја јој кажем, „и ове си друге родила, зашто и њих не волеш?" Она ми каже: „Па ти си најмлађи, много си се намучио. Долазим код тебе, ти си ми се много намучио јер си мали остао брез мајке." Ту ја опет ударим да јој се пожалим, јер и сама је тужно говорила, али како станем да се јадам — оде она моментално.

Снег пада. **Окреће дугме на радију улево, до Општег таласа.**

На листи ми пише:

„Нехомогено смањена транспаренција оба фронтална синуса и хомогено смањена транспаренција оба максимална, више лево. У десном максималном синусу назире се овална расветлина вели чине зрна трешње."

Мен је лекар... Свашта изнађу. Сад чак и трешњу!

Да пустим опет оне песме. **Враћа скалу: Општи талас — Битољ — Марибор — Приштина — Ријека — Нови Сад — Монте Карло — Луксембург — Београд I — Марсељ — Стразбург — Београд II — Фалун — Бордо — Штрасбург — Загреб — Бари — Дројтвич — Калунборг — Грац — Истанбул — Тунис — Брисел — Љубљана — Лондон — Титоград — Москва — Париз — Букурешт — Рим — Софија — Скопље — Штокхолм — Сотан — Хилверсум — Мароко — БЕОГРАД.**

Снег пада ситан. Да почнем да правим моје цвеће. Узмем једну жицу, савијем око игле и ондак растегнем и направим један кружић, па после узмем са свилом и мотам и правим лист за цвет. **Спикер: Слушате емисију „Музика и ми". Увертира за оперу Рихарда Вагнера „Холанђанин луталица."** И после састављам то лишће, све по четири и по један пупољак, и то лепо узмем па завијем свилом и метнем један мали листић зелени, имитира као зелено да му је лишће, и онда тако саставим неколико струка и направим једну лепу бунтицу цвећа.

Правио сам и птице. Лепе. Правио сам птице и голубове из дрвета, па сам узео то, офарбао, лепо нашарао све, све испецкао да то буде лепо. И то сам давао мојим добрим пријатељима да имају на креденце,на натказле да мету. Како то лепо изгледа! И цвеће исто, једновремено, правим па дам њима и они то мету у њине собе. Аранђел носи новчаник уз себе што сам направио од финог каучука и слика. Сви они рамови за слике, у мојој кући, у болници сам правио. И оне што дођу као коске разне. Дао сам Моми птице, једну дугачку и две мале, а оној сам секи дао једну са дугачким репом.

Не види се још најбоље.

Жена ми је причала, Невена, кад је дошла код мене у посету, како је умро мој брат Јордан. Био је у понедељак у Сопоту, там нешто продавао. То је било једанаестог децембра. Вратијо се кући. Када је био у дворишту, крава му је рикнула у штали. Он је гледо мало по дворишту и ушио у кућу. Мало је јео леба и изаће некако опет напоље. **Кашље.** Посматрао је мало по авлији, тако да му се као нешто преказивало. Крава је рикнула опет, он тамо отрчи. Тако је то његова крава дала, преказивало се њој да ће он да умре. Када је он ту шетао, гледо како је по дворишту, погледо сено, погледо оне дрвеће што је садио некада. И онда уиће у кућу. И онда када је ушао тамо, он седне туненака у кући на једну клупу и каже: „Ау, што је мени нешто тешко. Оди, свучите ми ове чизме". Они му узму, свучу једну чизму начисто, другу нису — само до пола. Он падне. И како је пао, они га подигну на кревет. То је трајало, може бити једно десет-петнаест минута, и он је преминуо. **Сирена аута с улице.** Само је крава преосетила и рикала пре но што је он умро. И после, пошто је он умро, исто је рикала. И његов зет одведе је на бару (има тамо воде да пије) **7. 15.** Није хтела уопште да пије воде, само дигне главу и мете на његово раме. И само је ћутала.

Месец је већи од земље, јер како би он мого да обасја целу земљу ако је мањи!? А да неко стигне до месеца... Све је то свирање... Лажу. Па тамо је васиона. Све би их, бре спржила у ма. Веле, сликовали га апаратима. Могу и ја одавде да уперим апарат и да га сликам. Неће да побегне. То је мене интересовало давно-давно, пре него што сам се разболио и оседио: шта је то? Увек сам се питао: Шта је то? А највише ме интересовало: Шта је тамо, а шта је овамо? Многе сам питао да ми објасне: шта је там, шта је овам. Нису могли да ми објасне. Питао сам школоване људе, професоре, директора школе, кладио сам се са њим. Он то није знао. Питао сам председника комуне, питао сам кафеџије, овако који раде; питао сам многе људе — ни један није могао да ми објасни шта је. Казали су ми: „Ајд', ти нам објасни!" И на крају питао ме управник поште: „Деде, молим те, објасни шта је то тамо, шта је то овамо." То ником нисам причао, ни одавао, само сам причао Моми Димићу, мом унуку, једно дана на Каленегдану кад сам још мого да коракам узбрдом.

И њему сам реко овако: Шта је там, шта је овам? Тамо су — планета. Овамо је васиона. Те две ствари не може да буду заједно, јел одма би морало да исплодира небо кад би се оне саставиле. Кад би се саставиле звезде и планете, то би се све спржило да не би ништа постојало око тога. И с тим би се небо запалило, сви би мртви поиспадали на земљу. Немају ди да буду пошто су горе, на небу. Онда би све видли, видли би бога, све оне свеце. И они би морали да побегну да не изгору. Онда би видели наше старе, који су пре триста, четири стотине година помрли, каки они изгледају. Када би ови сви спали на земљу, онда би сви споменици зврјали празни. Могла би деца да се играју жмурке око њи. Цабе сам и правио целога живота у Мајдану, клечећи на коленима и тесаћи камени. 7.18 h.

Био је туна један брка, каже, учитељ из Рибарске бање. Ручак у трпезарији. Неки се картају, играју домине. Прилази он: **„Јесте ли ви тај глумац звани Тола Манојловић, под планином Космајом?" „Ја".** Одма ми је туна честитао. Увлачи оне брке у уста, реко би да има нешто да га цара.. „Написао сам", вели ми, „један роман и како је много опширан тај мој роман, оћу да ми га ви," вели, „прегледате стручно и посаветујете гли има нешто." „Оћу", кажем му, „кад се пушћаш кући, а ти донеси овдена тај твој роман." Он ми каже: „Ту ми је у натказли собе. Ја сам у седмици". Одма отрча и донесе тај роман и даде туне што сам тео да попијем. Одма сам приметио да му роман не ваља.

„Ej, бре", позовем њега. „Ниси ти ово добро сложио." „Како?" „Јер, еве, шта ти оћеш. Овде казујеш како си остао брез оца дететом. То је туне на самим почетку. А то опет исто, превртнем неколико листа, написо си и на овим другим листу. Дваред си испонова уватио једно те исто. Како ти роман одмиче, ти треба да остављаш то што си казао и редом д идеш. Тако ће то да ти будне интересантно. Лако је, велим му, бајку испричати, ал је тешко саставити. **(Окреће дугме на радију ка Општем таласу: Мароко — Хилверсум — Сотан — Штокхолм — Скопје — Софија — Рим — Букурешт — Париз — Москва — Титоград — Лондон Љубљана — Брисел — Тунис — Истамбул — Грац — Калунборг — Дројтвич — Бари — Загреб — Штрасбург — Бордо — Фалун — Београд II — Стравангер — Враћа на Београд: Вагнерови јунаци траже пут до среће, до спасења, и готово ће свима бити потребно да их спаси љубав или жртва чисте жене.)** Стојим ономад ја у кодniку и стрићкам обрве. Очупавиле. Сунце није да је упљештило, него бије. А онај зрак тачно потревљава мене и онај бетон ди ја стојим: ма д изговори. **7.24.** Пролазе ови гилиптери и зафркавају: „Кобац", вели „увребаваш ле нешто? Оће ли да падне неко пиле вечерас? Ej, Кобе?!" Не обраћам ја тамо што они причају. Стојим у оним осветљењу с прозора, стрижем и ћутим. Кад, ете ти, она богомолка. Познао сам да је то она тек по оним гласу. Мож бити да је стајала предамном две минуте ко кип и само је гледала. Кад наједаред ће да вели тужно: „Што си, чичо, тако болесан?" А не излазим из они зракова; греје. „Што си тако слаб?" Опет ће та богомолка. А ја јој онда рекнем: „Ej, ал знаш ли ти да ћеш пре од мен да умреш!" Она се ту мало нађутила. „Како?" Тако. Ти си усуђена да умреш рањије ил да извршиш неко самоубиство. Не жали ти мене. Ти мислиш ди си ти млађа и мал руменија да ће с тим да те обиће. **Кашље.** Ако си и здрављија, ал Тола је, ej, бре, рекнем јој, само један на овим свету. А њојзи је глава најпре попустила, та само о смрти и смишља. Нисам ја ко они: болесан, болесан — па умро! Ако и болујем, има да се наболујем у мојим веку. Нећеш чути да сам мајко док у мени биде дијала и она последња трунчица. Док се и она не уништи, док се и последњи мишић не згури — ето Толе! Нек сам болестан, ја сам склонио душу моју од болести. От како знам за мене, они мен сарањују. „Ej, Кобе, кад ћемо да јемо мало за тобом?", питају ови из собе. **Кашље.** А, ја! Нема од тога посла ништа.

И ту се позаваћамо опасно. Она је мен израније још меркала ко да ме предобије за богомоља. Ја јој велим: У мојим селу ни поп не верује у бога. Јок. А ја оставио сам бога 36-те, кад сам на Авали око, виш, изгубио; од кад је он мен осудио да ово лево око избијем. Ко што други сваки час, да сам каку ружну реч казао. А онда сам први пут опцово бога. И сад кад ме просева захучем ко бата Радоје што рече: Боже, сиђи доле да те изгребем ко мачка!

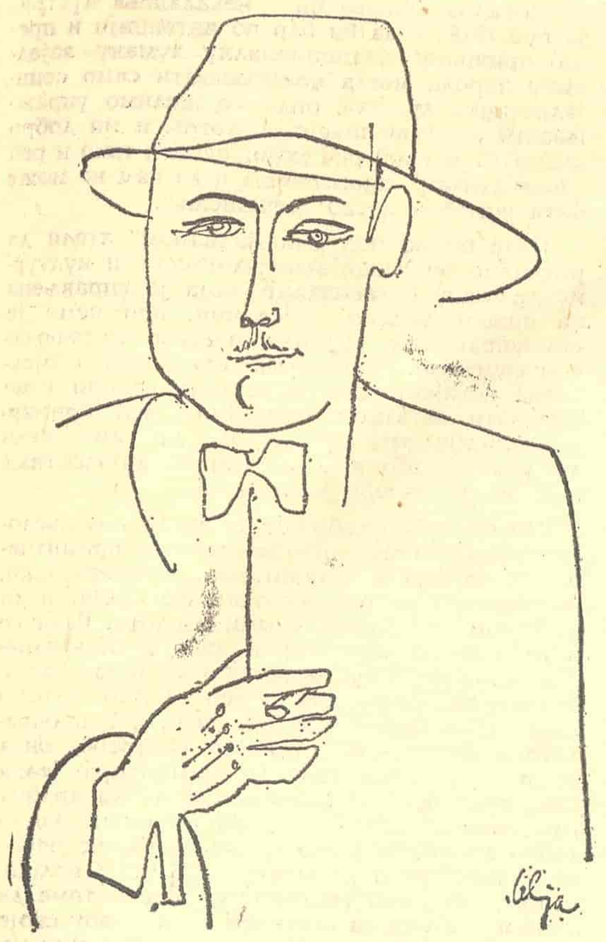
Каже ми да сам оволико болестан за ото што не постим. Требало би да јем кромпира више, шангарепице, пиринце и зеље ко да сам ја зец. А месо никако да не окушам, па ћу с тим да напредујем. „Ја кад би послушо", велим јој, „и кад би се придржаво то што саветујете, ја би на моје очи други дан мајко гладан." **Кашље.** Зар ја једва се одржавам и бечим очи на јакој рани, а шта би било од мен брез маснога. Јесте, постио сам кад сам моро, ал онда сам био несретник што не постоји на свету. И по три дана остајо сам без леба; јео сам траву кисељак.

Кад сам код куће Живко Јорданов и Мића мали, Ацин, ватају ми голубове по таванима и на удицу, те јем мало голубије месо. То ми је тако слатко било. Она, та богомолка, не знам само дал ће да изврши самоубиство ил ће да се обеси негде. Јел ди то има да женска остане у другим стању, ко што је она, а невина!? **7.26.** А ја кад липшем, нек не гледају стрвину. Нек ме однесу до прве јаруге и баце, само да гледају да не загаде село. Па нек поруче свираче добре. Нек играју, певају, веселе се. Не тражим, ко она, да ме неки жали и около гроба коледа. Све што би ми на споменик доносили, оне колаче, торте, оно масно, рибу, пиво, све, нек дају сад. А ко кука сад, тражиће да и други кукају за њиме — тако ће морати насилно да прекрати живот. Водио ме с њим у Нови Сад. Био сам и у Сарајеву; то је најдаље ди сам био. Требало је д идемо и на море, до Дубровника. То је било с пролећа. Ишли смо с позориштем. Питам Мому: „Јел, Мујо, ко ће нам да плати да идемо да га видимо, то море?" Он каже: „Нико, ми сами". Онда сам доно одлуку да не идем. Јел питаће код куће где си прођурко паре. Сад се кајем. Били смо, вели, близу. Чим гране пролеће гледаћу опет негде, ил на Иришки венац, ил у Венецију с Момом. Бране ми да се крећем, јер не могу да идем, задувам се брзо. Али воз сам иде. Веле: „Седи кући тунена, не видиш да ћеш умрети на путу." Ја им кажем: „Ћутите тамо! И ако липшем, Мома ће да купи онај најјефтинији сандук, закуцаће ме унутра и испратиће на воз натраг. Мен има само да картира, а он нек путује даље ди оће.

Кашље. Кад сам имао три дана осуства и пошо за Неменикуће, у возу седео сам у једном купеу; ту је био један пензионер. Упитао ме: „Одакле си?" Ја сам му реко да сам из Неменикућа. И био сам мало огладнио, а у кутији сам имао тамо за јело. Ја отворим ону кутију. Ту ми је било и цвеће. Он је угледо оно цвеће и каже: „Дајте га овамо да видим то." Кад је узео из мојих руку, он каже: „Где си ово купио?" Кажем: „Ја сам то сам правио." „Ви правили?" Кажем: „Ја." Он ми је реко: „Ево ти моја атреса, иди кући, па кад се вратиш, пиши ми писмо — ја да долазим код тебенака у болницу, у посету, докле год си у болници. А кад изађеш из болнице, да дођеш код мене, да мени покажеш то цвеће како се ради. Био би рад да ја то цвеће правим." Али сам његову атресу заборавио код куће. И сада морам, кад бидем се пуштио кући, да потражим ту његову атресу и да одем код њега, па да правим то цвеће, да он добије као једну радњу лепу. Ал се само бојим јакога пореза да не буде.

Радио сам споменике, али то је тежак посао. И ковачницу сам држо у подруму. Ја сам сад много болестан, па сам смислио да правим цвеће. Њега је много лакше правити. Мртвима су потребни и споменици а и цвеће. Увек чим умре, они, дај, набацају цвеће на њега. Мисле да ће он мртав да мирише. Нема од тог посла ништа. И тако — покренућемо нову производњу, само прво ја да се подигнем. **Гаси цигарету. Радио: Док сам, каже Рихард Вагнер у својој аутобиографији „Мој живот", с директором Хаселманом разговарао о музичким приликама у Стразбуру, био је у Паризу Орсини извршио атентат на цара; већ другог јутра, на даљем путовању, чуо сам нејасне вести, али кад сам 17-ог стигао у Париз, забавио ме конобар мог хотела, наводећи тачно све околности. Тај сам случај сматрао злокобним потезом судбине, упереним лично против мене. Тола вади из чаше своје две зубне протезе. Поставља их у раширена уста. Сараорчанин (подижући се у кревету): Кобац! Кобац! А, мећеш, мећеш кљун! Ха-ха-ха. 7.34.**

(ОДЛОМАК ИЗ РОМАНА „АНТИХРИСТ")



ОЉА ИВАЊИЦКИ:
БРАНКО МИЉКОВИЋ

ПУСТОШ СВЕТА И МАГИЈА РЕЧИ

У „БАЛАДИ" је Миљковић, као и у још неколико карактеристичних песама, сажето и потпуно изразио своје песничко искуство. Он није писао песме-одломке већ песме-целине, затворене, себи довољне светове. Улазећи у њих, читалац упознаје, на начин узбудљив, загонетан, никад довољан рационално прецизан, главне теме песникове.

Тренутак стваралаштва је свечани чин. Он преображава свакидашњицу у један нов универзум којим влада магична реч. Реални призор стараца који свирају на језеру само је повод за једну страсну, меланхоличну, медитативну инвокацију. Слушајући их занесено, песник се поистовећује с њима, у њиховој мелодији препознаје своју која се тек рађа; уопштава и продубљује то искуство, уобличава га у визију и изражава у афористичким стиховима иза чијег интелектуалног мира осећамо драму стваралаца кога је патња сломила, коме смрт прети и који је окружен празнином.

Песма се налази у близини смрти, не живота. Она је агонија, али и екстаза. Срце које пева је срце које се гаси. Уколико та празнина, сумња и патња постају веће, утолико и песма добија у полету. Живот је пролазност, случајност, деградација сна, пад у привидно постојање. Испуњена овим трагичним сазнањем песма као да постаје горда и пркосна јер је открила најдубљу животну истину **(Упамти тај пад у живот ко доказ твом жару)**. Надокнаду за бесмислени, болесни, пролазни и празни живот песник једино види у стваралаштву. Али нема ту ни трага самозадовољству! Романтизам је створио тип усамљеног и надмоћног лиричара који истиче, насупрот злом свету, своје врлине. Бранко Миљковић припада времену постромантизма, малармеовској традицији и зато је далеко од сваког самозадовољства; јер и тај модерни песник, који осећа и зна да је поетска реч последње уточиште пред баналношћу, општим мраком, ништавилом, усамљен је, препун зебње, сумње и страха. Он је проблематични Прометеј који се одлучно жртвује, али и са осећањем узалудности. Спољни непријатељи настанили су се у њему и разарају га, нестало је тла под ногама, бескрајни простори су остали без смисла и егзистирају као чиста, застрашујућа празнина **(Крадљивци визија, орлови, изнутра кљују ме/. Ја стојим прикован за стену која не постоји)**. Реч доноси утеху јер садржи смисао, али и тај смисао се указује унезвереној свести као нешто далеко, тешко ухватљиво, нестално, отуђено **(Птицо, довешћу те до речи...)**. Ипак, она је једини апсолут у свету који пропада; све тежи њој, само је она у стању да дâ сврху. Ван пространства речи свет је безобличан, пуст, празан. У замену за мртвог бога песник уздиже реч. Птици, као симболу тешко ухватљивог смисла, обећана је реч ако услиши песникову молбу, а за сунце се каже: **Сунце је реч која не уме да сија.** Миљковићева визија је изразито трагична и спиритуалистичка. Хаотични делови стварности уједињују се у ретким и привилегисаним часовима, добијају више значење кроз реч којом стваралац оживљава целину. Али то нису, како је већ напоменуто, срећни часови. Душа је исувише притиснута патњом да би се могла за свагда предати заносу. То су привремени заборави када ствара лац успева да се издигне изнад несреће, после којих поново наступају туга и немоћ. Пакао је припитомљен, бол је савладан, пролазност укинута; али само за кратко, док траје песма. Она је јединствена, непоновљива. Све се може надокнадити осим ње. Човек пева, дакле открива последњи смисао само онда када схвати да је доживљај смрти његов фундаментални доживљај. Миљковић је био у прави смислу речи опседнут сликама небића, празнине, ишчезавања, поступног преображавања свега што постоји и што је живо у непостојеће, мртво. Реч, песма, стваралаштво: све су то докази не животне воље, већ само моћи човекове да се поистовети са исконским, суштаственим: са смрћу **(Исто је певати и умирати)**.

Павле Зорић

БРАНКО МИЉКОВИЋ

БАЛАДА

Охридским трубадурима

Мудрости, неискусно свићу зоре,
На обичне речи више немам право!
Моје се срце гаси, очи горе.
Певајте, дивни старси, док над главом
Распрскавају се звезде као метафоре!
Што је високо ишчезне, што је ниско иструли.
Птицо, довешћу те до речи. Ал врати
Позајмљени пламен. Пепео не хули.
У туђем смо срцу своје срце чули.
Исто је певати и умирати.

Сунце је реч која не уме да сија.
Савест не уме да пева, јер се боји
Осетљиве празнине. Крадљивци визија,
Орлови, изнутра кљују ме. Ја стојим
Прикован за стену која не постоји.
Звездама смо потписали превару
Невидљиве ноћи, тим црње. Упамти
Тај пад у живот ко доказ твом жару.
Кад мастило сазре у крв, сви ће знати
Да исто је певати и умирати.

Мудрости, јачи ће први посустати!
Само ниткови знају шта је поезија,
Крадљивци ватре, нимало умиљати,
Везани за јарбол лађе коју прати
Подводна песма јавом опаснија.
Онесвешћено сунце у зрелом воћу ће знати
Да замени пољубац што пепео одмара.
Ал нико после нас неће имати
Снагу која се славујима удвара
Кад исто је п евати и умирати.

Смртоносан је живот, ал смрти одолева.
Једна страшна болест по мени ће се звати.
Много смо патили. И, ево, сад пева
Припитомљени пакао. Нек срце не оклева.
Исто је певати и умирати.

БАЛАДА ПРОМЕТЕЈСКЕ МУЧНИНЕ

СТАЛНО СЕ ВРАЋАЈУЋИ Миљковићевој „Балади", све више сам убеђен да је она мисаони супстрат целе његове поезије, једна поетска раван кроз коју пролазе све основне линије његовог у суштини битно трагички оријентисаног певања. Можда суд којим једну песму по њеним естетским квалитетима издвајамо од осталих као „песму над песмама" није увек објективно релевантан, јер се одабирање врши пре свега на основу пројекције личних схватања о поезији одређеног песника, па чак и на основу личних схватања поезије уопште. Но то је уједно и најбољи пут ка онтолошкој структури песме, јер се налазимо пред могућношћу сусрета двеју мисаоних стварности: стварности иманентне песми и стварности примаоца мисаоних сигнала песме. Ако се овај сусрет креативне и аналитичке имагинације оствари, онда је врло вероватно колико то да песма максимално значењски зрачи, толико и то да се налазимо пред одгонетком песниковог схватања поезије у времену и простору. Али, као и у случају свих великих песама, налазити се у предворју мисаоних димензија Миљковићеве „Баладе", не значи и упознати њену суштинску одређеност. Због своје вишесмерне значењске природе „Балада" изазива две опречне могућности схватања духовне сфере која је била примарни подстицај њеном настанку. Прва сфера би била објективизирано осећање једног не-времена, друга би представљала сплет разних околности које су препрека аутономној егзистенцији песниковог субјекта. Ниједно решење није довољно и не исцрпљује семантички проблем „Баладе" до краја, но полазећи од претпоставке да се ова два решења не налазе у стању дисјункције, била би подједнако релевантна у приступу унутрашњим просторима песме.

Насупрот првим сусретима, који могу да изазову утисак мисаоне а сходно томе и значењске расцепканости и неповезаности, дуже присуство песме у нама потврдиће њену мисаону целовитост и каузалитет развоја једног основног значењског квалитета. Миљковићево песништво карактерише се тежњом за успостављањем равнотеже између света датости и света имагинативног превазилажења постојећих облика стварности — у „Балади", пак, не сусрећемо се само с таквим односом, већ из тог односа резултира и сазнање о немоћи песника да обједини у себи та два елемента. Поезија и стварност бескрајно дивергирају и зато се песник налази пред зидом који раздваја простор апсолутне слободе од простора стварносне и историјски детерминиране нужности. Могли бисмо тај зид који се испречио пред песником „Баладе" метафорично назвати зидом ништавила. У „Балади" је присутан оштро потенцирани императив не толико дефинисања суштине ствари и суштине егзистенције, колико напор за одређивањем стварносних релација човековог живота као авантуре омеђене бременитом опасношћу времена и егзистенцијалне празнине у исто време. Централне и граничне егзистенцијалне категорије, проблеме живота и смрти, Миљковић додирује у тачци могућности певања као бити опстанка. У том погледу стих Исто је певати и умирати представља највиши еволутивни ниво Миљковићевих варијација основне теме: приближавања зиду ништавила. То је стих који се највише памти из Миљковићевог песништва, стих најпогоднији за одређивање природе његове поетике, али релевантност битног поетског аксиома он добија тек у односу према претходним, рекли бисмо, нижим степенима мисаоног развоја песме. У песми мисао истоветности певања и умирања поновљена је четири пута — свакако не ради стилског ефекта. У четири строфе „Баладе" тај стих има различиту функцију завршног акорда и осмишљавања претходних семантема. Врло условно и само на основу онога што стих поентира, што има да осмисли, могли бисмо говорити о четири мисаоне фазе песме. Када кроз шуму симбола првог значењског круга „Баладе" избије пред читаоца аксиом дискурзивног изједначавања певања и умирања, слутимо испред или иза нас поприште једног исконског унутрашњег сукоба који ствара атмосферу егзистенцијалне неизвесности. Супротстављајући се поезијом, као јединим модусом опстанка, времену, песник постаје отворено биће и „на обичне речи више нема право", јер се нашао у граничној ситуацији егзистирања ван себе и у себи, дакле, његов интегритет озбиљно је угрожен управо непрекидним контактирањем са опасношћу губљења чврстих облика стварности. Стварност је непозната и неиздиференцирана и зато нестаје. Човек се нашао у празнини. Прометеј је „прикован за стену која не постоји", и његово дејствено поље ограничено је немогућношћу излаза из дате ситуације временом спутаног активитета. Могли бисмо рећи да је Миљковићев Прометеј мучнином прикован за нестварну стену, и до тог степена је медијум мучнине колико је релевантно стање дивергенције певања и стварности. Вештина певања није усклађена са вештином живота („кад мастило сазре у крв..."). Поставља се питање модуса Прометејевог супротстављања ништавилу: непрестаним приближавањем просторима духовне мучнине, он је превазилази поистовећујући се с њом („Смртоносан је живот, ал смрти одолева"). Суштински мисаони тон „Баладе" је трагично осећање живота. Али исто тако „Балада" успоставља и фундаменталну категорију непрекидног приближавања чина певања суштини индивидуалне егзистенције у времену. Извесна равнотежа је постигнута („... сад пева припитомљени пакао"). Равнотежа која резултира из прометејске мучнине

Михаило Харпањ

РАЂАЊЕ ПЕСМЕ И НЕСТАЈАЊЕ ПЕСНИКА

МИЉКОВИЋА сматрам нашим највећим послератним песником. Ниједан песник није на мене оставио већи и јачи утисак од њега. Читао сам га док је био жив, а сада имам све што је објавио па чак и неке интервјуе, који су излазили по новинама. Оправдање за овакву моју изузетну привржености песнику мислим да ћу најбоље објаснити речима да сматрам, да после Његоша нисмо имали песника који је био у стању да у једном даху каже толико много истина о себи и времену у коме живи. Мислим да је „Балада" судбинска песма. За мене је један од наших највећих стихова баш Миљковићев стих: „Мудрости, неискусно свићу зоре". Али у песми има још великих истина, још великих стихова, као на пример: „Што је високо ишчезне, Што је ниско иструли". „У туђем смо срцу своје срце чули", „Сунце је реч која не уме да сија" итд. итд.

Намерно изостављам рефрен: „Исто је певати и умирати", а ево зашто. Ако могу на основу осталих стихова да тврдим да је песма судбинска, онда је рефрен: „Исто је певати и умирати" најсудбинскији. Јер, Миљковић као да је све рекао тим стихом и као да није имао шта да каже после њега. Како су његове песме настајале, тако је он нестајао.

Борђе Трипковић
економист

РЕЧ КАО ОПРАВДАЊЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ

НАМЕРА песникова је да каже неизрециво. Али пошто је неизрецивост јача од песника, она преузима његову намеру и према њој се понаша сасвим слободно. Песма почиње да се игра оним што песник по сваку цену жели да каже. Песма и песник врло брзо замене своје улоге. Песник уместо да каже бива казан. Да би задржао своје право на речи, песник је принуђен да постане објекат поезије. Уместо да песник пише поезију, поезија пише песника.

Неизрециво је одбило да се исповеди речима, али је приморало да речи изврну своје чепове, да признају своју немоћ и неистинитост. Неизрецивост у оноликој мери налази своје оправдање у колико је мери реч издала стварност.

Чиме реч може да себе откупи? Тиме што ће престати да тврди и почети да се чуди и сумња. Уколико више сумња, утолико је потенцијално истинитија; уколико се више чуди, утолико је поетскија.

Песникова одисеја и недоумица почињу од оног стиха: „... Ја сам рекао „јабуко" јабуци; она ми је рекла „лаж". На самом почетку реч је доведена у питање. На самом почетку песма је изгубила свој онтолошки доказ. Песник је био приморан да сведе поезију на егзистенцију и физичку потребу за писањем. Али ту се само битисање успротивило питањем: „Живети или писати, писати или живети?" Песник је одговорио: „У речи моје је тело нашло свој доказ." Песник је одбранио реч, али је при том ризиковао себе. Тај ризик је потребан, „ако песма треба да више свог песника". Уз велике опасности реч је сачувана, али не као израз бића, већ као оправдање егзистенције.

Бранко Миљковић

ПРОШЛОСТ

ИДЕЈА ЈУГОСЛАВИЈЕ У ПРОТЕКЛОЈ ПОЛОВИНИ СТОЛЕЋА (1918 - 1968)

Др МИЛАН ДАМЊАНОВИЋ

У организацији Европа-Хаус у Бечу одржан је у јесен прошле године скуп посвећен теми „Смисао егзистенције малих народа". Тема је била везана за 1918. и развој после те године. Суделовали су и Југословени, акад. проф. З.Шкреб, проф. Е. Пусић и др Богдан Кризман, те књижевник П. Шегедин из Загреба. Следећи кореферат поднео је др Милан Дамњановић, Универзитет Сарајево.

ВРЕМЕНСКИ РАЗМАК од 50 година, о коме је овде у оквиру дате теме реч, очигледно не треба узети у обзир као округли број, ако се већ не жели веровати у мистику бројева, већ унутар епохалне кризе, која траје од средине прошлога столећа, од тзв. прекида с традицијом у нашој европској духовној историји, од почетка далекосежних социјалних, политичких и економских промена које одређују и садашњу ситуацију у свету. Не би било умесно враћати се у дању прошлост, и у том погледу треба можда подсетити само на једну реч некадашњег председника Аустријске Републике, Адолфа Шерфа, коју је он изговорио обраћајући се Европском форуму Алпбах. По Шерфу, Аустрија је играла посредничку улогу већ од времена мира у Пожаревцу пре округло 250 година, дакле почев од 1718. године.

Са становишта југословенских народа, историја од 1718 — 1918. мора се другачије просудити, пошто је, као што се зна, монархија водила, нарочито у Босни, антисловенску политику експлоатације и осваја̂ња у оквиру тзв. источног питања. Ако је тачно да Република Аустрија није настала из „пропграног царства", већ услед историјски скоро нужног распада неорганске државе, која није могла наћи формулу за мултинационалну државну организацију, и ако је она сада спремна да игра посредничку улогу као „мост између Истока и Запада, Севера и Југа" као „дијалошки центар" у политици и култури, онда је зато једна од битних претпоставки, као што то тачно формулише Фридрих Хер, да она сама постане нација.

Тако долазимо до праве теме, која у овоме кореферату узима у обзир националне тежње југословенских народа после 1918. године, што се формално може поредити са истим проблемом у некадашњој многонационалној аустро-угарској монархији, и то с једноставним питањем, да ли је нађена формула за заједнички живот различитих југословенских народа и националности после 1918.

Почињем са годином 1918. која је за нашу новију историју судбоносна, када је испуњена стара идеја о јединству јужнословенских народа, што је нарочито била негована у романтици XIX столећа. У садржајну страну следећег излагања спада то што се година 1917. мора споменути, датум Октобарске револуције у Русији, с којим су присно повезане како националне тако и социјалне тежње југословенских народа. У методичку страну спада то што се развитак, који је трајао округло 50 година, не приказује историјски, у смислу неког fact-finding-approach и аподиктички показане тобожње фактичности, и принципијелно посебнонаучно замишљене историјске нужности, већ се историјска материја савлађује филозофским категоријалним апаратом, утолико што нас филозофско промишљање како у избору тако и у интерпретацији историјских стања ствари може спасти, с једне стране, од идеолошког подозрења и са друге стране, од наивности сопствених претпоставки које нисмо уочили и рефлектовали.

У избору историјских података треба издвојити леге артис оно што је битно, а филозофски образовани историчар зна да је то битно и само историјски променљиво и зависно од гледишта историчара, да тзв. историјска стварност може зависити и од сазнања те стварности. Због тога ће се он потрудити да у смислу епохалног начина мишљења просуди оно што је историјски могуће у датом периоду, не само по томе шта је постало историјска стварност, која многоструко може бити отуђена од човека, већ по филозофском појму о човеку, који се одређује не само из прошлости, већ и из будућности. Тиме је изречен један методички постулат, који и иначе долази до израза како у природним тако и у духовним наукама, а који у марксистичком начину виђења, мада различито интерпретиран, важи као претпоставка sine qua non сваког конкретног научног истраживања. У овој вези, ипак, не треба бркати оно што је филозофско као научно, са идеолошким као вредносним, јер овде се обоје прелива једно у друго, и било би можда умесно говорити са Жаном Ипполитом о једној новој науци коју је Маркс основао, коју је сам Маркс карактерисао као једну науку која није ни духовна ни природна, већ историјска наука.

У даљем току излагања најпре се карактерише време између два светска рата, тј. раздобље почев од уједињења 1918. године па до слома Југославије 1941. године; затим доба рата, почев од године 1941. која је за наш социјално-историјски развитак постала одлучна, па до 1945, тј. време национално-ослободилачког рата, које се истовремено може сматрати као време инципијентне социјалистичке револуције; најзад долази до речи послератно доба, нарочито година 1948., када смо прокламовали сопствени пут у социјализам и година 1952., када смо формулисали идеју социјалистичког самоуправљања као принцип социјалистичког друштва. Коначно и резимирајући, начелно треба заузети став према генералној теми овога скупа.

Исход I светског рата значио је за наше народе нови почетак пун тешких последица, у оквиру новообразоване „троједне државе". Тај тринитет значио је да југословенски народи и националности што су водили своју егзистенцију у оквиру исте државе, нису имали једнака права, да чак сви нису били ни признати. Незадовољство с нерешеним националним проблемом убрзо је избило на светлост дана и ударило печат целом развитку државе до њеног слома 1941. Развитак Југославије између два светска рата показао је са свом прегнацијом да отворено национално питање стоји у вези са проблемом ослобађања човека уопште и да тадашњи краљевско-грађански режим није био у стању чак ни да исправно приђе том проблему.

Већ почетком двадесетих година јавио се нови глас као одјек Октобарске револуције, који је, иначе индолентни режим, одмах схватио као опасност. Упркос забране која је ускоро дошла и затим под тешким околностима илегалности, тај глас је бивао све чујнији, а у кризи непосредно после слома 1941. постао доминантан. Програм КП Југославије нудио је решење националног питања у формули која је изгледала скоро утопијска и илузорна, па ипак блиска историјској реалности и значајна за будућност. У њему је стајало, прво, национални проблем не може се решити без радикалног друштвеног, политичког и економског социјалистичког преокрета, и, друго, решење се може тражити само у смислу у к и д а њ а, што ће рећи, очувања народности и њиховог истовременог порицања и уздизања у наднационалну заједницу. И ако је тачка 2. изгледала као пуки идеал, није она важила само као теоријски постулат, већ је са својим идеалним, чак утопијским (не утопистичким) садржајем снажно утицала на социјално историјски развитак у нас.

Што се тиче прве тачке, она значи то да се национални проблем не може решити са грађанских позиција. Јединство и повезаност наших народа проистиче из етничких, економских и географских дата, али и из спољнополитичких нужности у току вишевековног историјског збивања на нашем тлу. Реч о јединству и повезаности наших народа није стога била симболична само за доба рата, већ и за све послератно време, све до данашњих дана. Та реч садржи најпре, непосредно практично посматрано, заједнички ангажман свих југословенских народа у ослободилачкој борби и у инципијентној социјалистичкој револуцији, она затим изражава, историјски посматрано, идеју о заједничком историјском пореклу и судбини јужнословенских народа. Данас она значи одлуку свих увиђавних Југословена да се, с једне стране боре против сопственог националистичког менталитета и, са друге стране да афирмишу сопствени пут у социјализам насупрот претњама од јуче и данас. Та одлука проистиче из свести да поједини југословенски народи изван социјалистичке државе не би могли избећи економску, социјалну и националну катастрофу која би убрзо наступила. Стога та реч и одлука извиру из животне нужности која за нас увек постоји и стога инсистирамо на томе.

Са становишта унутрашњег развитка југословенских народа, практично непосредна историјска реалност је борба која траје за социјалистичку заједницу. Показује се увек изнова да је та борба одлучна и за нашу позицију у савременом свету. Још више, та борба је за нас, с једне стране, теоријски проблем и, са друге, проба и верификација једном инициране идеје самоуправљања у социјалистички организованом друштву, које у складу са идеалом треба да пређе у хуману заједницу.

Теоријско питање које као проблематика претпоставки сваког социјалистичког друштва увек остаје отворено и које само догматичари и прагматичари сматрају коначно решеним, састоји се у томе да се, полазећи од историјских могућности и од филозофског појма човек, јасно покаже, како и да ли уопште социјалистички организовано друштво може прећи у хуману заједницу. Не ради се само о томе да се с пута уклоне бирократске и технократске тенденције, већ такође и у вези са тим да се национално питање јасно постави и начелно реши.

Започињемо са другим питањем и претходно отварамо проблем, шта управо нација може значити. Не можемо се задовољити ни са једном дефиницијом нације, па је очигледно могуће питање, да ли ј е на пример Аустрија нација или она п о с т а ј е нација, као што то постулира Фридрих Хер. Теоријско питање, да ли би било боље уместо о дефиницији говорити о функцији нације, може остати по страни, и ми узимамо једноставно као датум историјску егзистенцију нација и питамо, да ли нацијама припада будућност земље. Човечанство се састоји из плуралитета нација, из националних култура, али оне се нипошто не могу посматрати на хијерархијски, већ једино и искључиво на паратаксичан начин. Тако на пример с научног гледишта нипошто нису дозвољени вредносни судови у односу на националне (историјске) језике. У ту сврху добро је узети психологију језика бечког професора Фридриха Кајнца!

Историјски тј. национални језици нису само варијација општељудских по себи постојећих појмова, већ сваки језик садржи у себи преформиран поглед на свет, као што је то већ јасно увидео Вилхелм фон Хумболт. Отуда би могло бити јасно да плуралитет и разноликост језика не представља недостатак човечанства, већ да напротив, и језици малих народа, чак и варијанте једног и истог језика, представљају само обогаћење општег људског мисаоног и језичког добра, те се не могу заменити никаквим интернационалним вештачким језиком. Исто тако се може просудити плуралитет народа, при чему су за сврху нашег излагања нарочито занимљиве мултинационалне државе, као Аустрија некада, или Југославија данас.

Могли бисмо употребити формулу једног другог бечког професора, Леа Габријела, тиме што ћемо рећи да народи са својим особеностима или партикуларитетима треба да буду и н т е г р и р а н и у државну целину, и то тако да истина партикуларног или специфичног остане интегрално сачувана, а нипошто не тоталитарно потиснута и под општим субсумирана. Раније смо употребили Хегелов израз „укидање" ради исте сврхе, тиме што смо поменули оба значења c o n s e r v a r e и e l e v a r e, а такође и треће значење, наиме n e g a r e, а да при томе нисмо увели у игру четврто значење Хегеловог израза: c o n c i l i a r e. Време је да дијалектички процес укидања националног у наднационалном принципијелно разјаснимо, и то не у смислу Хегелове апсолутне дијалектике, већ у смислу Марксовог антрополошког почетка.

Употребљавамо реч н а д национално уместо и н т е р национално и у том погледу слажемо се са једним значајним мислиоцем нашега времена, по коме сваки национализам представља субјективизам и не може се савладати пуким интернационализмом, већ се тако може само проширити и уздићи у систем. Ако кажемо да је, на пример, интернационална држава била некадашња Аустрија пре 1918., а да би бар по интенцији и према принципу наднационалну хуману заједницу народа могла представљати само социјалистичка држава, онда не желимо упражњавати никакву magic of words, и ми добро знамо да је како реч „хуманизам", тако и реч „социјализам" многозначна и да нам не може бити уштеђен посао дефинисања.

Овде бисмо под „социјализмом" хтели да разумемо ону социјално-економску и културну државну организацију која је управљена ка правој људској заједници, при чему је самоуправљање радника постало само-по-себи-разумљиво. Персоналне вредности, субјективна истина и савест не могу се при томе сматрати остатком романтике, већ примарним социјалним силама, ако се само жели да узме у обзир елементарна дијалектика која влада између ја-ти и ми.

Но ми знамо добро да се данас под насловом социјализма могу забележити примитивни, грађански и тоталитарни, хијерархијски, бирократски и технократски феномени и да се уопште не ради о самом наслову. Ради се о томе да се јасно увиди како су и вредности историјски променљиве и да данас настају нове вредности или су већ ту. Ако желимо да апстрахујемо од дневне политике и баналитета свакидашње језичке употребе, онда се речју „коегзистенција" интендира једна нова вредност: некадашња грађанска врлина толеранције постала је нова вредност. Знамо добро да ми, на жалост, данас сувише ретко практицирамо и поменуту грађанску врлину толеранције, али уистини ради се о томе да живимо са својим столећем и на нивоу своје епохе. Ради се о савременом начину мишљења, при чему под „мишљењем" не разумемо контемплативно понашање или „бестрасну тишину само мислећег сазнања", које је још Хегелу било могуће, већ ону суштинску одредбу човека, по којој кажемо: како неко мисли, такав је човек.

Мале народе, дакле, не треба само толерисати, већ још више признати им право на коегзистенцију на заједничком путу ка наднационалној хуманој заједници. Маркс је за нашу епоху формулисао тај идеал, који после Маркса у промењеној историјској ситуацији ми треба даље да негујемо и развијамо. Ако се налазимо на путу ка новој хуманој заједници, онда треба да рачунамо са новим вредностима. Таква нова вредност је управо коегзистенција. Шта управо спада у коегзистенцију? На пример: дијалошка егзистенција, коју је већ Платон тачно сазнао: то је добра воља да се аргументативно говори, да се разлози акцептирају, то значи одлуку за рационалност (не за рационализам). Ако Платонов Сократ не може довести до краја свој дијалог са партнером, као што је Калликле, а да се при томе не позове на надљудску инстанцију, онда остаје за нас, који с Марксом желимо антрополошки да мислимо, питање: како и без било какве надисторијске и надљудске инстанције као људи можемо коегзистирати.

Будућност земље, која се не може овојити од садашњости и прошлости, припада наднационалној људској заједници. При томе остаје очувано оно што је национално, уздижући се у нову целину која му даје свој смисао. Интернационално не прекорачује принцип националног. У коегзистенцију људи који се bona fide не позивају ни на какву надљудску и надисторијску инстанцију, спада не само толеранција, већ и теоријски и практички ангажман, који проистиче из вере у хуману заједницу.

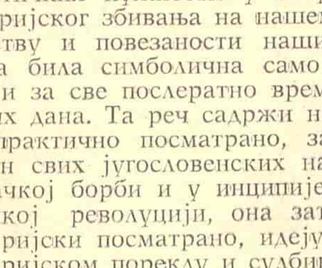
Утопијско схватање о моралном усавршавању човека у све пунијем односу према природи и према самом себи изражава се и у марксизму. Но испоставља се да утопијски поредак ствари представља реалност (В. Силаши).

Верујемо дакле у идеал хумане заједнице, чак и онда ако се тај идеал за сада може означити као бајка. Приклањамо се смислу једноставних стихова некадашњег директора Бургтеатра А. фон Бергера, који је живео на прелазу прошлог у ово столеће. Ти стихови гласе:

Нека пропадне све што је моје
као плен земаљске судбе,
само ме ти не остављај самог
драга веро у бајке!

Треба ли да храбра срца поверујем
да ћу успети у ономе што је могуће,
морам сасвим потајно градити
на немогућим стварима.

МОРАЛ



Пријатељство и политика

ДРАГАН ГЛИНТИЋ

АКО СЕ ЗА НАЈБОЉИ политички начин изабере: реч истине казана у право време, у односу пријатељства могу да се јаве супротности, зато што пријатељство подразумева: реч подршке казану у право време.

Политика изводи у гласан свет, пријатељство се склања у издвојене разговоре.

Политика може да занемари једног човека, пријатељство се доказује једном човеку.

Политика се види у јавним успесима или неуспесима, у пријатељству догађаји могу да буду ослањања без имена.

Политика може да угрози, од пријатељства се очекује да спасе.

Те супротности су знаци за општост политике и за посебност пријатељства. Између њих настају забуне. Јер, није лако знати ефикасност, која је значајна политици, и не изгубити обзирност, која је неопходна пријатељству. Између тим супротности људи пониру. Има их гласних и верних до пристрасности.

Кад је пристрасност, та честа болест политике, наглашена пријатељска привржености, онда врлина није нашла меру. Ова једностраност се може опростити, али треба је опоменути.

Пристрасност у политици је грешка против истине. Грешка против истине кроз политику је грешка против људског посла. Поштени разиласци или стваралачке слоге могући су онда кад се људи одгонетну истином. Ако политика хоће напредак, пристрасност је, у суштини, грешка против политике. Не могу они који говоре о напретку и политици, која треба да га омогући, да буду пристрасни а да не изневере људски посао и себе онакве какви су, једном, ка напретку пошли. Јер, и ефикасна пристрасност учини политику нестварном. Да би се одржала против истине политика конструише своју истину. На том прелому, кад политика хоће неистином, подршка пријатељу је неморал.

Неморал учини политику обманом. У пријатељима потону политичари, остану обмањивачи. Изгубе се мисије, остану пристрасности. Поступци нису племените страсти, чије су строгости оправдане. Лоши поступци имају усиљено ликове добра. Та двојност може да вара као монолитна једино ако политику прожме цинизам.

Јавни посао више није посао класе са именом мисије, или посао народа повијеног под судбином. Политика, тада, нема јавне раднике, већ мајсторе обмана, нема људе који пријатељују, већ који се послужују у политици.

Конструкције, које се заклањају светим речима, нису толико резултат неспособности да се ради за племенит принцип, колико резултат циничне сумње у вредност напора да би се остварио племенит принцип, чији се блесак користи. Зато, народу најављују трагедију бранења власти, или хрљења ка власти оних који су пристрасни. Свесно супротстављање истини искључује савест, онај скуп мисли који претходи поштеном поступку.

Свесно пристрасни залазе у ток, који скоро законито, завршава у цинизму: опредељеност против истине: пристрасност: прикривљавање истине: двојност чина и значења: међузависност пристрасних по конструкцији неистине: конструкција гради опстајање неистини: опстанак разлога за пристрасност тражи натурање неистине: политику је обузео цинизам.

Последице су користољубиво тражење удела у чуваној моћи или користољубиво очекивање удела у стваралој моћи. Такви напори узимају људима мозак. Такви напори нису стварања, већ отимања. Људима протичу зле нарави. Под теретом злих нарави људи се губе у дисању гомиле, све мање свесни праве историјске потребе. Тако се запуте у неумна држања и безобзир.

Има још дубљег пада.

У карактеру пристрасности је и непоуздa-

ЛИНГВИСТИКА

ГЕНЕРАТИВНИ МОДЕЛ ЈЕЗИКА

Др РАНКО БУГАРСКИ

ГОДИНЕ 1957. у издању познате куће Мутон у Хагу појавила се једна невелика брошурана књига чији наслов, „Синтаксичке структуре", није говорио много — једва нешто више, можда, но име њеног аутора: Ноам Чомски. Како се касније показало, у основи програма који је она најавила, и чија је разрада уследила уз дотада невиђену енергију и ентузијазам, лежала су схватања чија суштина није била нова; па ипак су од тог датума почели да се тресу темељи готово целокупне савремене лингвистике. Да би се објаснио овај привидни парадокс, потребно је ући у контекст збивања која су претходила овом првом веснику једне изузетно виталне лингвистичке школе, односно запазити главне одреднице интелектуалне климе у широј области наука о човеку у САД педесетих година.

То је била епоха владајућег емпиризма и једног свепрожимног и свуда присутног бихевиоризма, који се из психологије несметано ширио у остале „науке о понашању" — антропологију, социологију, лингвистику и друге. У науци о језику та оријентација је била доминантна већ неких двадесетак година, нарочито од појаве Блумфилдове ванредно утицајне књиге „Језик" (1933). Овај лингвист од огромног ауторитета, уз Сапира свакако највећи кога је Америка дала у првој половини овога века, у свом основном настојању да од лингвистике направи што егзактнију науку пренео је у њу, преко психолога А. П. Вајса, извесне кључне поставке Вотсонове школе, а том линијом даље су ишли и његови најистакнутији ученици — Блок, Хокит, Харис и други. Цео овај круг мало се интересовао за теорију опште лингвистике, али су зато марљиво и често ингениозно усавршавале истраживачке процедуре за откривање и описивање структуре појединачних језика, за које се узимало да се могу бесконачно међусобно разликовати. Тако је процвала дескриптивна лингвистика — али уз велику цену. Наиме, овај приступ је био доста једностран, утолико што је емпиријска и индуктивна доктрина дозвољавала да се проучава само оно што је на неки начин доступно чулном опажању и експерименталној провери — дакле, материјална страна језика. Језик је почињао на уснама, једина његова сврха била је комуникација, а посао лингвисте исцрпљивао се у прилježном проучавању структуре говорних исказа, и то, дакако, са становишта њихове форме. Језички систем у Сосировом смислу, онај централни и апстрактни део језика који постоји у глави сваког говорника пре но што овај отвори уста да би га физички манифестовао у говору, и у коме треба тражити заједничке црте свих језика, практично је искључен из сфере интересовања, а питања значења готово да су представљала табу. Веровало се да је владање језиком ствар навике, да се језик учи аналошким уопштавањем перципираних исказа, и да у свему томе главну улогу игра однос између надражаја и реакције; крајем педесетих година био је на врхунцу утицај харвардског психолога Б. Ф. Скинера, чија је књига „Вербално понашање" практично стрпала у исту врећу мишеве и људе (није случајно што је управо Чомски изложио детаљној и оштрој критици ово дело, изашло исте године кад и „Синтаксичке структуре"). С друге стране, озбиљно се веровало да ће електронски рачунари већ за коју годину моћи да буду тако програмирани да аутоматски избацују граматике појединих језика, изграђене на основу довољне количине прикупљених чињеничних података а уз помоћ техника које су већ биле донекле формализоване; било је подједнако распрострањено и једно безмало еуфоричко уверење да су претварање говора у писање и усавршено машинско превођење такође обичан инжењерски посао који само што није коначно довршен. Великом оптимизму у овом погледу допринеле су кибернетика, математичка теорија комуникације, теорија аутомата и друге нове техничке дисциплине које су пружале обећање да ће фундаментални појам информације објединити све „науке о понашању", конструишући једну математичку теорију људског понашања на пробабилистичкој основи. Укратко, како Чомски примећује у својој најновијој књизи, „Језик и ум", ни веома темељно образложена скепса Карла Лешлија, Џона фон Најмана и још неких није могла да угрози победоносно осећање да „математика, технологија и бихевиористичка лингвистика и психологија заједнички нагињу ка једном становишту веома простом, веома јасном, и потпуно адекватном за омогућавање суштинског разумевања онога што је традиција оставила под велом тајне" — укључујући и задовољавајуће објашњење најтајанственије људске способности: моћи владања језиком.

Ова идила није, међутим, дуго остала ненарушена, јер се ствари, и поред несумњивих резултата у одређеним областима, у целини ипак нису показале тако једноставним. Што се тиче лингвистике, а донекле и околних дисциплина, уношење једног реалнијег тона и потпуно преношење тежишта истраживања у првом реду је велика лична заслуга Ноама Чомског. Његова прва књига привукла је пажњу уже професије новином свога приступа и примењене аналитичке и нотационе технике, али шире импликације ове стручне расправе ту су се тек наслућивале. Њихова експлицитнија формулација добијала је све чвршће контуре током последњих десетак година, првенствено у радовима самог Чомског али и у студијама веома активног и артикулисаног круга његових сарадника и ученика на прослављеном Масачусетском институту за технологију — Лиза, Каца, Поустала и многих других. Ми у овом чланку нећемо моћи много да кажемо о конкретним истраживачким процедурама и о аналитичкој апаратури овог највиталнијег правца у данашњој светској лингвистици, познатог под именом трансформационе, генеративне или трансформационо-генеративне граматике, онако како су оне почеле да израстају из незадовољства Чомског због ограничења таксономске структуралне лингвистике и из његовог плодоносног напора да, полазећи од Харисових анализа већих структура него што је једна изолована реченица, формулише и формализује један систем у чијем ће оквиру моћи да се прецизно карактеризује међусобни однос тако очигледно сродних реченица какве су нпр. нека активна и њој одговарајућа пасивна. Наш је циљ само да наговестимо шира схватања која чине интелектуалну позадину овог приступа феномену језика, приступа који се одражава на цео један круг важних питања из психологије сазнања и учења, филозофије, и познавања човека у целини. Овде су од највећег интереса опште примедбе којима Чомски пропраћа своје минуциозне анализе конкретног језичког материјала.

Полазни став Чомског јесте да од свих аспеката језика највише пажње и концентрисаног истраживачког напора заслужује управо сама чињеница његовог постојања, и то, пре свега, у виду способности сваког нормалног људског бића да се њиме још од малих ногу служи на креативан начин. Ако, дакле, најпре запитамо шта је језик, а не како се употребљава, и у које сврхе, установићемо да је он изнад свега осталог једна само човеку урођена способност (или, како он каже, компетенција) да вербализује извесне садржаје свести, способност на којој понашање почива али која се у понашању не остварује ни на какав директан нити прост начин. Најбитнија одлика ове способности јесте креативност коју она подразумева, у смислу коришћења ограничених инвентарских средстава језика у неограниченом обиму: свако од нас стално производи нове реченице, какве никада раније није произвео ни чуо, отеловљујући у њима стално нове мисли. Објаснити ову способност и ову креативност — то је задатак науке о језику и залога сваке науке о човеку, пут ка откривању тајни људског ума и природе људског бића. (Чомски, за разлику од многих, верује да се наука не исцрпљује у дескрипцији, већ да мора да тежи објашњењу појава које описује — штавише, она тек ту постаје интересантна и значајна).

Овај циљ је високо постављен, и програм који је изнео Чомски очигледно прелази границе традиционално схваћене лингвистике; он сада чак отворено каже да лингвистика није друго до огранак психологије сазнања. Међутим, ако се данас још не може поуздано рећи у којој се он мери уопште може остварити средствима која су у овој фази расположива, са ове платформе бар се јасно види како је ниско постављена стаза уз коју су приковани примитивни емпиризам и бихевиоризам. Чомски аргументовано упозорава да се менталне функције не могу просто тумачити физичком мотивацијом, да су језик и ум атрибути којима се човек од животиња одваја по врсти а не по степену, и да се човекова креативна језичка компетенција не може ни у којој мери објаснити реакцијом на надражаје, навикама или аналогијама, као што се не може обухватити ни таксономским методама америчког структурализма. С друге стране, овај феномен није ни статистичке природе, тако да егзактне математичке методе и електронска помоћна средства, ма колико били од практичне користи у неким областима рада, сами по себи не могу ни да се приближе његовој суштини; заблуда је веровати да су лингвистика и сродне дисциплине у модерно време самим увођењем бихевиористичког експеримента и математичке формулације учињене егзактнима у неком релевантном смислу и тиме из домена спекулације прешле на солидније тло науке. За успешно подухватање са проблемима овог реда потребно је, мисли Чомски, да се коначно превазиђе известан изолационизам савремене лингвистике, заостао из периода њеног конституисања као самосталне науке у новим условима, и да се она врати у свој традиционални контекст психологије и филозофије, без обзира колико ово некоме данас изгледало „научно" или не, при чему би се у овом удруженом напору у највећој мери користили управо они „спекулативни" увиди из прохујалих векова који су, по њему, махом далеко ближи правим проблемима и њиховим решењима него „научно" становиште које их је за дужи период прогнало са сцене главних збивања.

Емпиризму оног дела модерне лингвистике који Чомски, на начин који уноси непотребну забуну, назива структуралистичким, он супротставља рационализам једне минуле епохе — картезијанско мишљење XVII века, у примени на језик најпотпуније разрађено у великој граматици Пор-Ројала из 1660. године и слично инспирисаним делима. Овај правац, познат под именом опште или филозофске граматике, и у новије доба дискредитован од стране структуралне и антрополошке лингвистике, Чомски настоји да рехабилитује, уверен да је таксономска лингвистика блумфилдовске и сличних оријентација само пролазна аберација у односу на ову значајну традицију. За филозофске граматичаре материјална структура и формална организација језика биле су од далеко мањег значаја у поређењу са семантичким садржајем који стоји иза њих, а постојала је и свест о тешкоћи успостављања систематског односа између ове две стране језика. Тако се до значења појединих исказа не може допрети простим сегментовањем и класификовањем у њима заступљених јединица језичке форме, а на површини веома сличне реченице често добијају сасвим различито тумачење; реченица „Невидљиви Бог створио је видљиви свет", коју анализирају аутори поменуте граматике, на плану значења декомпонује се у три става чији је укупни садржај њој еквивалентан: „Бог је невидљив", „свет је видљив", и „Бог је створио свет". Овакво устројство језика директно проистиче из структуре људског ума и из карактеристика процеса мишљења, тако да су у дубини сви људски језици веома слични — и поред великих површинских разлика које ову чињеницу успешно замагљују — и на тај начин подложни испитивању у оквиру једне универзалне филозофске граматике. Нагомилавање података отуда је мање корисно од потраге за дубинским законитостима велике општости, и граматика као нека врста природописа уступа пред граматиком као природном филозофијом или, модерније речено, природном науком. Донекле сродне идеје налазе се касније код Вилхелма фон Хумболта, чији допринос Чомски такође посебно истиче. Овде је пре свега релевантна Хумболтова концепција језика као органске форме чија генеративна моћ омогућава примену коначних средстава у бесконачне сврхе, ограничене једино правилима реченичне конструкције и општељудским системом формирања појмова. Ово својство свакако су имали у виду и граматичари Пор-Ројала, говорећи, не без заноса, о људском језику као о „чудесном проналаску помоћу којега од 25 или 30 гласова конструишемо небројене изразе што нам, иако сами по себи неподобни ономе што се дешава у нашим умовима, омогућују да другима саопштимо тајну наших поимања и различитих умних делатности које обављамо"; готово идентична мисао може се пренаћи код Галилеја.

Сам Чомски, за кога би се пре могло рећи да је ову традицију ретроспективно оживео него да се њоме битније инспирисао на почетку сопствене каријере, и који би се у том смислу могао окарактерисати — према Шлегеловој дефиницији историчара, — као профета који прориче унатраг, подухватио се одиста крупног задатка да овај поглед на суштину језика формализује на начин који би дозволио доношење систематизованих, експлицитних и прецизних закључака. За њега су сви језици појединачне манифестације једног општег модела који им лежи у основи, тако да се лингвисти с једне стране баве конструисањем граматика појединих језика а с друге изграђивањем једне опште теорије о језичкој структури која ће да карактерише универзалне особине природних језика — при чему општа теорија пружа објашњења специфичних особености путем хипотеза о нужним заједничким одликама свих језика. Могући распон специфичних граматика одређен је структуром људског ума и контролисан скупом принципа који, детерминишући општу форму граматике, уједно из овог распона, а на основу извесних дата, врше селекцију одговарајуће граматике; овај скуп принципа представља универзалну граматику, која, овако схваћена, постаје студиј природе људских интелектуалних способности, и тиме експланациона теорија највеће могуће дубине. Она „настоји да формулише неопходне и довољне услове које један систем мора да задовољи да би се квалификовао као потенцијалан људски језик, услове који за постојеће језике не важе игром случаја, већ који су пре укорењени у људском ‚језичком капацитету'... Проблем теоријске лингвистике који највише изазива пажњу јесте откривање принципа универзалне граматике који се преплићу са правилима појединачних граматика да би пружили објашњења за појаве на изглед произвољне и хаотичне".

Унутар овако одређених оквира, сваки језик манифестује један могући однос између звука и значења, у коме се на посебан начин комбинују јединице из инвентара универзалне фонетике (веома ограниченог скупа дистинктивних обележја на плану звука) и универзалне семантике (засад још углавном непознатог фонда семантичких обележја, чије комбинације резултирају у значењима појединих исказа). Свака реченица било којег језика има своју површинску структуру, која је као физички сигнал подложна таксономско-структуралистичком сегментовању и класификовању, и своју дубинску структуру, у којој се крије њено значење и која измиче таквим истраживачким методама. Ова два слоја структуре, који се могу упоредити са Хумболтовом дистинкцијом између спољашње и унутрашње форме, или са разликом између граматичке и логичке форме, често су у не малом раскораку — упор. нпр. традиционално познате тешкоће са неподударањем граматичког и „логичког" или „психолошког" субјекта. Они су међусобно повезани једним апстрактним системом формалних операција које се називају граматичким трансформацијама. Систем распоређених и рекурзивно применљивих правила по којима се одвијају ове операције — то је она генеративна језичка компетенција коју свако људско биће интернализује у виду граматике матерњег језика. Како је овај систем високо апстрактан и изванредно сложен, чињеница да свако дете њиме савршено овлада до своје шесте године, на тај начин у извесном смислу конструишући теорију свога језика, мора да значи да је језичка способност урођена а не стечена. Познавање неког језика значи поседовање контроле над једном граматиком која генерише бесконачан скуп потенцијалних дубинских структура, уобличава их пропуштањем кроз ланац трансформација, и тим путем их пројектује у асоциране површинске структуре, да би овако спарене дубинске и површинске структуре добиле своју семантичку и фонетску интерпретацију.

Својим програмом Чомски најављује стваралачки спој структуралне лингвистике, која је постигла знатне резултате у ригорозној анализи површинских структура и језика као система знакова са функцијом комуникације, и једног у основи традиционалног али у међувремену великим делом заборављеног приступа који омогућава дубинске захвате до саме сржи генеративних процеса у језику и тиме објашњава на који начин језик може бити и средство мишљења и самоизражавања, као и осећања, отварајући пут ка разумевању природе и ограничења човековог опажања и сазнања. Интересовање за методе рашчлањавања језичких исказа тако је допуњено обновљеним погледом на принципе њихове формације и трансформације.

ност оних који се послужују у политици, који су међузависни по конструкцији неистине. Кад конструкција почне да попушта, они се издају. Цинизам је дно. На то дно не падају само нада у правду и поштено лице. Падају и пристрасни кад их промене именују. То не мора да буде у проговору савести. Не мора се променити сплет погодан за обмањиваче и цинике. Али, смењују се циници. У природи је цинизма да уништава цинике: обнавља се одморнима. Ова неумитност пада, због сопствене неодрживости, је, ипак, правда, неко озарење у животима наивних, у трпљењима поштених.

ВРЛИНА

Ако је јавним поступцима претпоставка поштена политика, човек нема право да очекује од пријатељства зло мајсторисање, којим би се увела нека намера у мисао људи.

Пријатељи не морају да буду једнако потребни у раду друштва, ни једнако гласовити у надама друштва, али могу да буду једнаки пред истином по снази савести.

Човек има право на озбиљност. По том праву не мора да се подреди пристрасности. Не треба ни уверењог подржати у пристрасности. Уверен, ако се определи у пристрасности, постаће суров. Ни моћног не треба подржати у пристрасности. Пристрасна моћ је суровост на делу.

Политика је јаван рад и тражи познанство са збиљом. Ако пријатељство приђе политици пристрасно, у пријатељском скупу пристрасност може да личи на врлину, у јавном раду је неумност.

Политици у слободи, у тој усавршености односа, треба решење у коме ће бити садржана и политичност, која је јавна по својој природи, и пријатељство, које је неодрживо без искрености. Раст изнад супротности уједини две вредности: истину и поштење Ако политика хоће да зна истину и да буде истинита, онда носилац такве политике треба да буде поштен човек.

Човек доследан истинитости у политици и доследан искрености у пријатељству природно бива јаван према јавној страни свога пријатеља.

Оваква суоченост је у природи озбиљности. Јер, последица поштене политике је стање: знати истину. Последица искрености је стање: рећи истину. Ова стања истурају јаван однос према јавности пријатеља.

Његова политичност је, у ствари, уважена ако се према њој односи политички јавно. Тај поступак није једноставан. Јер, није исто кад се пију вина и кад се говоре јавно неслагања. Јавна искреност је на ризику увреде. Пространост политичара се, некад, повлачи у усамљеност уморна човека. Онда, радије прима пријатељска ћутања него пријатељска неслагања.

Али, за човека смо, некад, кад смо против гласа тог човека. У искрености према пријатељевој јавности има одбране човека од грешке. Јаван, пријатељ више није мисао за издвојен однос. Јаван, он не може противуречним осећањима, која су слобода у пријатељовању. Јаван ризикује да погреши. Противуречност у јавности је дужна одговорности. У пријатељевој искрености је опомена на могућност грешке.

Политичан, пријатељ се јави општији, зато мора да буде одговорнији. Његов јаван рад, кроз реч и поступак, досеже до многих људи. Тај јаван рад, са различитим последицама, обавезује да се води рачуна о другим људима. Једно пријатељство не може да буде довољније у политици од потреба многих људи. Ако није завера против људи, пријатељство је одговорност према другим људима. Та одговорност природно треба да буде јавна, јер је и узрокована јавним. Искреност је, онда, савестан однос према политици, као према људском послу, према пријатељу који је политичан, према другим људима којима се обраћа његова политичност, према себи пријатељу и према себи човеку друштва.

Кад у пријатељство уђу јаван чин и јавна последица, оно се више не дешава само између два чела, сусреће се и са јавним поносом и јавним стидом.

Објективност према пријатељевом политичком поступку каже зрелост у политици.

Пријатељ може да зна да ли тај политички поступак хоће добро, друштво мери учињено, или изазвано.

Пријатељство брани добре намере, критички разматра резултате.

Пријатељство не може да учини неког великим политичарем, али може да докаже поштење човека.

Оно може да помогне политичност и да опомене људскост, у истом челу.

Пријатељство треба да подржи политичку амбицију до прелома корисног за друштво, човека који није успео у политици треба да познаје и онда кад се друштво окрене од њега. Ако пропадне политика, не мора да пропадне човек.

Јавна критика је велика проба за пријатељство. По начину како је прима пријатељ се покаже као умност у политици, или као суј ета. Поштени разиласци због политике докажу личне слободе, и пријатељство може да увек нечим траје.

Увређености опомињу.

Издаје упрљају и пријатељство и политику.

КН
II

Јово Н. Бурбић, село Глоговица, код Добоја, двадесет година.

„Поезија ме лечи. А једном, када ме не буде више било, ветрови ће по мојој Глоговици и даље да проносе мирисе булки и трава, и да шапућу њено име. Девојке ће и даље да жању, певају, да буду водоноше и да се љубе, с вечери, по сокацима."

Добро је овде: њихање и шум;
Јутра нас грле рукама студеним,
У белом пламену повија се жбун
Ружа блештавих, али ледених.
На парадним, свечаним снеговима
Траг скија клизи као сећање моје —
Некад, у давним вековима
Прошли смо тим путем нас двоје.

(Ана Ахматова)

ГЛОГОВИЦА

ЈОВО Н. БУРБИЋ

ВОДОНОША

Водоноша зору преварила пре свитања запевала
Водоноша у ведра луну ухватила док је брегом севала

Свитањем лице умила модрином обзорја наруменила
Белим цветовима воћњака обрамицу нашарала

Прелевала вода ивице прскала вода низ листове
Мајстор песме водоношу уцрта у своје стихове

Витка водоноша на белу брезу личила
Песнику који устаје рано немир у души лечила

Априлске птице вечиту песму хтеле у небо да уплету
Љубиле убави живот слободу у лету

Напупила водоноша ко врбе ко меке маце —
Лепота беле љубичице лепота Глоговице

ОЛГИЦА

Олгица: Глоговица огрлица љубичица царица
Црвенкапица сликовница лепотица Снегуљица

Мирис булке који ми се дарује у топло вече
Слатки бол што у сумрак у уморна прса тече

Олгица: љубавница заводница сретница тица
Пчелица стрелица иглица речица стрампутица

Бела ватра која ме спаљује у златној вази
И моја срећа за којом сам у вечној потрази

Олгица: иванчица ђурђица песмица девојчица
Грлица гранчица чобаница звездица играчица

Прстен жарког сунца у расцвалим воћњацима
Танковита бела бреза украс међу шљивицима

ГЛОГОВИЦА

Усађена у мене у живот несанице
Проклијала давно без кише не расте
Уцвељени обоје кад нам бол под крилима донесоше ласте
Упамћена добро по лику мајке патнице

Па сад у пролеће кад опјаним крв
Потрчим у сну по њеном белом телу
Завада ме наша горко заболи
Богомоља богомоља свог не воли

Запролећено срце веће него Босна
Опева јој воћњаке и ораче
Молим је да рађа лепе Глоговичананке и певаче
Да вечито има високе шуме и чисте студенце

Не бејах одавно да јој помилујем жуљеве
На вранцу да пројашем обалом Босне
Да видим старе тврђаве да пробудим краљеве
Да јој отворим плавичасту душу и љубим усне

ПОВРАТАК У ЈЕСЕН

На висоравни јесен златобојана као тихо божанство
Плинуле зраке преко шуме јасика и бреза
На сликовницу детета на шаренило девојачког веза
Личи земља берба винограда песма и пијанство

Сунцу прстен крадем за њену белу руку
Горд са лепим цветом са пламеном у челу
Ушетах у Глоговицу ушетах у недра селу
Да је видим да је загрлим по велелепном струку

Сад ћу сести уморан и занемео под перин дуд
Ћутљива земљо заискри спали ово грешно тело
У пепелиште претвори неверника који напусти седо
А лепо је рекао отац не остављај бразду не буди луд

Сад ћу зауставити непознато дете с врбовим прућем
Нестрпљив да га питам за сеоске промене
Сад ћу да заплачем да заридам пробудивши успомене
Сад ћу прстом преко распукле ране да превучем

АРХИТЕКТУРА И СЛОБОДА

Арх. ПЕБА РИСТИЋ

ОД МИСАОНЕ претпоставке да је остварљива слобода и појединца и у заједници у суштини условљена архитектуром у општем смислу, по чео је ове године расписани архитектонски конкурс штајерске владе у оквиру приредбе Штајерске јесени. Ово би за некога могло да делује као откриће, међутим изгледа да је архитектура одвајкада била на средини између оружја и оруђа. На средини између ових двеју супротности она је била само због своје статичности и посредничке улоге у акцији; иначе, архитектура такође има нешто од дилеме атомске бомбе: да ли је то оружје за уништавање или оруђе за градњу, или у другом смислу да ли је оружје ропства или оруђе слободе. Наиме, као и свака велика могућност, архитектура се злоупотребљава и тако постаје највећи, вечни симбол тираније. Још више зато што архитектура није динамична, она у свом злочину може да буде још подмуклија него што је рецимо рат, јер је у рату слобода подељена на зараћене стране, а архитектура, поред тога што може у позитивном смислу као кинески зид да подели зараћене стране, може технички и естетски да потпуно одузме слободу једне стране у корист друге; тако настаје крајња злочиначка архитектура, архитектура вешала, мучилишта, казамата, касарни, затвора и душегубки.

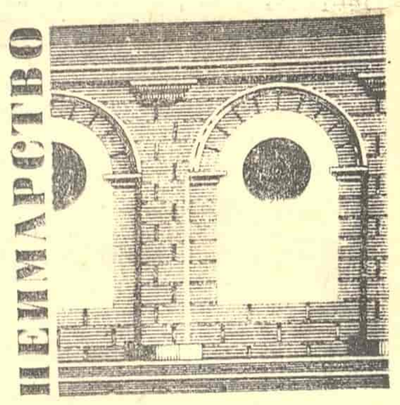
Ово је сасвим супротно од онога што се тражило темом Штајерске јесени, „архитектура и слобода", али баш овом крајњом супротношћу хоћу да се овде позабавимо, јер уопште узевши затвори су архитектура где је слобода равна нули. У савременом хуманом свету преовлађује став да је криминал болест коју треба лечити, па би према томе и затвори требало да буду нека врста душевних болница, а не места за савлађивање непријатеља. Можда се на путу хуманизирања затвора већ нешто и урадило, међутим колико се урадило можемо да стекнемо тек утисак када би затворску архитектуру упоредили са болничком, санитарном и осталом функционалном архитектуром. Не треба да нас збуњује то што је ова архитектура чисто функционална, јер то је рађање нове естетике и постоји стил архитектуре којим и почиње савремени свет, а то је функционализам. Ако би анализовали чист функционализам, као што су рецимо водовод и канализација, видећемо да за водовод и канализацију постоје архитекти и техничари, специјалисти за ову врсту посла, који су, истина, мало мање цењени, али зато више плаћени од осталих специјалиста у архитектури. Њима на располагању стоји читава техничка библиотека са нормама, графиконима и каталозима у којима има и по неколико типова клозетских шоља, све је то јавно публиковано и приступачно свима на увид, чак се и рекламише и намеће потрошачима. Но то није још толико битно, битно је да пројектанти водовода и канализације потписују своје пројекте, и увек се може да зна ко је ко у том хигијенском послу.

Истина овај посао не пружа велике стваралачке, инвентивне и уметничке могућности, али ако одемо мало даље по том хигијенском утилитарном путу, доћи ћемо и до болничке архитектуре, која је итекако тешка и компликована и за коју су потребни врсни специјалисти. Постоји читава литература о болничкој градњи, као и часописи који редовно излазе доносећи новости на том пољу, јер за врло кратко време старе норме застаревају. Одржавају се и светски конгреси о болничком пројектовању, где познати ауторитети износе своје проналаске, студије, хипотезе и ставове, а такорећи свакодневно се расписују конкурси за пројектовање болница. Мој професор на факултету арх. Станко Клиска, који је био ауторитет у архитектури, прославио се као специјалиста за пројектовање болница, и од њега сам и научио колико је то велики проблем и шта све обухвата.

Због свега овога никако не могу да верујем да је проблем пројектовања затвора мањи од проблема пројектовања њему релативно сличних објеката. Међутим, да ли се уопште може да говори о упоређивању пројектантско-архитектонског апарата затворске архитектуре, са њој сличним архитектурама, и упитајмо се да ли постоје, рецимо, рекламни каталози затворских потребштина и инсталација, да ли постоје конкурси за архитектонска решења затвора, и који се архитекта прославио пројектовањем затвора. Конгреси криминолога се одржавају, али да ли се на њима расправља о пројектовању затвора. Уопште, да ли постоји нека стручна књига о историји затворске архитектуре, или часопис који расправља о њеним савременим проблемима. Наравно ово је све важно под претпоставком да је реч о оној хуманој поставци да је криминалац болесник а не непријатељ.

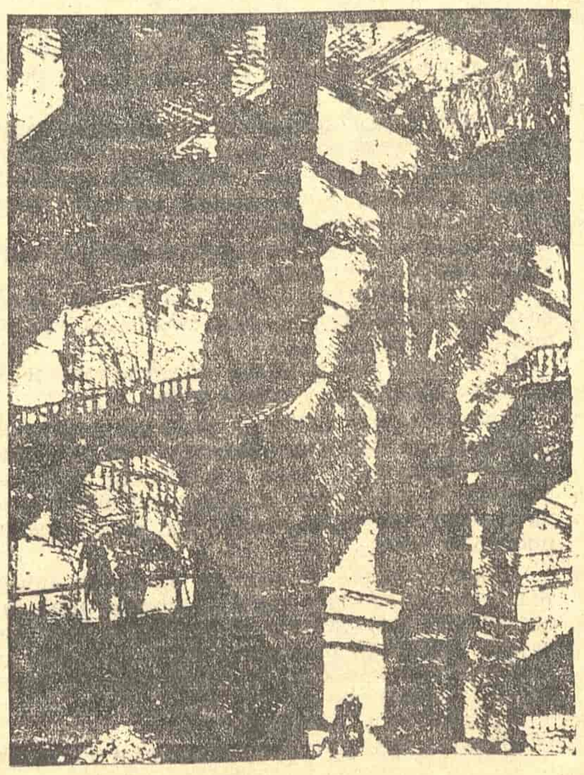
На жалост ништа од свега тога нема, или постоји штуро, у траговима, у неким западним земљама. У нас тога уопште нема. Највећи ауторитет на пољу архитектонских норми у Европи Ернст Нојферт у најновијем издању књиге својих норми (међу архитектима је уобичајено да се каже само „ово је по Нојферту" и да ствар буде одбрањена) уопште не помиње затворе. Не може се сматрати да је затвор тајна, јер у истој књизи Нојферт посвећује читаву једну страну трезорима и касама, које би такође због јавног увида требало да буду тајна. Ако затвори нису тајна, онда би требало да буду обрађени као и све остале хуманитарне и социјалне норме, међутим то није случај, јер болницама Нојферт посвећује читавих 19 страна, док за домове за збрињавање деце, лечилишта, стамбене домове, старачке домове и пребивалишта Нојферт посвећује даљих 5 страна иако је број ових објеката далеко мањи него што је број разних видова затвора, од притвора који се налази у свакој милицијској станици, па преко судских затвора, све до грандиозних казнено-поправних домова који могу да заузимају и читаве урбанистичке комплексе, о чему нема ни речи у Нојферту.

Неко би можда рекао, бранећи овакво стање, да су затвори врло непријатни и да вређају човекову личност. Добро, а зашто је онда затвор одвајкада једна непресушна тема за све гране уметности. Ми ипак знамо такорећи све о затворима кроз сликарство, литературу и филм и остале гране уметности, а ништа кроз архитектуру и ништа кроз личности њихових аутора. То све приказује затворе не као оруђе слободе већ као оружје ропства. За то су криви архитекти-неуметници који су се стављали у службу тлачитеља, и зато таква архитектура постаје исто што и злочин. Пројектант душегубки је злочинац, џелат који носи црну маску, а и сви остали



архитекти који нису личности већ носе црну маску, туniку са прорезом за очи сарадници су у најбеднијем, најамничком извршењу злочина, и не могу да буду уметници који се поносе својим делом. Архитекта мора да буде слободан да брани, јавно публикује и износи своје пројекте критици, па и пројекте затвора. Затвор није ништа непријатнија ствар него ли цистоскопија, или пројектовање одељења за цистоскопију..

Ипак, могу да браним донекле, архитекте, јер можда, до данашњих дана, нису били зрели услови за њихову праву делатност на овом пољу. Зато је можда и славни архитекта-фантаста Пиранези пројектовао само фантастичне затворе, а можда је зато и излавачка кућа „Југославија" издала један фантастичан роман о катаклизми затвора („1984" од Џорџа Орвела) са сликом Пиранезијевих затвора на насловној страни. Некада су и душевни болесници били окивани и мучени да би се из њих истерао ђаво, данас душевне болнице немају више ни решетака, па ваљда ускоро ни затвори неће имати решетака. Налазимо се да ће једнога дана „затворско" и „робијашко" остати само као естетска категорија неке луде моде. Не треба потцењивати утицај затвора на архитектуру и уопште дух времена, јер иако је само језгро затвора затворено од увида јавности, дух затвора овладава свуда. Уколико у некој држави има више ропства, утолико се више нехумано гради. У таквим ропским системима преовлађују тешки материјали, као што је камен који се остварује тешким, дугим радом окованим у монотонији. Монотонија је постојала пре монотоне индустријске градње, јер је и индустрија у почетку почивала на експлоатацији. Тако у лоба сталињске сре имамо монотону индустријску архитектуру, исту као што је архитектура прокажених затвора. На жалост, Мештровићев маузолеј на Ловћену, који ускоро треба да се подигне, одраз је копије робовске фараонске државе, а не песничке слободе. Имали бисмо доста примера за илустрацију ове тезе, и могу слободно да тврдим да исто тако као што се каже да се култура неког народа мери чистим клозетима и потрошњом сапуна, сасвим профаним функционалним стварима, тако се и слобода неког народа мери његовим затворима, јер се слобода развија од нуле, као и свака вредност. Зато апелујемо да се затворска архитектура изведе из анонимности, и да архитекти прихвате без комплекса тему затвора, као што су је прихватили и остали уметници, и да своје идеје јавно бране и потписују пуним именом.



СЛИКА НАСЛОВНЕ СТРАНЕ ОРВЕЛОВЕ „1984"

Из једног дневника

Драги мој Уо!

Мој једини пријатељу.
Количина глупости у једној глави управно је пропорционална количини беде у једној држави. Што је глупост мања беда је сношљивија и обрнуто. ВЕЛИКА ГЛУПОСТ. (Ову последњу реченицу не знам зашто сам убацио. Сама се наметнула. Једноставно је легла као самар на коња. Нисам крив, пријатељу.)

На овоме свету има сто тридесет и пет држава (пребројао сам их) и свака има своју глупост. Велике државе велике глупости, мале државе мале глупости, а има и неутралних беда.

Можда ћеш се упитати, шта је то што ме нагони да се већ неколико пута враћам теми о држави. Постоје многи разлози. Из дана у дан изналазим све новије и новије тако да ми се чини да ће ми овај проблем остати неразјашњен. Потрудићу се

да те више не замарам државама — пронађи ћу сношљивије глупости.

Мислим да је најбоље да те упознам са оним што су о држави рекли паметни људи. Изабрао сам њих тројицу, јер сматрам да су њихове изјаве врло значајне и карактеристичне за сагледавање једне велике, овоземаљске, глупости.

Један је рекао: „Држава то сам ја!“ Господин се звао Луј Четрнаести. Био је познат по томе што се годинама није прао и што је био веома дрзак. Његова изјава је зазвучала као смрад и као таква је одбачен. Међутим, Луј Петнаести, Шеснаести, Седамнаести, и тако до сто један па натраг, су схватили то, па се за разлику од Луја Четрнаестог перу целог живота. Онај јадник је умро а да није стигао да са себе спере љагу. Шта му је то требало? Паметније би било да је казао: „Држава то сте ви!“, па да целог живота буде чист. Уопште није важно како ко умире ако се снашао да чисто живи. У гроб се нонако одлази у свечаном и чистом руху.

Други господин је викнуо: „Краљевство, краљевство дајем за коња!“ Господин се звао Ричард Трећи. Из дубоког пијетета према једном народу, коњ није пристао (читај: народ је био издржљивији). Тако је Ричард Трећи остао и без свог коња и без своје државе. У његову главу је глупост нашла изненада. Да се дуже припремао дуже би и јахао. Који је то коњ који може да замени један народ? За разлику од Луја, Ричард се прао у свом животу добро, али је прљаво јахао. Данашњи ричарди су се изванредно извежбали као јахачи. Коњи су избачени из употребе. Не чују се. Народи вриште: „КОЊААА...“

Ваљда на основу оваквих и сличних чињеница, један песник је рекао: НЕШТО ЈЕ ТРУЛО У ДРЖАВИ ДАНСКОЈ. Песник се, драги мој Уо, звао Шекспир. Ни Шекспир Други, ни Шекспир Петнаести. Ваљда зато што је био песник није му било потребно да иза себе има и редни број. Као песник остао је једини и ничег заједничког није имао са редним ричардима и лујевима. Међутим, ни ратови, ни болести, ни епидемије, ни куге, ни колере, ни земљотреси, ни вулкани, ни поплаве, ни побуне, ни револуције, нису извршиле такве миграционе притиске на становнике земље као што је то учинила изјава овог паметног човека. Када би ти сада, на основу осећања ових овде на земљи, формирао своје мишљење о држави Данској, уопште не би могао да знаш докле се простиру њене границе. Страшно. Сваки други-трећи човек тера за себе да је Данац.

Ето, толико о држави, мој Уо.

Није тешко ни бити прљав као Луј Четрнаести, ни бити бољи народ од једног коња, али је страшно тешко кад једнога дана откријеш за себе да си Данац.

Душан Јагликин

ХУМОРЕ СВА

Међуконгресни записи

ПАЈО КАНИЖАЈ

и тако
сатирање је дозвољено то су још старе препоруке а са сатиром је доста евентуално
није да смо ми против сатире само није добро усмјерена
ви то некако све онако
а требало би заправо
знам ја шта би требало а знам и што бисте ви хтјели
сво вам га на
мислим један афоризам
доста је оштар
немој то
али то је лец а дај богати верзалом а може и ручно
а писао сам ја о базену с морском водом још давно а гледали су ме као да ми нису све даске на броју а биле су а многима и летве мањкају
послије су ми тражили копију е сад не дам нисам ја хијена ја сам сатиричар а они би хтјели обратно
цензуре нема а уредницима не можеш ништа подвалити сватко чува своју одскочну даску
увијек су им све одскочне даске у глави
с осталима је нешто другачије тко каже главама
друге би ми пјесме пјевали осим кућице у цвијећу да је
све ти је то драги мој само димна завјеса а енобе би трајао највише двије године да су нам четрдесет прве биле те паре које су потрошене на неретву
а споменице су дијелили само на једној страни у почетку
зар се и то може
да јер ми смо
стварно који смо ми да не кажем као у домаћем филму
није чудо да има толико свакаквих плодова код нас свуд
тко је реко у главу
од положаја риба смрди
из мрака смо пошли
а дошли смо у
а ноте државне химне молим исписати молим пјевати и на латиници и на ћирилици односно и на ћирилици и на латиници
а студенти су викали
доље црвена буржоазија
вражју матер је доље
горе је горе
све је горе
свс нам је горе
све нам је наше горе
има нечег и доље
има ту нечег
доље доље
горе је доље
горе је боље
али то смо већ рекли па ништа
много тога смо рекли нарочито између четири зида ако су зидови имали уши онда смо шутјели између четири зида а сви се боримо за своја четири зида и кров над главом а добро је имати кров над главом јер то је већ доказ да човјек има главу па ако још покаже да је нема добит ће још већи кров над главом а глава му онда служи да њом не мисли
а у вези с оним
ја домовину имам
у пасошу је носим
и гутам своју бол
и аспирине
а на аутопуту смо градили трасу
траса нас
а сад на аутопуту братство јединство послије сваког снијега настану рупе и добро је што онда многи налете и улете у те рупе јер их неће на вријеме изгладити
а лоше је што возач тим горе пређе што су му кола лошија и старија и мања
а велика само прелете и повећају рупу
али срећом бућкиње се никад не гасе њих шест на броју
једна гори на нафту
друга на угљен
трећа на лож-уље а једна ускоро прелази на неонску расвјету
а што се тиче морске воде у копненом базену испарила испарила се
али само из једног
али само дуго траје то испаравање мајку му
али све је то мачји кашаљ према ономе што би требало рећи и што сам вам хтио рећи а сватко има право да рече и да буде печен
јесмо ли већ напоменули мајку му
тко криво ово схвати
а може и без тога

На Другом фестивалу хумора и сатире, одржаном у Будви од 25 — 29. јуна ове године, прву награду за текст добила је хумореска „Међуконгресни записи“, загребачког књижевника Паје Канижаја.

Потковице

●

Доживели смо тежак саобраћајни удес на путу у бољу будућност!

●

Срео ратног друга из виђења преко нишана!

●

Раде ми о глави!

●

Сви напред до комунизма! У комунизму ће сви стајати у месту!

●

Линија је и спирала!

●

Канибал је пред вратима!

●

Није у праву, али је на положају!

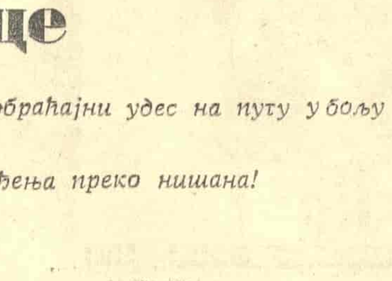
●

Батинама нам пребили ноге, па показали прави пут!

●

МИЛОВАН ВИТЕЗОВИЋ

БАСНА О СОМУ



МИЛОШ РАДИВОЈЕВИЋ

Био је то најсентименталнији могући призор!

Сијала је месечина, прекрасна река се пресијавала као дијамант у милион боја а један сом је седео у плићаку и размишљао о самоубиству

Седео је, кршио пераје и претакао крупне сузе из очију у месечину и обратно, из месечине у очи.

Кад је исплакао песхватљиве количине суза и тако подигао водостај реке за читавих осамнаест сантиметара, престао је да плаче и резимирао:

Рибљи живот је велика свињарија, рибе немају трунке карактера, плате су мале, живот скуп, кафане прљаве, шија вештачка, једноставно он би био најординарнији сом у свим текућим водама ако би наставио да живи.

Месец заће за облак и сому паде мрак на очи.

Скочио је на обалу и свом снагом почео да удише ваздух.

То би очигледно био крај, да неки опрезни сомови нису све то на време приметили и поискакали на обалу да га спасавају.

Кад су га увукли на мокро, сом је отворио очи, закашљао се избацивши земљу из грла и упитао:

— Где сам?
— Међу пријатељима, зачуо је.
— Ко сте ви, упитао је поново?
— То смо ми сомови.

Кад је схватио да му је покушај пропао, сом је добио тако јак епилептични напад да је све спасиоце изуједао, покушавајући свом својом снагом да им се отргне из пераја и поново окуша несрећу!

Чим се опоравио изведен је пред суд. Етика је код сомова била јако популарна, поштована и строга, сваки прекршитељ сносио је претешке последице.

Веће дванаест сомова донело је одлуку да се сому одузме живот због саботаже и велеиздаје. Образложење: Самоубиство је највећи кукавичлук и злочин.

Сома су избацили на обалу где је удахнуо у најтежим мукама. А неки анонимни сомови у реци, који су једва чекали повод да се мало буне против речних власти, излепили су ноћу по реци плакате са крупним написима:

ДОЛЕ ЕТИКА!

ЖИВЕЛО САМОУБИСТВО!

УА ГЛАВНИ СОМОВИ!
САМОУБИСТВО ЈЕ ЖИВЕТИ! И тако даље.

Главни сом у реци, председник реке, обратио се у поноћ свим рибама преко рибовизије и рекао за изгреднике да су бедници и да ако ли их он ухвати у своје пераје..., да ће их закопати у најдубљи муљ и да ће кло, кло, кло, кло, кло, кло...

Тог тренутка је неко пробушио реку мицом, одоздо!

ВЛАЈА ИЗ ГЛИБОВЦА

МИЛОШ ТАСИЋ
МИОДРАГ ТОДОРОВИЋ

ПОЗНАТИ САМОУКИ ПЕСНИК, сада покојни, Влаја из Глибовца, био је по много чему први песник, са којим су аутори овог фељтона дошли у додир, и чији су књижевни утицаји претрпели. Један од нас двојице (онај старији), био је 1945. године још омладинац у Смедеревској Паланци, када су га као омладинца позвали да учествује у омладинској градској акцији: требало је да се рашчишћава једна зграда за потребе УСАОСА. Ту је требало да буде Дом Уједињеног савеза антифашистичке омладине Србије. На тавану зграде, овај бивши омладинац, заједно са својим друговима је пронашао неколико џакова малих књижица џепног формата — то су биле песме Влаје из Глибовца, које су народне власти конфисковале, чим су поразиле оружаног непријатеља и прихватиле се оних других непријатеља, без пушке и митраљеза, а међу њима и Влајине поезије.

На тај начин Влаја је био и први песник, — самоиздавач, у чију се издавачку делатност умешало јавно тужилаштво.

Влаја је писао још пре рата, и штампао своје песме у малим књижицама, које је затим сам продавао по возовима на релацији Београд — Смедерево, — Лапово и другим.

Писао је о свим темама, које узбуђују широке народне масе, о регрутским јадима, о љубавним доживљајима, бомбардовањима савезничке авијације, а није избегавао ни аутобиографске теме.

„Једно јутро пред болницу,
Седи војник на столицу,
Уморан је, тешко дише,
Хоће писмо да напише“...

Влаја је био и међу првим домаћим песницима који је писао по наруџбини, са утврђеним хонораром, динар-ред, што данашњи песници тек покушавају да остваре. Влаја је ишао па славама и свадбама и рецитовао своје песме.

Песме су му наручивали сеоски момци, по чијим је поруџбинама и писао. „Чика Влајо, може да падне једна песма“ — питао би га момак, који хоће да плати песму. „О чему?“ — пита га Влаја. „О оном“, — каже момак и намигује. „Значи, о твојој девојци и теби. Може. Динар од реда.“ — рекао би му Влаја и седао да изврши поруџбину.

Наравно, да је тако стимулисан, гледао да песма испадне што дужа.

Имао је Влаја из Глибовца и своју еротску поезију, па се све то скупа свршило тиме, да су његове књижице покупљене, конфисковане и потрпане у џакове који су однети на таван будућег дома УСАОСА у Смедеревској Паланци.

И својим спољним изгледом Влаја је одавао човека од пера: осим сељачких брич-панталона и опанака, носио је сако са једним широким џепом, у који је могло да се задене више патент оловака и пенкала, која су стварно и била заденута.

Као и сви песници, Влаја је био слаб према женама. Женио се 5—6 пута, и чак у старости имао успех код баба, — или се бар тако хвалио. Жене су му стварале неприлике, као и осталим колегама-песницима. Пред крај живота Влаја је своју последњу бабу довео на лечење у смедеревску болницу и оставио је на лечењу, а после је кришом извео из болнице, тако да болница од инсолвентног Влаје, до краја, тј. до Влајине смрти, није успела да наплати трошкове за лечење те његове пријатељице.

Слично својој сабраћи — песницима, Влају је мучила до краја живота немаштина, па је и умро на тај начин, што се смрзао у својој соби, јер није имао ни за огрев.

Завршимо сећање на Влају његовим стиховима:

„Ова песма дошла је до краја
Састави је из Глибовца Влаја
Бивши инвалид из Паланке
Који је спавао код баба Јованке“

КН 13

БАСНА

ПОЕТСКИ ЈЕЗИК

НИКОЛАЈ АСЕЈЕВ

ПОСТОЈЕ РЕЧИ са једним значењем, са једном димензијом, оне се протежу по површини смисла који изражавају. Говорећи једноставније — речи за једну употребу. Такве речи настају од случаја до случаја, испуњавају своју сврху преношења одговарајућег саопштења и заборављају се после изговарања. У литератури се оне такође протежу површином странице и играју само службено улогу преноса описиваног без претензија да изразе још нешто везано са текстом. Добар писац одабира из разних спрега смислова баш оне који ће му помоћи да изгради изражајност лика са постојећим, у пракси испитаним, и новим, тек смишљеним, доказима. На томе је засновано умеће изражајног језика. Коначно, и овде постоји систем логичких спрега, али он је много ширн и сложенији од обичних потрошачких зависности говорног језика.

На пример: Пушкинов живописни језик. Узмимо, рецимо, прву строфу Онјегина. Чика, разболевши се и умревши ништа лепше није могао измислити. Тако размишља његов рођак који читаоцу мора изгледати као бездушни мангуп. Али у наставку Пушкин не слика тако Онјегина. „И радан човек се може бити, и на лепоту ноктију мислити". Онјегин је великосветски млад човек, представник свог поколења, животом размажени господичић, али није подлац и бездушни циник. Директни смисао прве карактеристике условљава само утисак изазван његовом спољашношћу разочараног руског дендија који се према свему односи са подсмехом. То је спољни утисак који о себи жели да створи и сам јунак, али тај утисак не исцрпљује његов карактер. Баш он у наставку склапа конфликт између његовог срца и ума:

Како са умом вам и срцем
осећања ниског бити роб?

Тако већ на овом примеру видимо да директан смисао израженог у поезији није и једини смисао лика. Понекад он служи само за даљи сложенији развој идеје дела. Праћење њега и потчињавање њему доводи дело до једноставности, једнолинијског изражаја, површног необухватног описивања. Евгеније Онјегин могао је бити описан праволинијски, као јунак јефтиног романа, као равнодушни егоист, али Пушкину то није било потребно. Почињући свој роман он није унапред решио судбине својих јунака, а сам је на крају забележио да је „даљину слободног романа" видео као кроз магични кристал. Шта значи то ауторово признање? Само то да су се судбине његових јунака разоткривале пред њим у свој својој сложеној многолинијности.

Судбина сваког истинског уметничког дела је сложена и вишесмислена. Његова дубина зависи од његове вишесмислености и унутрашње дубине изражајности. Та дубина зависи од средстава којима песник располаже. А та средства, поред превасходне обдарености која је неопходна, развијају се и усавршавају заједно са читалачким укусом и саосећањем са овим или оним талентованим остварењем. Нема песника без читаоца, али нема ни читалаца без песника. Читалац почиње бити освајан од песника у мери својих саосећања са оним што је песник исказао и снагом утицаја, снагом песникове изражајности. Природно, пасивни читалац навикао на поновно усвајање прочитаног, на традиционалне форме изложеног, тежиће баш читању онога на шта је навикао. Искусни читалац, онај који литературу познаје већ довољно, не тражи у аутору сличност, понављање већ познатог начина изражавања него ново проналазаштво. Као такав читалац се поставља и савршено неискусан читалац у оцењивању стилистичких достигнућа, читалац који ново прима непосредно, без поређења са уобичајеним савладаним циљевима. Процес схватања изражајних средстава код њега није обогаћен претходним изграђеним убеђењем да су то баш средства која су се у свести утврдила као најбоља.

Дешава се исто што се среће и у свакодневном говору. Средства изражајности су му такође различита, али средње достигнуће му је у употреби и мења се веома успорено. Те промене зависе од масовности распрострањености ових или оних друштвених облика мишљења, од интереса који преовлађују у животу народа, убеђења, навика, традиција. Узмимо за пример тако прост израз као што је: „Иван Иванович је зао као ђаво!" То поређење, изражавајући особину људског карактера, уопштило се и престало је бити стварно ефикасно јер носи у себи остатке смисла оних времена кад су људи стварно узимали дејство нечисте силе као носиоца свемогућег зла. Злоћа ђавола била је мерило највишег ступња раздражености. Али сад у ђавола нико не верује, а одомаћени израз остао је као условно означавање иако је изгубио своју првобитну изражајност. Или да се узме овакав израз: „време данас — прва класа!" Он представља трговачки термин у употреби који даје одлику посредством к л а с и р а њ а свега што се налази около: и људи, и времена, и посла — све може бити одређено као класа робе.

Таква и слична говорна поређења и одређивања остају у употреби дуго после губитка њиховог изражајног значења. У поезији долази до одабирања, просејавања старих и настајања нових. Али овде се открива постојаност условних, искоришћених средстава и изражајности речи пратећи традицију њихове употребе. За то је пример реченица из Евгенија Онјегина „да га поштују све је натерао", за нас је она неразумљива, јер тај израз је за Пушкинова времена значио да је човек умро. А ми га не прихватамо као услован него у изворном значењу и тумачимо га као ироничан.

Што је више условних поређења, оних која су изгубила своју првобитну изражајност, свежину поређења, напрезање средстава смисла, то нам говор постаје пасивнији, мртвији, неодређенији. Човек који говори општим фразама, то јест много пута чувеним изразима не осваја пажњу слушалаца. Човек који понавља већ схваћено и осећано залуд троши време не налазећи своје речи и говорећи готовим фразама. У поезији то постаје нарочито приметно: подражавање казује о немоћи аутора. Такав аутор ништа неће сам створити користећи се готовим, до њега створеним, говорним материјалом.

То не значи да песник мора извештачено избегавати свако искуство прошлости. Али и у том прошлом он мора одабирати најбоље, настварније начине изражајности и обавезно их спрећи са новим средствима која је он открио и створио.

Та средства не могу наједном бити усвојена, не могу наједном ући у употребу. Нека могу бити потпуно неусвојена остајући као пример песникове борбе са материјалом језика. Али зато његова чврста навика да их одабира и строго их контролише изграђује у њему укус према свежим речима, према блиставости изражаја и неотрцаности језика.

Дуго сам размишљао над младићким стиховима Мајаковског из његове прве трагедије из младости:

Тражите дебеле у кућа-љускама,
по добошу трбуха весеље добујте.
За ноге хватајте глухе и глупе
и као у флауту у уши им дувајте.

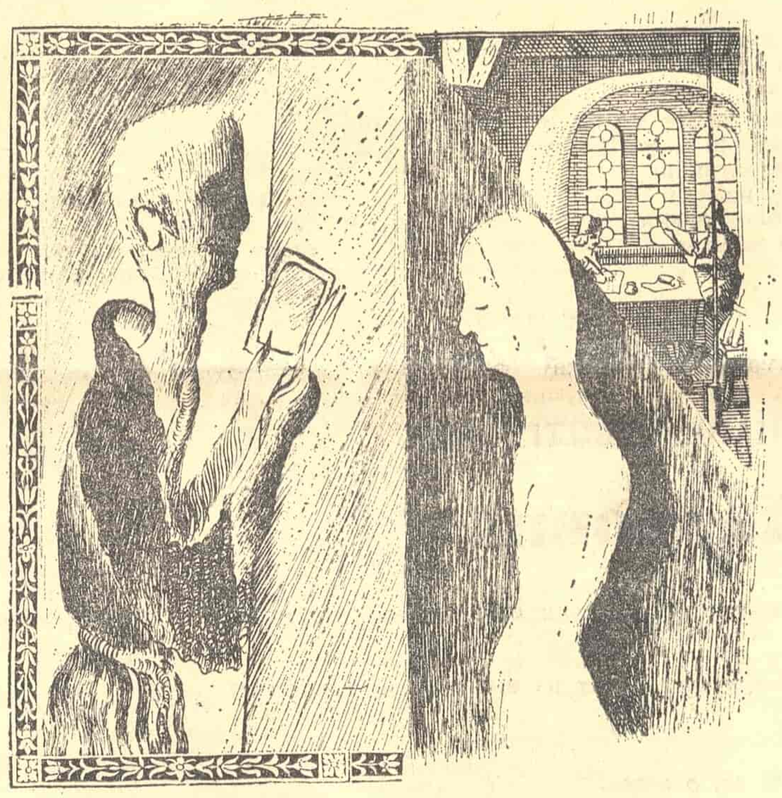
Није ми био јасан смисао два последња стиха. Ако је савршено јасан позив песника-револуционара против дебелих, који се као пужеви скривају у кућице-оклопе личног благостања, није било јасно зашто песник позива „хватати за ноге глухе и глупе" и у уши им дувати „као у флауту?"

Тек много касније постала ми је јасна сликовита ауторова мисао. Па, ако дебеле, то јест буржоазију и капиталисте, морамо тражити по вилама-оклопима које их добро скривају од погледа, онда „глухе и глупе", то јест оне који не схватају против кога треба устати и борити се, који не схватају кога треба пронаћи као виновника опште несреће, сви безбројни и исти помоћници који несвесно држе капиталистички строј — морају бити скренути са пута несвесног праћења — хватати их за ноге које иду онамо куд не треба, и дувати им у уши које не слушају оно што треба.

Начин позива на револуционарну пропаганду постаје јасан у песниковој замисли који је прибегао алегорији не само због песничког новаторства него и из неопходности да сакрије речено, тако да оно постане јасно само читаоцима који се дубоко замисле о њему. Да је Мајаковски написао: национализујте виле богаташа, убеђујте несвесне, јер они својом покорношћу помажу власти капитала, објашњавајте несвеснима да је за личну срећу потребно револуционарно деловање, прво, то не би било штампано; а друго, не би било у стиховима. Директан смисао овде би био немоћан да изрази ауторове мисли.

„Тачан и го" говор показује се, провлачи се кроз нова средства изражајности понекад потпуно неодговарајући директном смислу. И псовачко „префукарство" показује се као носилац несавладивости, неопходности; а израз „ни у зуб ногом" узет од уличног стваоца уверава баш необичношћу свог нелогичног обрта. Директна реч ако у себи носи практично једнозначно осмишљавање изреченог — лишена је снаге генерализација, обједињавања појаве. Она служи само за један пут, за дати случај, умире заједно са практичном неопходношћу казивања оног што је тог тренутка потребно. А принцип поетског говора заснован је на вишеструкости његовог примењивања у животу, то јест на његовом дуговечју, на чврстини његовог трајања.

Тако поетски говор, штампан или говорни, претвара се у средство изражајности вишеструког смисловног значења. Директна логика, директан смисао сакривен је у њему и не избија увек и наједном. „Није лепа колиба због углова, лепа је



ХАЛИЛ ТИКВЕША: ЦРТЕЖ

због колача", „Седам пута мери, једном сеци", „Зове се гњива, улази у котарицу" и други слични изрази никад немају директан поучан смисао него извесно одгонетање смисла. Навикли смо на њих и употребљавамо их механички не размишљајући зашто баш гњива мора у котарицу. Свака бесмислица стопљена у њима може бити схваћена једино кроз сликовитост, а не кроз директан и отворен ход логичких веза.

Веза између деловања и појаве описиваног, реченог кроз супротстављање деловања и појаве, није у њиховој директној зависности, а постоји и поетска логика. Ако се представа о предмету или појави просто не пореди или везује са другим предметом или појавом, а појачава се кроз привидну првобитну различитост, неподударање, а затим постаје обележје њихове разлике, баш то се јавља као особина живе живописне речи.

Одакле потиче израз „округла будала"? Он је лишен сваког смисла. Али његова унутрашња тачност је очигледна. Могуће је да је код прве примене био ознака да се округлом никако не може прићи, оно остаје непромењено, круг је завршен у свом издвајању, завршен у свом развоју. Али израз је користан, употребљава се. Већ код Пушкина је употребљено његово сликовито значење у опису Олге: она је округла, лепотица, као глупи месец. Овде су округлост и глупост дате као сродне црте. Код Мајаковског облик се мења у супротном правцу: точкови су округли као будале. Тако на разне начине, али увек по своме, код великих песника долази до употребе крилатица у обновљеном облику.

Поетски говор је увек тачан у свом сликовитом убедљивом изражавању. Принцип његовог настајања је дијалектичан. Како је процес језика увек двостран, био он штампан или говорни, то тврђење говорника који излаже своју мисао речју среће се са примарним одрицањем слушаоца који није из прве схватио необично тврђење које сусреће, а уметничка реч је увек таква. И тек у процесу осмишљавања, доживљавања унутрашњег смисла поетског изражавања читалац се саглашава са песником!

Може се рећи да се при таквом погледу на поетска средства изражајности може изгубити представа о јасности и недвосмислености израженог. Не, то није тако. Што су изражајна средства снажнија, тиме је јаснија и чистија убедљивост њиховог дејства. Не ради се о замагљивању и компликовању говора неочекиваним поређењима и контрастима. Ради се о предаји мисли најцеловитије и јасно. То се може достићи једино путем обнављања средстава изражаја, њиховом непоновљивошћу увек у истом смислу. Много је песника добрих и разних — то значи да је много људи вештих у предавању својих мисли на разне начине, дрскије, али упорено према једном циљу, срећи свог народа, богаћењу културе читавог човечанства.

Читалац обично налази свог песника и ако је тај читалац велик, велик је и песник који му служи. Не збива се то увек на пречац. Али што је говор топлији, то даље допире његова топлина, то снажније служи човечанству.

Превели: Г. Стојковић-Бадњаревић
А. Бадњаревић

АНДРЕЈ ВОЗНЕСЕНСКИ

МОНОЛОГ МЕРИЛИН МОНРО

Ја сам Мерилин, Мерилин.
Хероина
самоубиства и хероина.
За кога пламте моје георгине?
Са ким телефони разглабају у танчине?
Коме то, близу, шуште чаршире од коже фине:
Неподношљиво.

Неподношљиво: не можемо се заљубити,
неподношљиво што нема лепих честара, јасике,
неподношљиво што се мораш убити,
но живети —
још је мучније за мученике.

Продаје. Њушке. Као рага рже газда.
(Сећам се Мерилин.
Њу аутомобили гледаше вазда.
На платну стометарском,
у небу из библије,
сред звездана обиља,
над степом начичканом рекламама — кепецима
Мерилин је дисала
и вољена била,
и отимао се урлик жеље аутима.
Неподношљиво),
неподношљиво —
бити загњурен лицем
у седиште које на пса мирише!
Неподношљиво —
кад је то силом, навалице,
а кад пристајеш — неподношљиво још више.

Неподношљиво — живети не мислећи,
још неподношљивије — да те мисли слисте.
Где су нам планови? Кô да нас носи дах нечији.
Постојање — то је самоубиство.

Самоубиство — борити се против ништарија,
самоубиство — њима пружати руку;
неподношљиво је кад немаш трунке дара,
а кад имаш — неподношљиво стоструко.

Сами себе убијамо новцима,
препланулим девојчурама, каријером у стисци,
јер ми, глумци,
не живимо са потомцима,
а редитељи су дрипци.

Грлимо, ето, миле и блиске,
а на младим лицима јастук се отисне
као траг од точка, и све около врисне:
неподношљиво.

Ах, мајке, што рађате, треба пазити...
Знала је мајка: мене ће све то згазити.

У овој филмско-звезданој залеђености
нема за нас усамљеничке срећености;
у метроу,
тролејбусу,
робној кући —
свуда ће зазјавала поздравима туђи.

Неподношљиво — гола да стојим
у листу сваком, у плакату ма којем.
Забораве
да ти срце куца — и не чују —
па у тебе харинге пакују.

Згужване очи,
искидано лице
(грозна ли сећања:
у „Франс Обсерверу" —
сопствена физиономија самоуверена
а на полеђини стране мртва Мерилин!).

Сладећи питу, продуцент се дере:
„Збиља сте бајни,
чело — па то су перле!"

А знате ли
н а ш т а миришу перле? Одиста?
На самоубиство!

Самоубице — то су бициклисти,
самоубице — опију се ту, на писти,
од севања блицева бледи су министри —
самоубице,
самоубице...
Сав свет прожима
Хирошима.
Неподношљиво.

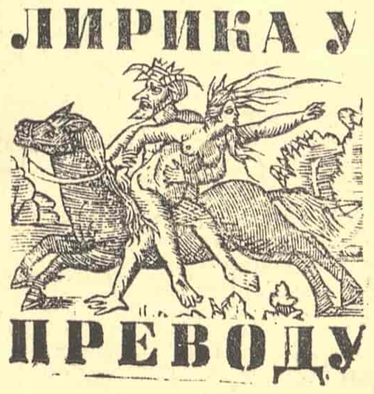
Неподношљиво је
чекати стравно —
да загрми свом јавом.

А главно:
зашто ли руке смрде на бензин, огавно.
Да неподношљиве тајне!

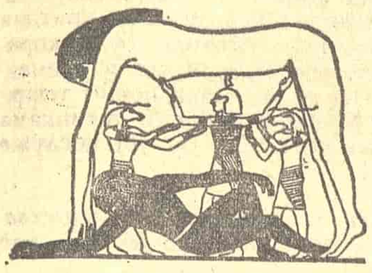
Неподношљиво
букте наранџе опроштајне
на тамноплавом.

Слаба сам. Не могу доскочити свем и свачем.
Одједном — то је најбољи начин.

Превео Лав Захаров



ПРОШЛОСТ



ВСЕСЛАВ И ЗМАЈ ОГЊЕНИ ВУК

НИКОЛА ЈЕРЕМИЋ

„СЛОВО О ПОЛКУ ИгоровУ" је староруски спев настао почетком XII века. Још је М. Панић-Суреп у својој књизи превода овог епоса (Нолит 1957) приметио да се Слово може преводити српскохрватским говорним језиком. Он је то приписао јужнословенском утицају на руску књижевност када је процвала словенска писменост и, „када се у руским областима био слегао, бежећи испред турске најезде, велики број српских и бугарских културних радника". Међутим, у осврту на део Слова који говори о владару Всеславу (управљао од 1044. до 1101), Роман Јакобсон долази до једног значајног открића:

„Заједничко миголошко наслеђе, које се на сличан начин обрађује и у руској и у српскохрватској епској традицији, показује да је овај мит био употребљаван као епски заплет већ у заједничком словенском предању."

Јакобсон је до овог открића дошао заједно са Г. Ружичићем, у покушају да објасни прераду једног старог словенског мита о вукодлаку, са применом на једну стварну личност — руског Всеслава (Волкса) и српског Вука Гргуровића (Змаја Огњеног Вука). Тај део Слова, кога Р. Јакобсон назива „блиставом дигресијом о Всеславу", ако се повсеже са другим руским казивањима о Волксу (чаробњаку), показује велику сличност са нашим епским стиховима о „Змају Огњеном Вуку."

Вук-Волкс се рађа обележен праменом вучје длаке и црвеним знамењем; као ванбрачно дете — син змаја, постаје храбар и страшан, али у исто време и несрећан осветник, који се премеће у вука, у огњеног скитача и летача, али који ипак гине, лишен у последњем часу свих чаробњачких својстава.

Мотив није дозволио коауторима ове студије да се упусте у објашњење целе песме о походу Игоровом, која је иначе пуна митских симбола. Они нам нису објаснили ни узајамне везе тих симбола са старим веровањем у вукодлака. Да ли је Вук-Волкс-вукодлак у вези са неким словенским божанством?

У свом делу „Развојни лук старе српске књижевности", Б. Сп. Радојичић је изнео неке познате истине о српском божанству — Вуку, и вуку-тотему, чија слика се вероватно носила и на ратним заставама. Ослањајући се на проучавања В. Чајкановића и других аутора, Радојичић закључује: „Кад је старо српско божанство свој вучји облик заменило људским, Срби су добили свог врховног бога, Дабога, који је идентичан са Световидом, заједничким врховним богом свих Словена. Замишљен је као старац. И он је хром. Био је троглав, и због тога се зове и Тројан. Боје је црне, Црнобог. Као спасилац народа појављује се на белом коњу. Називали су га и Радованом".

У Слову о полку Игоровом, српског Вука распознајемо под именом Даждбог и Тројан као две посебне личности. Али, без обзира на основу вук, вукодлак се не може довести у везу ни са једним од ових божанстава. Међутим, у даљем тексту Б. Сп. Радојичића читамо: „Хришћанство је од Дабога начинило ђавола. Он је најглавнији ђаво, Хроми Даба". У цинцарском (аромунском) језику налазимо некакву потврду Радојичићевог закључка, а и некакву везу вукодлака са Вуком. Вуркулаку је у овом језику ђаво. Цинцари (две групације насељене око Охрида и Крушева), замењују Л са Р — соле је соре (сунце), Булгар је Вургур (Бугарин), па реч треба тумачити као вулкулаку.

Тешко је међутим открити право значење ове речи. Да ли је у њој присутно име староиталског бога огња и његове разорне снаге — Вулкануса, или је то кованица од латинског volans (који лети, летећи), или прајезичко в'л, вул (вуна, руно) и словенске колак (котур, белега, округла твар, колач, жиг, печат), по којима би вулкулаку могло значити небеско тело или облак?

На овај начин се може доћи до различитих и погрешних закључака, али у случају Вук-Волкс-вукодлак то је једини пут који доводи до разрешења. Основа вук је претрпела многе гласовне промене — (вилку, вјелк, волк, вук) и друге. Сваки од ових промењених облика може се данас наћи у европским језицима, углавном у следећим значењима: небо, руно, огањ, летилица, вук, облак, прамен, а свако значење је у најприснијој вези са вукодлаком, односно са Змајем Огњеним Вуком и Всеславом. Како се то могло догодити и како објаснити ову појаву?

Ако корен речи вук потражимо на северу, рецимо у старонордијском valkyrja немачком Walküren и словенском вила, у ствари, у имену митолошких девица, које су у биткама узимале улогу суђаја и одређивале ко мора погинути, и чије ликове срећемо на нашим средњовековним стећцима у положају између два коњаника пре двобоја, и претпоставимо да је основа вук првобитно гласила vilk (вилењак), морамо доћи до следећег закључка:

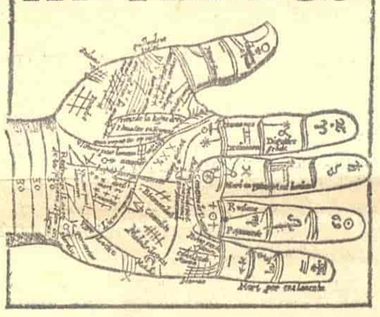
У иновацијским променама које су вековима роварипе по словенским језицима, створени су лексички дублети са различитим значењима. У језичким заједницама, на местима где су се народи сукобљавали и мешали, речи су могле да апсорбују значење својих двојника, ако она нису у великој супротности и ако се њима смисао на неки начин продубљивао и проширивао. Нарочито се то односи на митолошке симболе.

Узмимо сада да се вилк, после промене у волк гласовно изједначила са речју волк (вук) која је већ постојала (свеједно у коме језику), особине вилењака могле су прећи на вука и обратно — вучје на вилењака. Да је то могуће потврђује српско веровање у вука. Рођење мушког детета оглашавало се: „Чуј, пуче и народе! Роди вучица вука, свему свијету на знање, а вучићу на здравље!" Овде се волк изједначило са немачким Volk (пук, народ), што је у овом случају (можда због разлике W/V) само довело до римовања, али већ у успаванци „Нини, сине, вуче и бауче!" вук је и звер и баук.

За тумачење речи вукодлак веома је значајан податак, да Срби, када се појаве грађоносни облаци, кажу: „Вук иде брдима!" У овом случају словенско волк (вук) и немачко Wolke (облак) долазе до изједначења. Према овом, доста необично име наше епике — Облак или Облачић Раде, може бити Вук или Вучић Раде. Као што већ пример Змаја Огњеног Вука (Вука Гргуровића) и Волкса (Всеслава) показује, епски певач је комбиновао имена главних јунака и митолошких личности према карактерним особинама једних или других. Тако је и Секула доведен у везу са змијом [Секула (Секељи Јан) се у змију претворио], јер секула у староорпском и данас у лужичкосрпском значи врпца, омча. Обавијање змије око врата чест је мотив и народних прича. У српском веровању вук води, или тачније речено — вуче (влочи, влечи) облаке, па се и у овом случају вук изједначује са речју вуча (влока, влека).

Све што је речено односи се на вука, а не на вукодлака. Вучје кићанке су само приписивене на вукодлака и обратно, јер вукодлак, лужичкосрпски wjelkoraz, немачки Werwolf доиста значи као вук, вучји лик, облика, природе, а то биће није само човек, већ и дух, веома сличан Космодеју, чупавом духу, обраслом у косме (длаке), који може да се преметне у наочитог младића. Он у српским бајкама посећује девице и жени се њима.

ИНТЕРВЈУ



Критика није наука

Наставак са 16. стране

езији? Да ли је по среди мирна коегзистенција или директно супротстављање?

ВЕОМА ЈЕ изненађујуће данас то што је авангарда свуда. Тачније, авангарда снажно заузима позиције које су, јуче, припадале академизму. У једном смислу, то је добро јер то значи да наша култура није окамењена, да непрестано иде напред. Али, незгода је у томе што у тој врсти јурења напред, каква тежи да постане књижевна „конзумација", и саме позиције авангарде брзо застаревају и, шта више, бивају превазиђене и пре него што су и дефинисане. С друге стране, брига да се не пропусти последњи брод, да се увек иде испред, толика је да се често ствара ново ради новог, оригиналност се тражи по сваку цену, не бринући се о томе да се сазна да ли путеви који се истражују стварно нуде перспективе будућности, док су они понекад ћорсокаци. Али, ипак, ја не очајавам због тога што видим да стваралаци авангарде па чак и неки њезини теоретичари, тако брзо постају класичари, — па макар то били класичари апсурда. Самјуел Бекет, Јонеско, Адамов, Роб-Грије, — а да и не говорим о Мандиаргу, о Батају или о Вајнгартену — били су још пре петнаест година писци без публике. Данас се они прихватају и третирају као класичари, преводе се свуда и прате се са пажњом која се не поклања увек Малроу, Камију, али то не треба жалити, време ће неизбежно обавити свој посао класификовања.

У ЦЕЛОМ СВЕТУ много се расправља о француском „новом роману". Док се, с једне стране, Роб-Грије, Битор и други величају као репрезентативни писци наше епохе, с друге стране, њима се оспорава или велика оригиналност или хуманистичке перспективе.

Ко је у праву? Један од главних структуралиста, Мишел Фуко, каже, на пример, да је појам ХУМАНОГ и ХУМАНИЗМА недавног порекла. Је ли то криза хуманизма? Значи ли то да је дошао крај једном вековном схватању човека и света?

РАЗЛИКУЈЕМО ЈАСНО „нови роман" од новог романа. „Нови роман" је врло прецизан и врло разграничен покушај француског романа: подухват чишћења, рекао бих скоро чишћења ватром, који доводи до тога да роман ослободи од свих његових суперструктура, од свих његових „алијенација", и који, у том послу пречишћавања, иде дотле да убије личност и све оно што подсећа на прљавштину живота. Шта ће интересовати романописца? То да са највећом могућом тачношћу мери односе, везе које уједињују бића и ствари. Уосталом, то је експеримент који, код неких (Клод Симон, Битор чак), много личи на сам поетски рад. Тад, наравно, „нови роман" одбацује хуманизам. Рекао бих да је он ахуман. За њега, дело постоји пре човека и дело човеку треба да да смисао; али, то дело је слободно, оно се не може извести из ма каквог хуманизма. Извесно је да је хуманизам трпео због дискредитовања које је погодило нашу цивилизацију почев од четрдесетих година. Ми још живимо под знаком нове благовести, трагичне благовести, оне из Хирошиме: посебно се књижевност још није повратила од открића конц-логора. Треба ли да идемо тако далеко да са Мишел Фукоом кажемо да је човек „скорашњи изум" и да је једини проблем који се поставља проблем језика? Нисам у то сигуран. Све што може да се констатује је да је то крај једног традиционалног схватања по коме је човек био мера свега, према оној чувеној Протагориној формули, и схватање по коме је човек био једини оријентир, једина средња мера међу елементима. Данас, нисмо уопште сигурни да свет одражава нити да може да узме лице човека. Све што можемо да кажемо је то да се све догађа као да је Бог мртав и да самом човеку прети смрт. Али из тога не произлази да ми треба да се одрекнемо свега онога што нам је људска цивилизација донела. Држати се језика као једино могућег спаса, чини ми се да је то закључивање опасне опкладе.

АЛЕН РОБ-ГРИЈЕ, Битор и остали претежно су преокупирани проблемима форме. Млађи прозаисти: Филип Солерс, Макс Сапорта, још више потенцирају техничко-стилски аспект стваралаштва. Чују се многи приговори да су њихова дела „лабораторијска". Какво је Ваше мишљење о овој појави и о будућности романа уопште?

ИМАО САМ НАМЕРУ да напишем, у сарадњи са Ален Роб-Гријеом, есеј — против и за — „нови роман". Требало је да аутор *Љубоморе* брани „нови роман", или боље да напада традиционални роман који је требало да ја браним у колекцији која, уосталом, носи назив „За и против" и која објављује једно поред другог два опречна мишљења. У ствари, ја сам први завршио свој рад, а Роб-Грије је мислио да сам ја саставио питања и одговоре: тај памфлет објављен је под насловом *Ибрик је на столу* и имао је извесног одјека. Сматрам да је Роб-Грије најзначајнији представник „новог романа", али не мислим да је он превасходно романописац. Убеђен сам да је он значајан писац и да сада налази свој пут на филму. Ипак не мислим да поводом њега може да се говори о „лабораторијском делу", најпре зато што нам је он, још од почетка свог стварања, дао завршена и често значајна остварења (мислим на *Посматрача* и на *Гуме*), зато што је он врло брзо постао мајстор своје технике. Од 1954. године, његово дело се развија строго, као према неком унапред утврђеном плану. Не бих то рекао и за неке његове епигоне или за писце који су сазревали покрај „новог романа" и који су претрпели његов утицај, као Филип Солерс. Филип Солерс је, упркос привидности које варају, анти-Роб-Грије. Он је пошао да буде класичан романописац, ученик Арагона и Франсоа Моријака, и грубо је порекао тај први експеримент. Куд га је то одвело, не знам. Све што могу да констатујем је да у његовим последњим књигама *(Драма)*, видимо да се одвија роман романа који не може да се напише, писца какав не може да постоји и баш та промашена прича заузима место приче за коју не осећа да је способан да је напише. И баш кад се ради о неким епигонима, песницима (Дени Рош) или романописцима (Рикарду), *једног* извесног „новог романа" (мислим на групу »Tel Quel«), може у ствари, да се говори, о лабораторијским експериментима.

ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ се, пред авангардним романескним изразом који је у пуној експанзији, повлачи иако и даље постоји. Видите ли могућност упоредног постојања и, евентуалног, прожимања традиционалног и авангардног романескног израза?

СИГУРНО ЈЕ да извесни традиционални роман нема више много шта да нам донесе. Психолошко традиционално причање у стилу „Принцезе од Клева", пикарски и анегдотски роман какве још пишу Анри Троаја и Пол Виалар, још могу да освоје читаоце; они не отварају више нове перспективе. Заузврат, ови или они облици романескног изражавања, могу још да се отварају према будућности; мислим, нарочито, на аутобиографију. Изненађујуће је да најбољи млади романописци последњих година (мислим на Жозе Кабаниса, Франсоа Нурисијеа, Жана Фрестијеа), полазе директно од таквог искуства. И мада су традиционални писци по свом стилу и својим романсијерским поступцима, они су на свој начин авангардни аутори.

ЛИРИКА је данас претежно у сенци романа. Упркос томе, француска поезија не престаје да врши утицај на песнике у целом свету. Какве се тенденције запажају у савременој француској поезији, особито међу млађим песницима?

НА ТО ПИТАЊЕ сам покушао да одговорим у својој *Антологији француске поезије, од Бодлера до наших дана*[4]. Најпре ме је изнедадио континуитет наше поезије: известан број јучерашњих песника остао је да живи у својим наследницима. Бодлер, Вињи, Иго из *Легенде векова* и *Краја Сатане*, Лотреамон, Рембо, и, наравно, Маларме, Аполинер најзад, остали су наши савременици и још и данас имају наследнике међу нама. Заузврат, има већ сада песника који одбацују све своје претходнике, који их радикално одбацују, који оспоравају чак и могућност речи. Раније, језик, чак и ако је био предмет поетског рада, могао је да се стави у службу неког значења. Данас, он је довољан сам себи. Али, он није постао згуснутији, не одговара више својим сопственим циљевима, зато што коинцидира са својим сопственим довођењем у питање. Ето зашто сам, што се мене тиче, показао толико обазривости прилазећи савременицима. Свакако, био сам смелији него мој славни претходник, господин Жорж Помпиду који се заустављао на преминулим песницима; ја се нисам плашио да изаберем, међу седамдесет четири француска песника од пре једног века, тридесет три жива савременика. Али, ја сам покушао да од њих задржим оне за које ми се учинило да имају изгледа, макар и сасвим малог, да једног дана постану класици. Било да су они хришћани као Жан Грожан, Патрис де ла Тур ли Пен, Пјер Еманиел, или Жан-Клод Ренар; било да их и даље мучи освајање светог без Бога као Сен-Џон Перс или Ив Бонфоа, било да представљају народе који управо постижу своју зрелост као Сенгор или Сезер, било да одбацују или не традиционалне форме песничког изражавања, откривао сам у онима који нам предлажу унутрашњу критику живљења, педагогију, — то то је случај код Анри Мишоа, код Жан Фолена, Франсиса Понжа. Треба да црпемо међу свим тим струјама. Али, ја имам осећање да је савремена француска поезија у кризи и да се, коначно, оно што је најживље у њој, налази изван наших граница, код оних народа које сам малочас поменуо — црна Африка и магребска Африка, арапски свет, млади и стари Квибек — било код *маргиналних* нација које још живе од француске културе, као франкофонска Белгија или романска Швајцарска, било најзад код „странаца" који су понекад примили боље од нас допринос нашег језика и наше културе.

ДА ЛИ САВРЕМЕНА француска књижевност, по вашој оцени, трпи стране утицаје? Познато је да је на егзистенцијалистички роман утицала америчка литература: Фокнер, Дос Пасос, Хемингвеј. Данас се говори о утицају руског формализма (Шкловски, Ејхенбаум, Јакобсон) на модерну критику. Да ли постоје још неки значајнији утицаји који долазе до изражаја последњих година?

КАО ШТО САМ то малочас рекао, ми у овом тренутку присуствујемо рађању оне светске књижевности, оне Weltliteratur коју је Гете предсказао. Извесно је да је француски роман, пре двадесет година, претрпео директан утицај америчког романа и немачке феноменологије. Из догме о непостојању психолошког, о његовом штетном утицају, о његовој недовољности, проистекао је читав један део „новог романа", — мислим на књиге Натали Сарот. Дос Пасос, Фокнер, Хемингвеј *налахнули* су наше егзистенцијалисте и *Странца* Албера Камија. Данас, руски формализам, Шкловски и Јакобсон, чине да се рађа читав низ размишљања и коментара. Али, дешава се да дела потајно делују пре него што достигну свој максимални утицај. Тако је Кафка потајно деловао скоро четрдесет година, пре него што је постао учитељ целе једне нове књижевности. Исто је било са немачким експресионизмом или руским формализмом.

Сада, каква ће бити будућност те књижевности у сталном мешању? Тешко је да се одговори на то питање, макар и зато што је и сама реч као таква радикално доведена у питање. Биће потребно да француски писци победе то довођење у питање, да превазиђу смрт књижевности као што су превазишли смрт Бога, да би та књижевност нашла једно ново лице.

Илија Бојовић

---

1 Alsatia, 1950

2 „Жива антологија данашње књижевности": I — „Роман, позориште, идеје". II — „Француска поезија од Бодлера до наших дана". (Perrin)

3 La Table Ronde.

4 Perrin.

Copyright Pierre de Boisdeffre.

Критика није наука

Ексклузивни интервју Илије Бојовића са Пјером де Боадефром

У једном чланку објављеном у „Les Nouvelles Littéraires" са доста ироније сте писали о такозваној „новој критици" и о структурализму. Да ли бисте хтели да кажете нешто детаљније о феномену структурализма и о модерним струјањима у критици? Шта мислите о доприносу Ролана Барта? Каква је, по Вашем мишљењу, вредност погледа и резултата Жана Старобинског, Жоржа Пулеа, Жан-Пјер Ришара, Жан-Пол Сартра, Лисјена Голдмана, Анри Лефевра и других?

ЧЛАНАК који помињете (објављен у „Les Nouvelles Littéraires" прве недеље јануара 1967) није се односио посебно на „нову критику" и структурализам. Био је то много општији чланак којим сам настојао да направим биланс наше савремене књижевности. Открио сам очевидан контраст између усахнулости стваралаца у савременој француској књижевности и стваралачког генија који се јавио у роману, позоришту, есеју, поезији од почетка нашег века до тридесетих година па чак и нешто касније. Узгред, и никако не расправљајући детаљно о том проблему, само сам наговестио, као појаву која припада данашњој критици пре него концептуалној мисли, рат који „четири мускетара структурализма" воде против сартровског егзистенцијализма.

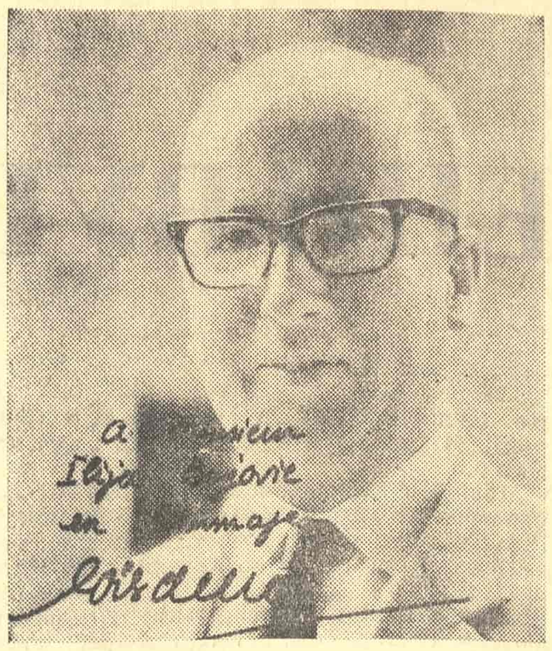
Што се Ролана Барта тиче, то је веома интелигентан, сјајан, оштар критичар, у исти мах велики *демистификатор* и добар *демистификатор* савремених митова. Али, треба се чувати од тог да се буквално схвате његова доказивања када он прилази књижевној историји. Његов „Расин", његов „Мишле", тако узбудљиви за дух, изгледају ми веома спорни. На један општији начин, нисам сигуран да та „нова критика" која се *више не служи* језиком већ која такође претендује на то *да говори,* која се више не потчињава објективној истини неког дела, нисам сигуран да та критика служи познавању великих књижевних дела као што је могла да то чини традиционална критика.

На крају вашег првог питања, ви помињете врло различите критичаре. Жан-Пјер Ришар, Жан Старобински, Жорж Пуле припадају, у ствари, чак и ако су је они обновили, великој традицији књижевне историје; Лисјен Голдман или Анри Лефевр бацају марксистичку светлост на проблеме књижевне историје, од седамнаестог века до наших дана; Сартр је Сартр, оснивач критике која одбија да буде критика вредности, која то јесте упркос саме себе, у оној мери у којој је она политичка критика, критика идеја. Суђење којем Сартр подвргава Бодлера није књижевно суђење, то је политичко суђење.

Оно што у сваком случају не може да се порекне, је виталност француске критике. Ма какав став да се заузме у расправама које традиционалну критику супротстављају „новој критици", француска критика је у пуном обнављању. Али, ја бих волео да се то обнављање манифестује и на плану стваралаштва.

ФРАНЦУСКА историја књижевности и критика прославиле су се, некад, захваљујући позитивистичком методу. Данас се чује са свих страна да је тај метод застарео. Да ли је то тачно? Које су главне тенденције савремене француске критике?

МА КАКВЕ да су њене заслуге, позитивистичка критика, чији је најславнији представник био Лансон, показује данас своју ограниченост: сетите се оног уџбеника у којем је Огист Анжелије заузимао целу страну а Артур Рембо четири реда у белешци при дну исте стране! Критику која се назива традиционалном, књижевну историју битно је обновио допринос нових техника: упоредна књижевност, социологија, критика текстова, семантика, нова логика, психоанализа... Дакле, изгледа ми да је неправедно да се у целини одбаци књижевна критика са историјском основом под изговором да истина дела нема никакве везе са истином живота. Сећате се оног одломка из *Против Сент-Бева* у којем је Пруст аутора *Пор-Роајала* оптуживао да писце гледа уз увеличавање ствари. Мање неког писца, његове навике, начин на који он живи у друштву, води љубав, зарађује новац, његова привидна делатност па чак и његова веровања немају, говорио је Пруст, скоро никакве везе са другим ја које, само оно, ствара неко дело. Пруст је, у ствари, имао оправдане разлоге да одбије да га поистовећују са његовом друштвеном личношћу. Рекавши то, биографија може да буде веома корисна за познавање дела, — Прустовог дела посебно. Само романописци прибегавају и прибегавање све више и више аутобиографском испитивању.



Пјер де БОАДЕФР (Pierre de Boisdeffre) рођен је у Паризу 1926. године. После Школе политичких наука и Правног факултета, студирао је на Националној школи за јавну управу. Радио је најпре у Министарству просвете, а потом је прешао у Министарство спољних послова где је од 1958. до 1963. године био помоћник директора за штампу. Од 1963. године био је директор Француске радиодифузије. Сада је саветник француске амбасаде у Лондону. Веома рано је почео да се бави критиком и сарађивао је у разним књижевним публикацијама. Држао је разна предавања у земљама Европе и Америке. Боадефр је основао колекцију „Класици XX века" чији је директор био дванаест година. Најпознатија дела „Метаморфоза књижевности", „Андре Малро" (у колекцији „Класици XX века"), „Жива историја данашње књижевности", „Куд иде роман?", „Данашњи француски писци" (у колекцији „Que sais-je?"), „Жива антологија данашње књижевности". Боадефр је написао и многа друга дела и есеје о разним писцима и проблемима културе.

Ако апсолутно треба да се прави разлика између струја француске критике, ја их видим три. Прва је — и у њу бих сврстао и себе лично — *критика вредности:* критика која настоји да кроз „ангажованост" дела открије суштинске вредности према којима се писац одређује. Тој критици припадају тако различити писци као Жак Ривијер, Шарл ди Бос, Жак Мадол или Пјер-Анри Симон. Ту критику вредности покушао сам да дефинишем у *Метаморфози књижевности.*[1]

Поред те критике — „ангажоване" критике не у политичком смислу израза већ у метафизичком и моралном смислу, — постоји критика која може да се оквалификује као историјска или политичка. То је *критика ситуације:* марксистичка или сартровска критика. Ма какви да су политички и идеолошки ставови који се прихватају, ради се о том да се дело прорешета кроз решето политичко-моралних ставова писца. Тако Сартр суди — и осуђује — Флобера због његовог одбијања Комуне, или Бодлера због бегства у дендизам. Тако Лисјен Голдман поново измишља једног Паскала или једног Расина који више ништа не дугују хришћанству а све некој социологији — социологији великим делом измишљеној, — књижевног дела у седамнаестом веку. Што се „традиционалних" марксиста тиче, они оцењују прилог наших великих писаца по њиховом ставу у борби између „реакције" и „револуције"; о писцу се више не суди по делима која нам оставља, већ по често случајним ставовима које је могао да заузме. Међутим, ти исти критичари на крају су признали „прогресивни" карактер дела „реакционарних" писаца као што је Балзак.

Доста удаљену од те две струје, ја видим једну трећу струју: *критика форми,* критика која је наслеђена од немачке Gestalt — критике, која је претеча структурализма, која се, уосталом, у Совјетском Савезу и у Немачкој појавила пре више деценија. Не ради се више о том да се о делу суди по његовом *садржају,* већ по његовим егзистенцијалним структурама, по његовом *језику.* Језик се посматра као глобални одговор који сваки писац даје за своју првобитну ситуацију. Занимљиво је да тврдња подсећа на тврдњу „уметности ради уметности". Према једном сличном постулату, тврди се да писац нема да говори *о свету,* као што смо то до данас веровали, већ да исказује *свет;* од тренутка када он говори, његова реч представља сама по себи тотално оправдање чина писања, оправдање које може да заузме место самог постојања. Не може се порицати да је структурализам оживео неке од најплоднијих идејних расправа ових последњих година. Његова је заслуга што је показао до каквих претеривања може да иде ангажована књижевност. Међутим, структурализам се излаже опасности да западне у ћорсокак, да се затвори у фундаменталне двосмислености, уколико одваја језик, тај калуп у који се завлачи људска мисао, од хуманог света који га је створио.

ПОСЕБНО нас интересује Ваше мишљење о томе који је најбољи француски критичар овог века?

ПО МОМ МИШЉЕЊУ, наш највећи критичар остаје и данас Албер Тибоде. Најпре зато што он има смисао за велике перспективе које обележавају нашу књижевну историју; са тог становишта, његова „Историја француске књижевности од 1789. до наших дана" остаје модел своје врсте. Али, његова је заслуга такође што је истражио путеве романсијерског стваралаштва, од Флобера преко Марсела Пруста до Жиродуа. Најзад, његова је заслуга што је описао, са дубином и тачношћу које су ретко досегнуте, нека највећа дела нашег наслеђа. И овде мислим на његовог „Флобера" или на његовог Монтења, који је на жалост остао незавршен. Тибоде је био критичар идеја; то веома убедљиво доказује његово дело *Тридесет година француског живота,* посвећено Баресу, Морасу и Бергсону. Али ипак он није био критичар *једне* идеје; био је супротност пристрасном критичару, његова критика била је критика која прихвата, стално отворена према будућности.

ВИ СТЕ господине Боадефр, и сами књижевни критичар. Како Ви лично гледате на критику? На каквом се начелу заснива Ваш метод рада?

ЗНАТЕ, ја сам сасвим случајно постао критичар. Пре двадесет година био сам студент школе ЕНА, становао сам у провинцији и зиму 1949. провео сам у Стразбуру. Мој пријатељ Пјер Шмит Лероа, велики пословни човек и аниматор свог краја, био је и издавач. Он је прочитао досије мојих штива у младости посвећен писцима који су ме, за време тешког периода немачке окупације, охрабривали и подржавали: Жид, Пруст, Барес, Малро, Сартр, Ками и неки други. Он је одлучио да објави тај досије у Editions Alsatia: била је то моја прва књига, „Метаморфоза књижевности" која је одмах привукла пажњу и, 1950. године донела ми је Награду критике (испред Р. — М. Албереса, Ж. Пулеа и Роже Стефана). Та случајност створила је од мене критичара, мада ја на то уопште нисам мислио. Стварно, скоро петнаест година бавио сам се текућом књижевном критиком. Током те критике која је постала професионална, ја сам могао да установим одсуство не радова, свакако, већ целовитих прегледа савремене књижевности. То ме је навело да напишем своју *Живу историју данашње књижевности* (Perrin, 1958) и оне две антологије које су јој уследиле.[2] Али, не сматрам себе превасходно критичаром. Радије бих се сматрао аналитичаром, — у роману, поезији, есеју, — важних духовних проблема нашег времена. С друге стране, одбијам да априори бирам између људи и између дела. Ако сам у два тома „Метаморфозе књижевности" радије изабрао писце које сам волео и који су ме формирали, касније нисам хтео да градим непропустиве преграде између оних који су ме привлачили и оних који су ме одбијали, између оних које сам више волео и којима сам се дивио, с једне стране, и оних према којима сам био непријатељски расположен, с друге стране. Покушао сам да предложим, у једном времену пуном искључивости, критику прихватања. Јер, ја устајем против тог зида који данас раздваја два облика књижевности; један који се мало цени али много чита, — роман за широку потрошњу, булеварско позориште, традиционална књижевност, — и други који се кује у звезде али доста слабо чита: авангардна књижевност, која хоће да буде револуционарна. Она је роман обележила „новим романом", позориште — „антипозориштем", поезију поезијом енформела, критику „новом критиком". Неопходно је да те две форме књижевности наставе да коегзистирају и, више него да коегзистирају, да *разговарају.* И ја се трудим, што се мене тиче, да их натерам да разговарају јер је то главни услов њиховог живота и њиховог опстанка.

ГДЕ, ПО ВАШОЈ ОЦЕНИ, господине Боадефр, критика почиње, а где се завршава?

ТО ЈЕ ПИТАЊЕ на које је данас врло тешко одговорити; критика и стваралаштво међусобно се прожимају. Није случајно што су од Бодлера и, још више од Пруста, велики књижевни ствараоци, било да су они романописци или песници, такође велики критичари. И обрнуто, постоји код неколицине наших критичара неоспорна стваралачка снага, тако да се данас може рећи да је критика свуда, ако не — као што сам то ја можда погрешно писао — стваралаштво нигде. Постоји међузависност критике и стваралаштва и скоро стално међусобно прожимање тих двеју врста.

ШТА ЈЕ, по Вама, господине Боадефр, критика? Уметност или наука? Литература или публицистика? Теорија или пракса? Естетика... или, можда, филозофија? Психологија... Социологија...? Лингвистика или етика? или историја... Теорија...?

ПО МОМ мишљењу, постоји само једна критика, али та критика може да се упражњава на више планова. Раније, критичар је био само читалац: он је волео да чита, хтео да наведе на читање, и његов задатак је био да неком делу мање или више тешком привуче читаоце који за њега нису увек имали добре кључеве. Потом, критика је постала амбициознија. Она није хтела да остане на плану анализе, већ се уздигла на ниво великих синтеза, покушала је да кроз дела препозна она велика опредељења која чине једну културу и једну цивилизацију. А затим, превазилазећи последњи стадијум, она се потпуно ослободила. „Нова критика" се не бави више, као јуче, тиме да „служи мису" писца; она хоће такође *да је каже;* она хоће да постане равна са стваралаштвом. Али постоји једна опасност: опасност да се ода „перифрази" или „парафрази" ако се не би бавила истраживањем и спознавањем објективне истине неког дела.

КАКВА ЈЕ ФУНКЦИЈА књижевне критике... да суди... интерпретира? Треба ли критика да испитује само чисто естетску структуру дела, или, пак, мора узимати у обзир и остале елементе: социјални, етички, филозофски итд?

МИСЛИМ да критика има две функције. Она, с једне стране, има функцију *обавештавања,* дакле расветљавања, излагања, увођења у дела. А затим, на вишем ступњу о којем сам малочас говорио, она може себи да стави у задатак да суди или да одабира између дела која пролазе и оних која трају, између оних која су испред свог времена, која проричу ново доба и оних која само одражавају застареле форме. Али ја мислим да ће критика бити утолико богатија уколико буде користила најразноврсније материјале и елементе, уколико сама буде овладала новим техникама књижевне вештине и новим техникама општег сазнавања које могу да јој послуже као инструменат.

СМАТРАТЕ ЛИ да је књижевна критика стваралачка по својој природи? Ако јесте... кад она то постаје?

СИГУРНО ЈЕ да је велики критичар, — али велики критичари постају ретки, — најбољи сарадник стваралаца који се може замислити. Уосталом, књижевни покрети постоје само захваљујући критичарима који им дају име, смисао, помажу их да се образују, који наводе писце да се у њима препознају. Коначно, критика и стваралаштво су повезани.

ДА ЛИ, по Вашем мишљењу, књижевни критичар има право да негативно суди о књижевном делу због тога што се не слаже са његовим аутором на идеолошком или филозофском плану? Другим речима, да ли је критичар дужан да занемари своје идејне концепције док расправља о неком делу, или пак треба да на основу конфронтације својих и писчевих идеја оцењује то дело?

ИЗГЛЕДА ми недопустиво да се одстрани, одбаци известан број дела зато што не одговарају вашем сопственом идеолошком или политичком опредељењу. А, на жалост, сви ми познајемо критичаре који одбијају да замисле да постоје други који не прихватају да говоре о књигама чија им се оријентација не свиђа. Али зато, мислим да критичар има право да има „доктрину" и да према тој доктрини суди о неком делу. Само, *он мора да игра отворених карата,* мора да најави боју и да својим читаоцима поштено саопшти праве разлоге свог неслагања.

ДО КОЈЕ мере критичар може да буде објективан?

КАО МОТО своје прве збирке есеја — *Метаморфозе књижевности* ставио сам једну непознату ако не заборављену Бодлерову реченицу: „Критика мора да буде пристрасна, страсна, политичка, али *јака са становишта које отвара највише хоризонта".* И ја мислим да је у томе сав проблем. Критичар не може да претендује на то да буде објективан, он је *нужно* субјективан. Само, та субјективност не треба да буде затворена да га закључа у затвор свог сопственог ја, неке идеологије нити чак неке етике, треба да та субјективност буде отворена, развијена према свету.

ШТА КРИТИЧАР тражи? Зашто се опредељује?

СВЕ ЗАВИСИ од критичара. Има критичара који само траже хедонистичко задовољство у читању које у њима буди извесне хармоније. Други настоје да у неком делу препознају велике токове који ће одредити судбину њихове цивилизације.

ШТА У ТОМ СЛУЧАЈУ значи објективна критика и постоји ли уопште?

ОБЈЕКТИВНА КРИТИКА постоји све мање и мање. Критика — као и остале форме књижевне активности — покушава данас да се приближи науци. Али ми добро знамо да критика није наука, да субјективност аутора у њој притискује свом тежином и да смо далеко од тога да имамо на располагању све елементе који ће нам допустити да из дела које ће бити подвргнуто нашој процени извучемо неки неопозив закључак. Можда ће доћи дан кад ће критика спадати у област електронских мозгова, јако може да се замисли да се електронске машине снабдеју максимумом информација о књигама и да се оставе да оне врше одабирање. Али дотле још нисмо стигли.

КАКАВ ЈЕ ОДНОС савремене француске критике, у методолошком смислу, према тенденцијама данашње критике у свету?

ЧИНИ МИ СЕ очигледно да критика учествује у покрету универзализације који захвата културу у целини. Данас се тежи томе да више не буде *националних* култура. Пастернак и Набоков, Шолохов и Иља Еренбург, Лоренс Дарел и Кестлер, Казанцакис, Астуријас, Фокнер и Грахам Грин, — могао бих да наведем још много имена, — припадају нашем француском интелектуалном наслеђу исто толико колико Сартр, Ками, Малро, Сент-Егзипери припадају наслеђу наших совјетских, југословенских, пољских, румунских и америчких пријатеља. Нимало, дакле, није изненађујуће да наши француски критичари имају своје еквиваленте помало свуда по свету. Био сам изненађен тиме што сам на последњем конгресу критике, који је новембра 1966. одржан у Варшави, видео да су проблеми које смо постављали себи ми Французи веома слични проблемима које су себи постављала наша пољска, румунска, чешка или југословенска сабраћа. У којој мери књижевност треба и може да одрази главне тежње данашњег човека? У којој мери проблем *језика* има првенство над тим ангажовањем и над значењем дела? У којој мери националне индивидуалности могу да нестану да би нам допустиле да се боље приближимо самој дубини људске душе? То су били главни проблеми које смо сви себи постављали и, с тог становишта, није много изненађујуће што амерички, пољски, југословенски, јапански, енглески романи показују понекад зачуђујуће сличности, мада су њихови аутори рођени на хиљаде километара један од другог.

КАКО ТУМАЧИТЕ однос између авангардног и традиционалног изражавања у прози и по-

Наставак на 15. страни

Главни и одговорни уредник Зорен Глушчевић. Техничко-уметничка опрема Драгомир Димитријевић. Уређивачки одбор и Уређивачки савет: Богдан А. Поповић (секретар редакције), Богдан Калафатовић, др Милан Дамњановић и др Владета Јеротић. Идејно решење и графичка опрема Богдан Кршић. Лист излази сваке друге суботе. Појединн примерак 1,50 д. Годишња претплата 30 д., полугодишња 15 д. За иностранство двоструко. Лист издаје Новинско издавачко предузеће „Књижевне новине", Београд, Француска 7, Телефон 627-286 (редакција) и 626-020 (комерцијално одељење и администрација). Рукописи се не враћају. Текући рачун бр. 608-1-208-1. Штампа „Глас", Београд, Влајковићева 8.