БЕОГРАД, 16. ЈАНУАР 1972. ГОДИНА XXIV БРОЈ 407 ЦЕНА 1,50 ДИНАР

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

СА ИЗЛОЖБЕ „НЕМАЧКА ГРАФИКА 1910—1930" У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ, СА КОЈЕ У ОВОМ БРОЈУ ДОНОСИМО НЕКОЛИКО РЕПРОДУКЦИЈА — ЕРНСТ БАРЛАХ: „НАДА И ОЧАЈАЊЕ"

У ОВОМ БРОЈУ:

Душан Матић: УЗГРЕД БУДИ ЗАБЕЛЕЖЕНО

Никола Ковач: ТРАДИЦИЈА, КРИТИКА, ПОЕЗИЈА

Бранко Поповић: РАЗВОЈНА ЛИНИЈА РОМАНА МИХАИЛА ЛАЛИЋА

Миливоје Јовановић: КЊИЖЕВНА СХВАТАЊА ЛАВА ТРОЦКОГ

Боривоје Маринковић: ИЗ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ XVIII ВЕКА

Јован Јанићијевић: КЊИЖЕВНО ДЕЛО АЛЕКСАНДРА ТВАРДОВСКОГ

О новим књигама Оскара Давича, Слободана Цвијића, Павла Угринова, Борђа Трифуновића, Светомира Николајевића, Сретена Асановића, Велимира Милошевића, Милутина Петровића, Слободана Поповића и Бранка Чучка пишу: Миодраг Рашковић, Бранко Пенић, Филип Давид, Милутин Срећковић, Слободан Петровић, Војислав Мишић, Радомир Ивановић, Срба Игњатовић, Бранко Поповић и Рајко Петров Ного

ПЕСМЕ Ивана В. Лалића, Милорада Павића, Ивана Цековића и Јелице Лазаревић

Уз овај број посвећен критици

ТРАДИЦИЈА, КРИТИКА, ПОЕЗИЈА

АКО ТРАДИЦИЈУ провизорно дефинишемо као искуство колективне свијести настало на беспућима историје, а поезију као кристализацију субјективног елана, онда критици поезије остаје да сагледа загонетни систем веза између хаотичне ноћи праоблика и суверене поретка пјесничких симбола. У том тјеснацу између таме и свјетлости, стихије и хармоније, критичка мисао рекреира путању имагинарне свијести и властитим језиком оживљава и вреднује духовни садржај дјела. Уза сав генерализаторски и деструктивни карактер, критика ипак полази од претпоставки које ни сам пјесник није могао заобићи: стваралачки чин је нужно везан за један историјски контекст (у смислу историје идеја и историје умјетничких стилова) и у свом коначном осмишљењу носи поруку о човјековој вези са историјом свијета и њеним судбинским поноримa. У том смислу питање односа поезије и традиције добија трајно актуелну важност, јер повезује двије духовне области које се у свијести модерног човјека допуњују и условљавају као различити аспекти јединственог животног садржаја.

Под традицијом, у њеном културно-историјском — то јест статичком — аспекту, подразумијева се фонд остварених и потврђених вриједности конституисаних у облику институција, система, дјела, нарави, оријентација... И у свом спекулативном и у свом практичко-организационом облику традиција је друштвено-историјска категорија и, према томе, подложна верификацији и критеријима разних научних дисциплина.

Да ли и за умјетника (који не оперише сазнајним категоријама, нити тражи научну истину и историјску вјеродостојност) традиција има исто значење? Свакако не! У умјетниковој свијести традиција је један облик митизованог искуства који дјелује више као инспиративни мовенс него као готов образац и савршен узор. Како умјетнички говор није ни имитација ни дескрипција, него преображење, то јест „прекорачење иманентног" и деформација, традиција је само медиј и духовна клима у којој су мисао, односно дјело, могли настати. Наравно, дјело не настаје изван простора и историје, оно је укоријењено у њима; али ако та укоријењеност храни дјело и даје му специфична обиљежја, она га не ствара. Према томе, за критичара је битно да јасно одреди домен традиције (и тиме утврди и њен смисао и снагу зрачења) и да из перспективе потреба и захтјева савременог човјека дефинише валидност елемената преузетих из фонда духовне традиције.

Критика ће оправдати ризик који на себе преузима и очувати морални интегритет своје мисије једино ако традицију схвати у њеном динамичком аспекту — не као величање готових духовних и естетских образаца, него као мобилни елан критичке ревалоризације мјерила и идола и отварање најшире перспективе за нове креативне импулсе. Традиција живи у нама све док је научни, умјетнички и филозофски дух стваралачки обликују и представљају као дио најинтимнијих дилема нашег савременог живота. Традиција, уз коју се најчешће ставља квалификатив национална, мора постати општедуховна аквизиција најуниверзалнијег значења и најширих хуманистичких перспектива. Иначе се петрифицира као очевидни доказ заблуда једног времена.

Критичка мисао не може а да не буде окренута и традицији, јер сваки приступ дјелу подразумијева и његово везивање за законитости развитка стилова, то јест његово укључивање у најшире токове еволуције идеја и умјетничке технике. А ту критичка мисао полаже први испит савјести. Критика треба да утврди и истакне онај животворни дио традиције и општекултурног насљеђа које прекорачује границе друштва и епохе који су га санкционисали и допире до нас као потенцијални израз и наших духовних потреба. Ово је нарочито важно данас кад модерни митомани оживљавају вампире из историје наших заблуда и наше културне биједе, кад егзалтирано (али дубоко прорачунато) величају лажне идоле прошлости који још живе као хералдичко знамење или кошмарна опсесија инспирисаних митомана. У главама тих гласно-

Наставак на 2. страни

Никола Ковач

НЕДРЕМЉИВО ОКО

УЗГРЕД БУДИ ЗАБЕЛЕЖЕНО (VIII)

Душан Матић

25. Сан Бовани ди Медуа, децембра 1915.

Одломак из недавно пронађених „Записа" најмлађег Јагодића. Рукопис је несрећен, нечитак. Многе странице недостају. Како који фрагмент буде срећен, биће овде забележен.

*

7. децембар 1941.

У НЕКОЈ ИСТОРИЈИ првог светског рата, Павле Мрак је био напао, пре неколико година, следеће цитате из Дневника Ремона Поенкареа, тадашњег председника Француске републике:

Париз, 1 јануар 1915. — Бриан и Вивиани питају се да ли не би било могућно опремити, у сарадњи с Енглезима, један експедициони корпус од четири или пет стотина хиљада људи, који би напали Аустро-Угарску с бока, преко Србије.

А недељу дана затим, истом том негованом руком, исто тако мирно, спокојно, записано је:

7 јануар 1915. — Врховни командант војске енергично се изјашњава против сваке операције на Истоку; њему је, каже нам, потребно присуство целокупне војске овде на фронту.

Тако су се, ето, повлачили и гутали пиони на шаховској табли првог светског рата. Тако је, између једног петка и једног четвртка, била запечаћена судбина Србије све до краја рата, дакле, и „дивно лето", и повлачење и „Голгота" Албаније и Каймакчалан, пре него што је ико то у овој земљи и могао да наслути.

Запањен, занемео, разорен, Павле Мрак кад је ово прочитао још је имао снаге само толико да ми укаже прстом на реч преко Србије, и тада је заћутао, и никад више није говорио ни о хероизму, ни о трагедији, ни о победама, јер му се чинило да увек слуша подсмех ових двеју углачаних, углађених, и до савршенства пристојних реченица. Требало је да схватим, мислио је Павле Мрак, да он хоће да ми каже: Србија је била, дакле, за њих, само једно поље на шаховској табли дијалектичке заврзламе великосветске политике и стратегије, разумљиве само моћницима, али не и њему обичном смртнику.

Наравно, Поенкаре, није тада био ником рекао ништа. Била је то државна тајна, материјал за будуће мемоаре и дневнике. Напротив, једна француска батерија појавила се тог пролећа на висовима око Београда, можда на Торлаку, као симбол француске савезничке помоћи. Појавили су се са по једним или два топа и други савезници, ту, на положајима око Београда...

*

А, онда, светски рат се распламсавао као сваки рат.

Британска империја морала је да чува Блиски исток и Суец. Можда, у некој далекој перспективи, и Индију? Није ли се, пре више од једног века, један други континенталац Наполеон усудио да крене у освајање Индије? Енглези покушавају да се пробију кроз Дарданеле и заузму Цариград. Пробијање се завршило искрцавањем код Галипоља и ту је стопирала та черчиловски охоло замишљена операција. Британске трупе остале су ту до краја рата. Нису се макле с места. Али за Србијанце и то је био зрачак наде. Ближи су нам сад, мислили су они. Ту су на Балкану, за сваки случај.

Па онда, у априлу те исте 1915. године, Италија коначно напушта непријатељски табор Тројног савеза и улази у рат на страни Антанте. Како смо све моћнији, мислили су у Србији. Истина, нико у Србији није тачно знао шта је писало у Лондонском уговору; о томе се само зцкало. Уосталом, државници, политичари и нишчи духом Србије за сто година њене историје били су научили да очекују све и свашта не само од својих непријатеља већ и од својих заштитника, који су се некад звали Аустрија и Русија, па су им се у то време почела да мењају имена, и према томе знали су шта их чека сутра, и били спремни да се увек некако дочекају на ноге...

Међутим, у једно су били уверени: овога пролећа и лета Аустрија је имала других брига; неће имати кад да обнавља своје поразе на Дрини и Колубари било каквим покушајем ка Багрдану, и да поново крене на Србију. Није потребно нарочито истицати колико се Србија била отргла после Рудника од оног запрепашћења које ју је било захватило прошлог лета 1914.

Сад победничка, иако измрцварена и тифоидна, читавог тог понесеног лета 1915. била је као опијена, охола, да не кажем, и лакомислена била. А тешки облаци, како се то некад обично писало у тешка времена, на маргинама старих књига, и како се то и данас пише у новинским извештајима и новинским чланцима свих листова света, гомилали су се над Балканом, а највише над Србијом. У Софији је био „цар", звао се Фердинанд Кобуршки, у Атини краљ Константин, зет цара Вилљема немачког.

Узалуд су долазиле паметне, такозване паметне опомене Србији да треба да попусти. Шта да попусти? Коме да попусти? Шта је остало иначе и одговорним државницима и свим осталим у Србији него да се на те гласове праве луди и да верују у срећну звезду „и овог камена земље Србије" и — да се спремају и за немогућно. — Ко? Зар ми... победници? Ми, који смо скршили две аустријске офанзиве? Ми да се погађамо, ми да правимо уступке, коме? неком малом самозваном, Балкану страном, цару! Варали су се сви државници и војсковође који су говорили пацифичким, складним језиком Гетеа, да су сатерали Србију у мишоловку, сигурни у своје мисаоне прорачуне кад су је окружили са свих страна својим војскама и својим принчевима исте крви.

Заборавили су да се понекад зид може провалити и главом, и само главом кад се мора, и ишчупати гвоздене решетке голим рукама. Павле Мрак знао је, иако му је тек било нешто више од шеснаест година, да свом том хаосу и привидној логици није крив складни језик Гетеа, ни крв која шуми испод тог говора. Тог јутра кад је пошао главном улицом, све до споменика и даље до нове цркве, још једном је то дубоко и осетио, гледајући дуж тротоара, с једне и друге стране улице, сурване, измучене, сатрвене пешачењем чак са Колубаре, аустријске заробљенике, занемеле и слеђене крви. Павла Мрака као да је лупило сазнање да он, ето, у овом тренутку у њима не може да види непријатеље, већ само патнике, обичне, слабе, смртне људе, с очима плавим, немоћним и празним, управљеним ка мутном, децембарском небу.

Неки гетеовски „баук" понео их је на безуман пут рата:

Ко језди тако позно
Кроз ноћ и ветар тај
То отац с чедом својим
Кроз пусти јаше крај

Наставак на 12. страни

Простори културних акција

Крајем децембра прошле године одржана је Шеста редовна скупштина Културно-просветне заједнице Србије. У оквиру свечаног дела, којим је обележена петнаестогодишњица рада ових организација у нашој Републици, потпредседник Републичког извршног већа Александар Бакочевић је предао Културно-просветној заједници Србије Орден заслуга за народ са сребрним зрацима.

У радном делу Скупштине, после уводних излагања Милана Боковића, Ивана Вучковића и Гвоздена Јовановића, вођена је дискусија и усвојен Програм културних акција до 1975. године после крагујевачког Конгреса. На крају, Скупштина је изабрала нови Републички одбор. За председника је изабран Стеван Мајсторовић, а за секретара Милош Јевтић.

Замолили смо, тим поводом, Милоша Јевтића да наше читаоце упозна са основним садржајима Скупштине.

1.

КУЛТУРА, која је потребна и свима и свуда, није резервисана само за образоване и није привилегија једнно развијених средина.

Сам тај став и само постојање таквог начела — неоспорно потврђеног и на крагујевачком Конгресу — међутим, нису довољни. Не може се веровати да је после Конгреса све решено или да ће сада све бити лако. То би била неопростива заблуда. Утолико већа — што би самозадовољство постигнутим, лако и неприметно умањило, па и одстранило амбицију за новим, још вреднијим, без чега, иначе, не може да се очекује напредовање културе.

Конгрес може, свакако, да користи — и друштву и култури — али једино ако се оно што је био смисао и дух његов, и што се у много чему уобличило у његовим Порукама, оствари, ако се одмах почне да остварује.

2.

Усвојени програм Културно-просветне заједнице Србије, који се може схватити претежно као оквир, али и као неминовно подсећање, заједно са програмима осталих, републичких организација (програмима ЦК СК Србије, Синдиката, Савеза омладине, ССРН, Републичке заједнице културе, Републичког секретаријата за образовање и културу, уметничких удружења и других), представља део трајања Конгреса, свакако важан и потребан.

Важнији, међутим, део јесу — програми у општинама,

Наставак на 2. страни

Милош Јевтић

ТРАДИЦИЈА, КРИТИКА, ПОЕЗИЈА

Наставак са 1. стране

говорника и заговорника националног препорода и етичког спецификума по сваку цијену, и умјетност и духовне творевине уопште треба прије свега да изражавају најпартикуларније одлике локалног поднебља и неког регионалног духа. Отуда и бесмислена теза о свођењу естетских критерија на етничке. Опасност од оваквог редукционизма је вишеструка и непредвидљива: најуочљивија посљедица је брза квантификација квази — духовних творевина и компромитовање духа културних институција. Оба ова феномена, узрочно повезана, резултат су нарушавања једног система духовних вриједности и усвајања нахијских критерија вредновања.

Уз ове начелне аберантности свједоци смо и низа практичних бесмислица: свједоци смо појаве низа дјела, како литерарних тако и ликовних, код којих је експлоатисање локалне боје и питорескног фолклорног арсенала вестиментарног и језичког карактера у флагрантној супротности са основним духом дјела, његовом мисаоношћу и формално-стилским карактеристикама. Овдје је очито традиција само декоративна обланда, лажна фасада за један сасвим друкчији духовни садржај и оријентацију. Зато критичар мора стално имати на уму све могућности злоупотребе тог непресушног извора изазовних искушења који зовемо традиција. И као што традицију не смијемо запостављати тако јој још мање смијемо навлачити лажне маске.

Наравно, да би традиција постала мисаони агенс и духовни катализатор савременог човјека она прије свега мора да изражава довршену и кохерентну слику макар једног аспекта постојања, то јест да досегне свој „експресивни максимум" као први услов свог духовног идентитета. У нашем духовном хоризонту такве примјере пружају нам српска народна епика (са свим дериватима националноослободилачког мита од патетичне егзалтације националних вреднота до етичких и метафизичких дилема човјека суоченог са неизбјежношћу судбине) и богата фолклорно-рустикална традиција као пандан или несвјесна реакција на грчко-византијско културно насљеђе које је, уз хришћанску духовну традицију, вијековима било једино истинско жариште мисаоне и поетске инспирације. У коликој мјери је та традиција и данас жива и служи као аутентично врело стваралачког надахнућа најбоље нам показује чињеница да је она у дјелима најбољих српских пјесника у последњих сто година остварила максимум умјетничке и естетске кристализације обједињујући на тај начин и изворност свог говора и универзалност свог значења. Традиција је, дакле, онај животворни дио искуства једног народа који траје као стални извор нових стваралачких подухвата. Захваљујући том извору у српској поезији су могла настати дјела која су истовремено израз креативног духа традиције и тематски пресјек свијести савременог човјека. У том смислу традиција се наставља и обогаћује у дјелима оних стваралаца који су за њу везани најдубљим везама аутентичне духовне комуникације; и, обрнуто: пјеснички чин је могућ једино као релација према искуствима националне духовне традиције. Другим ријечима, традиција је мртва ако се не наставља у дјелима свог духовног потомства, као што је и пјесник осуђен на имитацију ако је прекинуо органску везу са традицијом. Маскирану традицију и инсцениране спектакле лажног националног духа, вријеме ће неумољиво разоткрити и заборавити.

Ослобођена могућих неспоразума око појма традиције и њеног стваралачког укључивања у токове савременог духовног кретања, критичка мисао биће у стању да валоризује само оне мисаоне и афективне поруке прошлости које на свом путу кроз историју нису ништа изгубили од аутентичности свог говора и непосредности свог доживљаја свијета. Другим ријечима, одбацујући догматизам естетских канона и идеолошких императива, критика се окреће тајнама унутрашње артикулације дјела, то јест укупности његових психолошких, друштвених и естетских именитеља, сагледаних у свјетлу најопштијих егзистенцијалних одређења.

Припадност једној духовној традицији огледа се у суштинској прожетости пјесничке свијести елементима вјековне мисаоне и животне праксе која је истовремено обликована и као тоталитет умјетничких, филозофских, правно-политичких, моралних и религијских образаца. Свака национална поезија посједује специфичан фонд архетипских слика и симболичких концепата који образују и уједињују генетску платформу пјесничког говора и егзистенцијалну структуру пјесничке свијести: у енглеској поезији, између осталог, откривамо елементе протестантске традиције и тумачења библијских легенди у духу те традиције; француска поезија је имала класичне узоре код Грка и Римљана, а касније — мистику и егзотику средњег вијека; словенске литературе имају фолклорну традицију, националне легенде и одњегован дух епског колективизма, итд.

Један вид критичког истраживања поезије условљен је свакако и постојањем традиције као аутентичног извора пјесничке мисли. У том смислу није тешко уочити како веома различити токови српске поезије, од Његошевог епског визионарства у служби националних идеала преко оничког езотеризма Лазе Костића и фолклорног мита Момчила Настасијевића до Пошиног егзистенцијалног херметизма и историјске пројекције мита Миодрага Павловића, затварају јединствену мисаоно-имагинарну спиралу идентичне егзистенцијалне потресености бића суоченог са понором властите истине и слијепом фаталношћу бесмислене механике свијета. Према томе, пред критичара се постављају два основна циља: омогућити успостављање увијек нове релације према дјелу и предочити нужност његове пројекције у историји идеја. Јер изван тог нужног историзма дјело не посједује никакву непосредну књижевно-естетску реалност. Свака анализа формалних структура која не води рачуна о историјском контексту дјела, његовој супстанцијалној вези са свијетом у коме је оно настало, као и о његовом интенционалном елану и имманентној хуманистичкој поруци, води у чисти византинизам и литерарну статистику.

Критика поезије прати раст пјесничког говора од статичког концепта традиције до њене динамичке универзализације као облика духовне праксе. На тај начин и појам поезије добија своје прецизније значење: као израз и облик митске свијести, поезија се рађа у суочењу индивидуалног искуства и субјективних порива са духовним насљеђем колективне свијести. Изван овог суочења настају само дјела периферног и ефемерног карактера.

Окретање генези пјесничког говора не значи нипошто свођење поезије на историјске детерминанте; у питању је само методолошки захтјев везивања пјесничке ријечи са духовним структурама које служе као оквир и израз историјског кретања. Везана за традицију, поезија се потврђује као духовна вриједност тек „прекорачивањем иманентног", скоком у будућност. То је скок у бескрај могућности, у стално зазивање смисла, у коначно очишћење говора. Маларме је говорио да је права генеза поезије — у будућности. Очито и домен критике на тај начин добија неслућене размјере испољавања: од критичког освјетљења традиције до издвајања аутентичних облика пјесничког језика, критичар слиједи путеве неизвјесности и отпора, путеве афирмације мноштва искуствених и значењских структура које својом пјесничком артикулацијом добијају дефинитивни умјетнички смисао. Једном ријечју, критичка мисао прати процес поетске трансформације „менталних структура" (Л. Голдман) до њиховог коначног естетског уобличења.

Никола Ковач

ПРОСТОРИ КУЛТУРНИХ АКЦИЈА

Наставак са 1. стране

али и на стварним потребама тих средина.

Ипак, најважнији простор трајања Конгреса, тачније — развоја и напредовања културе, јесте: редовни културни живот. То су програми и делатност многобројних институција, и професионалних и аматерских. Данас их у нашој Републици има око 5.000... И ако оне не прихвате Конгрес, ако га не прихвате у својој редовној, али непрестано негованој и унапређиваној акцији и у својим сталним и, надамо се, све интензивнијим културним комуникацијама, онда ће ангажовање друштвених организација бити и недовољно и непотпуно.

Културне институције могу и треба да буду они истински и занесени покретачи и носиоци културних акција. Оне су дужне да стварају нове пределе својих у-

ГЕОРГ ШОЛЦ: „УЛИЧНА СЦЕНА"

тицаја у радним организацијама, на селу и у школама, односно да из тих средина добију нове читаоце, гледаоце, слушаоце, посетиоце, нове љубитеље и нове зналце.

Сличну одговорност, можда у јавном смислу и ширу, имају редакције листова и радио и телевизијских станица, и то у једнакој мери и оне са најширим разастирањем, као и оне које имају локални или, чак, простор само једне радне организације.

3.

Културно биће Србије, богато и сиромашно у исто време, нарочито у предности због заједнице више народа и народности и њихових и различитих и сличних култура, тражи истовремену и одговорну бригу и за културни лик сваке средине, али и за стваралачко напредовање сваког народа и сваке народности у нашој Републици.

Без њиховог јединственог — у прогресивном и хуманистичком смислу особито, али и без њиховог равноправног развијања, нарочито без успона стваралаштва, нема културне будућности наше Републике.

4.

Све амбиције, па и оне које данас сматрамо реалним, биће у остваривању озбиљно сукобљене са материјалним моћима и немоћима културе.

Познато је: нисмо задовољни материјалном основом културе... Али и оно што има (а укупни културни динар у Србији прошле године је износио готово 130 милијарди старих динара), не иде увек у културу, у потребне програме и стварне садржаје.

Многа средства одвлачи шунд, са свим својим и све развијенијим и све наметљивијим видовима, али и конфекција забаве и свакакви други лажни, много популарисани програми.

5.

Привреда је „друговала" са културом. Често, истина, случајно се опредељујући, понекад сасвим приватно, али и све више схватајући њене моћи за радничку класу.

Међутим — то се мора јасно, без икаквих ограда, признати — није било довољно система у остваривању права на културу радног човека.

Такође, материјална помоћ привреде култури, што је често био једини исход такозване интеграције привреде и културе, била је готово успешно онемогућена пореском политиком, која је високим доприносима (и до 33%) „кажњавала" сваки привредни динар намењен култури.

6.

Село је годинама било за општи културни преображај мање важно. Нису баш тако давна времена кад су фолклор и други видови и садржине народне уметности означавани као изразита изворишта неукуса. Те се године, памти се то добро, поклапају са наглим и, говорило се, неразумљивим замирањем аматеризма. Те се године, исто тако, могу означити и као године коначног одвајања школа од културе.

Селу се морамо вратити. И да нећемо — морали бисмо, пре свега због свести да је културни ниво народа и народности озбиљно условљен и културном стварношћу села. Село, међутим, не тражи само патронске и благонаклоне погледе и помоћи из својих општинских центара. Село тражи да се у поимању културе полази од елементарног: понегде је то пут, понегде струја, а понегде читаоница или аматерско друштво, али шире културно ангажовање школе свакако и свуда. Такође, село тражи и свој сопствени, макар и сасвим скромни и понекад неприметни стваралачки израз.

7.

Одговорност за културу — самоуправљањем — пренета је на општину. Истина, не увек и довољне могућности. Међутим, ни остале друштвено-политичке заједнице нису без велике и праве одговорности за културни раст народа и народности у нашој Републици. Једнострано би било, и опасно чак, преношењем права сматрати да су престале и обавезе. То би највише штетило култури.

У ствари, једино је потребно да свако одговорно ради свој посао. Тиме се највише доприноси укупном напредовању културе. Договор, који је до сада често изостајао, мора и може да одстрани неспоразуме. Чекања — ко ће први повући потез, не могу да значе плодотворно тле за културу.

Предстоји, бар за наредно петогодишње време, утврђивање функција и обавеза Републике у култури.

То треба очекивати да се учини и у општинама, али не рутински и никако са превеликим страстима, које не би омогућавале природни спој реалности и визије.

Одговорност општине за културни преображај није само обавеза државних органа. То је много више договор свих у њој — једнако запослених и њихових организација, као и оних који чине и стварају културно лице једне средине.

При том, није непотребно још једном подсетити, да би свако културно „затварање" општине у своје границе или још горе у своју малу „метрополу" — управо штетило самој тој општини, а најмање њеном културном развоју. Једино општине са концепцијом сигурног културног живота могу да буду отворене за све вредне културне садржине.

Овакав став, углавном и засад само принципијелно прихватан, подстиче на међуопштинску сарадњу, којој, опет, не би смела да буде страна природна (никако: административна!) културна регионализација.

Уосталом, нови културни центри већ зраче, привлаче и више него било каква ранија среска и друга средишта утичу на повезаност и на јединствене концепте. Није све у постојању установа (не морамо сви да имамо позоришта и оркестре), али је много у постојању услова да сви културни програми могу да буду свуда.

Нови културни центри демантују тезу, радо и често истицану, о равномерном културном развоју. То је неизвестан захтев. Отуда је, управо због познате стварности, недовољно одмерена идеја о деметрополизацији културе као јединој потребној појави у нашој Републици. То би значило стајање развијених — да их стигну они други. Прихватљивија је, и то је Конгрес понудио као могућност, депровинцијализација културе. То подразумева да садашњи центри, отварајући се, функционално и сарадднички утичу на стварање нових, а ови опет, исто то чинећи, да делују на стварање нових мањих, али ништа мање значајних.

Неспорно је да принципи морају бити увек и за све исти. Ако бисмо тражили да развијени сачекају мање развијене, онда би било природно да се и усвоји захтев неразвијених да сви чекају њих... То није излаз. Решење је у амбицији свих да се мењају и да се сустижу, престижу... Па, разуме се, ко је више кадар. У томе, међутим, Република мора имати слуха и правовремено, одређујући приоритете, опредељивати се за конкретну помоћ.

8.

Ово време (после Двадесет прве седнице Председништва СКЈ), историјски драгоцено за друштво, подсећа и на потребу залагања да култура нема, макар и у оним најмање примећиваним садржинама, било шта што би било неукус, кич или било какав други промашај.

Прогресивни и хуманистички садржаји морају бити једино својство наше културе. Морамо се супротставити свим традиционализмима, лажним митовима и националистичким концептима. Култури и њеној људској поруци, ако је истинска и стварна, увек је то сметало, онемогућујући је управо у неисцрпном дијалогу са човеком.

Тако замишљеној, култури је страна и свака изолованост или свака наметљивост. Уосталом, не може се тражити да општина буде отворена за све вредности, а при том се затварати у републичке или националне границе. Зрелост једне културе, и њена могућност да доприноси човеку, управо је у томе да може да прихвати свако истинско остварење, све оно што помаже друштву.

У нашој Републици, уз постојање више националности, то мора да буде пракса, дневна реалност и услов напретка.

9.

Овакав културни развој подразумева нови однос друштва према култури, што је Конгресом, чини се, установљено.

Међутим, остаје сада да се и у самој култури развију и развијају нови односи. Самоуправност културе — не изричем непознато — није у потпуности и свестрано остварена. Идилични буџетски мир још многима погодује. Бирократски односи, ма колико их умивали друштвеним формама, имају за многе и даље велике предности. Привидно заустављени монополи и данас имају упоришта, која рађају групе, уске и формално уређене односе.

10.

Културно-просветне заједнице у културној политици, која се ослања на самоуправљање, прогресивне садржине и, разуме се, на Поруке Конгреса, имају и важну и потребну одговорност. И шансу. Обавезе, свакако.

Културно-просветне заједнице морају да престану да буду случајно интересовање средине. Напротив: свака друштвена средина, која има амбиција да се искаже у култури, мораће да има — као озбиљног и трајног учесника у културној политици — једну организацију, која „обједињује деловање установа у култури, привредних и других радних организација у културној акцији, као и културних, просветних и других јавних радника и за културу заинтересованих радних људи..." То је данас — културно-просветна заједница!

11.

Разуме се, принципи не постају лако живот. Биће то у оној мери, ипак, реално — ако смо чврсто опредељени за самоуправни концепт друштва и демократске садржине културне политике.

* * *

Културно сутра наше Републике зависи од свих.

То је, свакако, заслуга и Конгреса, али је, особито, последица укупног друштвеног развоја и наше самоуправне праксе.

То је, уосталом, и могућност културно-просветних заједница.

Милош Јевтић

ЕМИЛ НОЛДЕ: „АУТОПОРТРЕТ"

ЕСЕЈ

РАЗВОЈНА ЛИНИЈА РОМАНА МИХАИЛА ЛАЛИЋА

МИХАИЛО ЛАЛИЋ је у пуној стваралачкој снази, па је рано за целовитије закључке о његовој романескној и приповедачкој уметности. Зато ћемо овде углавном разматрати проблематику везану за *верзије* Лалићевих романа.

Гледајући, пак, свих шест Лалићевих романа, долазимо до парадоксалног сазнања: уметник је непрерађене оставио само своје романе-првенце: „Свадбу" и „Зло прољеће". Наравно, занемарујемо при том ситне (најчешће стилске) интервенције у каснијим издањима ова два романа. Значи ли то да та два романа имају привилеговано место у пишчевој интерној вредносној лествици? Или је аутор мање осетљив према евентуалним пропустима у романима с таквом тематском основом и таквим уметничким третманом те тематике? Или, једноставно, није стигао да их преради? Ваља одмах рећи да је у тој стваралачкој фази однос уметника према револуцији, *доминантној теми* свих његових романа, најмање критичан. Није било у тој уметничкој фази ни естетских ни идеолошких разлога да се хвата укоштац с противречностима унутар сопственог (револуционарног) покрета. „Свадба" је стварана у фази романтичног одушевљења револуцијом. Био је то литерарни одјек незавршеног славља њене тријумфалне победе, изданак једне екстатичне климе: романтична љубав младе револуционарне уметности и младе револуције. Уметничко евоцирање револуције искрено је схватано као саставни део револуционарне активности уметника. Зато тада није ни било разлаза између идеолошке и естетске мотивације ни у самом ствараоцу.

„Свадба" је израз скоро потпуне сагласности ауторове *поетике* и опште духовне климе. Тако се добило полетно дело: ведрином времена из којег је настало, озрачило је и тмурне видике времена приче. Проговорио је у „Свадби" еруптивном снагом, један неначети таленат, ослободило се акумулирано уметничко и животно искуство. И кроз традиционалну форму и некултивисану изражајну технику, зрачила је снага уметничке непосредности, изворности и виталности; открила се поетска дубина испод једноставности „наивне" форме. Аутор није морао савлађивати — ни у себи ни у материјалу — друге врсте отпора сем естетичких. Сразмерно свом дотадашњем уметничком искуству, он је скоро „без остатка" реализовао своју уметничку замисао. Зато између аутора и његовог првенца ни касније није било спора толике јачине да доведе до радикалне прераде романа. Такав роман-првенац може часно да заузима почетно место у једном изванредно значајном романсијерском опусу, који по артистичком савршенству далеко превазилази „Свадбу".

„Зло прољеће" представља важан заокрет. Од њега почиње — да је тако назовемо — Лалићева *велика школа уметности романа*. Ако је „Свадба" афирмисала Лалићеву изузетну даровитост, „Зло прољеће" је постало бриљантно сведочанство *школовања* те даровитости, потврда успелости једног напорног рада да се савлада вештина романескне уметности. Њиме је отворен пут ка савршеној приповедној форми. После епског, скоро десетерачког витештва „Свадбе", бучног оптимизма, ведрине и у најтрагичнијим околностима, „Зло прољеће" доноси стишани мир *лирске сете*. Реторику и непосредност отворене сцене, смењују камерни тонови дисциплиноване поезије сећања, евокација детињства и евокација љубави. Чини се да је „Свадбу" писао *ратник*, неодложене униформе и оружја, а „Зло прољеће" (само) ратом позлеђени *уметник*. Тему рата и револуције „Зло прољеће" захвата од *почетка*, с нескривеном амбицијом да овај роман буде (мимо „Свадбе") *зачетак* јединственог тематског опуса, који ће, пратећи из романа у роман неколико маркантних ликова — прекрити цело то (за романсијера опсесивно) ратно време. Већ самим повратком ка прошлом, „Зло прољеће" обезбеђује тематику из стварности *извеснијег* начина постојања. Зато, с те релативно пристојне дистанце, аутор прати једно друштвено комешање, које није мање проблематично по себи, али му је смањена осетљивост и отпорност према слободнијим романсијерским захватима. На тој дистанци фактографске појединости губе рељефност, па, за уметника који мора да их преобликује или заобилази, губе и снагу обавезујућих фиксних обриса.

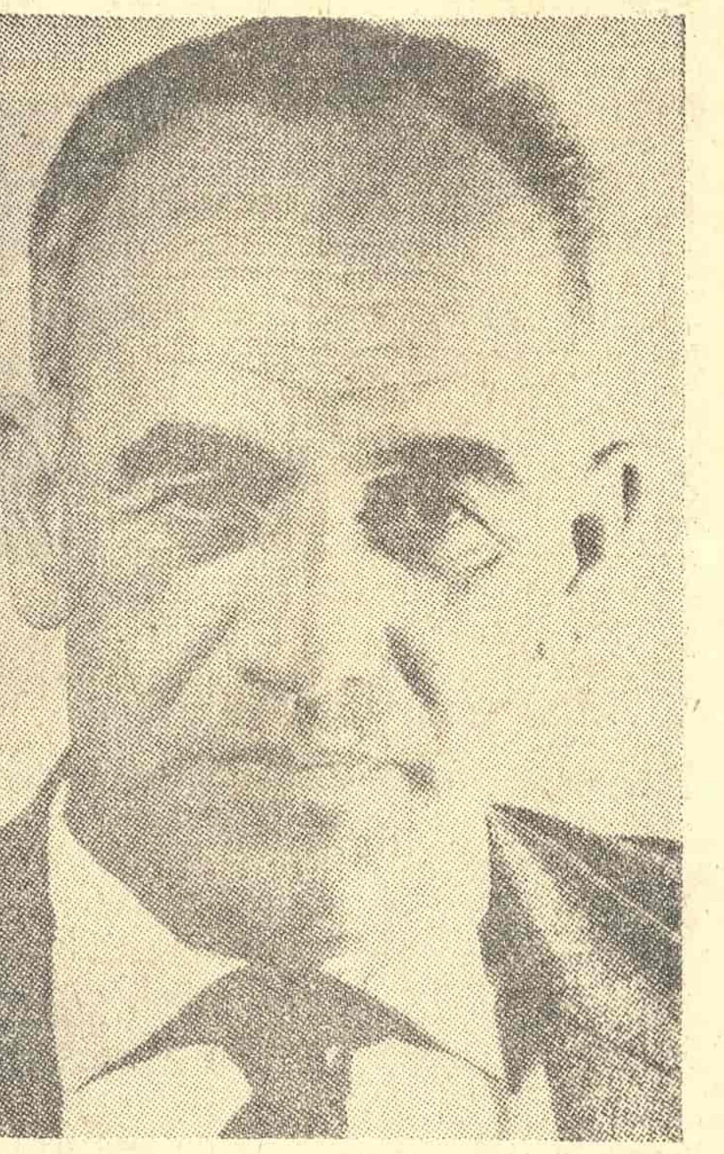
С друге стране, у „Злом прољећу" је било услова за *слободније* романсијерске захвате, јер је тематика још далеко од времена кризе ослободилачког покрета, и нарочито далеко од оне колебљивости самих учесника тог покрета, настале за тзв. „осеке револуције", која је *у тематском средишту* сва три следећа, прерађена романа: „Раскида", „Лелејске горе" и „Хајке". На том осетљивом *унутарњем* конфликту (револуционара и револуционарног покрета) у „Злом прољећу" се не заснивају развојни токови романа као што је то једним делом случај у другим поменутим Лалићевим романима. Није у овом роману било значајнијих догађаја из области те унутарње конфликтне линије, па ни *ризика субјективности* у њиховом третману, нити дилема око њихове природе и око смисла и обима укључивања у роман. Јер, гледано из перспективе других верзија „Раскида", „Лелејске горе" и „Хајке", чини се да у време писања првих верзија тих романа, нису ни у аутору дозрела сва сазнања о тој појави, нити је друштвена клима погодовала објективнијем (и за романсијера слободнијем) њеном приказивању. Та стваралачка тескоба морала се негативно одразити, како на степен домашаја суштина и њихову изражајну пуноћу, тако и на укупну уметничку успелост романа. Зато их је аутор и прерадио. „Зло прољеће", међутим, — настало у срећном споју зрелијег уметничког искуства, чврсто трасиране и јасно виђене тематске основе и ничим неспутаног уметничког поступка — добио је одмах задовољавајући степен уметничке перфекције, па зато и до данас сачувало свој почетни облик.

Тако је Лалић са прва два романа показао довољно квалитета, потребних за велика уметничка остварења: необичну даровитост, изузетну стваралачку енергију и релативну овладаност романсијерском вештином.

Прве верзије „Раскида" и „Лелејске горе" сужавају тематско поље око главног јунака, концентришу се на знатно краће време и ужи круг проблема око доминирајућег лика, па готово прерастају у романе личности. Са *спољашњих*, крупних и видљивих планова овде се нагло скреће ка опажању унутарњег, ка уметничком „снимању" сложених психолошких стања јунака. Као што су главни јунаци ових романа по много чему *комплементарне личности*, тако су „Раскид" и „Лелејска гора" два *комплементарна романа*, па су им, у кључним тачкама, и историје сличне. Као да је прва „Лелејска гора" настала из потребе да се покаже и друга варијанта, и други, „перспективнији" излаз из сличних полазних околности, и да буде директна допуна „Раскиду", да темељније осветли у „Раскиду" недовољно показане трауме самотништва, које напуштеног јунака доводе до пада. Тајовић је контрарни двојник Доселића. Обојица су конципирани као револуционари, који су, на почетку кризе осамљености и напуштености *морални и идејни* чистунци. Обојица настоје да и у тим најтежим околностима „осеке револуције" одрже морални лик револуционара, иако су разривени сумњама да су безнадежно издвојени, и то небригом или грешком руководилаца покрета. Међутим, битка за једновремено очување и *моралне и животне* егзистенције у таквим неприликама морала је бити изгубљена. Практичнији и психички еластичнији, Тајовић то на време увиђа. Прихвата девизу: „Зло чинити ко се од зла брани, ту злочинства нема никаквога". Страда нешто од његовог почетног моралног ореола — али он *преживи*. Револуционар Доселић, морални заточеник светачке душе, није могао прихватити такав пут и постаје плен непријатеља.

Прве верзије „Раскида" и „Лелејске горе" — кроз два контрарно усмерена револуционара — дају уметничку визију два изузетно мучна искуства самотништва и два карактеристична *избора* излазећег пута из лавиринта ратних недаћа осамљених бораца револуције. На ширем плану, дата су два *концепта* човекова кретања ка револуционарној измени света и две визије схватања хуманистичког понашања на том путу. Оба та два амбициозна и врло модерно конципирана романа нису у првим верзијама сасвим задовољила аутора: „Раскид" није добро примљен ни код једног дела критике. Аутор је био под дејством јаке субјективне везаности за ту још свежу тематику. Та, у неким слојевима романа, готово видљива биографска спрега аутора и јунака хранила је романсијера аутентичним животним соковима, али је и спутавала стваралачки размах и објективност писца, који (како показују друге верзије његових романа) велики уметнички домет постиже управо у обликовању имагинативне и временски удаљене поетске грађе. Исто тако, микроаналитички заокрет у књижевном поступку морао је оставити обележја своје експерименталне фазе

ГЕОРГ ГРОС: „ПРЕСЕК"



МИХАИЛО ЛАЛИЋ

Видели смо како је у првом „Раскиду" колебање у третману тематике условило колебљивост и у напору да се одржи структурно јединство романа, што се нарочито одражава у променама приповедачеве позиције. „Лелејска гора" је, међутим, и у свом првобитном облику значајан роман, а кроз нови стваралачки подвиг (прерадом) толико је обогаћена да је израсла у роман европског значаја.

Ваља нагласити — јер то је мало до сада истицано — да је Лалић велики *критичар друштва*. Међутим, у поштеној грађанској намери да не делује прикривено, и у тежњи да не оштети истину прекривајући је глазуром уметничких средстава, он је у тој критици (посебно у првој „Лелејској гори") био сувише директан, па критичка страст није могла да сакрије ни своју субјективну жуч. У другим верзијама „Раскида" и „Лелејске горе" критичка оријентација не губи снагу, нити се, у суштини, друкчије усмерава. Она се транспоновањем култивише, силази са „површине" у индиректнији, литерарнији вид испољавања, а уз то се, кроз неке нове акценте, још и актуализује. У тој промени ауторовог критичког и естетичког става према стварности ранијих романа, и наглашеном актуализирању критичности у другим верзијама романа, социолошка би критика видела знаке несагласности писца-револуционара са њему савременим развојним токовима револуције. Разлаз аутора с ранијим структурним решењима романа, сматрао би се, једним делом, и као последица лабављења складних веза романсијера и друштвено-политичких структура стварности која га окружује. Ради потпуности треба додати да је романсијер, поготову ангажовани уметник Лалићева типа, у вечитом *разлазу* са несавршенствима света постојећег, па и са несавршенствима света уметничких облика које сам ствара. Разумљиво је што баш ту (у том сопственом, креираном свету) најпре, и најефикасније, реагује.

Прве верзије „Раскида" и „Лелејске горе" представљају *истраживачку фазу* у модернизовању Лалићевог романсијерског поступка, фазу у којој доминира тежња да се овлада сложеном изражајном техником, да се захвате дубине *унутарњег* света јунака, микро-свет њихових суптилних психолошких прелива. Била су то дела (укључујући и необјављену верзију „Хајке") *прелазне* стваралачке фазе, већ у процесу настајања захваћена кризом веровања у сопствена и претходна уметничка решења, врло продуктивном кризом самокритичког преиспитивања, трагалаштва и позитивне стваралачке преоријентације.

„Хајка" долази као сублимација и круна те преоријентације. У њој нове тенденције проседеа достижу зрелост и довршеност. Ту се у срећној синтези остварују сва уметничка сазнања из претходног *истраживачког* искуства. Сам *обновљени* стваралачки процес, као интерни метод уметничког рада на делу, представља откриће за аутора. У обновљеном књижевном поступку активирају се у аутору до тада притајена богатства рационалне, критичке компоненте његовог стваралачког дара. С преимућством дистанце и дозрелог уметничког искуства, та компонента постиже комплементарни склад са снажном имагинативном компонентом, која се и у накнадном поступку бујно расцветава, али уз смиренији, дисциплинованији ход. Осведочена плодотворност обнављања стваралачког процеса у „Хајки" и преимућства интервенција *критичке стваралачке свести* у накнадном поступку, учинила су „Хајку" значајнијом *прекретницом* у Лалићевом романсијерском развоју од оне коју је донело „Зло прољеће". Са „Хајком" започиње нова, најзначајнија фаза, етапа *других верзија* Лалићевих романа, у којима његова романсијерска уметност достиже свој врхунац.

„Хајка" је композиционо најсложеније Лалићево дело. У њој се готово на истом нивоу важности прати двадесетак јунака из четири засебна табора, који — и кад се сврстају само у две супротстављене стране (у гониче и прогоњене) — *приближавају* се само до растојања из којег једни друге могу ликвидирати. Повезани су искључивостима! Обухватити тако дифузну приповедну грађу и подредити је дисциплини јединственог романескног хтења, а при том избећи плићаке детективске приче, тј. не замрсити се у грубом евидентирању њених променљивих кадрова, пренасићених масом актера и ситуација — него открити чворишта и приказати их „покретном камером", врло промењивог видног угла, кроз микропланове финих психолошких и егзистенцијалних трептаја, — то је значило проналазачки освојити једну уметничку нетакнуту област књижевног поступка. Кад све вуче *крупном и спољашњем*, а све је уметничком транспозицијом подешено да зрачи кроз суптилности *најсићушнијих, унутрашњих* душевних реаговања, да буде, дакле, говор и израз самих суштина бића — то значи да је уметност овладала и најсложенијом изражајном техником.

Ако је — како смо већ рекли — у „Злом прољећу" Лалић започео своју *велику школу уметности романа*, ту је школу у „Хајци" бриљантно довршио. Ниједно засебно узето Лалићево дело, па ни изврсна „Лелејска гора", не садржи толико богатство изражајних форми. И мада свој стваралачки врхунац достиже у делу које долази непосредно после „Хајке", у другој верзији „Лелејске горе", — самим тим што је у стваралачким грчевима „Хајке" (писане у две верзије!) освојено све што у најбитнијим квалитетима карактерише нову Лалићеву стваралачку оријентацију — „Хајка" представља најзначајнију степеницу у развојној линији уметности Лалићева романа.

Друга „Лелејска гора" скоро до савршенства доводи иначе одлично конципирани пројекат прве верзије романа. Већ у том првом пројекту, видели смо, учињен је, за Лалићево новије стваралаштво пресудан продор у стања помућене свести јунака и у тзв. *другу половину реалности*, чиме је поље литерарно важних чинилаца значајно проширено. Иако је прилазом „с друге стране" затицао језички неугажен целац, тај прворазредни стваралачки потез, мање је него што се могло донео драгуља из тог „тамног вилајета", јер је у првој „Лелејској гори" спутаван неискуством уметничког трагалаштва и бојазни да се сувише не залети ка „модернизму". Тек кад је целокупна књижевна критика поздравила то „размицање" граница реалности, као врло оригиналну новину у књижевном поступку и, нарочито, кад се у стваралачкој пракси „Хајке" такав поступак снажно уметнички потврдио, те је ослобођен почетног снебивања стекао сигурност, природност и ранг природно утемељеног чина — тек онда је, на том правцу, и стваралачка слобода друге „Лелејске горе" могла добити — и пун размах и пун резултат. Тако су иновације у књижевном поступку „Хајке" указале на раније неслућене могућности за промену, доградњу и развијање неких структурних решења у првој „Лелејској гори". Посебно је био инструктиван пут до поезије, коју у „Хајци" доносе ингениозне психолошке анализе кошмарних предсмртних стања јунака. Као да је Лалић у њима открио структурне моделе погодне да се у другој „Лелејској гори" још дубље и шире заснују неке најосетљивије психолошке деонице Тајовићева лика. Овлађујући савршенијом приповедном техником, друга „Лелејска гора" уз видљиво, открива невидљиво, може сваку појаву представити уз сенку и кроз сенку. Тако и љубав и дрво добијају сенке. Њихов је „рељеф", тек осенчен — потпун. Непотпуно је и небо човекова бића без помрачених сазвежђа његове подсвести. За уметника који је својој поезији „стеснио" путању, прикључујући је историји за сведока, — ова могућност „астролошког" продора у тамну половину човекова бића, и ово контрастно осликавање феномена кроз сопствене негативе, као кроз своје имагинативне допуне, — значи корисну експанзију опажајног поља поезије, излаз у један свет допунског колорита, у ненастањене метафизичке просторе, где се укрштају и по важности једначе постојеће са „непостојећим". У таквом романескном свету, човек је одређен колико сумом припадајућих му квалитета, толико и безбројем одсутних квалитета. Трагичност његове судбине увећана је очајем сиромаштва управо због квалитета којих је лишен.

Друга „Лелејска гора" захвата обиље поезије из стања тих Тајовићевих *илузивних* додира са „непостојећим" и из очајног враћања ка окрутним чињеницама постојећег, враћања свету своје маленкости и усамљености.

Довољно смо говорили о многобројним *другим* уметничким квалитетима нове „Лелејске горе". Овде истичемо само оно што је њена специфична одлика, наглашавамо посебност онога *пута* којим се кроз слојевите дубине Тајовићева бића откривао њен тоталитет.

Како се друга „Лелејска гора" и „Хајка", као Лалићеви уметнички врхунци узимају сада као полазна мера уметности његових новијих дела, то нове верзије „Раскида" и „Прамена таме" нису ни могле засијати изузетном светлошћу, мада доносе изворну поезију и представљају значајна остварења, поготово ако их ценимо према делима из којих су произишла. У њима, дакле, нема радикалнијих иновација у књижевном поступку; сем, наравно, поетских освежења које доноси свака оригинална поетска слика и сваки срећно нађени израз, — чега код Лалића има у изобиљу, тако рећи у сваком одељку.

Са посебностима, о којима је било довољно речи, у другом „Раскиду" и „Прамену таме" продужава се, сад све рутинираније, нова оријентација у романсијерском поступку, и то на уметничком нивоу који значи нову стваралачку афирмацију Лалићеве уметности. Верзијама ова два романа Лалић је квалитетно уједначио цео свој романсијерски опус: низ његових романа сад чине, без изузетка, веома значајна уметничка остварења.

Глачући изнова већ објављена дела, Лалић је успео у ономе што само великима полази за руком: осавременио је и модернизовао своју романескну уметност, а остао изворан и снажан уметник, један између најбољих у целокупној нашој књижевној уметности.

Из необјављене књиге „Романсијерска уметност Михаила Лалића".

Бранко Поповић

Потреба за епилогом

Оскар Давичо: „ЗАВИЧАЈИ", „Нолит", Београд, 1971.

ЧЕСТО СЕ ПРИПОВЕДАЧ веже за судбину ликова до те мере да његова властита потреба да докрајчи линије у једној уметнички целовитој грађи прераста у потребу за епилогом. Књигом под називом „Завичаји" Оскар Давичо окончава судбину Слободана Раденика, за коју је читалац веровао да је омеђена тетралогијом „Робија", додајући на тај начин нову димензију како Слободановом лику, тако и предмету којим се овај циклус романа бави, његовој „идеолошкој" основи.

Не само што најновији, пети беочуг овог циклуса романа личи на неку врсту епилога у којем се разрешују нити судбине јунака, већ је, самом Давичовом потребом да Слободанову судбину епилогизира, пред читаоца постављен проблем, на изглед веома једноставан: да ли је у односу „Завичаја" према тетралогији у суштини изражена ауторова скривена намера да испише неку врсту вишеделног образовног романа или, пак, разлика од скоро тридесет година између дешавања у тетралогији и у овом епилогу има суштински смисао, не открива ли се у томе настојање да се представи дубока, и трагична, разлика између идеала и његовог остварења?

На самом почетку треба истаћи вишеслојност Давичовог приповедачког поступка, онај лирски набој по којем се са извесношћу може препознати Давичова сигурна рука. Та вишеслојност ствара од његових јунака модерне хероје у којима се преламају токови историје у којој живимо, коју стварамо и у којој правимо кривопуте. Читалац је заведен, он мора да верује приповедачевом гласу. Роман и почиње тако као да читалац случајно „упада" у живот Слободана Раденика. Све што се с њим дешава припада једном виду личне историје, испричане у првом лицу једнине, која без тог случајног упада или без доброг објективног приповедача, скривеног иза главног јунака, не би била обелодањена.

То значи да је објективни приповедач у овом роману на изглед потиснут у други план, јер су „Завичаји" и састављени од Слободанових присећања и самоисповести. Али читалац ће веома брзо схватити да није упао случајно, већ да је судбина главног јунака, омеђена овим романом, обелодањена у тренутку који је за самог јунака најзначајнији: причање почиње даном којим би, према прогнози лекара, требало да се заврши Слободанов живот.

Очигледно је да се Слободан исповеда са одређеном намером: њему је важно да, посмртно, поражен најзад тешком и неизлечивом болешћу, себи објасни властиту позицију у друштвеним токовима, смисао властите борбе у историји. Сама чињеница да се у центар дешавања поставља судбина човека „који је радио све што је револуција, у име друштвеног добра, тражила од њега као ознаша, удбаша и суповца, тих организација на изглед све деградираније револуционарности а све градираније стручне полицијске квалификованости", има огроман интерес за савременог читаоца који, макар и у књижевном облику, очекује јасне одговоре.

Са друге стране, временска дистанца у дешавању између „Робије" и „Завичаја" наметнула је приповедачу обавезу да се испричају и догађаји који строго узевши не припадају роману. Роман сачињен од исповести, сећања, података и одломака Слободанових интроспекција открива и приповедачеву потребу да успостави везе између тетралогије и епилога и на тај начин учини прихватљивом промене у Слободановом карактеру, а то значи оствари један за читаоца прихватљив континуитет. Иако је задатак успостављања веза остављен Слободановим присећањима, читалац лако препознаје сигурну руку иза главног лика скривеног аутора.

Трећи план би био нека врста географског, политичког и историјског миљеа. Захваљујући том плану, аутору је пружена могућност да објективизира, да потврди или оповргне, Слободанове закључке. И најзад, постоји и четврти план, на којем се успостављају тајанствене, симболичке, поетске везе између јунака и читаоца, план који измиче дефинисању и који говори не о историји већ о лепоти живљења, одрицања и борбе. Ова веома овлашно оцртана структура планова на којима се одвија заправо окончава Слободанова судбина праћена је бројним међуплановима, то ће рећи, нијансама лирског говорења које чине тежим пут читаоца према књизи. Међутим, важно је да линија судбине главног јунака представља константу којој је Давичо подредио све у развијању романа и ради чијег је коначног исхода изградио сложену међузависност приповедачких осветљења и планова.

Парадоксално звучи констатација да је од самог почетка романа читалац свестан да би се овај роман-епилог могао свести на стотинак страна равним и објективним гласом испричане завршнице. Али, читалац је такође свестан да се проблем абревијације не може озбиљно поставити а да се при том не наруши песничка лепота и сложеност Слободанове исповести. Тон вишеслојне исповести доприноси утиску о херојској трагичности главног јунака и представља један од начина да читалац поверује у могућност суштинске и дубоке промене Слободановог лика. Истини за вољу, после скоро тридесет година, овај лик има мало сличности са ликом из тетралогије. У тетралогији Слободан има времена за акцију, за магистралну веру у исправност свог стављања у службу револуције, у „Завичају" он је преплашен болешћу, сумњичав и опседнут питањима о исправности властитих опредељења. Чак и када снева, он снева страшне снове у којима се мешају догађаји и ликови, временски планови, случајни познаници, најзад и мртви, ти хитлени дозиви или опомене прошлости који у њему нарастају опасније од болести.

ОСКАР ДАВИЧО

Упозоравајући на „образовну" компоненту циклуса Давичових романа, треба истовремено рећи да је, уместо стварања континуитета, Давичо као приповедач успоставио својеврстан облик допуњавања догађаја у временском и емоционалном дисконтинуитету. Тетралогија и њен епилог се налазе у извесној несразмери која и Слободанову судбину чини значајнијом. Догађаји који су се десили у међувремену су испричани овлашно, тако да једино по крајњем исходу читалац може да суди и осети колики је јаз између Слободанових намера и његових поступака. То што се пред собом Слободан вајка да је увек био и остао војник револуције, не може до краја да њему самом буде одговор на питање: „Да ли неко мора да буде увек будан чувар рајских интереса своје класе по цену да буде прљав и буде крвав?..."

И однос главног јунака према осталим ликовима у роману одређен је у суштини обликом исповести, те и Лепојевић и Брана Кафана па и маестрално грађени лик Сош представљају израз једне свести која се распада, једног сазнања које руши одушевљење и једног живота који узалудно настоји да се поново подигне.

Ако се случајном читаоцу учини да се „Завичајима" завршава прича не само о Слободану Даденику већ и о природи и опсегу једног заноса и борбе, одређење да „Завичаји" представљају врсту епилога који проширује и друкчије димензионира циклус романа о робијању значи да и овај Давичов роман има све лепе особине поетског говора којима се одликовала и тетралогија.

Миодраг Рацковић

Истраживање средњовековне поетике

Ђорђе Трифуновић: „ПОРТРЕТ У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ", „Багдала", Крушевац, 1971.

МОТИВИ ДОСАДАШЊИХ ИНТЕРЕСОВАЊА за садржаје и облике наше средњовековне књижевности, судбином до скоро затурене иза често непрозирних, тамом отуђених векова, образују углавном два правца истраживања. Једним правцем, и најпре, кренули су научници, да оживе утрнула жаришта духа и ишчитају рукописе отргнуте времену, радујући се сваком као доказу нашег духовног изгревања у видокругу историје, и објашњавајући их најчешће са позиција историографије и филологије. Песницима је, потом, припао другачији вид запитаности пред старим текстовима. Неки су преко њих осетили безмерје тамног и неизрецивог словенства (Растко Петровић), други су старинску звуковност језика окренули против себе у драматичној угрожености од поетске недовољности живог говорења (Момчило Настасијевић). А Васко Попа и Миодраг Павловић су данас нашли у инспиративном изразу старих писаца вишезначан улог људског и песничког у историју, понуђен овим данима на употребу много ширу од једнообразног утврђивања естетских вредности.

Ретко се догађа да се ова два правца испитивања сложе у једну личност и у њој одјекну сагласјем научног и поетског. Таква личност наше науке данас без сумње је Ђорђе Трифуновић, медиевалист ретког дара и велике плодности, чија научника оријентација, из књиге у књигу, настоји да се аргументовано докаже и у оба правца искрчи област коју, захваљујући многим огледима и студијама што их је потписао, можемо назвати „средњовековна поетика". Без обзира на то што није песник у непосредном значењу овога појма, он приступа српскословенској књижевној речи као песничком осведочењу, којим се и иначе најпотпуније афирмише сума оствареног израза. Брижљива радозналост његових изучавања средњовековне књижевности временом се померала ка интегралном обухватању домета једног неправедно заборављеног „духовног жудобивања" и лагано освајала зграду давнашњег песмотворја, чије угаоне каменове Трифуновић сада сигурно васпоставља, како бисмо под њеним сводовима поново чули одбегле и утихле гласове и тако дефинитивно упознали њихову нормативну поетику, онакву каквој је стремила целокупна духовност средњег века. После рада на „Србљаку" с таквом намером створен је и његов најновији оглед „Портрет у српској средњовековној књижевности".

Испитивачким опсегом овога огледа свестрано се студира комплекс недовољно проучене књижевне иконографије средњовековних писаца и решава основни проблем односа духовног и телесног портрета у намерама једне поетике у чијој је идеологији, по Винаверовим речима, „религиозно осећање, преко текста, постало драма неопходности мишљења". Поетска норма у писаца средњега века, незамислива изван трагично окамењене једносмерности византијске религиозне мисли, устрављено је журила да се у свакој литерарној ситуацији забрави пред телесним, преплашена свим оним што је човека могло удаљити од царства небеског, без остатка конструисана као слепо потчињавање јединке универзалном духу. Но ма колико сагоревала у жудњи за тоталном кристализацијом духовног, ова књижевност није из себе могла одстранити профиле телесности, али је зато свесно чуване импресије лика подредила конституисању духовног портрета личности. Да би објаснио ту нормативну зависност наше књижевности од византијске, Трифуновић је претходно истакао најважније елементе којима византијски писци граде телесни портрет, квантитетом и функцијом безусловно подређен симболима из којих се саздаје духовни портрет главног јунака, и истовремено означио сличан однос и у бугарској и у руској књижевности према основним чиниоцима портретисања ликова, са напоменом да оскудна изворна грађа не доказује толико непосредност веза између византијске и источнословенске књижевне праксе, колико пружа обиље података о идентичном третману духовних особина и њиховом уграђивању у портрет.

ЂОРЂЕ ТРИФУНОВИЋ

Разуме се, аутор огледа је хтео да мимо општих појава у грађењу телесног портрета открије „пут до тражења одлика националног израза", унапред свестан да се у литератури која тежи ка универзалном исказу животног смисла такве одлике могу наћи само спорадично, понајвише у биографијама. Испитујући распон норме од Зећанина до Преписивача Четворојеванђеља из 1560. године, он је сабирао шкрте описе телесног изгледа владара и црквених великодостојника, тражио каменчиће недовршеног мозаика фигуре, заустављао се на фрагментима, распарчаним утисцима, испуштеним наговештајима, и на крају дошао до следећег закључка: „Служећи се само чиниоцима телесног описа, средњовековни писци нису остварили и потпун телесни портрет. Природа односа између ствараоца и подвига условљавала је стварање духовног портрета. Стога је унутрашњи подстицај израза увек снажнији, па и пренаглашенији". Истовремено, овим огледом Трифуновић употпуњује своја истраживања наше средњовековне поетике, сигурно рашчлањава њену естетизовану духовност и с правом указује да је била на висини културе у којој се изградила и којој је припадала.

Милутин Срећковић

Ново име

Бранко Чучак: „О НИШТА И ОСТАЛОМ", „Свјетлост", Сарајево, 1971.

У САРАЈЕВУ су се прошле године појавиле двије врло запажене прве књиге пјесама које су у тзв. књижевну јавност брзо увеле двије изразите индивидуалности, два пјесничка имена: Марка Вешовића и Стевана Тонтића. Вешовићева „Недеља" је добила Дучићеву и Бранкову награду, а Тонтићева „Наука о души и друге веселе приче" награду листа „Младост". Осим официјелних жирија овим књигама, са својим ласкавим оцјенама, увелико је била склона и књижевна критика. Сарајевски критичар Новица Петковић је тада, у анкети „Књижевних новина", баш поводом њихових књига говорио да су ова два пјесника у Босни и Херцеговини отворила нови пјеснички хоризонт. А између десетак првих књига, које су се ове јесени појавиле у Сарајеву, изразито се издваја пјеснички првјенац Бранка Чучка „О Ништа и осталом".

Нисам, међутим, сигуран да ће му бити склони ни официјелни жирији нити официјелна критика.

Чучак се прије стихова прочуо неконвенционалним и врло радикалним приказима у омладинској штампи, који су у себи имали својеврсног хумора и рафиниране деструкције, која не респектује никакве официјелне вриједности, а нема потребе да свој негаторски став озбиљније образлаже. Такву врсту критике својевремено су његовали надреалисти према којима овај пјесник и иначе има афинитета. Већ се тада видјело, а у стиховима и дефинитивно посвједочило да је Чучак елементарна, робусна пјесничка личност, јаког темперамента, један из породице оних чија је пјесма заправо експлозија виталитета, један од оних који би могао, у трагању за апсолутним, како би то рекла Исидора Секулић, „умрети од прскања дамара". Већ по насловима неких пјесама („Херметика", „Катарза", „Шок" итд.) може се претпоставити да се ради о прастарој побуни пјесничког субјекта који, попут вулкана, мора мијењати залеђени, затечени свијет — свеједно да ли стихом или неартикулисаним вриском. Чучак је пјесник модерног сензибилитета, реског, провокативног стиха који не преза од баналног и прозаичног, пјесник који и смрти, онако узгред, у другу, зна да добаци: „О заправо смрти/журим..." Ова поезија је груба, а у страху од књишкости и стилизованости, нападно сирова, њен аутор има канибалска чула са којима би да зарони у пријесну материју, у месо живота, и то са незаситом страшћу којој нема спаса: „Сркнимо крадомице балаву атмосферу". Заводљива авантура експеримента и превратнички нагони младића растрзали су ову књигу, у којој се свега на неколико мјеста та захукталост сабрала да би из ње потекла лирска пјесма готово традиционалног ритма. Али, прва књига младог пјесника и не треба да буде одвише уједначена и од те углачаности стармала. У очигледном порасту пјесничке писмености коректних пјесама има на претек — ријетке су, зато, пјесничке личности. А по узбудљивом изазову и ризику, по унутарњем немиру, Чучак је једна од њих:

Изгледа да су у трапу и посљедњи
храбри сакривени
дијалог са слијепцима и кртицама воде.

Неумјесно би било сада говорити о неким његовим невјештинама (вјештине су ствар рутине), о литерарним сродницима, о траговима лектире или о помодности покоје строфе која је у непотребној близини тзв. протестне поезије. Неумјесно, кажем, јер смо гласу овога пјесника повјеровали:

Лежим на сунцу Знојим се Воњам
Смрдим
Лијепо ми је
Знам да ми расту нокти и длаке Дишем
Мало је спарно
Пипам се Размазујем зној Гледам у небо
Мало ме пече Кожа је пнеуматик
Надимљу се поре Црвеним
Оно дрво личи на ДЕ-мол
Она површина такође Тренутак — све
на ДЕ-мол личи
Преврћем се Дишем Одлазим у
хладовину
Понешто пијеска остало је
прилијепљено за зној

(„Дневник од 23. новембра 1625. године")

У овој урођеничкој пјесми, препуној толико једноставних и људских радости, пред којима се пристојни, патријархални стих наше умивене лирике упорно затварао, Чучак је спасао један тренутак свјежине свијета од пролазности исто онако као што је умио тренутак умора, суше и клонућа сажети у бесмислену и непостојећу ријеч ракнилатријево.

Најзад, можда треба поновити због Чучка кога не занима половичност, да остаје само она пјесма која се у себи сабрала — фрагменти експеримента су једва потресни торзо кад „ђаво дође под своје".

Рајко Петров Ного

МИЛУТИН ПЕТРОВИЋ

Песништво модерне експресије

Милутин Петровић: „ГЛАВА НА ПАЊУ“, „Просвета“, Београд, 1971.

УВЕК СМО БИЛИ ЗА песнике који не сакрализују своје певање, већ га преиспитују и изнова зачињу са сваком новом књигом. Милутин Петровић, аутор песничких књига „Тако она хоће“ и „Дрзновено рождество“, јесте такав песник.

Лирски свет оваплоћен кроз неку врсту сецирања свесних слика, изнутра осветљених, који памтимо из збирке „Тако она хоће“, и утемељивање централних, крупних лирских токова, о коме сведочи „Дрзновено рождество“, добија у песниковој новој збирци „Глава на пању“ својеврсну допуну. Понесен једним ширим, модерним песничким духом, Петровић је растворио ову своју књигу као какву књигу живота и смрти у свету већ потамнелом, охладнелом, чија свест замире.

„Свако, некако, чини зло“, каже песник. Измичу часови дозревања и смирења, који су зрачили властитом светлошћу, а надолази вакуум свести. Падају речи као семе које ће уродити питањима и сумњом у ваљаност присуства у томе свету и могућности његовог усвајања. Све се одвија у једној истој илузији померања, хода по путу чији је крај догледан. Реч је о путу ка ништавилу.

Линија успона и линија пада, о којима је, поводом Петровићевог песништва писао Милан Комненић, бивају сада пресечене хоризонталном линијом лирског одигравања, распростртом ad infinitum. Лирски догађај је, такође, релативизован, учињен продужетком питања о бесмислу.

„Жене на умору узимао сам за дружбенице“, песма која доноси још један низ исказа о измицању и равнодушном ходу времена и ствари, уводи нас, можда понајбоље, у својеврсну метафизику хоризонталних склизнућа коју развија песник.

Засновано на нечему што би се пре могло назвати акустиком но мелодијом речи, сасвим свакодневних али ипак ван контекста усколневне логике, ово певање је веома модерно, ослобођено овештала дилема. У њему има нешто од својеврсног лексичког сенчења. Реч је ту налик, по своме дејству, остављању хоризонталних потеза-трагова.

Реч је, укратко, налик зраку протиснутом кроз рупицу на застору. Шкрта, једноставна, а ипак са бојама спектра у себи. Па тако и за песништво које разматрамо не важи примедба о омеђености или искључивости, мимо онога што је песник желео, односно остваривао зракастим филтрирањем и преиспитивањем усмерљивости лексичких дејстава.

Уобличено кроз испитивање и испробавање, не властитих могућности присуства у свету, већ могућности уважавања дистанце, као закона тога света, ово певање инсистира на релацији од ствари ка бићу, па тек онда од бића ка стварима. „Одострага схвати“, каже песник у једном лирском криптограму.

„Мехурићи свих величина“, који су сведоци „последњег лаганог померања“ (песма „Мехурићи, ти мехурићи“) приближавају овај хоризонтални свет сферичној материјалности и космичком устројству. Тако Петровићево модерно певање, везано за конкретне обрисе појавног света, долази у додир са апстрактним истинама универзума.

Међутим, кретање трамваја, његов хоризонтални ход, чине основну симболичку осу која окупља урбане елементе певања. Овај одомаћени реквизит дечије поезије у Петровићевом певању постаје универзални симбол типа Харонова чамца. Он кружи градом препуним заборава, примајући жртве или их избацујући у недра набујале матице људске подвојености.

Ти путници и сапутници доживљавају без патетике властиту обезбоговљену судбину као ону која је „за сваког“, „ма ког“. Песник не искупљује ни њих, ни самога себе. Странствовање је обострано и пређутно уважено. Зашто је, онда, глава стављена на пањ? — Да би ствари биле сагледане са апсолутне дистанце, а ипак са осетљивим мерилом онога који је, жртвеним чином, збацио сав терет обзира.

Срба Игњатовић

КРИТИКА

Метанаучни поглед на свет

Светомир Б. Николајевић: „МИСАО КАО ОДРАЗ ВРЕМЕНА“, пишчево издање, Београд, 1971.

ФИЛОСОФСКА ДЕЛА су код нас доста ретка, па је утолико неочекиваније што наилазимо на књигу која није дело професионалног филозофа и објављено је напором самог аутора. То, међутим, никако не значи да је ово дело резултат размишљања једног аматера, јер у њему налазимо један прилично обавештен и доследан ток. Градећи своју мисао, аутор полази од схватања да се преко времена као феномена може допрети до суштине физичке и социјалне средине у којој се одвија човеков живот. Светомир Б. Николајевић сматра да филозофи и научници не систематишу појаве објективне стварности, већ сопствене појмове о стварима који садрже суштину стварности, те у том смислу мисао је одраз времена, одраз који је апроксимативан стварности али не и идентичан с њом.

Књига је написана као расправа у два дела. У првом делу мисао као одраз времена посматрана је психолошки, гносеолошки и социолошки, али је у свему томе присутна и једна метафизичка поента. Писац заступа гледиште да се нашим мењањем представа о свету мења и свет, па, према томе, у историји види остварење духа, који се тако фантастично развија да га је тешко самерити и докучити.

Посматрајући ток времена као једну од битних категорија, Николајевић приказује етапе реалистичке концепције, схватање Канта, учење Бергсона и других, како би истакао своју замисао времена насупрот физичком времену: историјско време би изражавало прошлост друштва које би се својом животном линијом кретања могло да прикаже као понашање једне личности. Аутор не признаје могућност понављања друштвено-историјских збивања и могућност ма каквог научног предвиђања догађаја. У својим мисаоним преокупацијама Николајевић подвлачи надмоћ идеја над искуством и, сматрајући да идеологије изграђују друштво биће, филозофији одређује велику улогу у развоју природних наука.

У другом делу књиге писац, говорећи о смеровима и фазама научног сазнања, брани идеју апсолутне слободе људске воље и делатности, али истиче и постојање одређеног реда у друштвеном току и хармоније у развоју људске свести. У приказивању последња три века историјских збивања, писац сматра да се механицистичко-атомистички карактер XVШ века изражава теоријом друштвеног уговора и уопште духом рационализма и либерализма. За XIX век аутор каже да је то епоха у којој доминирају четири идеологије: волунтаризам, еволуционизам, либерализам и конзервативизам, али, не прихватајући Марксову доктрину о надградњи, доказује да се сви друштвени процеси одвијају у колективној свести људи. О XX веку писац говори као о добу које је дочекало развој једног духовног система са свима одликама антропоморфизма, психологизма и спиритуализма, тако да је панмеханицизам XVШ века сада прерастао у панхуманизам, према принципу да је спољашњи преображај последица преображаја људских представа. Ове појаве XX века Николајевић схвата у духу природнонаучног идеализма у коме доминира прагматизам као општа карактеристика научног духа, док суштину савременог хуманизма види у идејама егзистенцијализма.

Пролазећи кроз пишчеве идеје, крећемо се, у ствари, кроз филозофско расуђивање које је у суштини еволуционистичко и хуманистичко. Николајевић одаје признање људском развитку у последња три века кога крунише победа хармоније над хаосом. Сваки појединац је учинио корак даље у свом стваралаштву у односу на свог претходника, као што је то учинила и свака нова генерација у поређењу са ранијом, тако да је у низу тих узастопних победа логоса, род људски непрекидно остваривао достојнији живот за човека.

Штавише, писац је, на темељу многобројних чињеница, дошао до смелих хипотеза о људској природи и дао чак и визионарске погледе у смер садашњих друштвено-историјских збивања. У том свом замаху полазио је, међутим, и од извесних већ превазиђених схватања и пренебрегавао знатну улогу економско-материјалних фактора у друштву и његову борбу класа. Некадашња идеја панславенства код њега се преобразила у идеју европоцентризма, а рационалистичка метода у интуиционизам. Поглед на свет писац не индукује из искуства већ из идеја (стр. 108), па се још позива на давно превазиђено схватање Ајнштајна. Но и поред тога општа концепција Николајевићева веома је блиска савременој антропологији и представља плод напора да се опште друштвене кризе данашњег човека превазиђу у метаисторијским и метанаучним формама. У крајњој инстанци, то је илузоран напор, али је тај напор испуњен рефлексијама пуним оштроумних и занимљивих ставова.

Слободан Петровић

СЛОБОДАН ЦУНИЋ

Рустични сјај

Слободан Цунић: „КУРЈАК“, пишчево издање, Београд, 1971.

НАЈНОВИЈОМ књигом своје прозе Слободан Цунић продубљује континуитете једне интимне опредељености за људе и људскост, валере и језик оних планинских села Србије око Пирота, која су, извесно, стални извор његових приповедачких инспирација. Ово тврђење, међутим, подразумева, даље, већ канонизирана утврђивања „локалног колорита“, „везаности писца за родно тле“, „сраслост са амбијентом“, итд...

Не треба заборавити, међутим, да постоје два вида такозваног локализма: локални зам који је само потка за неке општије, дакле, најстварније уметничке истине, и, други локализам, који остаје танка нит аутентичности, готово бисмо рекли само пуки фолклористички елемепат, често тужан, непревазиђен својом уметничком истином.

Андрићева Босна, његов „турски вакат“, Десничина Загора и сиво-бела а од крви тмаста Лалићева Црна Гора, баш као и Бабељева зачарана гета, — то је збир сегмената великих светова, оних истих људских драма, радости и туга, које се одвијају као једна јединствена људска прича у селима Нормандије, у Бруклину, или Донбасу, у сливовима Жуте реке, на свим меридијанима где се човек собом дориче. Баш као чудесни Цунићев Пенча, тај наш нежно-опори Кола Брењон, савим наш и сасвим непоновљив, истинит као довитљивац и као осамљеник, истинит у својим изјаловљеним надама и веровањима и, просто, он сам, као такав, и као део Србије коју собом непрестано дориче.

Тако Цунић не прича до унедоглед само своју причу о Пенчи и још мање врти „своју тему“ до оне опоре, горке тачке замора. Он прича, просто, један континуитет, једноставно, једно живљење које за оног ко му прије пријања, а ипак остаје своје, самосвојно до непреводивости на језик наших урбано-потрошачких категорија.

Чини ми се, дакле, да је управо овај „дуализам“ баш ове Цунићеве књиге истовремено и њена највећа вредност. Друго, у извесном смислу, у смислу једне стабилне структуре уметничког говора, књига је ово „равна“: она нема узлета и падова нити се делови „Прстена“ издижу изнад „Бабине деветине“, а „Крунидбене свечаности“ изнад „Златорке“...

Просто, сага о Пенчи — сага је о Добру и Злу, Сиротињи и Гладi, довитљивости рођеној из горчине поносно-недрог мученишгва. А таква, ова сага, у минијатури, готово по строгим канонима класичне сонатне форме, живи свој самосвојан живот као један овештали, помало старовремски и готово заборављени али у много чему не и непотребни оптимизам. Оптимизам рустичног сјаја, целовите људскости и саме ненаметљиве појаве ове књиге. Књиге која се појавила ван мање или више успешно конципираних издавачких програма разних предузећа која обелодањују књиге домаћих писаца. А то ову књигу, извесно, не дисквалификује, ни као прозу, ни као посебно издање. Напротив, даје јој атрибут и једног часног чина писца, који је, дакле, потписује и као њен издавач, и без остатка.

Бранко Пенић

КАРЛ ШМИТ—РОТЛУФ: „РУСКИ ПРЕДЕО СА СУНЦЕМ“

Иван В. Лалић

Писмо Џону Беримену на вест о његовој смрти

Београд, 11. јануар 1972.

Драги пријатељу (ви сте ме сами
Овластили — не тако давно, али
Прадавно за вас — да вам се овако
Обраћам), у вашој виспреној студији
О Стивну Крејну живи чињеница
Његове смрти, која донекле је
Налик на вашу — јер реч је о скоку
У воду; онда, када се тренутак
Напуни својом негативном мером.
Дозволите, из ваше перспективе
Завидим данас Крејну, чија смрт је
Потпуно без остатка: скок у ноћи
Преко ограде замумланог брода
У фосфорно светлуцање таласа
Мексичког залива; све остало је
Поетика о размеру и мери
Тренутка смрти песника.
А ви сте
Изабрали свој претежни тренутак
У хладној, црној води јануара
У Минеаполису (знам, лед је на води
Ко срча; онда полиција, блесак
Флешева репортера, и записник:
Тело је професора пронађено...
И тако даље; ваше је одело
Мокро и мало скорено од леда, ваше
Наочари су остале у муљу).
Недавно Целан, у сличном избору
Изабрао је Сену, једног марта
Или априла — остао је дуго
У води, а његово тело није
Имало оне кристалне невиње
Што налазимо на његовој песми...
Свакако, те су смрти врло сличне:
Сувише слатка, страшна песма птица
У расточеном живчаноме стаблу,
Сиренски пев славуја, или можда
Славујски пев сирена, чудовишта
Што јављају се да омеђе простор
Коначног чина, испражњен у трену
Кад је на рубу речи само блесак
Из грозничаво смишљеног средишта
Које се грози од своје самоће —

Претпостављам да сад је све у реду
И да је цена мања него што је
Израчунао Данте (сећате се...)
Још преостаје да се израчуна
Тежина речи неизговорених,
Пепела ватре што није горела —
Тај негативни биланс одговора
Прекинутог у надахнућу скока
У прљаву и хладну, црну воду —
Разумем то порицање почетка
Године, који славимо, да кажем,
По сваку цену —
али схватите ме,
Ви којег најзад свлада искушење
Предности краћег пута:
Сви смо ипак
Добили више но заслужујемо —
Храброст је ваша храброст расипника,
И ценећи је, бирам да се дивим
Храбрости оних што остају спремни
Да даље дају своје одговоре

И када уста што питају куда.

Јелица Лазаревић

Пролећни акорди

Пламти сунце у твојим очима.
Не гаси их. Нека обоје изгоримо у њима.

Доста смо своју љубав међу звездама
скривали.
Показаћемо је сунцу да се напије
животних радости.

Испићемо до дна љубав, о младости,
да би утехом испунили самоћу у старости.

Уживали смо у пламену зоре.
И нисмо приметили кад су у њему звезде
изгореле.

Испреплетали смо своје животе као јелени
рогове.
Само зреме може да скрати наше муке.

Лажи ме, лажи!
Твоје су лажи мелем за моје снове рањене.

Узалуд тражимо кристални цвет међу
нама.
Сломила га је наша река подизвала.

Ушао си у мој живот са пролећем.
И отишао са њим односећи моје снове.

По нашем дому још нам кораци звоне,
док су нам руке туђе среће пуне.

Коме хитамо, самоћо,
кад су сви драги наши у нама?

Прошла сам журно крај нашег опустелог
дома,
да се не бих одазвала уплаканим
успоменама.

Ноћи, куда журимо,
кад нас његова жеља нигде не чека?

Један другог се данас сећамо
само по ожиљцима у срцу.

Свитац је нашој срећи пут осветљавао.
Где ли је сад одлутао?

Што ме точкови времена даље носе од
тебе,
то моје жеље ка животу више хрле.

Пред нама је много путева изукрштено.
Којим ћемо, срце, ноћи да опет не
залутамо?

Љубав ме је болом заробила.
О, песмо, ослободи ми крила!

Солвеј, дај ми своје плаве цветове,
да њима украсим своје снове.

ПАВЛЕ УГРИНОВ

Хроника са обала Тисе

Павле Угринов: „ДОМАЈА“, Каирос — Културни центар, Нови Сад, 1971.

ПРОЗА Павла Угринова има изузетну судбину у српској књижевности. Ван уобичајених стилских и генерацијских токова, по многочему особена и самосвојна, измицала је најчешће аналитичком перу књижевних критичара. Сада је већ јасно да је према прози Угринова чињена неправда. Она је можда почесто у извесној мери била „ексклузивна“, за „сладокусце“, али је данас већ очевидно да је то проза изванредне унутрашње композиције и високог артизма.

Нова књига Павла Угринова сједињује осам поетских хроника под заједничким називом „Домаја“. По многочему ова се књига издваја из досадашњег опуса Угринова, али је такође и суштински повезана са „Елементима I“ и „Елементима II“.

У „Елементима“ материјални свет се разлаже и „демонтира“ до размера фантастичног. Овом разлагању подлежу како предмети из материјалног света („Блажеши Га гледа коштицу“) тако и прустовски механизми сећања или, једноставно један елегантан покрет хрта у трку.

„Домаја“ је, за разлику, летопис и хроника са историјском подлогом и позадином. Тамо је било говора о изванредној анализи детаља, о филмском крупном плану, овде је реч о хроничарској ширини покрета, о тоталу. Али, нова проза је стилски и садржајно произишла из „Елемената“. Заправо, „Елементи“ су у њој садржани, били су њен основни потицај и покрет, успорен и разложен, слика детаља која ће се у свести попут биљке која се грана развити до широке панораме.

Снагом и искуством писца иза којег сто ји низ зрелих књига Угринов у „Домаји“ приказује трајање и осипање оног нашег живља што је некада насељавао Војну границу, па је доцније нашао уточиште дуж обала Тисе, тражећи у некој чудној, судбинској, готово мистичној вези са реком смисао својој егзистенцији. Ничу прве насеобине, шајкаши и гусари постају трговци, оглазе на школе. Рађају се и умиру, поистовећујући животе са добрима, црквама, кућама, дрвеним речним купатилима, са Реком.

То је драма једног великог организма, његовог детињства, његове младости и старости. Последњи Цричевићи одвојени од воле нестају у вртлогу града, изгубљени на копну безнађа, далеко од Реке, лишени исконске, митске снаге, умиру отргнути од сопственог корена. У новом свету они су узалуд тражили могућност идентификације.

Угриновљева проза је изразити образац модерније струје српског прозног израза. Реченица је чиста и разуђена, беспрекорна у стилској изражености. Ту је све близу перфекције што је чак оглашено маном ове прозе. Јер њени аналитичари готово да су били запањени таквом „чистотом стила“. Угринов је, незаслужено, стицао глас писца који је „сав у стилу“ опседнут сопственим артизмом. Међутим, већ је пажљиви читатаљ „Елемената I“ и „Елемената II“ могао осетити унутрашњу драматику ових проза, причу која се остварује „изнутра“. У „Домаји“ (поднаслов је „Елементи III“) драматика постоји и на спољашњем плану. То је упрошћено казано, на известан начин „читљивији“ текст, што је, можда, један од путева да ова особена проза стигне до ширег круга читалаца и тако се подвргне анализи и суду бројније пороте.

Филип Давид

Човек у рату – рат у човеку

Сретен Асановић: „ЛИЈЕПА СМРТ“, „Графички завод“, Титоград, 1971.

У ИЗБОР кратких прича Сретена Асановића „Лијепа смрт“ ушле су приче које је писац раније објавио у збиркама: „Не гледај у сунце“, „Дуги тренуци“ и „Игра ватром“, као и пет приповедака које су сада први пут објављене у књизи: „Низводно ка југу“, „Пелим у цвијету“, „Тужбалица“, „Грки мир“ и „Васкрс“. Уредници „Луче“ Бранко Бањевић, Сретен Перовић и Милорад Стојовић компоновали су овај избор у сарадњи са писцем предговора Ратком Божовићем, према тематској и мотивској сродности прича и према сличности атмосфера у њима, јер то су више приче стања, него приче акције.

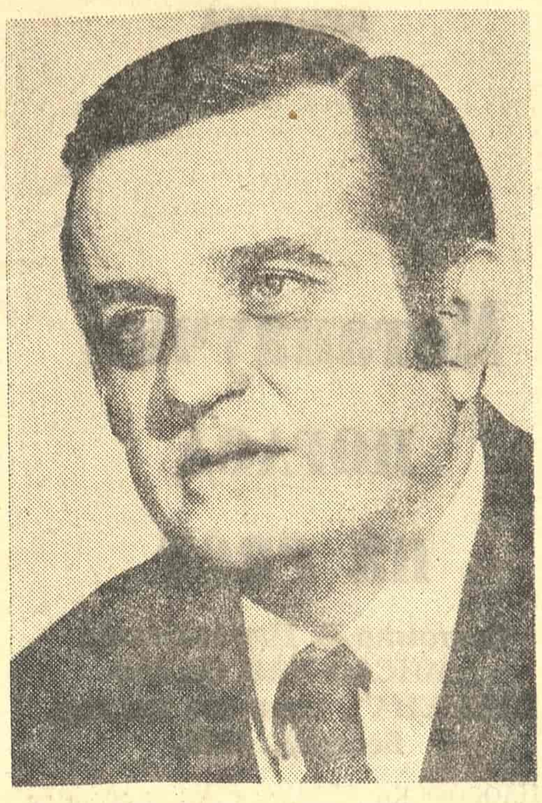
Асановићева проза јасно је ситуирана и у просторном и у временском смислу. У погледу простора то је пишчев завичај, Ђемовско поље у ужем смислу завичаја, а у погледу времена то је она тешко одредљива временска гранична ситуација коју бисмо могли назвати ни рат ни мир. Међутим, ове просторно-временске међе Асановићеве прозе нису ни стабилне, ни општеважеће, — оне су само карактеристичне за највећи број његових прича. У ширем смислу, завичајни простор пишчев обухвата сунчано подневље приморског југа, а време средину и крај рата и онај период мира у коме се ратне последице доживљавају, осећају и трпе као врели дах скоращњих трагичних ратних догађаја, — погибије, сахране, поравнавања ратних рачуна одмаздом итд. Но, има и прича које су фабулом везане за доба балканских ратова, за године глади и епидемију колере са почетка друге деценије нашега века („Свадба“ и „Васкрс“), тако да се може рећи — рат је опсесивна пишчева тема, рат уопште, а не један његов тренутак или једно његово поприште.

Јунаци Асановићеве прозе изазивају више двоумица него њена тематска опредељења и њени географски предели. Идентификовање свих личности не може се свести на просто именовање појединачних лица и препознавање њихове судбине. Најчешће се не ради о некој изузетној појединачној судбини јунака, већ о појави, тако да се са више оправданости може говорити о ликовима-оличењима него о појединачним портретима јунака, о њиховим индивидуалним својствима у класичном смислу. Јунаке Асановићеве прозе рађа животна ситуација, она их обликује, креира, она ствара њих, а не они њу. У томе треба тражити и узрок извесне њихове пасивности у односу на догађаје, јер они најчешће сносе последице тих догађаја иако их сами нису иницирали. Могло би се рећи да се јунаци Асановићеве прозе збивају у рату исто онако спонтано као што се рат збива у њима. Међутим, ако нису актери животних ситуација, Асановићеви јунаци нису ни једноставни живи, персонификовани производи тих ситуација. Између његових јунака и животних ситуација постоје многе узајамне везе и односи, па управо због тога остаје отворено питање њихове егзистенције, њихове индивидуалности и животне аутентичности.

Писац даје могућност различитих поетских интерпретација смисла и значења егзистенције његових јунака. Рат и ратне околности, рат као згрснути живот и збијено време догађаја, као доба разноврсних душевних и просторних тескоба, треба ставити у први план личних и колективних животних ситуација у којима Асановићеви јунаци доживљавају поразе и искушења. Антропогеографски фактори, природа појединачна, климатски услови и условљености, такође имају значајан утицај на човека датог у овој прози. Морају се узети у обзир и психолошка конституција ових јунака, морална традиција коју они носе у себи, оформљена под утицајем историјских чинилаца, јер све то може да послужи као основа за тумачење често необичних поступака личности ове прозе.

Не треба, пак, занемарити ни поетску димензију ових ликовних-оличења. То је у основи реалистичка проза, али универзалност њеног израза често се гради и постиже поетским средствима — лирским визијама природе и човека у њој. Асановићеви јунаци се крећу на периферији ратних догађаја схваћених у војничком смислу, али трагичну животну судбину у људском смислу доживљавају у самој жижи ратних околности. Хуманистички пишчев однос према јунацима његових приповедака носи у себи одлике епске објективности. Писан са истом доследношћу слика кукавичлук партизана илегалца који неколико дана проводи жив сахрањен у једној празној гробници, као што доследно представља дезертерство једног италијанског војника и трагикомичне ситуације кроз које он пролази на путу свог бекства од смрти. Асановићеви јунаци покушавају да заобиђу најгоре у рату, али они трагику рата носе и у себи — од тога не могу побећи. Они се уплићу у врзино коло ратних догађаја, али и у души носе ратни кошмар који их изнутра слама, повија и сатире.

Војислав Миниħ



СРЕТЕН АСАНОВИЋ

Лирска неспокојства

Слободан Поповић: „ПЛИМЕ“, „Графички завод“, Титоград, 1970.

ЗБИРКА ЛИРСКИХ МИНИЈАТУРА Слободана Поповића садржи педесетак песама, распоређених у пет скупина под карактеристичним насловима: „Никад крова“, „Барикаде“, „Слијепи јахач“, „Гнијезда сунца“ и „Ватра бјежи од мене“. Поповићева поезија настаје из наглашене тежње да се снагом поетске речи ухвати и у битним тачкама покаже немир живљења. У њој се региструју таласања песникова расположења и, најчешће, фиксирају и осмишљавају крајње позиције на оној колебљивој линији између мира и немира, спокојства и очаја.

Песме у скупини „Никад крова“ синтетизују сазнајни резултати с пропалих излета у еверест среће, надањима, љубави, спокојству. У узалудној тежњи да задржи зрачак среће, да реализује жеље и жудње, да наслути оно што долази, да домаши недостижно, да побегне изван стешњених граница у којима је принуђен да траје — поетски субјект је распет између немоћи и озлеђености. Бол те озлеђености прелива се у стихове. Бол је, међутим, стишан. Пре него стигну у песму емотивни сокови се испеле. Да би постале мудре, речи стресају дрхтавице емоција из којих су проистекле. Добија се облик поетске рефлексије, настале из сабраног искуства, из стања довољно удаљеног од подстицајних емотивних импулса.

Све песме су осенчене благом сетом, чак и оне у скупини љубавних стихова („Гнијезда сунца“). И ту се даје више наслућена и недомашена љубав, неголи страст у њеном трајању. А омања скупина „Барикаде“ зрачи меланхолијом вечитих јалових залетања да се прекораче судбинске барикаде. Прибежиште које песник тражи у просторима језика („Слијепи јахач“) само је још једно неуспешно кретање кроз непрозирни свет, па се и тај пораз претвара у вапај погрешно опредељеног поетског субјекта.

Слободан Поповић следи једно песничко искуство које је, по сведеној форми казивања, блиско Момчилу Настасијевићу и Васку Попи. Његов је израз лишен епске распричаности и оне врсте патетике којој једнако плаћају данак неки други песници из Црне Горе. У мале песничке форме, скоро минијатуре, Поповић уме да вешто сабије поетску поруку, каткад одвише експлицитно изражену. Вредности ове поезије су више у сабраном искуству и наслућеној истини, неголи у ритуалу језика. Песник не искушава језик, мада се и њиме коректно служи. Језик се сувише задржао у инструменталној функцији; језик је више посредник између песника и света, а мање свет релевантан и сам по себи. Зато би било врло корисно по ову поезију кад би се њен развој усмеравао ка стваралачком преображају језика.

Основни поступци у обликовању песме полазе од начела контраста и изненађења које проузрокује сучељавање удаљених или тешко спојивих феномена. После неколико варијација напоредних контрастних исказа, најчешће се смисаони токови песме нагло скупљају да би, разрешивши тајну песме, одједном блеснули у редовној закључној поенти.

Првом својом збирком песама Слободан Поповић је превазишао оквире регионалне поезије и створио озбиљну основу за даљи песнички успон.

Бранко Поповић

ОД ИДУЋЕГ БРОЈА СТАЛНИ КРИТИЧАРИ „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“ БИЋЕ ЗОРАН ГАВРИЛОВИЋ, ПАВЛЕ ЗОРИЋ, ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ, ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ, БОГДАН А. ПОПОВИЋ И РАДОЛИЦА ТАУТОВИЋ

Песма и њени народни извори

Велимир Милошевић: „НЕБЕСКИ ВИНОГРАДИ“, „Свјетлост“, Сарајево, 1971.

ОБОГАЋЕНО песничко искуство Милошевићево, у новој збирци, вишестрано се показује. Први циклус је написан у дистисима. У њему је, као и у великом делу збирке, главна карактеристика — пантеизам. То основно опредељење песник почиње да излаже у привидно поједностављеној фактури песме, експресијом која ће тек касније добити изражајну пуноћу. Као да је намерно употребљавао скучени регистар осећања, настојећи да речима поврати основни смисао, да сликом продуби тај смисао и да му ново значење. Структура песме понекад носи неке ознаке бајке, у другим циклусима намерно је превучена патином архаичног израза, а у великом делу збирке Милошевићева поезија је настајала на изворишту народне лирске песме која је обогаћена новим песничким доживљајем и новим изражајним могућностима.

Видна линија успона, у међусобној валоризацији, започеће од оног часа када започиње визуелизација. Ретко се код другог песника може наћи толико визуелних детаља и сликуралних појединости. Песма „Наранџа“ као да је више рађена средствима ликовног но књижевног израза. Знатан је број песама у којима преовладавају пејзажи медитеранског под неба, пуног светлости и јарких боја (пре овладава, као код експресиониста, плава боја).

Показује се извесна мистика у односу предметног и непредметног света, односа у коме се померају обриси. Светлост је прафеномен живота („Светлост која се нада“). У њој се он ствара, развија, нестаје и обнавља. Уместо упитника чесге су констатације — плод новостеченог сазнања и виђења света, било да се ради о песмама целовито успелим („Љубити — бити светлост“, „Омама“, „Пољубих камен“, „Цвет који дишем“ и друге) или онима које плене само појединим деловима („Сухо ми грло од песме,“ „Прочитах негде на своду“).

У наредном циклусу осетно се променио дах, дух и ритам казивања. Осећа се већа амплитуда између појединих песама. Песме су пуне симболике (најлепша песма збирке је „Моја те песма видела“). Чешће се открива песников интерес за нове мотиве. Ређе се залази у поднебље детињства и тада ствара песме у неоромантичарском маниру. Изузетно је симболична и медитативна песма „Са неба сипи белина“.

Песник је део природе и свемира, осетљив за све што се у њима дешава. Он тежи ка разумевању сродног. У тој тежњи понекад се своди његова поезија на наративну окосницу. Понекад је неуједначено саопштена (та неуједначеност у песничким дометима видна је и у међусобном вредновању циклуса). Има мотивских и лексичких понављања. Тада долази до девалвације поетског израза и доживљаја те поезије. Као и у мање успелим песмама народне љубавне поезије, тако и у трећем Милошевићевом циклусу појављује се један број представа које нису довољно слојевите и симболичне да би трајале у свету поезије. То се нарочито односи на циклус „Вичан читању звезда“.

Четврти циклус одликује извесна наивна, идеитичка слика света. У њему се осећа мирис земље. Сва је од младалачких немира у прецветалом амбијенту. Но, после прве две песме мења се однос. Средином циклуса губи се оно витализтичко, паганско и фаунско осећање живота и навлаче се тамне сенке и скепса, али при крају циклуса поново доминира витализам. Слика је понекад саопштена инвертно, као и поређење. Целовитост овог циклуса, за разлику од претходних, састоји се у томе што песме циклуса не могу стајати самостално, будући да бочним прожимањем добијају нове песничке валере.

Оно што је на почетку речено о намерном поједностављивању песничког израза, о мајсторству које је садржано односом према основном и пренесеном значењу речи, нарочито је илустровано последњим циклусом „Небеских винограда“, који је аутентична поента читаве збирке. Рађена је са рефренима, у континуалном току и ритму. Готово све песме овог циклуса су изразито лирски обојене, снажно и упечатљиво саопштене и, без међупростора, пажљиво у сваком детаљу рађене. Оне потврђују брижан песников однос у компоновању читаве збирке.

Велимир Милошевић је „Небеским виноградима“, у највећем броју песама, остварио аутентичан поетски израз и обогатио свој песнички опус, мада нам је невелик број песама уврштених у ову збирку био и од раније познат. А најбољим остварењима успео је да врати поезији чист лирски доживљај и да модерним сензибилитетом и истанчаним слухом, у понекад поједностављеној, традиционалној форми изражавања, искаже своје виђење света. Стога смо сигурни да ће „Небески виногради“ изазвати и задржати читаочеву пажњу.

Радомир Ивановић

ПРОБЛЕМИ КЊИЖЕВНОСТИ

ИЗМЕЂУ ИРОНИЈЕ И УТОПИЈЕ

Записи на маргинама књиге Лава Троцког „Књижевност и револуција" у издању „Отокара Кершованија", Ријека, 1971.

ЛАВ ТРОЦКИ као тумач књижевности и књижевних појава — можда и нехотице упућује на сличну активност Лењина и Плеханова. Као што је познато, време није допуштало Лењину да се више бави питањима књижевности, особито њиховом методолошком и теоријском страном. О Херцену и Толстоју је писао као публицист-организатор револуционарног покрета; извесно је да није волео Мајаковског и пролеткултовске песнике, да је радо читао Демјана Бедног, да су његови љубимци били Пушкин и Тјутчев; недавно се дознало да је чак и „Дневник Сатане" Леонида Андрејева побудио његово интересовање. али је на свим исказима Лењина о књижевности и уметности лежао печат признања да у тој области није комплетан, и када је Клари Цеткин саопштавао да не разуме дела експресионизма, футуризма и кубизма, то је значило да их оцењује искључиво као читалац и гледалац.

Плеханов је имао већих амбиција у овом погледу, његова пажња је била усмерена и на теоријску страну питања књижевности и уметности, и није случајно што је баш он дефинисао задатке марксистичке књижевне критике. Чувени десети и четрнаести том његових сабраних дела, уз књиге о Чернишевском, Толстоју и историји руске друштвене мисли, представљају Плеханова као централну и незаобилазну фигуру у овом нимало завидном подручју. У много чему појава Лава Троцког у својству књижевног критичара дугује Плехановљевом наслеђу, поготово ако се имају у виду његове књиге из конципованог и делимично објављеног издања сабраних дела — „Култура старог света" и „Култура прелазног времена". За разлику од Лењина, Троцки попут Плеханова у својим текстовима о књижевности и уметности не жели да буде само читалац и гледалац.

Бернард Шо и Карл Радек су очигледно у праву кад истичу изузетне литерарне способности Троцког-публицисте и критичара. То се запажа чак и у недовољно хомогеном опусу какав је његова књига из 1923. године „Књижевност и револуција". Она је својевремено пожњела велики успех (неке карактеристике Троцког — рецимо, формалиста — касније су често понављане, посебно у текстовима Николаја Бухарина „О формалном методу у уметности" и Павла Медведева „Научни салијеризам. О формалном методу",1925), али је потом из познатих разлога пала у заборав. Остаје, међутим, питање у којој мери је она данас нешто више од документа једног драматичног времена и његових не мање драматичних полемика.

Други део књиге „Књижевност и револуција" доноси под заједничким насловом „Уочи нових дана" текстове које је Троцки објавио у емиграцији, између 1908. и 1914. године. Они немају претензију да пруже потпунију слику руске и европске књижевности и уметности датог периода; у предговору књизи Троцки наглашава да су посвећени раздобљу „егоистичког препорода, естетске „истанчаности", индивидуализирања, **побуржоазирања** интелигенције", који су довели до њеног „родољубља" у време првог светског рата и њеног саботерства, безидејности, мржње и контрареволуционарности у време револуције; чланци који се односе на културни и уметнички живот Запада у истом периоду укључени су у књигу „да покажу у ком је правцу ишао идеолошки препород руске интелигенције".

Чланак „О интелигенцији" из 1912. године одаје комплетан поглед Троцког на тему. У основи полемика са схватањима Иванова-Разумника и Мерешковског о месијанској улози руске интелигенције у историјском развоју, он прелази оквире свог задатка и израста у једну од најтежих осуда руске интелигенције. По Троцком, руска интелигенција је одвајкада само у машти замењивала партије, класе, народ; она је уместо народа проживљавала културне епохе и бирала путеве развоја, па у том смислу ништа и није могла да унесе у ризницу историјског кретања: ту су с једнаким учинком декабристи, Херцен, Чернишевски, Лавров, Михајловски, Соловјов, Достојевски; Троцки, за кога ни Толстој није казао ништа ново свету, само за Бакуњина налази нешто налик на комплимент заслужноме за историју европског радничког покрета.

Крилатица према којој је „руски интелектуалац до тридесете године радикал, а после тога — ништков", помаже Троцком да открије другу негативну особину интелигенције — несталност њених назора; он је бележи код Белинског, код јунака Гончаровљевог романа „Обронак" Марка Волохова и,сасвим природно, код Берђајева, Струвеа, Мерешковског, Туган-Барановског и других представника ере „књижевног распада", против којих је и уперена његова критичка оштрица. Смисао ове критичке оштрице је јасан: руска интелигенција је вазда била само услужна, што је најбоље показало време после пораза револуције 1905. године, у коме су чак и бивши легални марксисти променили оријентацију. Троцки је зацело у праву кад са социјал-демократског становишта негативно оцењује арцибашевштину и култ месијанства од Струвеа и Философова до Берђајева и Мерешковског, али он дезоријентисаност руске интелигенције погрешно проглашава за закониту појаву датог раздобља. То се најбоље види у његовим текстовима „К. Чуковски" и „Ослобођење речи" из 1914. године.

Пишући о проблемима западне културе, Троцки је слично мишљење изнео у приказу књиге Макса Адлера „Социјализам и интелигенција" (1910), упркос тенденцији из написа о руској интелигенцији да јој се супротстави традиција европског духовног ангажовања. У положају Чуковског овог пута су се нашли хумористички часопис „Симплицисимус" и драмски писац Ведекинд. Троцки потцењује напоре леве групе карикатуриста и песника који су владали умовима просечног немачког грађанина, занемарује сарадњу у овој ревији најистакнутијих европејаца од Мопасана и Томаса Мана до Тухолског и Арнолда Цвајга, чак и не слути да ће Толстој податке из „Симплицисимуса" препоручити историчарима 22. и 23. века, а орган КП Немачке „Роте фане" наћи повод да прештампа његове убојите карикатуре: по њему „Симплицисимус" има успеха код публике јер не зове никуда. И текст о Ведекинду носи жиг сећања на краткотрајни сусрет уметности и социјализма; аутор „Четири годишња доба" је за омаловажавање зато што је његова популарност зајемчена управо у редовима руског „књижевног распада". Троцки у Ведекинду види само циника, скептика и естету, пропуштајући да открије експресионисту; његов закључак је да је Ведекинд понудио руској интелигенцији оно што јој је било потребно — комбинацију социјалног нихилизма како би јој олакшао „ликвидацију револуционарне прошлости", и еротски естетизам како би је „утешио због увреде коју јој је нанела историја 1905. године".

ЛАВ ТРОЦКИ

Неповерљив према наступу руског футуризма, предреволуционарни Троцки нема разумевања ни за експресионизам; у време „Моста" и „Плавог јахача" (својеврсне реакције на минхенску сецесију), он пажљиво испитује судбину позног импресионизма бечке сецесије, као да је у питању врхунско достигнуће модерне западне уметности. У једном каснијем разговору с Јуријем Ањенковом, Троцки се жали да једначина револуција и уметност није откривена (тема француске револуције није изражена у сликарству), називајући револуцију у уметности „локалном", „веома затвореном, неприступачном широким слојевима гледалаца".

Ваља признати да је текст Троцког о послеоктобарској књижевности, уз то први у низу, у методолошком и књижевноисторијском погледу далеко поузданији од приручника П. Когана, В. Љвов-Рогачевског, Б. Јевгењева-Максимова и Г. Горбачова. Аутор као да је постао толерантнији према оном делу списатељске интелигенције коју је Октобар одвео у емиграцију: он се задовољава кратким негативним портретима З. Гипиус и В. Розанова, како би подвукао стари ефекат, и овом кругу додаје Белог. Много шта Троцки готово смишљено превиђа: у Замјатину види само „острвљанина" (не и аутора написа „Плашим се" и романа „Ми". упркос томе што се као политичар у то доба, као и Лењин, изјаснио за борбу против бирократизовања партије), Горког оцењује само уз пут као „љубазног свештеника културе" (мада „Несавремене мисли" из 1917—1918. године погађају и његов лични став према руској интелигенцији), рани Бабељ му још није на обзорју. Исто тако, умногоме коригује став: Мајаковски и футуристи су на путу ка револуцији, Јесењин је негде између Кљујева и Мајаковског и у сваком случају имаће још шта да каже, статистички посао формалиста има сврху, антитенденциозност серапионоваца не смета (при том, на појам тенденциозности у уметности Троцки гледа оригинално — као на покајничку потребу руске интелигенције прошлог века), чак се и реалистичка верност „Дома чуда" Ирине Одојевцеве, будуће емигранткиње, може поздравити (што ова „ученица Гумиљова" неће заборавити да помене ни после више од четрдесет година, у успоменама „На обалама Неве").

Ипак, и поред признања реалистичкој линији после Октобра, термин Троцког „сапутници" („попутчики", не "спутники"!) казује да поверење није потпуно: Пиљњак, В. Иванов и Јесењин нису уметници револуције, они сваког часа могу залутати у услужност старој духовној боји књижевности. Само једно дело овог периода Троцки издиже изнад осталих — Блокову „Дванаесторицу", али уз ограду да његов вечити живот не значи да је у питању уметност револуције: Блок је само доказ да велика књижевност, како је мислио и Плеханов, настаје искључиво у ери декаденције класе, а песник „Дванаесторице" је највећи симбол старе епохе. Напоредо с термином „сапутници" Троцки искива и термин „сељаковати", који не погађа само интелигенцију што тражи савез са заосталим сељаштвом а не са напредном радничком класом; термин је, како сведочи текст о Кљујеву, усмерен нарочито против духовног нивоа руског сељака што је, у овом случају, потпуно одговарало политичким погледима аутора: као што је познато, Троцки је био иницијатор потоње Стаљинове политике присилне колективизације села и суперидустријализације земље на рачун руског сељаштва.

Термини „сапутници" и „сељаковање" са свим импликацијама доказују да је Троцки остао доследан старом схватању да племићка и грађанска (сада и сељачка) интелигенција не могу створити револуционарну уметност, да оне у најбољем случају служе као ђубриво за будућу културу. Позитивни примери су у овом погледу оскудни: Бедни и Безименски („Безименски уме и у одсеку милиције да открије револуцију", пише Троцки у предговору књиге овог пролетерског песника „Како мирише живот"). Но, Троцког не брину овакви резултати, јер се прави плодови револуционарне културе очекују тек у бескласном друштву, под окриљем општељудске културе. С тим је у непосредној вези не само његово изузетно мишљење о шансама пролетерске културе, него и о односу партије према уметности у прелазном периоду ка социјализму а, најпосле, и о слици синтетичке културе бескласног друштва. Троцки сматра да пролетаријат неће имати времена да изгради своју културу, јер је политичку власт морао да преузме пре него што је успео да овлада грађанском културом (ту се он разилази са Каутским и Бернштајном, који су предлагали да пролетаријат најпре овлада културом класе која одлази, па тек онда преузме политичко кормило друштва), а класна борба ће га спречити да се по освајању политичке власти више ангажује на послу усвајања грађанске културе (ту се он приближава једном Лењиновом ставу из 1923. године, који се тиче закључка да би „за почетак била довољна и права грађанска култура"); уз то, прелазни период ће бити знатно краћи од оног периода у коме је буржоазија имала прилике да створи своју културу пре него што је наговестила своју водећу политичку улогу.

Очигледно је у овој толико нападаној концепцији да је она у пуној зависности од неповерења Троцког према револуционарној улози интелигенције и сељаштва, као и од сазнања да усамљени и неуки пролетаријат није кадар да сазда врхунску културу достојну социјалистичке будућности. Зато Троцки говори само о социјалистичкој култури и социјалистичкој уметности; зато он и не сматра да партија може имати програм утицаја на стварање културе пролетаријата, да она треба да делегира своје представнике у арбитражу над савременом уметношћу: његова девиза је да се уметнику не може диктирати одређени тематски задатак, али да пролетерска класа има право да оцењује да ли он „схватање света Домостроја преводи на језик акмеизма" или то не чини. Једину значајнију улогу у прелазном периоду партија, по Троцком, може одиграти у спречавању политички експлозивне уметности и сабирању позитивних реалистичких чињеница; све остало зависи од способности радничке класе да у својству хегемона брже или спорије овлада масовном, свеопштом и народном културом. Погледи Троцког на питање односа књижевности и револуције завршавају се, стога, истраживањем културе будућности, почев од наглашавања потребе за стварањем совјетске комедије и трагедије па до настојања да се оцрта синтетичка уметност социјализма и одреди смер културне изградње и самовасшитавања комунистичког човека као вишег друштвено-биолошког типа, подигнутог на ниво Аристотела, Гетеа и Маркса. Ова утопистичка визија Троцког је максимално ведра, и његове речи из „Дневника у изгнанству" којима Ањенков завршава своја сећања — „Живот је леп. Нека га будући нараштаји очисте од сваког зла, од насиља, од окрутности, па ће у њему потпуно уживати" — то изузетно потврђују.

Ипак, совјетска уметност се није развијала према прогнозама Троцког. С друге стране, ни сам Троцки није био касније доследан свом оптимистичком мишљењу: то показују некролог Јесењину, полемика с теоријом социјалистичког реализма, некролог Горком са сликом пораза великог уметника, а можда понајвише солидарисање са акцијом Бретона да његово изгнаничко име узме као симбол политичке борбе надреализма у оквиру „Међународне федерације независне револуционарне уметности". У критичким тачкама замисао Троцког о уметности социјализма указује се као заблуда. Но, има у њој и нечега што остаје, што је надживело време и његове дилеме. То су, пре свега, многа размишљања о судбини светске културе у историјском контексту друштвених епоха. Нису незанимљиве ни неке пројекције Троцког које су почетком двадесетих година одзвањале као утопија: синтетичка уметност већ увелико даје плодове, теорија релативитета и атома више нису неприхватљиве за совјетску науку, а предстоји, како показује један прилог у последњем броју „Питања естетике" (1971), и ревизија совјетских погледа на психоаналитичке теорије Фројда, чији је усамљени поборник био Троцки. Надасве, одлични стил Троцког, који заведе чак и кад је посреди погрешна теорија, мора имати приврженике; нека поглавља, од којих оно о Блоку није ни последње ни једино, делују као врсне есејистичке минијатуре, а то је више него довољно да се једна књига, ма колико се њени промашаји крили већ у схватању самог наслова, изузме из серије искључиво историјских докумената.

Миливоје Јовановић

Милорад Павић

ПАРТИЈА ШАХА С МЕКСИЧКИМ ФИГУРАМА

I

На шах табли с мексичким фигурама
Ми, балканска света тројица
Играмо Бледоликих и Индијанаца.
Ограђен страхом и гоњен кубанским бурама
На таблу се искрцао Кортес опојасан светлом
Са белим коњима, слободњацима и топовима
Шпанаца. Под Попокатепетлом
Конквистадори, шпанско отварање 1519.
И у пети мах коњички гамбит
И једна бела Мадона над армадама
И на њеноме крилу d—7 и шах.

II

На другој страни по копну и води
Теноктитлана тамни Моктесума II
Са светим L на језику
Опрема своје Астеке, своје пернате змије за лет,
И бацаче сунчевог камења и бацаче пелоте
По црној дијагонали пушта брзо ко смех.
Он прави рокаду и Тлалока с гљивом
И бога кише Чак-Мула у дуги
И богињу Земље Коатлику
Дозива на c—5.
Индијска одбрана и (на g—8) шах.

III

Но ми. Graeci non uniti.
Словесници и иконокласти.
Ми, који учемо фигуре, и ми смо у рату.
Не разумемо и не видимо ми ни Астеке
Ни армаду краља Кастиље где се пали:
И ми на Балкану имамо рат.
Почиње молепствије и дан Христове страсти
Један источнији шах
Играмо с мексичким фигурама:
Преко црнобелога поља теку Ситница и Лаб
И уз клевете срећу се Полумесец и Крст
На белој дијагонали.
Надире бели кнез Лазар Хребељановић
И црни на краљевом крилу је слаб
Сицилијанка на Косовом пољу
И Notre-Dame у Паризу
Звони победу над коранским сурама
1389.
Кобилић с белога коња копљем
Пробија шатор и срце Мурату.
На c—3 прети мат.

IV

Но црни Бајазид на крилу тигра
Има иницијативу у име Алаха:
Сви огњени од неба до земље!
„Устани Лазаре, устани!" — вичемо белом кнезу —
„На коња, на d—6!"
И једна бледа Госпа нас онемље
И Југовиће шаље у њену да чест
Освоје Ситницу до Лаба и они једва
Продиру у други ред црних пешака
На помоћ беломе коњу (опкољеноме на c—2)
Итд.
Тада, у 18. потезу бели кнез Лазар схвата
Да су фигуре мексичке или неке треће
И да то није његова партија шаха:
Мала фигура отказује послушност
Ставља главу на длан и одбија да игра.

ОЖИВЉЕНА ПРОШЛОСТ

ИЗ ИСТОРИЈЕ СХОЛАСТИЧКЕ ФИЛОСОФИЈЕ КОД СРБА У 18. СТОЛЕЋУ

О књижевном раду Јована (Софронија) Младеновића

1.

У РАЗВИТКУ који је наша култура имала у периоду дугих јер подоста затамњених деценија XVIII столећа, после опште пасивности у раздобљу које му је претходило, највише тешкоћа у раду а најмање услова за стварање неопходних континуитета имали су, као што је то одавно констатовано, припадници такозване прве генерације пробуђених интелектуалаца. У времену о којем говорим приличан број најчешће само по имену познатих нам писаца био је уверен да ће својим обавезама још понајбоље одговорити уколико све снаге, које су им биле на располагању, уложе у корисне, мада и данас, на жалост, ретко кад хваљене, послове у домену преводилачке ангажованости. Књижевност која је дотад, у првој половини столећа, чинила заморне кораке у толико нужном раздвајању писмености од литературе, потребовала је, логично, и туђе посредништво за обликовање структуре сопственог језика и мишљења, како би могла да заснује не само постојано извориште за богатије фондове практичног искуства делања, већ и флексибилније импулсе искуственог сазнања стваралаштва.

Први резултати ове и овакве уистину прогресивне оријентације били су саздани у његовој књижевности нужне, пре свега, за педагошко-просветитељски рад у постојећим школама и, затим, у развијању виших облика духовних прегнућа за циљеве којима је стремила српска православна црква. Међу писцима који су показивали склоности ка филозофској учености и схоластичким медитацијама, који су, наиме, сувишак интелектуалне енергије давали у залог не толико уметничкој наратији колико мисао ној апстракцији, пажњи научне критике нису измакла остварења Гаврила Стефановића Венцловића, Дионисија Новаковића, Захарије Стефановића Орфелина, Атанасија Димитријевића Секереша, Јована Рајића или темишварског епископа Петра Петровића, мада се, покаткад, имао на уму и допринос, иако недовољно још проучен, осталих заговорника ове специфичне врсте књижевног умећа, какви су, на пример, били Јован Чарнојевић, Јован Стефановић Баловић, Димитрије Чарнојевић, Иван Антун Ненадић или Мојсије Рашковић. Удео, међутим, једног од првих пропагатора филозофско-теолошких идеја учене грчке схоластике, одавно већ заборављеног и одскора поново споменутог Јована (Софронија) Младеновића (1721 — 1781), готово да никоме више није познат, јер његовог имена, скоро без изузетка, нема у публикацијама посвећеним нашој култури, филозофији и књижевности. Требало би, с тим у вези, подсетити да је зреле године живота он провео у Русији у релативној изолованости, али и плодној усмерености, због чега се о њему и његовим активностима зна неупоредиво мање од онога колико би то било потребно, упркос чињеници што се о свему томе може расправљати у неочекиваној исцрпности. Године које су претходиле његовом пресељењу из земље у којој је рођен у земљу у којој је умро, године младалачког сазревања, замрачене су, зачудо, празнинама наше одиста невелике обавештености и никако не малих недоумица.

Једно већ усахло предање, које треба озбиљно преиспитати, сведочи о томе да је Јован Младеновић угледао светлост дана у Новом Саду, тада још Петроварадинском Шанцу, негде око 1721. године, да је са оцем, занатлијом неизвесног угледа, рано прешао у Београд и овде почео да се школује. Повлачење аустријске војске из северних предела Србије, после двадесетогодишње окупације и више узастопних пораза у рату с Турском, условило је, истовремено, и принудно враћање оца и сина у Нови Сад, где је први, наводно, опет отворио своју радњу, а други наставио са школовањем у Духовној колегији епископа Висариона Павловића. Питање је, ипак, колико је други део овога помена тачан. Ако се у обзир узме непобитно сведочанство о томе да он никад није научно латински језик у мери колико би му за послове превођења то било неопходно и, даље, да је због тога касније имао непријатности у служби, нарочито у периоду бављења у Русији, у том случају његово похађање наставе у поменутој „латинској академији" више је него спорно и остаје, засад, под сенком велике сумње.

О даљој судбини Јована Младеновића аутентичне вести, срећом, постају не само чешће, већ и разноврсније. Крајем 1742. године, на пример, био је рукоположен за свештеника у малој цркви Св. Ђорђа у Новом Саду. Обред посвећења обавио је епископ Висарион Павловић, а чин исповедања свештеник Сава Пантић. Годинама је, затим, држао наставу из грчког језика и православне литургике у Духовној колегији, педагошком заводу који је већма тежио институцији вишег облика рада, због чега је с правом могао да очекује не толико напредовање у служби, колико могућности за безбедније обављање дужности у пословима којима се већ тада посветио. У његовом иначе једноставном животу, који се формирао пре стицајем различитих него одређених околности, тај момент сустигао га је средином 1755. када је уз скромну свечаност био инаугурисан за протопопа новосадских цркава и свих шест парохија новосадског протопопијата. Зна се, осим тога, да је 1751. године ишао у походе Италији и, у повратку кући, бродом доспео у Дубровник.

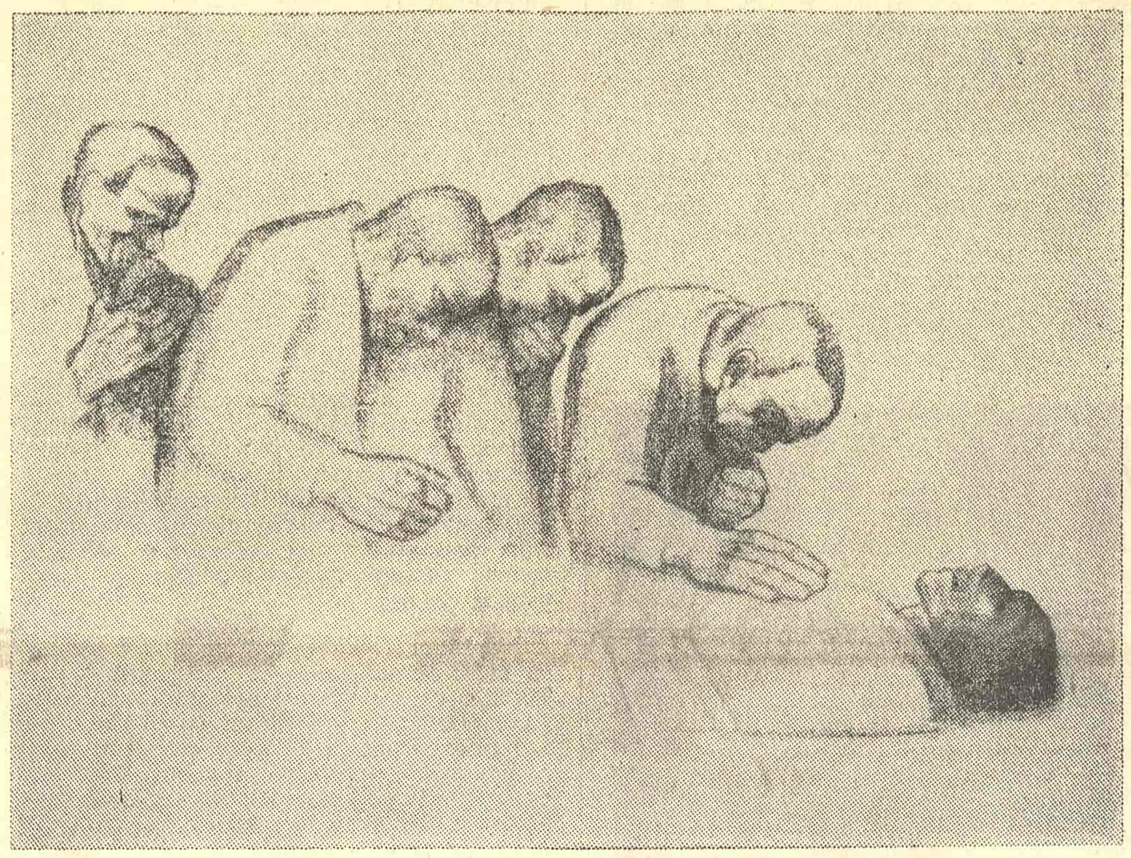
Крајем 1756. године умро је заштитник Јована Младеновића, епископ Висарион Павловић, па се дужности намесника Бачке епархије, до повратка Мојсеја Путника из Великог Варадина, прихватио један од викара митрополита Павла Ненадовића. Тих узбуђујућих дана административне поремећености Јован Младеновић је, неочекивано, био унапређен у чин егзарха, после чега је неко време био не само члан Конзисторијалног суда у Новом Саду, већ је, чини се, вршио и дужност владичиног заменика на територији читаве епархије; али не задуго. Када му је почетком 1757. године умрла жена, којој архивске вести ни име нису сачувале, било му је, изгледа, предодређено, мада је остао с два малолетна сина, да радикално измени дотадашњи начин живота. Већ 27. јуна 1757, а датум није споран, закалуђерио се у манастиру Раковцу, добио монашко име Софроније и дух предао покајничкој аскези. Две године касније, крајем 1759, изненадно је напустио манастирску братију и пешице, како се тада углавном комуницирало, пошао на далек пут у Русију, да у њој заувек остане.

Као разлог због чега је напустио манастир и емигрирао из домовине Јован (Софроније) Младеновић навео је, у пријавном листу руским властима, превелику љубав према руској цркви, која је, по њему, била и остала истинита једино у земљи у којој је желео да се настани, али и оправдани страх од унијатске пропаганде, која је постајала све неподношљивија у земљи из које је приспео. Његови наводи су се, испрва, чинили убедљивим, но лукавим поглаварима руске цркве нису промакле извесне појединости из његовог образложења које су упућивале на опрезност и опомињале да су стварни мотиви његовог бекства морали да буду други и били, уистину, сасвим друкчији. Оставили су га, привремено, у уверењу да је био искрен у својој исповести и уз препоруку Синода поставили за наставника грчког језика у једном одељењу Духовне академије у Москви. Наставничку службу, међутим, није добио. Ректор ове угледне академије никако није био вољан да га уведе у дужност стога што се уверио и био сигуран да он не зна, или пак не зна довољно, чак ни основе латинског језика а уџбеник из којег се изучавао грчки језик био је написан и штампан на латинском језику! Да би га извели из невоље у којој се затекао, раздвојен, између осталог, и од синова којима аустријске пограничне власти нису издале одобрење за исељење, чланови Синода поставили су га, прво, за хонорарног, а убрзо затим и сталног преводиоца с грчког језика при Синодској штампарији у Петрограду.

Пуних десет година, до 1770, Јован (Софронije) Младеновић живео је у својству преводиоца са скромним приходима од 200 рубаља годишње. Иако му се замерало да његови преводи из Грчке богословске литературе нису били писани беспрекорним „славјано-росијским", како се то од њега захтевало, већ конфузном мешавином у којој се није могао прецизно установити ни основни тип језика, којом је, изгледа, не само писао него и говорио, поред тога што су му стављане примедбе да је у завршеним преводима многа места стилизовао не баш лако прихватљивим терминима и не увек једноставно појмљиво, фразеологијом, његово познавање грчког (новогрчког?) језика и литературе писане на том језику било му је, ипак, поуздано јемство да ће имати обезбеђену егзистенцију. Дугим радним стажом и повећим бројем преведених дела, од којих су само понека прошла цензуру и изишла из штампарске машине, он је скренуо пажњу на себе и већ крајем 1770, с препорукама доласкавости, био постављен за игумана прослављеног Знаменског манастира у Москви. На том положају налазио се неколико година, до 1776, када је због болести био пензионисан и упућен да старачке дане проведе с калуђерима Крестовоздвиженског манастира у Полтави. Последња вест о њему потиче од 25. августа 1781, када је заувек склопио уморне очи.

2.

Књижевни рад Јована (Софронија) Младеновића чине, углавном, преводи учених теолошких трактата с грчког језика, а највећи број тих превода, познатих нам искључиво по насловима, мада су понеки од њих чак и објављени, настао је у периоду његове пуне зрелости, у Русији, не према самосталном избору него по договору. Од интереса, међутим, може да буде податак да се истим послом, преводилаштвом, он бавио и у младости, док је живео у Новом Саду, с том разликом што за ово његово рано интересовање за схоластичку филозофију проучаваоцима недостају многе информације о томе колико је вештине показао у овим пословима. Од онога, заправо, што се досад могло установити и што, самим тим, не изазива никакво подозрење, његовим биографима пружена је шанса да разгледају и проуче, у библиотеци Матице српске у Новом Саду, само два рукописа. У првом делу, компликованој расправи грчког архиепископа „Илије Минијатова" под насловом „Краткоје соњињеније против разделенија Римјанов" (1741), учињен је својеврстан покушај разматрања деликатних проблема у вези са зближавањем два хришћанска света и, истовремено, раздвајањем две хришћанске цркве, док се у другом преводу од непознатог писца, под насловом „Соборноје ученије осмију књигами" (1745), говори, пре свега, о „установљенију св(ја)тих апостол чрез Климента, римскаго епископа же и гражданина", мада и о питањима, истина у нешто мањој мери, која иначе чине стожер проблематике првога рукописа.



КЕТЕ КОЛВИЦ: „СПОМЕНИЦА КАРЛУ ЛИБКНЕХТУ"

Као добар познавалац грчке богословске литературе и, уз то, наставник грчког језика и православне литургике у Духовној колегији у Новом Саду, Јован (Софронije) Младеновић имао је и повода и разлога, по свим рачунима вероватноће, да настави с превођењем ових и оваквих дела, која сигурно не би имала шири одзив од стране читалачке публике и под условом да су објављена, али о том првобитном периоду његовог преводилаштва, осим два споменута рукописа, нема више никаквих потврда. Из ових година, међутим, потичу неке друге вести које сведоче о посебним видовима његовог књижевног прегнућа. У грчком издању „Проскинетариона" (1749) „Христофора Жефаровића, као и у поновљеном „словенском" издању исте књиге из 1781, објављене под насловом „Описаније свјатаго божија града Јерусалима" (прво издање „словенског" превода ове књиге објављено је, као што је познато, још 1748. године), одштампана су два епиграма „Joanesa Младенидиса", уистину Јована Младеновића, у част јерусалимског патријарха Партенија и архимандрита, касније митрополита Птолемаиде, Симеона (у „словенском" преводу: Симеона Симеоновића!). Другом приликом, враћајући се октобра 1751. године бродом из Италије, Јован Младеновић нашао се при руци дубровачком просветитељу Ивану Марнји Матијашевићу око прикупљања грађе за тројезични италијанско-српскохрватско (заправо српскословенско)-руски речник. Овај рукопис, пронађен у библиотеци фрањевачког самостана Мале браће у Дубровнику, није доведен крају (делимичном обрадом обухваћене су само речи од „а" до „ц" из латиничке абецеде), али да је којим чудом био завршен, био би то, по времену, први италијанско-руски и српскохрватско-руски речник а први и свакако последњи покушај израде јединственог речника ова три језика. Сарадња поменуте двојице црквом раздвојених верника, школованог исусовца и самоучког православца, није могла да гарантује трајније вредности и због тога што је први, по свему судећи, слабо био информисан о руском језику, и што други, ви ше је него сигурно, италијански језик није знао нипошто.

Доласком у Русију крајем 1759. године Јован Младеновић, као монах Софронije, предао се континуираном превођењу богате грчке теолошке литературе. Припремајући се за бекство, он је још у манастиру Раковцу почео да преводи, с грчког на руски језик, опсежни „Катихизис свјашченаја или толкованије литургији", уверавајући самог себе да ће једино на тај начин новим послодавцима, од којих је могао да зависи, пружити стварне доказе о својим преводилачким способностима. Мада дочекан с неверицом, дело које је поднео цензури послужило је као озбиљна препорука. Уследила је, убрзо, и прва поруџбина. Већ крајем 1760. у првој години његовог боравка у Русији, поверен му је замашни посао да на рускословенски, званични језик руске православне цркве, преведе капитални беседнички зборник Василија Великог „Шестоднев", који је касније, под насловом „Васиљевих слов" (1781), објављен у редакцији гласовитог теолошког писца и професора Духовне академије у Москви Новикова. О величини обављеног посла довољно доказа има у чињеници да је превод „Шестодневa", заједно с коментарима и исписима из помоћне литературе, обухватио 239 рукописних свезака овећег формата.

Током 1764. и 1765. године Јован (Софронije) Младеновић превео је ново дело од изузетног значаја, други том ученог трактата Висариона Макре из Јањине под насловом „Введенije служашчеје ко изјасњенију трех главњејших добродјетељеј: вери, надежди и љубви" (у првом тому, који није узео у рад, дата су опширна тумачења о смислу и појму исповедања вере у источној цркви), а одмах затим, чим је петроградски архиепископ Гаврил издао дозволу да ово „введенije" може да буде публиковано, почео је да пореди, допуњује и исправља, уз сарадњу ректора Семинарије у Петрограду Варлаама Синковског, текст словенске „Крмчије" (1766) за ново издање. Пошто је Синоду руске православне цркве предао, такође с грчког језика, превод још увек недешифрованог „Зборника" (1769) са свим апостолским правилима, одредбама васељенских сабора и житијима светих отаца, као и аутентичну редакцију „Посног тријода" (1769), у две дуге и кризама свих ломова испуњене године, 1770. и 1771, преводио је чувене беседе Јована Златоустог „на псалтир и дванаест празника", што је, чини се, и његов најзначајнији преводилачки посао, објављен у Москви у два тома, у редакцији Арсенија Верешчагина, под насловом „Беседи Јоана Златоуста о покајанији и на њекаторије господније празники" (1772).

Сва досад поменута дела Јована (Софронија) Младеновића, са изузетком два рукописа који се чувају у библиотеци Матице српске у Новом Саду, односе се на руске преводе грчких оригинала. Мада руским, односно рускословенским, језиком испочетка није владао колико му је то било потребно за послове којима се мислио бавити, двадесетогодишњим боравком у Москви и Петрограду, поред много чега другог, он је ту слабију страну своје учености не само учврстио, већ и развио. С грчким језиком, напротив, није имао сличних тегоба: основно школско образовање стекао је у грчкој школи у Београду (и Новом Саду?), пуне четири деценије преводио је опсежна дела грчке схоластичке филозофије, па с тим у вези није необјашњиво ни то што је на грчком језику понешто и написао. У грчком издању „Проскинетариона", већ је речено, објавио је два своја епиграма. Као игуман Знаменског манастира у Москви, уз „муке речи" које су сасвим разумљиве, доста времена утрошио је 1775. године да преведе један богословски спис с руског на грчки (новогрчки?) језик, али је његово изненадно пензионисање, које је убрзо уследило, учинило свакако то да је овај превод остао недовршен. Упркос томе што ово дело никоме више није приступачно, његовим биографима, разуме се, не би смело да остане непознато да је овом приликом он преводио књигу под насловом „Чин архијерејскија присјаги Јевгенија, архиепископа славјанскаго и херсонскаго".

Књижевни рад Јована (Софронија) Младеновића, као што се види, обухвата повећи број превода сигурно не малог значаја у историјском развитку како руске теолошке учености, тако и српске филозофске мисли. Личност јамачно лепих способности, простране интелигенције и великог радног потенцијала, зналац неколико језика и литературе писане на тим језицима, он је у току четрдесет и више година изузетно самопрегорног делања обавио знатан посао у процесу културног сазревања наших народа, преводећи с грчког на српски (односно српскословенски) и руски, као и с руског на грчки (заправо новогрчки?) језик, дела претежно грчке схоластичке мудрости. Преводио је, уосталом, у периоду када је такав рад исто толико могао да буде значајан колико је било и оригинално књижевно стваралаштво, утолико пре што су не само он, већ и његови савременици сматрали да се управо таквом активношћу остварују обостране благодети, како за оне од којих се узимало, тако и за оне којима се давало. Његово духовно посредништво, а његов књижевни рад пре свега је само то, појавило се одиста у последњем тренутку, кад се више није смело нити могло чекати са упознавањем не само наше, већ и руске читалачке публике, с појединим делима од капиталног теолошко-филозофског значаја. Друга је, и не мање особена, појединост у томе што је његова делатност највећим делом заостала у рукопису, непозната, дакле, и заборављена, као и у томе што се о његовим преводима, па и онима објављеним, код нас већ поколењима готово ништа не зна.

Боривоје Маринковић

МАКС БЕКМАН: „ЗМИЈА-ЖЕНА"

ПОЗОРИШТЕ

Ново искушење

Уз премијеру „Терасе" Јована Христића на великој сцени Народног позоришта

ТРЕНУТАК кроз који пролази наша драмска литература готово је драматичан: озбиљних и истинских нових дела толико је мало да права позоришта више нису у стању да на њима граде своје репертоарске планове. Између Лукићеве метафоричности, Пекићеве затворености, Кишових успутних интересовања. Поповићевог вербализма, Михизове мелодрамске орнаментике; Беловићеве лажне поезије и Студеновог наивног романтизма оформило се неко чудно стање које подстиче неразумљиве критеријуме и истиче захтеве што обесхрабрују. Уважавају се текстови по томе ко их пише и коме су намењени, фаворизује се помодност а презире текући репертоар, сугерирају закључци и програми који још више повећавају понако велику конфузију. Када се све то зна — постаје разумљиво што је позоришни свет са посебним интересовањем дочекао извођење „Терасе" Јована Христића, писца чији су ранији комади оставили утисак сериозности, професионализма, примамљиве мисаоности, занимљиве тематике и прихватљиве асоцијативности.

Представа је, ваља одмах нагласити, својим укупним потенцијалом веома импресивна. У њеном деловању има лепоте и вредности, правог театарског чина, нечег што је истовремено и класично и модерно у структури и форми, интензитета и пластике која указује на сложену унутарњу активност. Чему представа дугује своју моћ и целовитост? Тексту? Режији, или самој игри?

Видети квалитет већ у самој чињеници да се писац одважио на превазилажење својих драматуршких схема и при томе исполио веће интересовање за савремену тематику било би сувише неодговорно и непристрасно. Исто тако, тешко је поверовати да мотив смрти и ситуација у домену пролазности и безнађа представљају, сами по себи, нешто ново и необично. Ово тим пре што је каменој тераси у сенци чемпреса и надомак морског жала још Иво Војновић импресивно оцртао као оквир у коме пропада човек. То је онај суморни час у коме се спонтано меша трагичност различитих генерација. Изванредна сценографија Петра Пашића, у којој доминира истурена бела плоча све до самог гледалишта, могла би да прими и познато Војновићево дело „На тераци". Асоцијације и извесна спонтана поређења тешко је избећи: ова стара кућа патинама, намештајем и атмосфером по свему подсећа на амбијент оних познатих старих дубровачких госпарских вила и летњиковаца. Бланка са свим својим успоменама припада том свету на који неодољиво подсећају монограми умрлих укућана утканих на столњаку који ће Олги касније изгледати као њен властити одар. Нада Шкриљар је ту увелу и остарелу госпођу, равнодушну према свему што се догађа изван њеног света плузија представила реалистично као једно сасвим одређено, непроменљиво али и загонетно психолошко стање. Она је симбол те старе генерације о којој радо говоре четрдесетогодишњаци мада у њеној близини не изгледају нимало срећни. Иван је, у лику Радета Марковића, као лекар, изабрао управо ову терасу, газдарицу, старе зидове и оронули намештај за одмор свога друштва, односно привид у коме има више чамотиње него истинске радости и где се искреност преображава у самообману, јер се сви они налазе више у домену смрти него живота. Прерано је за њега, а и за његовог пријатеља Владана, кога Милош Жутић експонира као крајње неуротичну, саможиву и површину особу, да се повлаче у успомене. По оном што они говоре и како се понашају изгледа да тих успомена никада неће ни бити — јер су актери потпуно лишени идеала и оних правих узаврелих емоција којима се тако дуго хране наша сећања. Добрила Стојнић, ма колико да је уверљива и истинита у приказивању лика младе студенткиње Вере која је овде дошла ради Ивана, свога професора, да би се зближила са Владаном и касније све то напустила, не открива ништа ново о младима, њиховој еротичности и лакомислености тако да је то ипак само успела фотографија тужне разузданости. У овом кругу и атмосфери коју није тешко препознати — све се унапред зна.

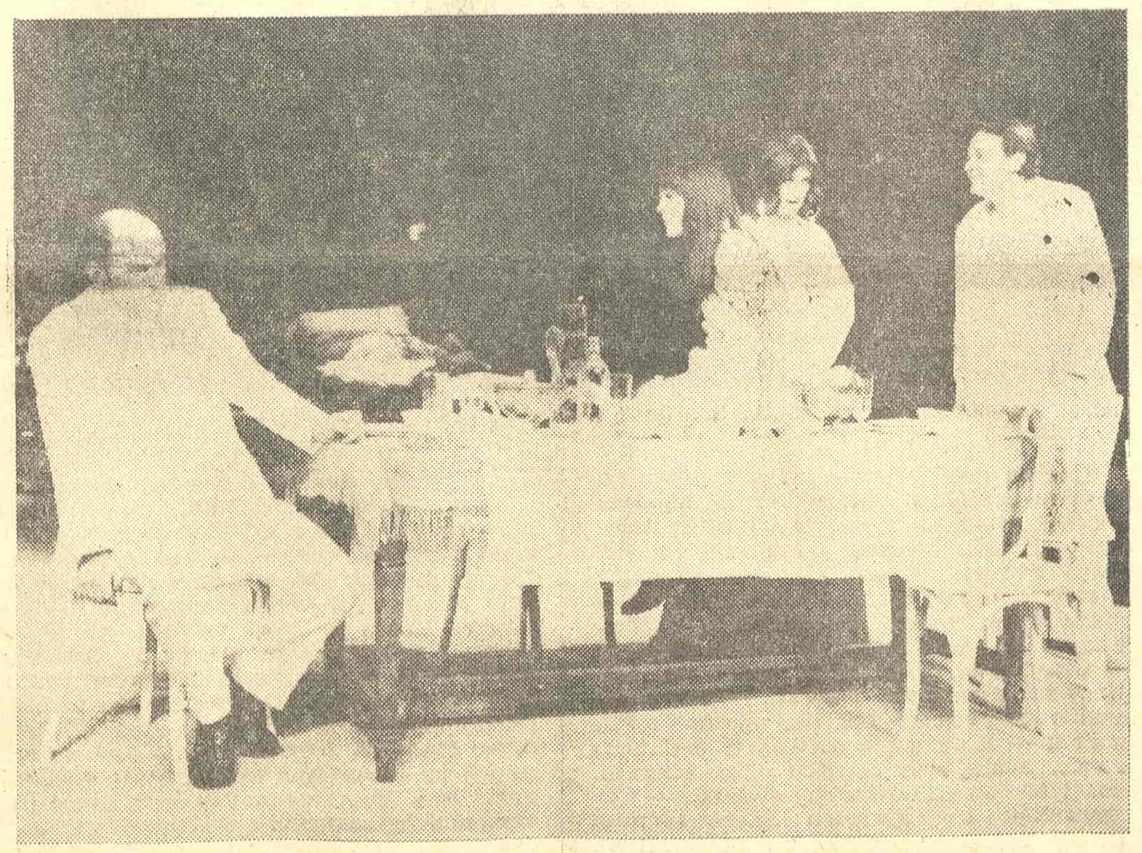
Христићева драма има реалистички веома прецизне дијалоге. Они су састављени од сасвим обичних речи, свакодневних фраза, са пуно осећања за појединости и детаље и по ритму подсећају доста на конверзацију каква је данас уобичајена у модерној литератури. У томе је аутор веома вешт тако да сликовите индикације имају претензију чак да замене социјалне оквире самог збивања. У извесним пасажима текст се спушта до намерне баналности! Писац много говори, стално нешто коментарише или уопштава, али оно што је најважније — ни једног часа не наводи на разумевање за судбину личности до које му је толико стало и која умире. Чак нам не допушта да сазнамо какви су то људи, шта се са њима догодило и до које их мере изнутра заокупљује ова драма. Шта знамо о Вери? Зашто је напушта Владан? Зашто такав човек нема никаквог, ни мисаоног ни емоционалног, контакта са гледалиштем? Каква је он димензија збивања? Није ли Иванова пажња тек пуко сажаљење? Воли ли он Веру или је у питању промашеност једне штуре амбиције? „Тераса" није стање духа, ма колико редитељ инсистирао на томе, већ драма психологије каквих је било доста на почетку овог века. Није важно, међутим, да ли је све то на неки начин већ виђено или доживљено, да ли је инспирисано „Тарацом" или „Ивановим", већ што се у овом ткиву не налази основа за једну оригиналнију поетичност. Фактографска једноличност, поређења, узајамне везе и реакције толико су у тој својој пренагла шеној једноставности логички да делују све мање животно и људски. Желели бисмо више унутарњег сензибилитета, залажења у оне скривене пределе човекове природе где се поистовећују рационално и ирационално, раља непосредност и метафоричност, где све не мора бити до краја доречено и где се многе ствари па и саме емоције удвајају, постају сложеније и много слободније како бисмо открили све те људе у новом светлу друштвених заблуда и превиђања. Јер, то је далеко више и занимљивије него што су Иванове и Владанове теорије о нашем интелектуалцу. Лако је довести болесну жену на терасу и омогућити свима да кажу шта желе и да је на крају оставе! И трагичност има своју лепоту, ону сурову поезију која јој обезбеђује не само литерарну него и сценску вредност. Христић је писац од угледа и пребацивање ових заблуда било би лицемерно. Зар у свему овоме не бисмо могли да видимо и само један покушај, искушење, гажење праве стваралачке вокације?

Бајчетићев однос према тексту није ни мало рутински: доживљава га сасвим лично, као један посебни догађај, субјективизира и ослобађа свих условности како би унутар тих истих оквира обликовао сопствено дело пуно загонетних слутњи, сензибилности и суптилних наговештаја. Редитељска визија је до те мере јасна и целовита да у самој реализацији није начињен ниједан несмотрени покрет: личности су померене из њихових баналних позиција, тако да и сам ток радње добија димензију које нема у тексту; руше се одређене конвенције и све проприма активније обележје и обличје. Неспоразуми долазе управо отуда што се текст процењује на основу оног како га је представно редитељ. Отуд никад нисмо сигурни шта је од свега оног што се догађа на тераси и у кући сан а шта јава! Да ли се смрт игра са животом или живот са безнађем? У тој игри Бајчетићево супериорно осећање стила долази до пуног изражаја: Вера је представљена и као сан и као стварност која саму себе уништава! Њен долазак на терасу, са осмехом препуним задаха смрти, делује својом унутарњом жестином готово шокантно. Неда Спасојевић је на изглед смирена и увек лепа, блага у својим поступцима и нежна у опхођењу, да би се повремено препуштала крицима препуним нечег искон ског што живи и труди у исти мах. Ова игра није имала ничег репродуктивног у себи и представља непосредни израз који, ма колико проистицао из писчевих речи и глумачке личности, поприма облик новог и потпуно независног.

Оно што је битно јесте да Предраг Бајчетић поседује модерни сценски сензибилитет и да га постулира испод збивања где је год то потребно. Бори се врло ефикасно против штурости и егоистичности свакодневних речи и гради представу у једној просторној концепцији која много рачуна са линијским кретањима, светлом, музиком и штимунгом као динамичним облици ма који непрекидно теже да буду нешто више од оног дато. Дескриптивни реализам је обогаћен емоцијом и оним скривеним елементима који целом збивању дају карактер нечег субјективно веома значајног. То Радету Марковићу омогућује да трага над собом и у Ивану нађе себе: свака његова реч колико год казује толико и скрива, шири асоцијативност, држи гледалиште у напетости и представу непрекидно снажи унутарњим интензитетом тако да је истовремено присутан у сваком покрету и свакој ситуацији. У тој игри има рафинмана и стила, зрелости и једноставности, снаге и дискретности, шарма и драматичности.

Христић је својим текстом подстакао веома ефикасно жељену сценску активност. Због тих промењених односа и целовитости експресије не треба у његовом делу тражити вредност саму по себи и одвојену од ове представе. „Терасу" је немогуће и замислити у некој другачијој поставци! То најпотпуније објашњава успех редитеља и самог ансамбла, а уједно и потврђује колико је тежак пут домаће драмске литературе до аутентичних, самосталних и супериорних вредности.

Петар Волк



СА ПРЕДСТАВЕ „ТЕРАСЕ" ЈОВАНА ХРИСТИЋА У БЕОГРАДСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ — МИЛОШ ЖУТИЋ, ДОБРИЛА СТОЈНИЋ, НЕДА СПАСОЈЕВИЋ И РАДЕ МАРКОВИЋ

Иван Цековић

И ЗЕМЉА ЈЕ КО МАСЛАЧАК

или окретање око осе и пјевање

(Дјечја пјесма
Сва од несна
За старије
Ноћобдије)

1.

ЗАР ПРОКЛЕТ ЛЕТ

Муља кресну
Небо таме
Ко стог сламе
Лизну пламен
Земља блесну
До дна јаме
Човјек тресну
У свом песну
На го камен

2.

НЕИМАР И САЊАР ЧОВЈЕК

У високо
Свитну око
Искра процва
Земља доцва

3.

ДОТИЦАЊЕ И НИЦАЊЕ

Земља нага
И наг човјек
Призор блага
Дана довјек
Грубн ратар
И не спава
Као златар
Украшава

Земље тјело
Сунце челом
Расцвјетава

Вјетар леже
Сан у труби
Човјек љуби
Земља стеже

4.

РИТАМ ШТИТА

Сунце крије
Ваздан крије
Орач оре
Бразда зоре
Руком сије
Лудо сјеме
Срцем рије
Сна вријеме
Страве бијес
Лаве чемер

5.

НАТРАГ ДО СНА

Врућ од снова
Човјек сјетан
Више горак
Из кревета
Ко из рова
Краче ћутке
До прозора
Баца лутке
Свог свијета
И гугутке
Тјера с крова

6.

ДО ЛЕКАРА

Зоран корак
До човјека
А пој горак
Од човјека
До лелека

Без гријеха
Ни утјеха
Рће брстен
Сунца прстен
Осмијеха

Сам се човјек
Довјек врти
Око себе
Осе смрти
До вјек снебљен

7.

БИЧ И ПОКЛИЧ

Бијес бичем
Земљом кличе
Пуца кора
Кожа гори
Као зора
Што у пори
Свакој ничеи

Плам из ничег
8.

ТУЧАК ЛУЧА

Буне круна
И њен тучак
Земља то је
Људи пуна
Пуна лучâ

И побуна
Праште боје
Дугом маште
Мајке дође
Помлад ватре
Жеђ пепела
Тучак цвијета
Док планета
Зуји роjем
Кобна лета
Ко уклета
Траг да затре
Сунца свела
Сну пепела

9.

ЗА ТРЕН ВАТРЕ

Коб сна хода
Јечи горје
Дрхти борје
Урла морје
Стари корјен
За пас плода
Моли врача
Док хук траје
Вјетра ватре
Пиру за трен
И земља је
Ко маслачак

ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

УМЕТНИЧКА СВЕСТ И ВРЕМЕ

Борђе Андрејевић-Кун: Слике, Галерија САНУ

СВАКИ нови сусрет са делима Борђа Андрејевића Куна враћа нас на још отворено питање односа уметничке свести и друштва као на трагичну и још непревазиђену антиномију бића уметности и њеног временског одређења у склопу конкретних естетичких координата као облика стања духа суоченог са својом јаловом и никада достигнутом улогом у суштини друштвених кретања. Кун је, можда најтрагичније (мада и са изузетном снагом), осетио те супротности, не због своје стваралачке немоћи већ због оне расцепљености свести која у проблем стваралаштва улази комплексном структуром својих садржаја на другој линији континуитета уметности и њене темпоралне условљености. Тај проблем код Куна је специфично испољен јер се његова окренутост ниским, затвореним хоризонтима злослутног времена уочи другог светског рата, перманентно сукобљавала са јаком, експанзивном и неуништивом потребом да се остане на позицијама чистог ликовног казивања. Али и његова ангажованост у политичком животу била је исто толико искрена и исто толико јака.

И ова изложба у Галерији Српске академије наука и уметности као да је срачуната управо на ту потребу да се што је могуће сигурније осветли лик Куна сликара.

Ако је почео, крајем треће деценије, поучен париским искуствима, од Сезана преко Модиљанија до Паскина, виртуозном зрелошћу да гради дело по законима чврсте унутрашње логике ликовног елемента, стварајући низ првокласних аутопортрета и мртвих природа, он је на тај начин, скоро одједном, ускочио у само срце естетичких проблема епохе. И без потребе да се улази у неке схематске стилске класификације и поделе јасно је да је он пут од конструктивизма до експресивне отворености форме и лирске суздржаности боје превалио за релативно кратко време, знајући као мало ко да унутрашњу напетост ликовног средства заустави на граници његове свеобухватне и привидне недореченості. Такав је његов „Аутопортрет са шеширом" из 1929, у којем су структура и простор, како је то тачно рекао др М. Коларић, решени „на класичан начин, са извесним рембандовским контрапунктом у осветљењу и благом стилизацијом". Овај аутопортрет, невеликих димензија (27x18,5), без јаких колористичких акцената, помало мрк и затворен у згуснуту материју, делује монументално и симболично. Но без обзира на промене које су уследиле, што се већ види на „Мртвој природи" из исте године која помало стилизованим формама и отвореним колоритом на фону зелене површине задире у поетску сензибилност сликара, остаје чињеница Кунове верности грађења дела изнутра, из самог бића сликарске материје, без тежњи „отвореном делу" са реперкусијама на стање друштвене свести епохе. Слика је свет за себе, пуна своје властите лепоте, сама себи довољна, „неангажована". Такви су и његови актови једрих младих жена, датих згуснутом материјом, пастозно и са фино одмереним декоративним површинама. Кун је тада сликар естета, рафиновани практичар, мада је још од ране младости усадио у себе искрене симпатије за радничку класу. И када напушта групу „Облик" и са пријатељима формира групу „Живот", у његовој свести отвара се пукотина, биће као да се дели на биће-сликара и биће-агитатора. Његово стваралачко језгро бива привремено потиснуто у други план. Па ипак, и оне Кунове слике које су настале у тешким условима цензуре, затвора, логора и политичке искључивости („Кућна бр. 4", „Мајка", „У ћелији"), које су својом суштином окренуте отвореним проблемима епохе и које су израз подвојености сликарске свести, још нису спуштене на ниво пароле и голе илустрације идеје. Ни у његовим најбољим делима из периода социјалистичког реализма који он никада није поистоветио са својим доратним социјалним реализмом („На положају", 1946, „Сведоци ужаса" и „14. децембар", 1948) није потпуно изгубљена веза са његовим делом с краја треће и почетка четврте деценије, мада су та дела у концепту више декоративна него структурална, више ванска него унутрашња. Но упркос томе, то није врхунски Кун, то није онај сликар који је — иако то није довољно наглашено — својом интуицијом продро до самог дна стваралачког чина.

И када се педесетих година, у блажој клими, вратио једном тематски слободнијем свету, значило је то истовремено и његов повратак на проблеме више естетске него „садржајне". Значило је то повратак боји, њеној експресивној снази, њеној отвореној природи и моћи да својим односима и унутарњим сјајем гради садржај дела и чврсте основе композиције. Опет су ту портрети, мртве природе, старо оружје и крчази, жене у народним ношњама, пејзажи и градови, рибе и бокали. А боја, свежа и експанзивна, отворена и ослобођена локалне улоге, помирује чежњу за чврстим делом са недосањаном Куновом потребом да слика постане песма и музика, радост за очи и сигурно уточиште стваралачке свести. И да време није било тако суровo да узме сликара да би добило борца, данас би било мање горчине пред овим делом које, упркос свему, чврсто стоји у времену.

Већ традиционално богато опремљени каталог садржи зналачки писан, аналитички предговор из пера дра Миодрага Коларића, без којег би ова изложба имала више отворених питања.

Срето Бошњак

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

ОТВОРЕНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА (IV)

Неке ситнице језикословне

МОГЛИ БИСМО, а то је чинио и Вук, разједначити употребу дужег и краћег облика предлога **с(а)**. Пуни облик **са** мора се употребљавати само испред речи које почињу гласовима **с, з, ш** и **ж**, може, али не мора, доћи испред речи које почињу са два или више сугласника, а у свему осталом треба да стоји **с**.

То важи и за предлог **к(а)** који је жив у свим словенским језицима, а није ни у нашем сасвим мртав, поготову не у књижевном језику. Нема разлога да вишезначан предлог код потискује **к(а)** какво је стање у говорном језику. Треба писати: идем к њему, идем лекару или к лекару итд.

Треба да оживимо у књижевном језику употребу неодређеног придевског вида и у косим падежима (нпр. добар човек, добра човека, добру човеку итд.) и именичку деклинацију присвојних заменица (нпр. његов, његова, његову итд.). Не, наравно, на тај начин што бисмо избацивали друкчије облике, већ да бисмо освежили стил. То су раније чинили и наши писци и наши новинари, па је штетно прекидати ту традицију и тај континуитет.

Зашто смо одбојни према бохемизмима кад нам је и чешки близак језик? Зашто не бисмо преузели реч тедан кад ту реч имају, осим Хрвата и Словенаца и Чеси, и Пољаци, и Словаци. И Руси имају посебну реч за седмицу дана (неде́ля) и недељу као седми дан у тедну или седмици дана (воскресе́нье). У неким се нашим народним говорима, у Херцеговини, вероватно с разлогом, чува турцизам хефта којим се означава седмица дана. Бохемизам начело може се каткад наћи, али већина „из принципа" пише латинизам принцип, а сустав није лоша реч. Сустав значи систем, а систем је доста оптерећен разноразном употребом, па га можемо растеретити.

Једна крупница језикословна

Новосадским договором била је предвиђена израда заједничких стручних терминологија. То је за сада пало у воду. Користим се овом приликом да кажем да бисмо ми таквој изради могли сами приступити. Ако желимо чувати оно у шта верујемо, не треба да нам смета криза договора. Наше су стручне терминологије недовољно богате и прецизне. Нико нам не може забранити да их поправимо и да у њих унесемо све богатство ширега српског и несрпског штокавског простора, све могућности наше морфологије и сва добра решења ма где постигнута. Учинимо то једнострано, па ће, можда, пухнути и бољи ветрови с друге стране. Нека и не пухну, учинимо све оно што је у интересу књижевнојезичког јединства и језичке културе! Црна Гора и БиХ би сигурно биле заинтересоване за такве подухвате. То је велик посао и дуго би трајао. Потребни су новац, кадрови, програми и велико стрпљење. Али је изнад свега потребна потпора оних који би то платили. А ово није тако сиромашна земља нити се сиромаштвом може ићи напред.

Писање страних имена

Правопис (наш садашњи, заједнички) допушта двојство које се, попут других двојстава, у пракси очитује као српско-хрватска поларизација. Како су нам двојства, то је очигледно, нанела више штете него користи, треба их превладати не обазирући се на то како други поступају. Што је до ове поларизације дошло, ваља узроке тражити не само у политици и психологији већ и у писму којим се претежно служимо: ћирилици. Наиме, сви народи који пишу латиницом преносе туђа имена изворно, и обратно, они који пишу ћирилицом, „преводе" их, транскрибују. С обзиром на стање писмености у ширим масама, Хрвати би имали разлога да при првом помену страног имена даду „превод" у загради што чине само неки листови, а књиге никада. Али, у то се не могу упуштати. У нас је Срба обичај да доносимо имена транскрибовано, без обзира на то да ли је текст одштампан латиницом или ћирилицом. Мислим да је то из више разлога погрешно.

Ако има (а верујем да има) техничких могућности, ћириличка би штампа могла у загради доносити изворно име при првом помену без обзира на то да ли је оно ћириличког или латиничког порекла. Зашто ђаци, и сви други, не би могли знати да се Шекспир изворно пише Shakespeare, а Хрушчов — Хрущев. Тиме би се могло будити и продубљивати интересовање за стране језике, уместо што се подстичу лењост и незаинтересованост. Наравно, требало би исто да важи и за текстове штампане латиницом.

Како је латиница друго српско писмо, знано већини писмених Срба, немојмо људе осуђивати на једностраност, необавештеност или полуобавештеност на које су, на известан начин, осуђени они који познају само ћирилицу, или само латиницу. То наше двојство не мора бити само тешкоћа, оно се може претворити и у значајну предност.

Зашто људи, и они који о страним језицима не знају ништа друго осим да постоје, не би знали да се Никсон пише Nixon, Брант — Brandt, Хит — Heath, Брежњев — Брежнев, Солжењицин — Солженицын итд. То их, дакако, не би осиромашило. Тиме би се могао покопати један од емоционалних набоја, а људи су сити разних набоја.

Важно синтаксичко питање: употреба инфинитива

Има више разлога због којих сматрам употребу инфинитива важним питањем наше синтаксе. Он је пре свега у живој употреби код Срба у западној Србији, у Босни и Херцеговини, у Хрватској и Црној Гори.

У многих српских писаца инфинитив се чешће среће него везник да с презентом. Споменуо бих, осим Вука Караџића, ове писце: Лазу Лазаревића, Лазу Костића, Васу Пелагића, П. П. Његоша, Слободана Јовановића, Петра Кочића, Иву Андрића, Исидору Секулић, а од савременика Бранка Ћопића. У неких је постотак употребљених инфинитива и 80% тамо где се данас, у штампи и публицистици, готово редовно налази да с презентом.

ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ—КУН: „МРТВА ПРИРОДА" (1963)

Крајње необавештене подсетио бих на познате реченице или изреке из народне поезије, књижевних дела и народних песама: — Хајдук може бити ко је кадар стићи и утећи и на страшну мјесту постојати; — Благо оном ко до вјека живи, имао се рашта и родити; — Све ће то народ позлатити; — Стадо моје, само ћеш остати, моји су ме решили удати; — Кад ћеш доћи мој соколе, под мој прозор плакати; — И ту мајка одољет' не могла..., а оне, који се нису давно венчали, подсетио бих на потписану обавезу: — Супружници су дужни једно другоме бити верни и узајамно се помагати.

Онима, које би ово питање морало занимати, препоручујем да прочитају читаво једно поглавље које употреби инфинитива, у својој другој књизи дела „Савремени српскохрватски језик" (Београд, Научна књига, 1969, стр. 731—745), посвећује академик Михаило Стевановић. Запазио сам да их и он сам употребљава у 90% случајева, у обема својим књигама, у којима је могао употребити и другу могућност: везник да с презентом.

Укратко бих напоменуо да се будуће време у књижевном језику твори помоћу енклитичког облика презента помоћног глагола хтети и инфинитива (ја ћу доћи, он ће путовати, итд.). Употреба везника да с презентом за творбу футура, премда честа у говорном језику источне Србије и Београда, веома је ретка у књижевном језику. Моје је мишљење да нормативна граматика не би то никако смела допустити у редовном књижевном језику. Ако то допустимо, лишавамо се потребне разлике у значењу између, рецимо, ових реченица: Ја нећу доћи и Ја нећу да дођем, и отварамо пут потпуном нестанку инфинитива у источној варијанти. Деси ли се то, нема ништа од јединства књижевног језика.

Инфинитив се још употребљава (све то многобројним примерима из српске књижевности поткрепљује у споменутој књизи академик Стевановић) као допуна:

а) Уза све облике глагола хтети (Хтела су се показати достојна чикина поверења — В. Петровић, „Земља", 123).

б) Уз облике глагола моћи и одричног безлично употребљеног глагола дати се (Могао је он ићи у коју хоћеш кућу, А. Лазаревић, „Приповетке". 92; Оно се не да речима описати, Б. Нушић, „Народни посланик". 62).

в) Уз облике глагола морати (Они морају радити, А. Лазаревић, „Приповетке". 93).

г) Уз безлично употребљене глаголе: требати, ваљати и вредети.

д) Као допуна глаголу имати у значењу безлично употребљеног глагола требати.

ђ) Уз следеће глаголе непотпуног значења: желети, заборавити, знати, покушати, мислити, намеравати, одлучити, смети, умети.

е) Уз почетно-свршене глаголе: почети, узети, стати, наставити, престати, итд.

ж) Уз модалне прилошке изразе непотпуног значења и многе изразе с именицама и придевима: бити кадар, склон, вољан; милина је, штета је, итд; корисно је, лепо је, добро би било, итд. (Примера је толико — то је јасно свакоме ко имало познаје нашу књижевност и наш књижевни језик — да их нема смисла ни наводити.)

Морам овде рећи једну чудну ствар. Школовао сам се у Пожаревцу где је инфинитив скоро мртав, а родно се и детињство провео у једноме српском селу у Херцеговини, у којем је везник да с презентом непознат или једва познат. Сви су ме учитељи и наставници језика упозоравали на то да је инфинитив немачка конструкција и да га треба замењивати „нашом" конструкцијом: везник да с презентом. Како сам се за језик одувек занимао, давно сам уочио ову заблуду и увек је с муком настојао разбијати. Не знам ко је крив за толику распрострањеност ове заблуде и међу интелектуалцима. У последњих петнаестак година сусретао сам се с многим интелектуалцима Србије и Босне који су у школама посисали сличну заблуду мада су у говору и писању употребљавали инфинитив. Сличну заблуду носе у себи многи лектори које познајем, и многи наставници нашег језика. Много је људи уверено да је то немачка конструкција, а неки једноставно мисле да је то „хрваштина". Морам нагласити да се инфинитив употребљава у свим индоевропским језицима и свим словенским језицима (многи људи знају руски, па им то мора бити јасно), осим у македонском и бугарском, па је бесмислено говорити о германизму.

Сматра се да је до ишчезавања инфинитива у бугарском и македонском језику дошло под утицајем грчке синтаксе. У којој се то раније збило. То се проширило и на суседне србијанске говоре, а касније и нешто даље. У западној Србији инфинитив је и данас врло жив, а веома је жив у говорном језику Срба (наравно, не само њих) у Војводини, Босни и Херцеговини, Хрватској.

Биб је веома жив и у србијанској штампи и публицистици између два рата, а непосредно после рата живљи него данас. Жив је и у савременој књижевности, али и многи савремени писац вероватно носи споменуту заблуду у себи.

Битно је друкчије стање у штампи и публицистици, на радију и телевизији, у уџбеницима и преводилачкој литератури данас. Узрок томе могу бити сличне заблуде, емоционални набоји и говорни језик многих србијанских средина. Томе „дакању" на руку иду и многобројне послератне дискусије у којима то да, особито с обзиром на невелику слободу изражавања и говора, служи као поштапалица приликом домишљања и премишљања. Постојање „несретног" глагола требати, који је у значењу „морати" обично безличан (има — у то сам се више пута уверио — и чисто српских крајева у којима се он, изворно, употребљава и као „нормалан" глагол), јачало је и јача тенденцију дакања. У Србији се редовно пише: „треба да идем", „требало је да идем", „требало би да идем". Због инсистирања на обавезно безличном карактеру овога глагола појављују се тешкоће нарочито у односним реченицама с перфектом у множини. Новине су пуне немогућих конструкција: „који су требало да дођу у посету", „који су требало да нам се јаве" итд. Граматичари (и сам М. Стевановић) препоручују и овде „је", али „незграпност" свакако остаје. На пример у реченици „Стигли су сви они који је (или су) требало да стигну" мени се ова конструкција и са „је" и са „су" чини подједнако незграпном. Мислим да би у перфекту и кондиционалу, особито у оваквим реченицама, требало допустити пуну предикацију. Не видим шта бисмо изгубили ако бисмо допустили да се може рећи „Сви они који су требали доћи (или да дођу)..." Мислим, напротив, да бисмо могли тиме спречити одумирање инфинитива. Иначе ће се десити (а то се у говорном језику Београда већ догађа, а среће се и у штампи) да и глагол морати постане безличан (свакодневно се чује: мора да учим, мора да идем на посао итд.). Безлична конструкција „треба да" могла би остати чак ако и допустимо конструкцију „требао сам" и „требао бих".

Овде бих могао још напоменути да се реч да употребљава веома често у нашем језику и има разнолике функције. Она је и везник, и знак афирмације и реч којом почињу упитне реченице, итд. Сећам се, било је то пре две-три године, једног наслова у „Политици", који гласи: „Да ли Милиција може да буде способна да се снађе у новим условима". Било би сасвим оправдано да су бар два да изостављена, а могла су без икакве штете по смисао реченице, изостати и сва три. А оно „у новим условима" могло је бити „у новим приликама". И стална рубрика у „Политици" „Да ли знате" не би морала тако гласити. Могла би гласити једноставно „Знате ли". Нема никаквог разлога да се, поред упитне речце ли, употребљава и да јер се упитне реченице могу творити чистом инверзијом, то јест с глаголом на почетку и речцом ли уза њ. У енглеском језику нпр. реч да (that) има разнолику функцију: везник, показна заменица, показни придев, односна заменица, итд. Да би свој језик растеретили од вишеструке употребе те речи, Енглези је изостављају и тамо где се она у нас и другим језицима никад не би могла изоставити. На пример, реченица The man (that) I saw значи Човек којег сам видео. Ово that значи који, али се оно најчешће изоставља. Да се ствари у нашем књижевном језику нормално развијају, и ми бисмо се растерећивали претеране употребе везника да.

Како стање у нашем језику вероватно боље од нас познају они, тј. неки од оних, који умиру од среће што, напокон, „свој језик могу звати својим именом" (питам се само ко им је то право до сада ускраћивао), могло се и десити да се одлуче на цепање језика по сваку цену. Ако не схватимо на чему се темеље деобе (употреба инфинитива има у тим деобама важно место; ја сам се, читајући многобројне чланке и проучавајући њихову „научну" аргументацију, у то више пута уверио), на чему се заснива не само проглашење посебнога хрватског књижевног језика већ и настојање да се подстакне стварање посебнога црногорског књижевног језика (нашли су се за то и сарадници у „стручњацима" као што су Радоје Радојевић и Војислав Никчевић), десиће се оно о чему сам већ говорио: растакање и онога што се, без обзира на регионалне самосвојности, традиционално сматра српском културом. Не позивам на борбу против српских културних и језичких права, ни црногорских, ни босанскохерцеговачких, ни хрватских (најмање против ових последњих), али позивам све оне који могу схватити шта се заправо дешава у језику и култури да напусте летаргију, равнодушност и нехат како би се спасило књижевно-језичко и културно јединство српског народа и заједништво (ако је јединство већ немогуће) с књижевним језиком и културом других наших народа који говоре и пишу једним (премда не јединственим) српскохрватским или хрватскосрпским језиком.

Надам се да је српска лингвистика извукла поуку из онога што се десило или се могло десити. Верујем да ће се с ових страна и даље (и још више) пружати руке и градити мостови, да ће се показивати толерантност и широкогрудост, и да ће изостати сваки знак осионости, самоуверености и лажне надмоћности. Великодушност и толерантност увек говоре о разборитости. Одсутност свести да је у источној варијанти потребно и корисно употребљавати и неговати све оно што је добро у народном језику и све оно што ваља у западној варијанти не говори ни о искреној жељи за језичким јединством ни о разборитости.

(Крај)

Бранислав Брборић

ГЕРХАРД МАРКС: „ПОРОДИЦА"

ПОДСЕЋАЊА

Даљине Александра Твардовског

Поводом смрти знаменитог совјетског песника

ОСАМНАЕСТОГ ДЕЦЕМБРА прошле године одјекнула је вест која је дубоко растужила све љубитеље савремене совјетске књижевности: умро је један од њених највреднијих посленика, Александар Трифонович Твардовски. Овај песник, за кога готово сви његови савременици мисле да је можда највећи кога је Русија данас имала, рођен је 1910. у једном сиромашном сеоцету крај Смоленска. Његово детињство мало се разликовало од детињства друге сеоске деце: воља за животом и немаштина рано су га научиле да у раду види извор сваке среће. Од свог оца, ковача, човека писмена и скоро образована, чуо је прве стихове и сазнао за чари књиге. Малишан је заволео Пушкина, Љермонтова, Кољцова, Њекрасова, који ће му и убудуће бити узори. Са четрнаест година Твардовски већ увелико пише песме, а ускоро ће почети и да их објављује. Прелазак у Москву 1929. године подстиче младог песника на још живљу књижевну делатност. Као дописник обласних редакција Твардовски обилази колхозе, упознајући се са новим друштвеним односима. Резултат тих путовања није само хрпа углавном безначајних стихова и прозе о социјалистичком преображају села него и одлична поема „Земља Муравија", која је и данас једно од песникових врхунских остварења. Садржина ове поеме није одвећ сложена: кад је био основан колхоз у његовом селу, Никита Моргунок није хтео да му приступи: запрегао је кљусе и пошао колима да тражи место где нема колективизације; путовао је дуго, прошао је многе крајеве, много видео и сазнао, стално тражећи земљу Муравију, отеловљење вековног сна сељака о земљи у којој теку млечне реке међу обалама од сира — али је није нашао; коњ му је омршавио, сам је оронуо и оселео: увидео је, најзад, да нема другог пута осим колхозног и постао је колхозник. Испевана изразитим, сликовитим језиком, у смелом, разноврсном ритму, „Земља Муравија" је, упркос местимичној натегнутости израза, значајно песничко дело великог замаха.

Важан догађај у животу Твардовског је велики отаџбински рат, борба „не ради славе — ради живота на земљи". На фронту, између битака, родио се његов најцеловитији, најстварнији јунак, ведра јуначина Василије Тјоркин. Поема „Василије Тјоркин" по склопу није друго до лирски дневник. Свако поглавље, свака појединост је целина за себе; све их спаја главна личност, несебични борац за слободу домовине, прави човек социјализма. Иако писана без плана и надохват, поема се одликује изванредном чистоћом стила. Насликана вештом руком правог мајстора, дивна својства Тјоркинове личности учинила су овог јунака толико блиским читаоцима да су они поверовали у његово стварно постојање. Ратној тематици посвећена је и поема „Кућа крај пута", у којој се приказује трагична позадина рата. Друга глава овог нешто збрканог и расплинутог дела вероватно је једно од најбољих музичких остварења Твардовског: дубина основне мисли, снага осећања, богатство мелодије и, нарочито, шкртост, строгост у испољавању свег тог обиља — ретко се налазе у толикој мери и код бољих писаца.

Иако се ни ове поеме не одликују нарочито чврстом композицијом, „Даљина за даљином" — коју већина совјетских писаца и критичара сматра најзрелијом песниковом творевином — представља пре збир одломака из путне бележнице неголи јединствену целину. Међутим, преплетеност описа догађаја, утисака са путовања, лирских одступања и публицистичких исказа; истовременост сагледања прошлости, садашњости и будућности; спојеност општег и посебног, друштвеног и личног — чине ово дело необично сложеним. Анализа узрока и последица култа личности — нарочито у глави „Овако је то било" — претворила се у последњој поеми Твардовског „Тјоркин на оном свету" у жестоку сатиру против догматизма и бирократије. Боравак тешко рањеног али живог Тјоркина на оном свету, у коме владају непојмљиви закони непријемчиви за све лепо, добро, живо и истинито — само је фантастична, симболична паслика једног одљуђеног овоземаљског света, који је у прошлости нанео много зла песниковим савременицима и сународницима, а који још увек није сасвим покопан.

Док је у поемама дао пуну меру своје даровитости, у краћим песмама Твардовски се најчешће тешко и неспретно изражавао. Разлог томе треба тражити, свакако, у његовој способности да слика портрете и развија радњу — а то су основна обележја поеме која нагиње епу — али и у његовој мани да се разлије. Тежња ка епу очевидна је и у најбољим песмама Твардовског: песмама — портретима о деда-Данилу и шаљивим романсама у ритму поскочице. Насупрот мишљењу А. Тарасенкова и других да је лепота зреле лирике Твардовског у њеној мисаоности, треба подвући управо извесну површност те мисаоности. Твардовски уме да слика, живо и снажно; да развије музичку фразу, често језгровиту и пуну прелива; али чим напусти музику својих осећања и слику, која се из тих осећања расцветава, чим почне да прича, да расправља, да умује — он је смушен и површан. Тек поједине песме из последње збирке (настале од 1959. до 1967. године) одликују се нешто већом дубином.

Ма колико се поједине песме и поеме међусобно разликовале по темама или снази израза, све оне имају једно заједничко обележје: оне показују песникову искрену оданост своме народу, жељу за обичним, неизузетним местом у друштву, велику љубав према људима. Ако многим делима Твардовског недостају драži које ствара машта, непосредност осећања чини његову поезију узбудљивом и драгом.

Али можда и више него својим стваралаштвом, Твардовски је савременој совјетској књижевности допринео као уредник часописа „Нови мир" и као човек. Уређујући најугледнији књижевни часопис у СССР од 1950. до 1954. и од 1958. до 1970. године, он је омогућио да се појаве бројна значајна дела нове совјетске прозе: „Шамила" и „Због ом, Гулсари!" Чингиза Ајтматова, „Тишина" Јурија Бондарева, „Сопствено мишљење" Данила Гранина, „Сеоски дневник" Ефима Дороша, „Људи, године, живот" Иље Еренбурга, „На Иртишу" и „Сони кланац" Сергеја Залигина, „Сеоска свакидашњица" Валентина Овечкина, „Сентиментални роман" Вере Панове, „Тројка, седмица, кец" и „Суђење" Владимира Тендријакова, и многа друга. Међу песницима који су се у том раздобљу јављали на страницама „Новог мира" довољно је истаћи Ану Ахматову, Евгенија Јевтушенка, Бориса Пастернака, Марину Цветајеву, и многе младе и најмлађе. Посебна је заслуга Твардовског што је први прихватио такве писце као што су Тројепољски, Ајтматов, Солжењицин.

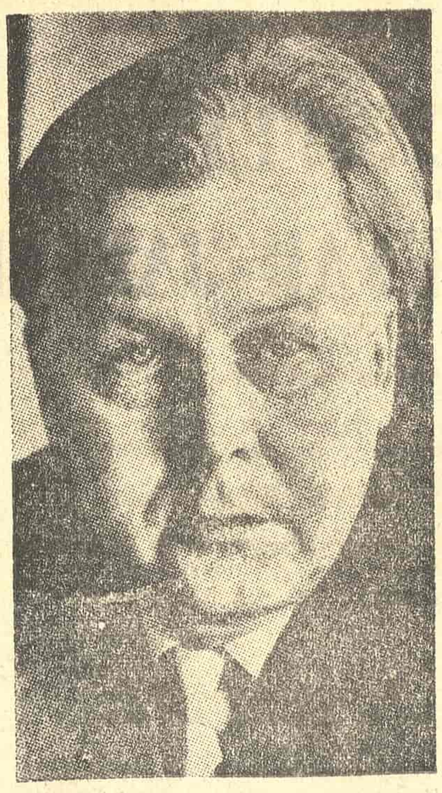
Настојећи да часопис учини што живљим и друштвено кориснијим, Твардовски је пружио прилику економистима, привредницима и другим стручњацима да изложе своје ставове о привредним, културним и осталим друштвеним питањима. Дуго запостављена мемоарска књижевност доживела је нови процват баш у „Новом миру", где су се, осим Еренбургових, појавиле и успомене Паустовског, Мајског, А. Цветајеве.

У рукама Твардовског овај часопис је постао гласник нових тежњи совјетске књижевности и огледало најнапреднијих настојања у друштву после XX конгреса КПСС. О томе сведочи и уредников програмски напис „Поводом јубилеја" из 1965. у којем пише: „Страх од тога неће ли нам наштетити даровито дело које верно приказује оно што осуђујемо у свом животу — једноставно је данак предрасуди која је још увек прилично распрострањена. Све што је даровито и истинито у уметности — све нам је корисно. И, напротив, свака патворина, свака лаж, као и свака наша непромишљеност штети нам и наши непријатељи је најлакше могу искористити против нас".

Исту такву чистоту погледа испољио је Твардовски у такозваном „Солжењицинову случају". Објавивши 1962. Солжењицинову приповетку „Један дан Ивана Денисовича", он је открио совјетском читаоцу овог писца, о коме је у свом уводнику 1965. године писао: „Пред њим је велик пут, који много обећава, на коме, наравно, може бити и тешкоћа, и застоја, и промашаја, али, верујем, биће и још значајнијих успеха и достигнућа". Још годину дана раније (1964) уредништво „Новог мира" закључило је са Солжењицином уговор за објављивање романа „У првом кругу". Међутим, не само што се то није остварило него ни друга Солжењицинова дела нису угледала света. Зато је овај писац 16. маја 1967. упутио отворено писмо Конгресу Савеза писаца СССР и затражио да му се омогући издавање дела у домовини. На седници Секретаријата Савеза писаца од 22. септембра 1967. тражено је да се Солжењицин огради од изјава и написа о себи у иностранству, како би се отклониле клевете које о њему круже у СССР. Тада је Твардовски изјавио: „Солжењицин не може ништа да предузме против клевета. Наша је ствар, ствар Савеза писаца, да демантујемо ове лажи у целој јавности. (...) Што се тиче „Одељка за рак", уредништво „Новог мира" не види разлоге зашто не би требало да објави роман, наравно са неким изменама". Пошто овај састанак није донео никакве резултате, Твардовски се јануара 1968. обратио првом секретару Савеза писаца СССР Фељину отвореним писмом, у коме је истакао Солжењицинову крупну улогу у развоју савремене совјетске књижевности и нагласио да питања која је он покренуо не траже одговоре него решавање и да Управа греши што се бави формом а не садржином његовог писма, као и што се о целом случају расправља „иза затворених врата". Необичном храброшћу и историјском самосвешћу одлучу речи Твардовског: „Сада треба схватити — то је изванредно важно и не допушта одлагање — да се не бавимо Солжењицином као приватним лицем, колико год би се он могао и лично ценити, него зато што он стоји у тачки где се секу две супротне тежње друштвене свести у нашој књижевности, једна од којих захваљујући неизбежности историјског процеса — указује на прошлост, док је друга усмерена ка будућности". Поводом судбине „Одељка за рак", Твардовски упућује Фељину оштре речи прекора: „Ја сматрам, Константине Александровичу, да ми, уколико, треба да будемо више заинтересовани за објављивање овог романа него његов писац, из једноставног разлога јер је злочин да широким читалачким круговима, који су научили да цене Солжењицина, ускратимо тако значајно дело". Знамо да су настојања Твардовског и других била безуспешна. Али она не могу бити неплодна.

Да би се поуздано оценио књижевни и књижевноисторијски значај Твардовског, треба да прође још доста времена. Суд савременика никад није сасвим хладан; увек је помућен нечим личним. Кад једном у будућности буде изгубила привлачну свежину, до које ми толико држимо, и буде, тако нага, предата на милост и немилост оних који немају право да буду осетљиви, сигурно је да његова поезија неће више моћи да значи много: превише везана за своје време она ће већим делом морати да увене са њим. Међутим, у књижевности каткад настану тренуци када су за њен развој важнији људи него писци. Александар Твардовски је носио у себи најдрагоценије што један писац тада може да оствари: човечност. Зато се о њему, можда, неће говорити да је створио велику књижевност, али ће се, свакако, знати да јој је у великој мери омогућио. И ма колико хладан био будући судија, он неће смети да пренебрегне његово дело, јер ће у њему, у патњама и радостима које оно изражава и лепоти којом оно зрачи, морати да нађе далеку клицу своје величине.

Јован Јанићијевић



Александар Твардовски

Нова земља

На новом тлу, у крају откривеном
За срећу, живот бива тежак дуго,
И све се чини одбојно, и треном
Јави се спомен на поднебље друго.

Тек доцније се пусти корен овде:
Спомене друге живот мора стећи,
Ту нова деца треба да се роде,
Ту ваља старима у земљу лећи.

На себе драговољно преузесмо
Најтеже доба новога насеља,
Оно у којем сместише се тесно
Туге и стаза незнаних весеља.

Године труда, стрпљивог уздања
Дали смо земљи својој, и отада
Вртови, њиве, фабрике и здања,
Све што искрсну ту, из нашег рада,

Све у чем беху истрајност и воља
Да победу однесе земља нова,
И браће наше, и отаца гробља —
Бораца њених, њених витезова, —

То с нашом земљом нас занавек здружи.
Служимо њој, а кад нам живот мине,
Нек она свету цваст још лепшу пружи,
Ко свелост своју моћнију од тмине:

Нек светлост борбе и напора крепка
Напред похита, к многим годинама.
Да не би свему пришли од почетка
Насељеници потоњи, за нама.

(1951)

Превео Лав ЗАХАРОВ

ЛЕДОХОД

Лед иде, велик, громаде,
Креће се кроз ноћ и дан,
И све је шира водена бразда
Између обала и леда.

Раном зором, југром димним
Гледао сам низ обалу далеку
Комадиће зимског пута
Како отпловише низ реку.

Преко реке широке
Водио је пртином пут прави.
Том стазом, тим путем
Ишао сам зими к теби...

Изаћи ћу, изаћи ћу напослетку,
О, како су воде високе,
Лед иде ланчићем ретким
Средином реке.

И таласи су високи.
Проћи ће још неки дан —
С првим, с првим парабродом
Отићи ће и бићу сам.

(1936)

* * *

Знам, моја кривица није
Што други
Нису дошли из рата.
У том, што они —
Ко старији, ко млађи —
Осташе тамо,
И није реч о томе,
Да не умех да заштитим —
Да могах,
Реч није о томе
Ал шпак, шпак, шпак...

(1966)

Превели П. ЧУДИЋ и И. ХАЏИЋ

Бранко Драгутиновић

НЕДАВНА СМРТ БРАНКА ДРАГУТИНОВИЋА, драматурга београдске Опере и музичког критичара „Политике", учинила је да се одмах осети велика празнина у нашем културном животу. Тачније, та се празнина осетила још када је Драгутиновић започео, почетком октобра прошле године, своје лечење у болници, па су морали изостати његови прикази концерата у оквиру Београдских музичких свечаности. Тада ми се јавио телефоном: „Идем на неколико дана у болницу, на испитивање, сигурно долазим на БЕМУС". Али, није се вратио: његово место у VI реду партера у великој сали Коларчева универзитета остало је празно. Београдски музички живот остао је сиромашнији, јер је нестало човека који се већ близу пола столећа, истина са краћим прекидима (од којих је један између 1941. и 1945), пасионирано бавио музичком критиком, пишући најпре, од 1926. до 1929, у „Новостима", чији је главни уредник био Отокар Кершовани. Када је због Обзнане тај лист престао излазити, Драгутиновић сарађује у књижевним и музичким часописима (поред осталог, у предратном периоду био је критичар и секретар „Звука"), да би од 1935—1938. своје критике објављивао у „Правди". Од 1945. па све до прошле године био је стални музички критичар „Политике" и у том периоду успео је дефинитивно да изгради свој стил.

Као и Рене Дименил или Жак Лоншан, само у знатно већој мери, јер је реч о нашој средини и нашим новинама, Драгутиновић је успео да своју изванредну ерудицију, проницљиву аналитичност и велико искуство подреди неумољивим захтевима новинских стубаца и нонпарела и да пишући лапидарним стилом и изричући стручне оцене композиторских и извођачких достигнућа, буде јасан и разумљив широкој маси читалаца. Ту своју особину Драгутиновић је развио готово до перфекције и спојио је са необичном истрајношћу хроничара: није било музичке приредбе у Београду коју би он пропустио да чује и пропрати критичком оценом, макар и у неколико редака.

Не може се рећи како је делатност Бранка Драгутиновића наилазила увек и свуда на разумевање. Критика редовно изазива отпоре, али у нашој средини, лишеној осећања за било какве континуитете, деценије критичарског рада Бранка Драгутиновића, изазивале су различите реакције и то чак у редовима оних од којих се то најмање могло очекивати. Међутим, без његових критика будући историчар културе у Београду и Србији неће моћи ни почети своја истраживања.

Ипак, поред редовне делатности у београдској Опери — где је његово присуство било више него драгоцено, јер је оком и ухом искусног стручњака перманентно пратио делатност оперског и балетског ансамбла и својим опажањима и примедбама, напоредо са радом на музичкој критици, знатно доприносио узлизању извођачких квалитета представа —

БРАНКО ДРАГУТИНОВИЋ

Драгутиновић је успео да напише и више значајних студија, које недвосмислено говоре да је његово познавање материје било неупоредиво веће но што се то могло испољавати на малом новинском простору. Од капиталног је значаја његова студија „Пролегомена за историју Опере и Балета Народног позоришта", објављена у зборнику „Један век Народног позоришта", а не мање драгоцен је и његов прилог публикацији „Бела књига о опери", коју је Народно позориште у Београду објавило 1970. године.

Због обимне и богате резултатима критичарске делатности Бранка Драгутиновића често се заборављају његове друге активности. Реч је о његовом педагошком раду (од 1930—1938. био је професор музике у Првој мушкој гимназији) и, нарочито, о његовој диригентској делатности у Академском певачком друштву „Обилић", чијим је концертима са успехом дириговао како у Београду и Југославији, тако и у иностранству (Пољска, Чехословачка, Аустрија, Немачка, Швајцарска, Румунија, Бугарска, Грчка и Турска).

Мање је познато да је поред музике Бранко Драгутиновић готово исто тако пасионирано пратио и збивања на књижевном пољу. Некадашњи студент Богдана Поповића (поред Музичке школе у Београду, Драгутиновић је апсолвирао на групи упоредне књижевности), никада није изгубио интересовање за догађаје у књижевности, како нашој тако и страној. Читајући књиге и часописе (готово да и нема књижевног часописа и листа чији није био претплатник), он се, у кратким предасима, одмарао, информисао и инспирисао. То је богатило и оплођивало његов критичарски опус чинећи га непоновљивим.

Рашко В. Јовановић

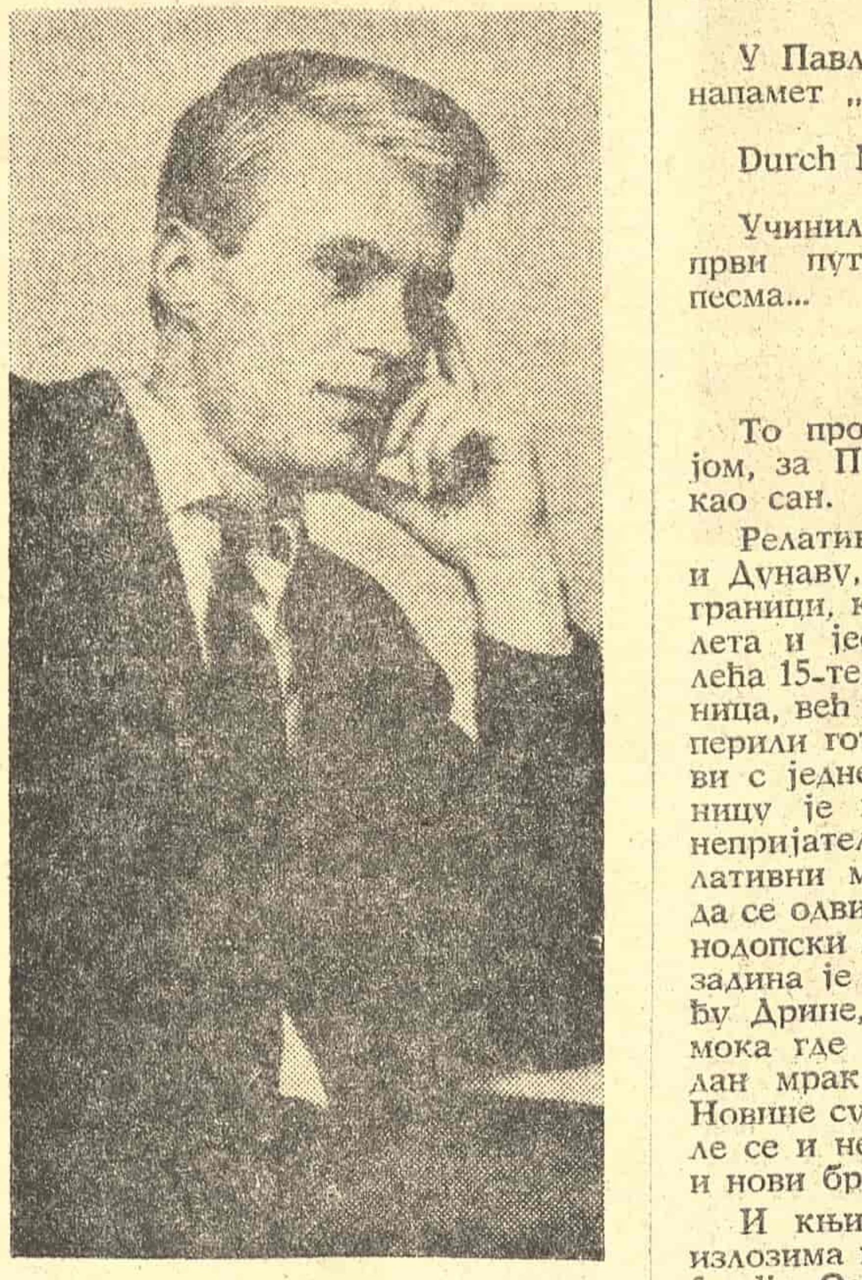
ИНТЕРВЈУ

Мали идеолошки вихори ме не интересују

Разговор са француским књижевником Жан Мари Ле Клезио-ом

ПРЕ ТРИ-ЧЕТИРИ ГОДИНЕ песник и антиквар Мони де Були причао ми је о својој младости. Ништа ме није у тим сећањима толико одушевило колико прича о путовању Оријент-експресом од Париза до Београда. Пут је, просто речено, толико дуго трајао да је био сам по себи роман. Па, ипак, иако је та генерација толико дуго путовала до Европе, била је информисана из прве руке о свему. И што је најчудније паралелно је корачала са својом генерацијом. Данас су се ствари измениле — путује се до Париза, авионом, два сата и, углавном, информише се из друге руке. Наравно, није ово био први разлог да се обратим писцу своје генерације Ле Клезио-у.

Основни разлог за дијалог било је опште уверење француске критике да је Ле Клезио данас један од најинтересантнијих француских писаца. Његов роман „Рат" (1970) дочекан је са истим интересовањем као и први »Procès-verbal« (1963), који је одмах био награђен наградом Теофраст-Ренодо. Тема овог писца је интегрални живот. Споља — пише један критичар — личности Ле Клезио-а увек изгледа да помало посрћу и да су пијане од запрепашћења. Али, оне не посрћу, оне играју игру смрти...



ЖАН МАРИ ЛЕ КЛЕЗИО

Природа његове прозе објашњава и његов презир према свему што је еснаф. Разговор за јавност који је прихватио отуда је двоструко занимљив.

● — Реците, шта публици, која не зна много о вама, треба прво рећи о вама?

— Рођен сам 13. априла 1940. године у Ници. Волим да путујем. Волим живот. Ја нисам писац.

● — Оставимо „питање писца"... Имате ли утисак да припадате „међугенерацији" која се индивидуално реализује? Генерација која вам претходи — „нови роман" и она која је иза вас — најмлађа, „колективистичке" су. Смета ли вам то?

— „Колективистичке", кажете? Шта је то? Оног тренутка када потпишу своје књиге постају индивидуе.

● — Критичари тврде да сте духовни син Мишоа и Лотреамона. Шта мислите о „надреалистичкој интервенцији"? У једном општијем смислу, да ли сте користили искуства надреализма?

— Волим Џојса, Фокнера, Јохана Бојера — знате ли „Камелеона"? — то је изузетно индивидуалистичка књига. Надреализам је, такође, добар. То је начин да се види свакодневно, да се воли живот.

● — Поп-арт нам показује фантастику баналног, док ви дефинишете фантастику конкретног на један други начин — које су разлике?

— Покушаћу да одговорим кратко — не приказујем фантастику баналности, већ лепоту баналности, узбудљивост, изазовност, пријатност баналности. Источна мисао (зен и веда) дала је изванредне ствари.

● — Видите ли неке сличности између себе и истраживања Ливинг театра?

— Ливинг театар не познајем добро. Али хепенинг (John Cage, George Brecht, La Monte Young) и позориште улице, les wet backs мексички, то је добро, то доприноси да се променимо.

● — Шта мислите о Маркузеу?

— Не познајем Маркузеа.

● — Да ли су вас икада преокупирала питања форме?

— Волим да пишем. Преокупације формом нису моје преокупације. Оно што ме преокупира јесте језик, завођење речима, моћ речи, мајстори језика (господарење речима, новцем). Имао сам муке да научим да говорим. Ја нисам баш у великом пријатељству с конвенционалним језиком, бојим се, подозрив сам.

● — Налазите ли да критичка мисао структурализма поједностављује чин писања?

— Мали идеолошки вихори Европе ме не интересују. Језик, то је једна мистика, зар не? Видите, врло сам право одговорио.

Разговор водила
Вера Тренковић

ЛЕТОПИС

„Релативизам" Душана Матића

КРАЈЕМ прошле године (23. децембра), у новосадској Народној библиотеци, Душан Матић је са Драшком Ређепом водио књижевни разговор, у већ традиционалном термину, у реновираним просторијама овог старог здања на почетку Дунавске улице. Том приликом Матић је говорио о Растку Петровићу и његовом осећању историје, о нашем модерном релативном свету у коме и писац, по неминовности судбине, такође постаје релативиста, о границама које су га вечито опседале, увек друкчије а једнако опасне и злокобне, вечито ограничавале, о савременом издељеном свету, најзад о детињству. Истичући неопходну меру толеранције и укидања тих наших свакојаких, малих, атарских граница, Матић је поново, али посве друкчије, говорио о случају, коментаришући један свој давни текст у коме се каже: „Свет и постоји баш зато што је неко тај посао, узалудни а неизбежни, једном започео, не да га доврши, већ да би неко други дошао. Он је ту да изгори, да изгори до краја. Да гори свет, али не да изгори свет. И други с њим. Он није ту да гради савршена огледала у којима би други био слеп и мутав одблесак". Тај подмукли живот, како би рекао Жак Ваше, био је, тако, поново у центру пажње Душана Матића, који је коментарисао став Драгана М. Јеремића из есеја „Песник под звезданим небом": „Са животом може да изађе на крај само поезија, која му је, бар донекле, слична својом моћи за стварањем великог броја форми". Супротстављајући се и ове новосадске вечери крутој логици жутог зида и затвореног круга који су га опседали, од времена детињства, али и од времена аустријске стражаре на ставама Дунава и Саве, Шекспирове улице и Бањице, песник „Багдале" је сасвим новом расветом обасјао већ познате, класичне тренутке своје поезије.

Педесет година Гимназије у Требињу

Поводом прославе 50-годишњице Гимназије у Требињу, недавно је из штампе изашла књига „Гимназија у Требињу 1921—1971.", укусно опремљена и садржајно врло разноврсна. На 360 страница, преко 40 аутора, некадашњих ученика ове најстарије васпитно-образовне установе у источном делу Херцеговине, изнело је своје сећање на гимназијске године, професоре, своје другове и оне којих више нема. Књига је илустрована фотографијама из живота школе, а на крају се налази списак свих ученика који су били уписани у ову школу. Додајмо, на крају, да је указом председника Републике друга Тита, за педесет година плодног рада, требињска Гимназија одликована Орденом братства и јединства са златним венцем.

НЕДРЕМЉИВО ОКО

УЗГРЕД БУДИ ЗАБЕЛЕЖЕНО (VIII)

Наставак са 1. стране

У Павлу је одјекнуло, знао је напамет „Баука", као ехо:

Durch Nacht und Wind

Учинило му се било да је тада први пут разумео шта је то песма...

*

То пролеће и лето над Србијом, за Павла Мрака, минули су као сан.

Релативан мир на Дрини, Сави и Дунаву, на тој текућој воденој граници, крвавој читавог прошлог лета и јесени, бистрој овог пролећа 15-те, као и да није била граница, већ огледало у коме су треперили готово исти људски гласови с једне и друге стране, а границу је могла да испише само непријатељска, туђа рука, тај релативни мир учинио је да почне да се одвија скоро нормално мирнодопски живот у позадини. А позадина је била цела Србија, између Дрине, Саве и Дунава. И Тимока где се гомилао некакав чудан мрак и усред летњег сјаја. Новине су даље излазиле. Појавиле се и неке нове. Изашао је чак и нови број часописа „Дело".

И књиге се неке појавише у излозима књижара. Ето и De Profundis Оскара Вајлда у преводу Исидоре Секулић угледао је вилело дана тог пролећа. На концертима свирала се „1812" Чајковског и Бетовен. И „Марсељеза". Неки су се у публици збуњивали кад би се међу осталим савезничким химнама, обавезним на тим ратним концертима, зачула и „Марсељеза". Да ли да устану или не? Та некад револуционарна, сада државна химна Француске, раније је код нас, била је песма која се чула само са усана радника у поворкама.

Школе нису радиле; у њима су биле болнице. За ђаке беше настао велики распуст, коме нису видели скоро краја. У малој кућици, у винограду, на падини Багдале, где се био сместио један млад музичар Чех, избеглица из Београда, као и толике друге избеглице, Павле Мрак је тих месеци слушао Шопена, и први пут Баха. Дани и ноћи отицали су уз лаки шум као вода на дудама Крушевачких чесама. Читао је „Утопљене душе", „Тако је говорио Заратустра", „Економску теорију Карла Маркса" од Кауцког; понављао у себи: „Како је лепа вечерас књегињица Салома": замишљен, истрајан читао је „Логику" Стјуарта Мила у преводу Васиљевића, из тамо негде године 1870. „Постанак фела" од Дарвина и за свагда га збунила прича о бумбарима; „Нечисту крв" и „Сањина".

Ко све онда није читао „Сањина"!

И „Сапутнике" Исидоре Секулић. Презирао је шах, и љубав и цвркут птица. Запамтио је очи једне високе девојчице која се увек шетала са својим исто тако високим оцем од споменика ка Багдали, а онда дуж расадника до главне улице, где су од првог дана пристизања избеглица из престонице и северних крајева, заједно са младим мештанима, отворили „корзо", и чије жуборење гласова и ход корака није могао ни пегавац да разреди и угаси.

Запамтио је за свагда Павле Мрак Митровића или Дојчиловића, не могу да се сетим тачно његовог имена; Павла Мрака нема, он је негде изгубљен, за увек или не, не знам ништа. Са њим се и иначе никад ништа није знало: ни кад ће се појавити, ни кад ће нестати. Сећао се тог свог старијег друга из тих дана, чије су очи гореле чудним црним, грозничавим сјајем, а рука му се, мршава и кошчата, грчила и ломила као на неком унутрашњем силовитом ветру: расправљали су, док су људи у зараћеној Европи гинули немилице, а воловским колима набацане као снопље проносили умрле од тифуса сокаком ка гробљу, расправљали крај Расине о глупости, неправди и ужасу рата, о злу — био је толстојевац — противу кога се не треба борити, и о оном лудом Достојевсковом питању—замци: да ли ради напретка цивилизације, може да се жртвује живот ма и једног јединог детета?

Дух пустоловине ђикљао је међу младима као пркос између калдрме. Неки његови другови отишли су у војску, као добровољци. Како нису примали ђаке, а једини доказ биле су чисте руке, они би учинили све да им руке огрубе и постану радничке. Тако су улазили у ратну авантуру, и тако их је носио хук рата. То га није много привлачило. Ни да буде болничар крај рањеника. Није волео јодоформ. У потаји, смишљао је да бежи у свет, као и сви они који се приближавају седамнаестој години и имају бујну машту. У суштини, био је дубоко несрећан. Није га нигде држало место. Налазио је било какав повод, макакав изговор да негде шмугне, да отпутује. Да оде. Није ни слутио да је то била припрема за једно невиђено, непредвиђено путешествије.

И тако прође пролеће. И тако прође лето. Као невидљивом руком однесено.

*

Аустрија је имала свој италијански фронт, али, изгледа то није био никакав тврд орах за њене војнике, иако су гинули као снопље. При свем том, Аустрија можда не би ни пошла на Србију, те јесени 1915: имала је своје унутрашње главобоље, али је Немачка водила своју великосветску политику. На западном фронту непријатељске војске су се укопале у рововима, оградиле се бодљикавом жицом, те нису могли ни напред ни назад. Кад није могла даље на Запад, а на руском фронту разгранале се битке у степском бескрају, Немачкој је остао једино блиски Исток. Шта зна? Пут за Индију? Ту је било мекше: пут је водио преко мале Србије.

Немачкој су били потребни неки брзи успеси. Рат се одуговлачио. Хране у средњој Европи све је више недостајало. Веза с Турском Виљему II све се више чинила неопходном. И кад почетком јесени загрмеше топови калибра 42 см. на Дунаву, Србија се изненађена, запрепашћена, тргла из свог летњег сна. Увидела је, наједном, да Багдан, Рудник, блато њено и њено беспуће, за тај калибар од 42 см не значе ништа. Да нема другог излаза већ да испред Макензенових трупа мора да истури свој убиствени, тупи отпор, како је Макензен не би са својим опремљеним и увиграним трупама олујно као прецветали маслачак. И да негде пробије обруч и настави борбу.

Прва јој је мисао била: савезници. Одступање је отпочело. Могло је да буде вратоломно, незадрживо. Али су се опирали и камен, и земља. А једна поворка крену, као некад у сеобама, у беспуће, у неизвесност. Од помоћи савезника није било ни трага. Немачко-аустријска армија је наступала. Бугарска се придружила. Напад на Србију дошао је и са истока. А онда ширила се вест као изненадна плима да се један део енглеских и француских трупа стационираних код Галипоља искрцавао у Солуну. Над осакаћеном Србијом опет је блеснула нада. Станице дуж пруге Ђевђелија — Ниш искитиле су се савезничким и српским заставама и венцима од јесењег цвећа. Разлупане и пусте, станице су уместо савезника дочекале Немце, Аустријанце и Бугаре, са покислим заставама чије су се боје мешале и са жалосно смешним раскваšеним венцима од цвећа. Искрцавање се настављало. Требало је отворити један истурен положај за одбрану Средоземља. Беспутна балканска земља, далеко од база снабдевања, није их занимала. Очајање. Али од Призрена преко албанских планина: опет је блеснула нада: савезнички бродови. И опет обмана. Нада вара: али очајање још више Почео је да схвата Павле Мрак: као да је цела Србија морала да сазна у свом месу да зрно најпре мора да умре, како би...

У Сан Ђовани ди Медуа, лађе их нису чекале; они су чекали лађе.

*

У пустом пристаништу само стене и крш. И једна зграда од неотесаног камена. И мало песка. И једно мало, ограђено гробље с неколико чемпреса. У њему су били сахрањени неки од оних који су 1912, гонећи турску војску на западној страни Балкана до саме обале мора, дојурили на својим брзим копненим коњима. Изнурени и жедни коњи су полетели у море. И, одједном, престрављени, као избезумљени, пропели се, устукнули, и јурнули назад. Њиштали су, помахнитали. Као да су били рањени негде у самој утроби...

Да ли је икада један пустолов, који је спалио за собом све мостове, злочином, несрећном љубављу, или оним лудим немирним жаром што понекад понесе човека негде напред, у беспуће, ма где, у нигдину, само не ту где му се дани уткивају у дане њему блиских, под небом познатим, једноличним и пуним горких успомена.

Да ли је икад тај пустолов без имена и пара, с толико страсне зебње и устрепталости у срцу, чекао, у непознатом пристаништу, да се убаци с угљем у брод, и скрије најзад у какав мрачан кутак прекоокеанског брода, који ће га понети у неизвесност, нов, страшан живот беде или сјаја?

Да ли је икад бродоломник, избачен на пусто острво, с толико усрдности, дозивао лађу која у даљини промиче испуштајући дим као гране, црне, безобличне птичурине што се дуго расплињавају над злокобном, суровом, суморном пучином мора, као што су ови бегунци, на туђем тлу, чекајући туђи брод, с непријатељем за петама, разасути, разбацани, по том песку, и као песак, витлани ратном олујом, чекали на лађу тих мутних, злих дана месеца децембра 1915. године по старом?

ЕРИХ ХЕКЕЛ: „ДВЕ ЖЕНЕ НА ОБАЛИ"

Дани су пролазили несносно дуги. Све је мање имало да се једе. Море је час тихо, час хучно шумело. Плима. Осека. Бура. Небо је било тешко и оловно. Видик мутан и низак. Пљуштале су кише. Затим би дунуо ветар, брзо сушио песак, оно малобројних под шаторима, скрпљених на брзу руку, а највише оних који су без икаквог заклона, крај угашених ватри беспомоћно чучали, подигао би на ноге. Искидао би облаке, гранули би сунце. Пучина, дотле тупа и суморна, заблистала би, бистра и прозрачна, а таласи, на својим немирним креслама, носили би разигране, заслепљујуће искре уместо беле пене, иначе кад се вода олујно ваља ка жалу и ломио стење под шибом буре.

Павле Мрак, који се ретко исповедао, приликом нашег последњег сусрета, рекао ми је полушапатом да све што зна о животу, и што је научио о животу и о смрти, научио је ту, тог децембра, 1915. по старом, у Сан Ђовани ди Медуа, ту међу тим изгубљеним и унезвереним бегунцима, чије су очи немо вребале да се на улазу у залив појави брод. Павлу Мраку се чинило да све те патње нису биле ништа пред тим изненадним блеском лепоте, кад сунце озари пучину. Упијао је у себе, себи за цео живот, ту далеку равнодушну истину сунца. Људи, нестрпљиви, јетки, немоћни, само су једно видели и само једно гледали: зајапењи улаз у залив, чекали да се кроз сиви видик назре лађа. Неке су лађе дошле до улаза, а онда нагазиле на мину и одлетеле у ваздух.

О томе су непрестано говорили, нагађали, око тога се свађали. Од уста до уста кружила је утешна магична реч: „Данас је нема, али сутра сигурно". А онда, наједном, сујеверни, они би заћутали. Љутито уђуткивали једни друге као да су се плашили да не урекну долазак лађе. Причали су о другим стварима, правили се расејани. Предвече би нека група запевала...

Душан Матић

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уређивачки одбор: Филип Давид, Васко Ивановић, Миодраг Илић, Драган М. Јеремић (главни и одговорни уредник), Љубиша Јеремић, Вук Крњевић (заменик главног уредника), Чедомир Мирковић, Богдан А. Поповић, Владимир В. Предић (секретар редакције), Владимир Стојшин, Бранимир Шћепановић. Техничко-уметничка опрема: Драгомир Димитријевић.

Књижевни савет: др Димитрије Вученов, Предраг Делибашић, Енвер Берћеку, др Милош Илић, Душан Матић, др Војин Матић, Момчило Миланков, др Драшко Ређеп, Јара Рибникар, Душан Сковран, Алекса Челебоновић, Зуко Џумхур, Пал Шафер. Идејно решење графичке опреме: Богдан Кршић.

Лист излази сваке друге суботе. Цена 1,50 дин. Годишња претплата 30, полугодишња 15 динара, а за иностранство двоструко. Лист издаје Новинско-издавачко предузеће „Књижевне новине" Београд, Француска 7. Директор Војислав Вујовић. Телефони: 627-286 (редакција) и 626-020 (комерцијално одељење и администрација). Текући рачун 608-1-208-1. Рукописи се не враћају. Штампа: „Глас" Београд, Влајковићева 8.