БЕОГРАД, 16. ЈАНУАР 1973. ГОДИНА XXV БРОЈ 431 ЦЕНА 1,50 ДИНАР

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

ТЕЛЕВИЗИЈА И РАДНИК

ДОСАДАШЊЕ ИНТЕРЕСОВАЊЕ телевизије за радника прерасло је, очигледно, у једну вишу фазу — коју бисмо могли назвати „необично појачаним интересовањем". Телевизија интервјуише радника у фабричкој хали, доводи га свакодневно у своје емисије, тражи његово мишљење о многобројним проблемима политике, економике, културе. Ако се рачуна у процентима, радник вероватно још никад није „добијао" толико времена у телевизијском програму — колико му је посвећено у претходних шест месеци.

И то је, наравно, добро. Проблематичан је само начин на који телевизија представља радника и дискутабилна је корист коју радник има од таквог представљања.

Једна од недавних емисија из циклуса „Култура данас" може, у неку руку, да нам послужи као образац телевизијског настојања да по сваку цену говори са радником и о раднику — и њене крајње невештине да то настојање обликује у било какав одговарајући оквир. Тема емисије била је, ако се не варамо, једнаковредност радног и духовног стваралаштва у модерном друштву — то јест, приближавање тих вредности једној будућој изједначавајућој тачки. Као повод и илустрација послужила је посета ученика основне школе фабрици часовника у Земуну, где су ученици провели неколико часова — радећи барабар са радницима.

Неспретно и неразумно било је говорити о стваралаштву — показујући непрекидно једну те исту механичку операцију намештања велике и мале сказаљке на будилнике! Одговори деце — посетилаца били су искрени и логични: ниједно дете није изразило жељу да постане радник у том одељењу фабрике. Још бесмисленија показала се следећа „сторија" о високоаутоматизованој производњи у панчевачкој „азотари": инжењери су документовано објашњавали потребу даље аутоматизације и смањења броја радника, потребних за контролу електронских команди; у перспективи је да сав посао обавља шест радника, па касније само један — док би, негде крајем овог столећа, и тај један долазио у фабрику једанпут недељно, тек да провери податке на командним таблама! Цела емисија, без обзира на њене почетне побуде, деловала је као анти-пропаганда и рада и стваралаштва. А открила је, узгредно, и неразумевање својих аутора за онај део живота савременог човека, који се зове „рад" и који је телевизија тако нападно пригрлила.

Велико је питање, исто тако, колика је реална корист од других телевизијских сеанси под именом „Мала школа самоуправљања", у којима нови и стари екс-катедра експерти поново причају, причају, причају...

Причање је спорт којем пада цена — али јасно је да би оваква школа имала много већи успех код самоуправљача, кад би се телевизија присетила огромне популарности Кике Бибић и појединачне „лекције" претворила у мале драмске ситуације, колико памтљиве толико и поучне...

Једна од таквих, могућих ситуација одиграла се пре неколико вечери: непосредно после доношења одлуке о стабилизационом зајму Београда, телевизијска екипа потрчала је у најближу фабрику и снимила изјаве тројице вкв — радника — заборавивши да, о истом питању, презентује изјаве радника Иве Андрића, радника Бранка Жежеља и радника Душана Варагића, рекордера у гајењу кромпира. Можда неко сумња да су и то висококвалификовани радници у својој струци?

Трагикомични климакс тог честог неразумевања одиграо се у новогодишњој емисији са Бердапа. По нечијој ординарној идеји, међу џиновским машинама, преводницама, на брани и око ње — мотају се певачи, преобучени у некакве велепоседничке костиме са много крзна и луксузне коже; поред њих, повремено, промакне и понеки радник са заштитним шлемом и гуменим чизмама. Ако Бердап, машине и људи, у оваквој телевизијској подели значе рад — онда су том раду била директно супротстављена певачка „високоблагородства" и њихов арсенал старих градских песама. На чију штету? Имају ли смисла такве конфрон-

Наставак на 2. страни

Берислав Косиер

ЈУБИЛЕЈ БИБЛИОТЕКЕ САНУ

Крајем децембра прошле године Српска Академија наука и уметности прославила је један свој значајан јубилеј — 130-годишњицу постојања и рада своје библиотеке. Тај јубилеј обележен је отварањем изложбе посвећене стотридесетогодишњем животу и раду библиотеке и научним симпозијумом. Изложба у Галерији Српске Академије наука и уметности представила је на својеврстан начин историјат рада библиотеке, а научни симпозијум је осветлио неке врло занимљиве и важне теме из области проучавања српске књиге уопште.

Изложба је, тако, пружила увиду посетилаца материјале, књиге и документа од првих правних аката везаних за устројство Друштва српске словесности, првих поклона библиотеци, првих издања Друштва и прве куповине књига, преко докумената који илуструју рад Српског ученог друштва (ново име Друштва српске словесности које је уследило 1864, после друштвенополитичких померања у тадањој Србији и са измењеном концепцијом рада Друштва), богатство и значај који је библиотека постигла захваљујући, добрим делом, заоставштинама великана наше културе (довољно је као илустрацију овога споменути заоставштину Вука Ст. Караџића) па све до издања Српске Академије наука и уметности, од периодичних публикација и издања из 1847. до наших дана.

Наставак на 12. страни

ЗГРАДА СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ — НОВЕ ИНИЦИЈАТИВЕ У СТАРОЈ УСТАНОВИ

Поезија и „масовна култура"

1.

ОВОМ ПРИЛИКОМ, реч је о „масовној култури". Доиста, данас се много и премного говори о тој врсти културе, а да се при том јасно не зна шта је култура уопште. Очигледно, такав говор није ништа друго до неко набујало празнословље у које можемо потонути, ако се не ухватимо за једну одређену и садржајну мисао о култури.

У својој најсажетијој формулацији, ова мисао јавља се као једначина културе и хуманости. Човек се утолико култивише, уколико очовечује природу ван себе и у себи самом. Ово очовечивање вршило се, углавном, посредством производне технике коју неки савремени мислиоци и писци називају *анти-природом*. Али, почев од индустријске револуције, та техничка анти-природа супротставља се колико спољној природи, толико и људском бићу. Помоћу машинске технике, човек је загосподарио природним стихијама, али се зато морао потчинити самој машини и њеном нељудском ритму: Маркс је већ одавно констатовао да капитализам претвара радника у прост додатак и живи део машине. Отуда, у својој најновијој фази, култура мора значити не само очовечивање природе, већ исто тако — и првенствено чак — *хуманизацију технике*. Отац кибернетике Норберт Винер мислио је да ће се техника очовечити, ако се машине буду *минијатуризовале*, тако да се њихове димензије прилагоде мери појединачног човека. Он је држао да ту минијатуризацију омогућује нуклеарна енергија и електроника.

Друштвена стварност, међутим, наругала се Винеровој племенитој идеји. Уместо очовечивања технике, она је наметнула *технизацију човека*. Уместо да се технички апарати саобразе људском бићу, ово биће се преображава у неку врсту техничког апарата, тачније — у живог робота. Још 1934. године, енглески историчар Арнолд Тоинби назрео је долазак оваквог робота; он га је означио као *Homo Occidentalis Mechanicus Neobarbarus;* као што показује наведена ознака, историчар је управо у том технизираном човеку видео „неоварварина", дакле — представника модерне *антикултуре*. После три и по деценије, Тоинбијева интуитивна слутња конкретизовала се у виду једне научне прогнозе коју је Гордон Ретри Тајлор изложио на страницама своје књиге „Биолошка темпирана бомба" (изд. „Југославије", Београд, 1970. године). Сходно тој прогнози, биотехника ће већ до 2000. године усавршити вештачку постељицу и фабрику деце, док ће на почетку трећег миленијума успети да одржава мозгове ван тела и да производи „људско-машинске химере" (то јест створења која ће бити пола људски организам, а пола механизам).

Ако сирова и неукроћена природа представља исконску *некултуру*, онда се отуђена техника може сматрати савременом *антикултуром*. Самим тим што изопачава и разграђује људско биће, таква техника је данас главни облик у коме култура разједа саму себе. Она би се дала симболизовати прастарим ликом змије која гризе рођени реп, да би себе саму појела.

2.

Та „змија" антикултуре прождире, такође, поезију и уметност; у змијском загрљају изметнуте и одметнуте технике, уметност се може одржати једино под условом да се укључи у ту исту технику. Рекло би се да је француски истраживач Пјер Франкастел алудирао баш на тај услов, кад је тврдио „да је и сама уметност, у извесној мери, техника на двоструком плану оперативних и фигуративних активности" (П. Франкастел: „Уметност и техника", Београд, 1964. године). По свој прилици, уметнички чин и рад машине могу се најлакше поистоветити у *ритму*. Претпостављајући да ритам игра пресудну улогу у кретању механизованог друштва, Жорж Фридман га оцењује као човекову моћ, али и као једну од најозбиљнијих опасности за људско биће. И заиста, отуђена техника роботизује човека на тај начин што га присиљава да се повинује ритму машине. С обзиром на то, Франкастел је закључио да „проблем ритма господари целокупним развитком савремене уметности". По њему, овај проблем је још 1912. године завладао Делонеовим сликарством, а онда и читавом апстрактном уметношћу. У ствари, проблем се састоји у сукобу машинског и органског ритма.

Осетивши конфликт о коме је реч, амерички истраживач Луис Мамфорд установио је да се више не ради о томе да се машини нађе одговарајуће место у људским делатностима; сасвим обратно, сада је неопходно да се самом човеку обезбеди простор у машинском свету. За овај неопходни простор воју поезија и уметност, садејствујући у друштвено-културном напретку. На удар технократске антикултуре, уметност и култура узвраћају извесним противударом. Наиме, док отуђена техника обезвређује и нагриза уметност, литература жигоше такву технику; одређеније речено, уметност потврђује саму технику као културну тековину, али негира њено отуђење које људску културу посувраћа у роботизовану антикултуру. Та критичка негација нашла је један од првих и највиших уметничких израза у Чаплиновом филму „Модерна времена". На први поглед, овај класични филм оваплотио је Бергсонову мисао да механички покрети човечјег бића изазивају комичан утисак. У ствари, Чаплин је битно продубио и надвисио Бергсона. Дејство његовог филма не исцрпљује се обичном комиком; оно је потенцирано до праве сатире која значи осуду човековог механизовања.

Та хуманистичка осуда је одлучно појачана у савременој књижевности, углавном — у научној фантастици. Јер, ако је Чаплин био суочен са *механизацијом* људског бића, аутори ове фантастике сукобљавају се са човековом *роботизацијом*, то ће рећи — са екстремним обликом данашње антикултуре. У свом научно-фантастичном роману „Више него људски", Теодор Стерџен наговештава да би се будући људски робот могао појавити као неко колективно сушатство. По њему, један орган овога сушатства била би извесна Беба која несвесно обавља функцију електронског рачунара.

Па ни то није све. Горка чаша роботизма још није испијена до дна. Тренутно, роботизација извитоперује функцију човека, пошто га приморава да се понаша као аутомат; већ сутра, међутим, она би могла да преиначи сам човеков *организам*, замењујући његове природне органе вештачким деловима или протезама. Како тврди Џошуа Ледеберг, професор Калифорнијског института за технологију, иста замена могла би се развити до производње некаквих хибрида који би били стварани на тај начин што би се човеколиким мај-

Наставак на 2. страни

Радојица Таутовић

У ОВОМ БРОЈУ:

ИШЧЕКИВАЊЕ СЈАЈА — стихови Десимира Благојевића

ПОЕЗИЈА И „МАСОВНА КУЛТУРА" — есеј Радојице Таутовића

СТО ПЕДЕСЕТ ГОДИНА ОД РОБЕЊА ШАНДОРА ПЕТЕФИЈА — есеј Јаноша Бањаија и препеви Ивана В. Лалића

„ТАТКО" — проза Ивана Ивановића

Драган М. Јеремић: ПИСАЦ И ЊЕГОВ ЈУНАК

ПОЛЕМИКА: Радован Зоговић и Вук Крњевић

ИНТЕРВЈУ са сликаром Борђем Илићем

Синиша Пауновић: ИН МЕМОРИАМ ИВАНУ КАРАЈЛИЧЕВУ

О НОВИМ КЊИГАМА Данила Киша, Милице Николић и Душана Недељковића пишу Чедомир Мирковић, Миливоје Јовановић и Слободан Петровић

КЊИЖЕВНЕ ТЕМЕ

О НАСТАНКУ „ЈАМЕ" ИВАНА ГОРАНА КОВАЧИЋА

Шездесет година од рођења великог хрватског песника

У ШКОЛАМА и на књижевним вечерима и скуповима често се чују речи: *како настаје песма?* Ово питање, сигурно, највећим својим делом улази у језгро психологије песничког стварања. Због тога је оно и веома старо и веома ново. Песницима, одиста, није лако одговорити како је настала њихова песма, јер је она — како каже Рилке — цело једно животно искуство. Штавише, ако су искрени, песници морају поћи од објективне реалности и историјске условљености, које су, у крајњој инстанцији, увек прави, дубоки основ поезије.

Друштвеној служби једног песничког дела ништа не одузима објашњење о његовом настанку. Објашњење како је настала нека песма, самој песми ништа не одузима; напротив, помаже читаоцу да открије из чега је све и на како чудесан начин песник саздао своје дело. Љубитељи поезије цене јасноћу и истинитост, а не маглу и мистификацију.

Кад је у питању настанак дела, критички текстови су као лепе приче, али мало или готово нимало не говоре о суштинском на том плану. То, уосталом, и није најважније у раду једног критичара. Зато исповести самога песника као и његових блиских савременика имају битно значење за тумачење настанка песама. А идући за тим уверењем, настојаћемо да се овим сведочењима послужимо како бисмо открили како је настала једна од највећих и најзначајнијих поема у југословенским књижевностима — „Јама" Ивана Горана Ковачића.

*

Горан Ковачић написао је неколико добрих пјесама. Он још живи у неком пјесничком трансу. Упознао сам га добро и вјерујем, да ће дати всликих ствари нашој литератури. Па ипак, да није дошао међу партизане и да није имао прилике да проживи оно, што сада проживљава, сигурно би брзо угаснула његова звијезда. Тек ту се њему отварају очи. До сада је он био загребачко „мамино дијете", интелектуалац, »literarisch belastet«, и живот за њега није био ништа друго до литература. Ова ће га тешка, ужасна и величанствена стварност ријешити постепено и сигурно једног наслијеђа малограђанског литерата. У њега има и одушевљења и поштења и талента.

(Др Младен Ивековић)

*

У старинској кући бихаћкој, у којој су до прије кратког времена усташе клали, мучили и убијали, Горан је у самоћи писао стихове за своју поему „Јама".

Наставак на 2. страни

Милорад Р. Блечић

ТЕЛЕВИЗИЈА И РАДНИК

Наставак са 1. стране

тације, навлаче ли нас оне поново на опсенарску причицу о цврчку и мравима — иако су закони тржишта давно утврдили: понекад конјунктурна цврчкова песма доноси већи друштвени догодак од нерентабилног мрављег пословања? Још смешније је када певачка „звезда" доће под рефлекторе у елегантној варијанти радничког комбинезона — или кад на једној репризи партизанско-конфекцијске ревије цело КУД „Иво Лола Рибар" наступи у таквим радничким комбинезонима игра „радничко коло" итд. Слична банализација никад није пала на памет радничком КУД „Абрашевић", које нема потребу да етикетира своју класну припадност. Треба ли можда очекивати нову модну колекцију у стилу „Дође мала, вечерас на прело — Лепо стоји радничко одело"?

Телевизија — и још понеко у нашем јавном и културном животу — морала би да схвати: радник није њен кампањски гост, он је реалност која не може да „изиђе из моде", једноставно зато што људски рад поново добија своју праву вредност — у истој мери, у којој губи вредност бесплодно причање, социјални статус као квалификација и галерија вештачких, маглом надуваних величина. Епоха поштовања рада извлачи на светлост и неке идеале о људским квалитетима.

Берислав Косиер

О НАСТАНКУ „ЈАМЕ" ИВАНА ГОРАНА КОВАЧИЋА

Наставак са 1. стране

— Тамо сам несметан и миран, — говорио је Горан — а крв жртава што се осушила на зидовима стољетне куле буди у мени увијек нови и снажнији револт, испуња ме све јачом мржњом . . .

(Вјекослав Афрић)

*

Био је фебруар 1943. године. Вријеме хладно, а по Ливну, околици и овдје на Думану много избјеглица, рањеника, тифусара и партизана. Избјеглица је највише било с нама у пећини и око ње, гдје се увијек пушила ватра. Моју пажњу је неколико дана привлачио крупан, на изглед равнодушан и замишљен младић разбарушене косе, са снопићем папира из обичне школске свеске у рукама. Понекад је био с једним другом, али најчешће сам. Сједио би овдје на камену и писао на кољену. С времена на вријеме ћутке би се примакао ватри да огрије руке, а онда би поново брзо писао и исписане листове стављао у џеп. Рекли су ми да је то партизански пјесник Горан и да пише поему *„Јама"*.

У три јаме Ливањског поља бачено је на почетку рата преко 2000 Срба. Само неколико њих успјело је да се спасе и изађе живо. Причали су ми да се Горан састајао с њима. Било је дана када је нестајао и враћао се тек касно у ноћ . . . Добро се сјећам како је једне мрачне ноћи отишао с неким јединицама у правцу Ливна и Прозора. Био је исцрпен, али сјај његових очију није био избљиједио. Касније смо сазнали да је овдје, међу нама, пред овим пећинама и у њима завршио главни дио своје *„Јаме"*.

(Душан Бараћ)

*

Разговарао сам с Гораном последњи пут пред прољеће 1943. године у Ливну. Разговор се водио углавном о књижевности. *„Јаму"* је већ тада имао углавном написану и хтио ју је, пошто изврши ситније коректуре, објавити у листу *„Далматински партизан"*, али је нагло наступање офанзиве прекинуло тај план и наш уговорени разговор.

(Јуре Кашелан)

*

Оно, што су пјесници читавог свијета сањали, зашто су се умјетници свих земаља борили, иако не с пушком у руци, јер им та срећа није увијек била дана, остварујете данас ви, својом, у пуном смислу, јуначком борбом за слободу и најосновнија права човјека. Хероје и јунакиње, које су пјесници свих времена само замишљали, видимо овдје на сваком мјесту, и тако је хероизам, јунаштво, престало бити изнимка, већ је оно закон и опћенита појава. Кад би сваки од вас испричао своје догађаје из ове тешке, али најславније борбе за народно ослобођење, сваки тај догађај имаде у себи толико управо чудесних, невјероватних јуначких дјела да достаје за епопеје. Али ви их сами сматрате обичном појавом, иако она надмашује све подвиге јунакиња романтичних тј. пјесничких дјела. Племенитост те борбе, поступци према крвнику непријатељу, ма-

Одломак из књиге „Како се рађала југословенска револуционарна поезија" која ускоро излази у издању нишке „Градине".

Милорад Р. Блечић

ПОЕЗИЈА И „МАСОВНА КУЛТУРА"

Наставак са 1. стране

мунима и другим животињама усађивали органи или удови људског порекла. Такви хибриди били би први *пара-људи* или хомонкулуси. Налик на баснословног Франкенштајна, они би се органски разликовали од досадашње људске врсте.

На жалост, ни они нису последња реч технизације човечјег бића. Изгледа да ту реч сачињава *киборг*, наиме скраћеница која значи „кибернетички организам". Будући да се у човечје тело све већма усађују вештачки мишићи, вештачке руке и егзоскелети (то јест вештачки костури ван тела), људски организам толико ће се помешати са механизмом, да се практички неће разликовати од овог другог. Управо таква мешавина обележава се као *киборг*. Но, да ли се она још увек може сматрати људским суштаством?

По свој прилици, не. Довршавајући дехуманизацију, *киборг* би „крунисао" данашњу антикултуру која се подудара са технизацијом човека. Према томе, фетишизовање технике равно је разарању културе. То је проницљиво констатовао Станислав Лем, пољски мислилац и писац научне фантастике. Пошто је саму културу приказао као човекову стратегијску „игру" са природом, он је размотрио разне „улоге" у тој судбоносној игри, па је закључио да „улог културе не мора бити истоветан са улогом који је одређен законима техноеволуције". После свега, прилично је јасно да модерна антикултура изопачује човека у робота, док га је традиционална, обична некултура сроазавала до животиње.

Та антикултура се намеће путем такозване „масовне културе" која индустријализује и комерцијализује поетско-уметничку делатност. Зато се „масовна култура" указује као пета колона варварства унутар културног круга. Наоружана сликом и тоном, ова се пета колона окомљује, нарочито, на поезију и књижевност, дакле — на уметност *речи*. Литература је свесна овог непријатељства „масовне културе" према уметничкој и људској речи. У већ наведеном Стерценовом роману, као орган роботизованог колективног бића јавља се један мутави идиот о коме романсијер каже: „Као да му је језик био од ђона, а грло му је било као зарђала пиштаљка". Очевидно, масовна култура почиње одређивати саму суштину и судбину песничко-књижевне речи. Отуда је енглески критичар Ричард Хогарт дошао до сазнања да истраживање „масовне културе" није само посао чисте социологије, већ и задатак књижевне критике.

Са своје стране, поезија и књижевност се делимично опиру приказаној псеудокултури, а делимично јој се и потчињавају, мада тим потчињавањем стављају главу под секиру. Током овога самоубилачког потчињавања, литература се посувраћа у *паралитературу* која би се, по аналогији са поп-артом, могла означити као *поп-лит*. Паралитература још није једносмислено и тачно дефинисана, али је сигурно да она обухвата шпијунске и детективске романе, романсиране биографије, стрипове, сановнике и слично „забавно" штиво. У паралитерарном облику (или, пак, изобличењу), књижевна реч успева да сачува своје „тело"; штавише, она га увећава до џиновских размера масовне штампе; за узврат, она мора своју „душу" да прода ђаволу који сада узима лик модерног менаџера и технобирократа.

3.

Не мање, међутим, дехуманизује се и читалац „елитне" књижевности, премда „елитни" списатељи фркћу на „масовну културу", па и на њен паралитерарни огранак. Упркос овом аристократском фрктању „елитна" књижевност је отуђена од истог оног *осећања* од кога се удаљила и „масовна култура". У стаклености башти поменуте књижевности, то осећање се спарушује исто тако каогод и у смогу „масовне културе". Данас, висока поезија и литература постају „несентименталне". Прустов свет, на пример, цепа се на импресију и интелигенцију: између ова два пола недостаје осећање као чинилац синтезе. У том погледу, Валеријева поезија дала би се узети за пандан Прустове прозе. На крају своје поеме „Поморско гробље" (Le Cimetière Marin), Пол Валери изражава жељу за немањем жеља, *за немањем осећања*. Најзад, после другог светског рата, романсијер Ален Роб-Гриje саздао је један имагинарни свет који је (по речима Лисјена Голдмана) „налик на модерну машину снабдевену ауторегулационим механизмима". Наравно, машина је лишена емоција. Кибернетички аутомат је кадар да рачуна, чак и да мисли, — али не и да осећа. Емоција је оно што и најпримитивнијег човека разликује од најсавршенијег робота. Према томе, престависи да се напајају на извору емоције, поезија и литература лишавају се крви и људскости; оне се исто тако дехуманизују као и масовна култура која своје муштерије саображава моделу робота. Обе су подједнако безосећајне, што значи — нечовечне. И једна и друга сливају се у кужни канал савремене антикултуре.

Дефинисана технизацијом човека, па стога и атрофијом људских осећања, данашња антикултура оцртава се као знак једнакости између „масовне културе" и „елитне" литературе. Ову битну једначину је још пре рата назрео критичар-марксист Борђе Јовановић који је опазио да супротност између спиритуализма и техницизма није ништа друго него привид. Саопштавајући ту дубоку опаску, Јовановић је писао: „Док техничар у машини види свог свемоћног идола, дотле филозоф у „духу" или „души" открива исто тако свемоћног идола: машина с једне стране, а „дух" и „душа" с друге постају фетиши истог божанства — профита" (Б. Јовановић: „Против обмана", Београд, 1951. године). Продужујући линију коју је повукао Јовановић, ми долазимо до закључка да „елитна" књижевност и „масовна култура" представљају лице и наличје исте антикултуре. И једна и друга рашчовечују људско биће, јер обе теже да га лише сваког осећања, то јест оног неотуђивог својства које човека одликује од машине и робота, па и од „електронског мозга". Зато, када се обара на „масовну културу", револуционарна критика се нипошто не залаже за „елитну" поезију и уметност. Ова критика одбацује дилему: *или* „елитна" уметност *или* „масовна култура". Другим речима, она не пристаје да бира између високе „вредности" и широке „масовности".

Дижући устанак против данашње антикултуре, револуционарна критика подржава једну нову уметност која настоји да буде исто толико масовна колико и вредна. Таква уметност ће превазићи „масовну културу", односно технизацију и роботизацију човека. Самим тим, она ће допринети очовечивању технике. Јер, кад је реч о култури, у ствари се ради о човечности. О човеку самом.

Радојица Таутовић

ЛЕТОПИС

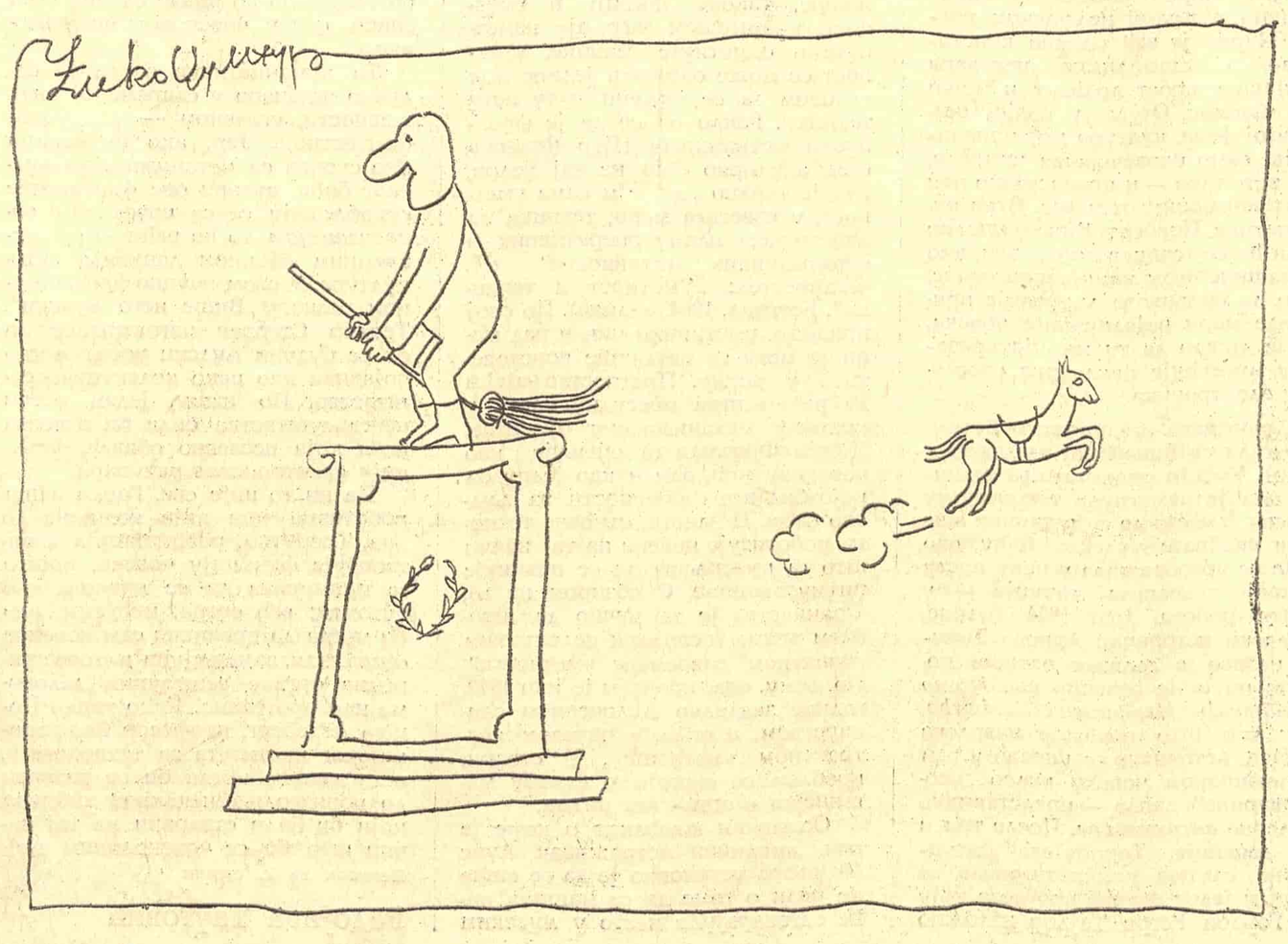
ТОМАС СТЕРНС ЕЛИОТ

Т. С. Елиот као херој

Још једна књига о Елиоту! — узвикује непотписани критичар Тајмсовог литерарног додатка (у броју од 1. децембра 1972) поводом публиковања књиге „Т. С. Елиот" есејисте и универзитетског професора Бернарда Бергонција. Заиста је чудно, наставља он, да професор тако независтан и живог духа какав је Бергонци иде, после толиких књига о Елиоту, на поље које су многи пре њега већ узорали и објављује књигу која није ништа друго до „скромно употребљива". И што је најчудније, његова књига је кориснија као биографија него као критика, и то као биографија коју пише човек очито одушевљен својим објектом. „Елиотова каријера презентира мислим — пише он — пример хероизма на два плана. Као креативни стваралац он је храбро, од сопствене патње, градио поезију; као човек од пера он константном посвећеношћу животу духу и вредностима цивилизације, често онемогућаван замором, лошим здрављем и многим приватним несрећама, представља племенит пример . . ." Рецензент Бергонцијеве књиге сматра да је ово готово смешно: који то озбиљан писац не ствара уметност из „сопствене патње", а „замор, лоше здравље и приватне несреће" чекају сваког од нас, песника или не-песника подједнако. Елиот је свакако био човек од принципа, али то са посвећеношћу животу духа и вредностима цивилизације — које би могао да пропагира неки провинцијски учитељ или свештеник — нема много везе, а са „херојством" баш никакве.

Најзанимљивије је да и тамо где су судови о Елиотовом делу јасни, прецизни и, по свој прилици, тачни (као што је случај са оценом неких делова Елиотове поезије коју је изрекао Ф. Р. Ливис) Бергонци доноси нове који тешко да ишта доприносе јасним и целовитим представама о овом великом писцу. Највећа грешка Бергонцијеве књиге је, по мишљењу критичара, у томе што је он, стручњак за енглеску књижевност XX века, младог Елиота представио као глас вапијућег у пустињи. То значи да је књига готово непоштена, неправедна према Паунду и према фигури каква је Џон Мидлтон Мари. Књижевна Енглеска у којој се Елиот као писац афирмисао није изгледала таква како Бергонци хоће да је представи.

У АЛЕЈИ ВЕЛИКАНА



Нови чланови Удружења књижевника Србије

Удружење књижевника Србије у току 1972. године добило је осамдесет молби за пријем у чланство. Након детаљног разматрања сваке молбе појединачно, Управни одбор Удружења књижевника Србије је, на својој седници од 16. јануара 1973. године, примио у Удружење Ратка Адамовића, дра Петра Волка, Драгана Жигића, Ивана Ивановића, Миодрага Јанковића, Добривоја Јевтића, дра Новака Килибарду, Мирослава Максимовића, Војислава Минића, Милосава Славка Пешића, мра Бранка А. Поповића, Тодора Терзића, дра Борђа Трифуновића, Драгињу Урошевић и дра Богдана Шеклера. Неки случајеви, међутим, нису могли бити размотрени до краја због помањкања података, па је Управни одбор одлучио да се о њима расправља на једној од својих идућих седница.

ЈУБИЛЕЈИ

ЗА НОВО ЧИТАЊЕ ПЕТЕФИЈА

ПРЕ СТО ПЕДЕСЕТ ГОДИНА, првог јануара, родио се Шандор Петефи. Тврди се — између осталих и песник Ђула Ијеш, аутор Петефијеве биографије познате широм Европе — да се „велики песници не јављају неочекивано, из ведра неба, као божја објављења. Може се установити, враћајући се у животу народа далеко уназад кад су настали породајни болови у којима ће се родити изузетно дете. Нација, велика породица унапред се припрема за велики догађај". И тврде то с правом. Ипак је дан рођења био случајан, мада је Петефи — у писмима и песмама — више пута назначавао да ипак није реч о чистој случајности... Прва половина 19. столећа, с револуцијама којима се завршава половина века, раздобље је крупних породајних мука. Окончавају се и отварају раздобља, набирају се духовне струје и гребени мисли проузрокујући тектонске преображаје, судбине људи постају симболичне а кретања и покрети историјски. И не само у историји Мађарске. Паралелно са овим породајним мукама и трагедијама рађају се крупна песничка дела. Оно што принцип објављује показује се као чињеница — велики песници се не јављају неочекивано. Петефи каже претерујући, али то претеривање је веома тачно, да је „бог подарио пламени стуб /песницима да оне воде/ народ према Ханаану". („Песници 19. века"). Али да ли се може говорити о претеривању у једном овако згуснутом историјском тренутку,

Одакле полази Петефи, за кога је песник пламени стуб који води народ, и цитирану песму започиње „нека нико тек олако /не маша се струна!", и који може да опрости лошим критичарима и најокорелијим злотворима, јер се они с временом могу и преобратити, „али лошем песнику нећемо опростити ни ја нити бог" („VIII писмо с пута"), Петефи који одбија да је поезија

Господска, фина, блиставa дворана
Где може се са достојанствомући
У лакованим ципелама само,

и тврди:

и тврди:
Поезија је нешто више! Зграда
За срећне отворена, и несрећне,
За свакога ко жели да се моли.
Храм, дакле, где се приступити може
У опанцима, па и босих ногу.

(„Поезија")

Одакле креће песник који противречи господском, фином и блиставом и који ступа у храм „у опанцима, па и босих ногу"? На питање тешко да се може дати недвосмислен одговор, односно једино се недвосмислено може казати да није кренуо неочекивано. Никоме судбина није прописана, ни Петефију није била; али његова судбина била је припремљена за једно историјско раздобље изузетне згуснутости, а припремљен и он сам био је погодан да буде синхрон са својом улогом. Јер очито је да је играо улогу. И онда кад је напустив ши школу, више пута окушавши срећу, мотао се у почетку око позоришта и путујућих дружина, доцније је и играо, лоше, и неталенто вано према историји књижевности и сећањима, а према најновијим истраживањима успешно, чак ова истраживања показују да је врело његове романтике позориште, познавање савремене драмске књижевности. Избројано је и то колико је позоришних комада могао да зна Петефи.

Играо је улогу и кад се пријавио у војску, а и онда — у доба глумачких и војничких епизода његовог живота — када предузима дугачка путовања (често и по хиљаду километара пешице) по земљи, и кад се пред женидбу припрема на дуг пут у иностранство, како би видео море за које мисли да највише наликује на његову душу. А улогу и онда кад се на сваком кораку заљубљује, причињавајући многе бриге доцнијим истраживачима његова живота због имена девојака која се јављају у његовој поезији, јер треба открити, како је и ред, идентитет тих девојака. И онда кад њега, који говори у име народа, народ не бира за посланика, а успут му се и наруга. Улога се наставља 1848. и 1849. године. Кафана Пилвакс, улице и тргови Пеште, провинција, револуционарне трупе, Дебрецен, Ердељ, све су то појединачне позорнице оне улоге коју је прихватио и носио, сад већ одиста уверен да је он пламени стуб. Само што остаје усамљен, одгурнут устрану, пламени стуб светли, али га више нико не види. Гине 31. јула 1849. године, у једној од последњих битака мађарске револуције.

Смрт није последња реч у његовој улози. Не само због тога што његови савременици и доцније генерације не верују да је погинуо и тек се онда мире с тиме кад ни иначе више није могао бити међу живима по рачуну људског века. А ни због тога што су му најдуже, све до данас клицали „нечитачи", испредајући легенде око његовог имена и лика, а можда ни због тога што је све до данас истицан на бар јаке како се коме допадало и кад је коме био погодан, свако је у њему истицао своју истину, која најчешће није имала никакве везе с Петефијевом истином. Као ни због библиотеке литературе која је написана, у Мађарској и у иностранству, о Петефијевом животу и његовој поезији.

Има у томе неки други и дубљи узрок што је ова улога, како је узима мађарска књижевна и не само књижевна свест: улога песника песникâ, није окончана у моменту смрти. Никаква брисања, лажи и преинаке не могу искључити из друштвене свести и познавања света једног народа прошлост, нарочито она раздобља која су својим људским и друштвеним згушњавањима дала правац историји. Из спомена на ову традицију створен је некакав историјски матерњи језик. Уз овај историјски матерњи језик везују се низови неизрецивих реченица, као што је појам Доже, који се увек изнова враћа у најсложенијим раздобљима мађарске историје, а трагове ових спомена увек негују они не изненада рођени велики песници какав је био Петефи, који није само изразио име Берђа Доже, сељачког вође, већ га је развио до духовне буре и револуционарног претече, и то баш марта 1847. године, дакле годину дана пре 15. марта, кад је написао:

На гвозденом трону спалили су
Тело њему, али дух му нису.

(„У име народа")

Није требало дуго чекати па да се, на сличан начин, изрази пред једним новим револуционарним раздобљем доцнији песнички сродник Ендре Ади, служећи се песничким сликама и реченицама из речника који објашњава овај историјски матерњи језик. Речи овога језика одјекују из дубине, са самога дна песничке форме и песничког садржаја, народне песме, жанр-слике, винске песме, плебејске беседе, мађарског ритма и песме у јамбу, рима и ритмичких образаца. Све се може истраживати у Петефијевој поезији, поред онога што је наведено и везе с Европом, оне нити које га чврсто везују за социјалисте утописте, или за Хајнеа и Ленауа или, још више, за Беранжеа, који је за њега — какав пример недостатка перспективе који делује накарадно! — „искупитељ новог света" и највећи апостол слободе, јер је „прасак топова јулске револуције био одјек Беранжеових песама". О томе што је волео тако јако Шекспира и што није подносио Гетеа... А можемо да откривамо супротности између песниковог живота и духа његове поезије, а не може да нас узнемири ни оно што је Михаљ Бабич рекао за њега, то јест да је „малограђанин"...

Све се то види и зна, подстиче на истраживања и анализе, одређује задатке за следећа раздобља, и те задатке непрекидно понавља, јер је тачно да се о великим песницима никада не може рећи довољно, али због тога није фраза да је Петефи живе, а то треба установити и после сто педесет година, а због тога ни његово рођење нити смрт нису случајни нити неочекивани, и због тога што је он увек нешто више него што можемо о њему рећи, то је очито историјски матерњи језик на којем је он писао песме. Тај језик се ни по чему не разликује од мађарског језика, па ипак је виши од њега, као што је и храм виши кад се у њега ступа у опанцима или босих ногу. Ова слика не илуструје само Петефијеву плебејску револуционарност, и не само плебејску поетику његове поезије, већ је метафора за ону улогу коју Петефи игра од свог почетка, својим животом и животом после смрти све до данас.

Језик Петефијеве лирике, историјски матерњи језик, није језик орфичке поезије, више је свакодневан и неуглађен, више припада овоме свету и није толико издигнут, а ни оно о чему Петефијева лирика говори не спада у орфичку поезију. Он не истражује оно што је скривено и тајанствено, него своју поезију ставља у службу револуције и у једном писму каже: „Кад народ буде владао у поезији, близу је тога да завлада и у политици" (Прво писмо Јаношу Арању). Све је то истина али није потпуна. Јер народ за који је он проговорио и у чије име је радио не супротставља се поезији, чак ни орфичком тумачењу поезије. Дакле неосноване су све оне интерпретације, које водећи рачуна само о горњим чињеницама, разлажу целу Петефијеву лирику на знаке јавности и те разложене (упрошћене) знаке истичу на барјаке против поезије. Јер је историјски матерњи језик језик револуционарности, али истовремено и језик поезије, а њихову тесну повезаност не можемо довољно да истакнемо.

Сетимо се само већ цитиране његове песме „Поезија". Песник овако ословљава поезију: „Ох, света поезијо", а потом се развија двоструки контраст између онога што говори о поезији и онога што она стварно јесте. Ови констрасти, међутим, не руше грађевину „свете поезије", чак је чине још сјајнијом онда кад је афирмишу. На линији негативног контраста говори „господска, фина, блиставa дворана", а на линији позитивног контраста најпре ће рећи само „гра да", како би у завршним стиховима могао да истакне — „храм". Метафора о поезији, истакнута и стављена на крај песме, у тесном је значењском јединству с оним што је Петефи тврдио у својим изјавама о функцији поезије, али и са оним што је рекао о „лошем песнику", јер је недвосмислено да само она песма може да испуни револуционарну функцију у којој су истовремено и све разине уметничке.

Написао је Петефи и један цео циклус песама („Облаци") и још нешто песама с којима следбеници једностране функције поезије не знају шта да чине, па вели да су те песме туђе целокупном Петефијевом делу. Тврде да су настале у раздобљу песникове кризе. И, наравно, рађају обиље примера његових песама из „прездрављења". Могуће је да су ове песме настале у периоду кризе песникова живота, у најнижој тачки живота, али сасвим поуздано нису настале у кризи поезије, на најнижој тачки поезије. Јер су те песме савршена и комплексна остварења, и поред тога што је у њима потиснута у страну димензија јавног живота, или ју је управо сменило осећање „светског бола" без корена.

И уопште, није сигурно да су његове доцније политичке песме творевине прездрављења, јер нема ни говора о прездрављењу, то су једноставно песме друге врсте и спадају у други песнички круг тема. То потврђује и чињеница што се особито романтична појачаност циклуса „Облаци" и песама око њега враћа још и 1848. године, а на то ми је поново скренуо пажњу управо сада Бела Г. Немет анализом Петефијеве песме „Ево јесени, опет је ту". Естетско дејство песме види у „подизању", „елевацији", и с правом указује: „У Петефијево доба баш један од највећих европских савременика, Шарл Бодлер тако је често чезнуо за том катарзичном елевацијом, чак је и једној чувеној песми дао тај наслов". Очито да овде није реч о случајној подударности. Јер се поетике и политике једног доба могу разликовати, али оно о чему говоре песници, „великани" који нису рођени изненада, и што они прижељкују у суштини једва да може одступати. На исти начин се могу запазити везе између Петефија и Некрасова...

Дакле, насупрот томе томе што Петефијева поезија и поетски језик нису орфичког карактера и што је цела његова поезија уграђена у живот једне нације и једне револуције с трагичним завршетком, у свему видећи службу, одговорност и задатак, тачније заједно с тим што су песничка форма и поетска тема у великој мери конкретно ангажовани — о чему уз Жан-Пола Сартра многи мисле да не спада у особеност лирике — Петефијева поезија је зазвучала и тоновима којима су се многи оглашавали у том раздобљу, дакле умео је да се издвојеним знаковима свог поетског света веже и за онај низ који носи ознаке особитости орфичности.

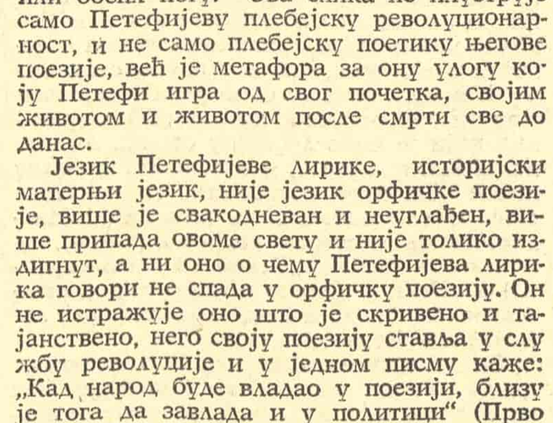
Пред крај живота Берђ Лукач је више пута говорио — у интервјуима о мађарској књижевности, историји књижевности, музици и филму — о Петефију и о Петефијевом историјском и теоријском значају. У једном таквом интервјуу, у којем анализира питање књижевно-историјске периодизације, полемишући с гледиштима која књижевно-историјско раздобље деле на ознаке „спољашње" и „унутрашње", каже о Петефију: „Деценијама је кривотворен Петефи на тај начин што је из њега искључивана политика. Покушај који је настао у Буланјевој школи да се оцрта један чисти песник Петефи из кога је искључен, по њима, погрешан политички елеменат, водио је, по мени, и кривотворењу Петефијеве поетске величине и Адијева књига „Петефи без компромиса" управо на тој тачки значи ренесансу Петефијеве песничке суштине... Да ли би то било унутрашње питање кад Петефи пише једну песму у јамбу или у мађарској версификацији, а спољашње да је републиканац,"

Уз мисао Берђа Лукача треба додати и околност да се, паралелно с тенденцијом коју он одбацује, развила и живела теж-

Наставак на 5. страни

Јанош Бањаи

ШАНДОР ПЕТЕФИ



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ МИЛА ДИМИТРИЈЕВИЋА — »PUERTO LAPICE«

Шандор Петефи

Три песме

СВЕ У ВЕТАР ОДЕ

Целим дугим путем кући
Мисао ме једна прати:
Како ли ћу да ословим,
После много дана, мати?

Шта ли прво да јој кажем,
Драге, миле речи где су
Кад рашири руке, које
Колевку ми љуљале су?

Безброј ми је лепих мисли,
Па још лепших на ум пало;
Мада кола друмом јуре,
Време ко да беше стало.

И у избу нашу ступих...
Мада кола друмом јуре,
О усни јој висим... ћутим...
Као плод на грани да је.

(1844)

ДОБРИ СТАРИ КРЧМАР

Ту, где човек мора путовати дуго
Да види планину, ту у лепој равни
Живим сада срећно, живим задовољно
Јер весело овде пролазе ми дани.
Стан ми се налази у сеоској крчми;
Мир јој само каткад ноћна бука квари;
Један добри старац крчмар је и газда...
Двоструки му, Боже, благослов подари!

Ту бесплатно имам и смештај и храну.
Нико никад боље старао се за ме.
Кад је време ручку ни на ког не чекам,
А када закасним сви чекају на ме.
Само једно жалим: са добром се женом
Покаткад посваћа, добри крчмар стари —
Но како се сваћа, тако се и мири...
Двоструки му, Боже, благослов подари!

Попричамо каткад о минулом добу.
Хај, срећнија беху та времена стара!
Коњима и стоци броја није знао,
Имао је кућу, башту, земље, пара —
Лажљиви му људи однели имање,
Кућу Дунав, кад се једном разулари:
Сиротиња поста добри стари крчмар...
Двоструки му, Боже, благослов подари!

Дан животни његов сутону се клони;
Спокојства и мира човек жели тада,
А јадника сад баш сколила невоља,
И највише мисли, и највише јада.
Умара се стално, празника му нема,
Увек касно вече с раним јутром пари;
Како жалим доброг старога крчмара...
Двоструки му, Боже, благослов подари!

Ја га уверавам да ће бити боље;
Он одмахне, речи не прихвата моје.
Затим каже: „Збиља, кренуће на боље,
Јер на рубу гроба ве.. ми ноге стоје".
Ја му се растужен у загрљај бацим,
Суза моја образ кваси му и жари,
Јер тај добри стари крчмар отац ми је...
Двоструки му, Боже, благослов подари!

(1845)

У МОМ РОДНОМ КРАЈУ

Ту се родих, у том лепом крају,
У Алфелду, у равном бескрају;
Ево града, родно место ту је,
Дадиљине песме звуци брује,
И сада их чујем кад се сетим:
„Гундељу жути, гундељу лети".

Као дете отидох по свету,
А вратих се у свом зрелом лету.
Хеј, двадесет година већ мину,
Што у радост, а што у горчину...
Зар двадесет... како време лети!
„Гундељу жути, гундељу лети".

Како ли сте, друзи из игара?
Бар да видим једнога другара!
Станите уз мене, па да као
Нисам више човек одрастао,
Четврт века да ме не терети...
„Гундељу жути, гундељу лети".

Као птица што немирно лета
По местима разним дух ми шета;
Ко што пчела скупља мед са цвета,
Успомене купи лепих лета
Стара драга места кад посети:
„Гундељу жути, гундељу лети".

Дете ја сам, дете ја сам с нова,
Јашем, свирам у фрулу од зове,
Јашем ата од тршчаног прута,
Ту је валов, коњиц воду гута,
Би дорате, ате мој, полети...
„Гундељу жути, гундељу лети".

Већ вечерње звони са звоника,
Умор свлада ата, коњаника,
Идем кући, и дадиља ту је,
С усана јој успаванку чујем,
Слушам, у сан сад ће ме унети...
„Гундељу жути, гундељу лети".

(1848)

По прозном преводу Данила Киша препевао Иван В. Лалић

ДАНИЛО КИШ

Изузетан интелектуални роман

Данило Киш: „ПЕШЧАНИК“ „Просвета“, Београд, 1972.

ИАКО наставља хронику о Едуарду Саму и његовој породици из романа „Башта пепео“ и збирке прича „Рани јади“, — дакле кроз делимично нам већ познате атмосфере и тематске контуре, — „Пешчаник“ нуди читаоцу неколико могућности особених улажења у сложене токове догађања и значења. Његова фабула, чак и ако би се врло детаљно интерпретирала, само делимично показује дубину пишчевог понирања у трагедију наших људи за време последњег рата. Оно што се током једног краћег периода, крајем зиме 1942. године, догодило Едуарду Саму, док у најжешћој хајци против Јевреја, покушава да спасе, увек додуше делимично и привремено, породицу и себе од многоструких видова смрти, два пута је, али на различите начине, у књизи испричано. Овде је, чини се, кључ за разумевање и овог романа и концепта Кишовог књижевног поступка уопште. Обрван безнађем, самоћом, глађу и слутњом пропасти, протагонист романа током једне бесане и халуцинантне панонске ноћи призива сећање на сво је страдање, одосно формира садржај овог романа, а б е л е ж е њ е онога што се догодило, што се могло догодити, или о чему се сања за њега има значење трачка наде на спасење, па макар то било романтично спасење кроз књигу, кроз сећање оних који ће је наћи и читати. Ова психолошка мотивација, и једна од кохезионих снага романа, има и своју допуну. Наиме, завршивши мозаична исписивања одломака из својих потуцања, Едуард Сам пише о истим тим доживљајима сестри писмо, које, иако узбудљивог садржаја, има конвенционалну форму општења. Ова потенцирана дистинкција између причања које претендује на спасење од смрти кроз сублимирану слику доживљеног, и причања које следи површинску хронологију дешавања, сугерира, пред осталог, и књижевно-теоријска значења, и на рационалном плану оправдава Кишово опредељење за први начин, за оно што он сматра уметничким поступком, за дубинско улажење у сложености и фаталности живота.

У оваква разумевања уклапа се и наслов књиге. Он је несумњиво вишезначан и, — поред оног, што је у његовом језичком корену, а што се подудара са осећањем живота у Кишовој прози, било да нас асоцира на сат-пешчаник који мери неумитно протицање, било на некакво осипање, било на трошне и несигурне пешчане замкове, било на панонске пешчане дине, — најважније његово значење налази се у краткој опасци на првим страницама о слици белог пешчаника (посуде). Као што се на слици бела посуда запажа само на први поглед, као празнина и негативни привид суштинских садржаја који су са стране, тако се, — ако рационализујемо ову метафоричну илустрацију, — и права драматика живота хвата на ивицама и у позадини онога што је видљиво и површински ухватљиво. Определивши се, дакле, за суштину, за оно што је могућно верификовати у широком распону између појавног, на једној страни, и апстракције односно метафоре и симбола, на другој страни, Киш је трагао за судбином једног човека и човека у рату уопште из неколико психолошких стања јунака романа.

Књига је структурирана од великог броја краћих целина, уочљиво различитих по приповедачком поступку. Одељци сврстани у поглавља са насловом „Слике с путовања“ имају највише елемената класично-реалистичне хронолошке нарације; у њима су контуре онога што би била основна романескна прича, централна фабула, виђена очима јунака-приповедача. Под насловом „Белешке једног лудака“ сврстани су одељци слободних метафоричних варијација на различите теме, али са јаким асоцијативним нитима које их везују за остале токове. „Истражни поступак“ је наслов који се такође неколико пута понавља и уједињује пасаже у којима се о ратним доживљајима, прошлости, преокупацијама и познаницима Едуарда Сама говори у форми одговора на постављена питања. Функционалност оваквог поступка не показује се само у динамици догађања и ритму приповедања; питањима се, — уместо традиционалног начина приповедања по коме је писац у некаквом неутралном односу према причи, јер се сугерира утисак да се прича сама одмотава, — постиже илузија да се причање води логиком потребе. Четврта врста поглавља, „Испитивање сведока“, такође је у форми одговора на питања, али директнијих, а накнадно, при крају романа, сазнаће се да су то дијалози који се воде у полицији. Обезличеност човекове индивидуалности показаће овде најсуровији вид, а у структури романа оваквим детаљима употпуњена је позадина искидане приче о човековом страдању.

Модеран и неуобичајен однос према књижевној материји допринео је да се о досадашњој Кишовој прози, па и после „Пешчаника“, доносе и неки доста непрецизни судови. Тако се говори о неутралној прози, о естетизирајућем приповедању, о артизму, стално с призвуком уверења да је реч о прози која се не везује за стварност, за живот и за наше поднебље већ се исцрпљује у приповедачкој форми и виртуозном стилу. Овакве омашке утлавном долазе од превиђања да је проза Данила Киша превасходно интелектуална по усмерености, и да „Пешчаник“, на пример, припада, по појединим својим елементима, ономе жанру коме и „Пролећа Ивана Галеба“ Владана Деснице. Интелектуалност најновијег романа није само у специфичној композицији, нити само у мотивацијским стожерима, нити у метафоричним кључевима за дешифровање логике приповедања и универзалних значења. Она је пре свега у својеврсној интелектуалној дистанци од несумњиво опсесивних тема, која омогућује непрестано надрастање парцијалног и површинског; у јаким интелектуалним набојима на свакој страници; у сугестивним и психолошки мотивисаним сложеним сликама. „Пешчаник“ је истовремено животно уверљива прича о страдању, и парабола о злу у људима, али и зборник неконвенционалних и луцидних, дубоких књижевних трактата о вечитим дилемама.

Чедомир Мирковић

Истинска љубав према поезији

Милица Николић: „РУСКЕ ПОЕТСКЕ ТЕМЕ“; „Нолит“, Београд, 1972.

КЊИГА „Руске поетске теме“ Милице Николић је једна од ретких књига критичких текстова на коју време њеног настанка није оставило трага: текстови објављени по часописима пре више година делују као да су написани данас, за ову прилику. Очигледно је да је Милица Николић, већ на самом почетку бављења својим послом, поседовала не само изграђен критеријум посматрања песничких појава него и развијено осећање за разноврсни прилаз једном песничком делу; само тиме се може објаснити што је њен уводни текст „Говори поезије XX века“ (претходно објављен у „Делу“ под насловом „Покушај уопштавања“) потпуни пример сумирања једног погледа у времену, који је на свим одсечцима издржао проверу. Ако нам је знано да су други изучаваоци руске и других књижевности (па и југословенских) пресудни видик на предмет истраживања откривали постепено и често после битних одступања од раних концепција, поглед Милице Николић се мора оценити готово као књижевна врлина без преседана у нашој средини.

Са становишта других погледа, нарочито оних који претпостављају право на еволуцију схватања и чак њену неопходност, „Руским поетским темама“ се могу, наравно, ставити свакојаке замерке, почев од најбаналније: да Милица Николић никад не испитује интегралног песника, па до истанчаније: да је аутор пропустио шансу да, рецимо, у завршном поглављу књиге испита процес конвергенције и дивергенције песничких тема у распону педесетогодишњег историјског периода. Но Милица Николић је сама поставила законе своје књиге, и њима је остала доследна до краја, лишивши тако критичара могућности да од књиге тражи оно што не спада у њену надлежност. А та надлежност је јединствена, изразито субјективне нарави и јасно обележена напором да се представи

МИЛИЦА НИКОЛИЋ

врхунски слој руског песничког говора у овом веку, ма откуд он долазио и ма каквој се људској судбини отимао.

Изузетна драж књиге је у томе што Милица Николић, упркос јединственом углу гледања, примењује различите приступе појединим песницима. Тако, пишући о Андрејуу Белом у поглављу „Експеримент Андреја Белог“, она проверава свој метод уопштавања, претпостављајући да су претходне анализе појединости овог песништва обављене и познате; овај прилаз је употребљен и у речи о Хлебњиковљевој поезији (поглавље „Будућњачки пројекти“), будући да је аутор имао у виду искључиво циљ да о двојици песника говори као о великим пројектантима, занемарујући проблем детаљизације њихових домета. Други прилаз искоришћен је у текстовима о Цветајевој и Пастернаку; ту Милица Николић уводи у поље посматрања питање континуитета основног песничког принципа (Цветајева: осећање времена, присуство стихије и ход трагом слуха природе) или основне песничке теме са варијацијама (Пастернак: однос тренутка и вечности, трајање као понављања и непоновљивости у трајању, појединачног и универзалног); у оба случаја сврха истраживања је истоветна — да се пронађе најизвеснији пут ка извору песниковог задатка: „песнику као одговору“ Цветајеве и Пастернаковим „ведринама“. Ипак, текстове о четворо поменутих песника зближава неоспорна ауторова тежња ка уопштавањима, било да је у питању поезија као пројект или пак поезија као трајање у одређеном времену.

Највредније прилоге књиге „Руске поетске теме“, међутим, треба потражити међу новијим текстовима Милице Николић — о Заболоцком, Мандељштаму, Вознесенском, Ахмадуљиној и Бродском. Есеј о Заболоцком је, по нашем мишљењу, врхунско достигнуће ауторових анализа, које увелико надмашује све што је о песнику у свету написано (чак и изванредан текст песника Алексиса Ранита „Заболоцки — визионар на раскршћу експресионизма и класицизма“); ликовно-драмска концепција и карневалско осећање света, које аутор открива у поезији Заболоцког, на најприхватљивији начин објашњавају и његово присуство у редовима „обериута“, и необичну синтетичку оријентацију ове неистражене уметничке акције двадесетих и тридесетих година. Најбоља места из овог текста свакако су послужила Милици Николић као путоказ приликом сусрета с новијим песницима, као и у поновном виђењу Мандељштама (у односу на један њен старији текст-поговор књизи „Шум времена“, који је имао друкчију сврху). Доказе налазимо, пре свега, у ауторовом прилазу песми „Налазач потковице“ (с новаторским циљем одбацивања тезе да је Мандељштамов поступак надреалистички), у анализама песама „Кунем се“ (Ахмадуљине) и „Исак и Аврам“ (Бродског), у рашчлањивању „надреалистичке метафоре“ антисветова Вознесенског.

Знаци признања којима смо дочекали књигу „Руске поетске теме“ упућују нас на неопходност да означимо њене незнатне недостатке, полазећи при том с позиција закона које је одабрао сам аутор. Са жаљењем запажамо да је Милица Николић неправедна према Ахматовој и Кључеву; аутор „Поеме без јунака“, „Тајни заната“, „У земљи иза огледала“ заслужио је да се наш аутор упусти у анализу опуса који је до нас дошао касније, баш као што је и Јесењинов учитељ закључно с „Погорелштином“ могао добити сјајног тумача свога песничког прилога на страницама ове књиге. У схему Милице Николић уклапало се, такође, интересовање за поезију Данила Хармса и осталих „обериута“, као и разумевање једне посебне верзије сучељавања са европском надреалистичком традицијом у делу Генадија Ајгија; управо Бродски и Ајги, два у Русији непризната значајна песника (песма „Одисеј Телемаху“ сугерише могућност да се њоме заврши важна епоха руског песничког експеримента, будући да се Бродски одселио у Америку), наткриљују настојања да се интензивира нови талас модерне песничке комуникације.

Други тип примедби на књигу тицао би се проблема њене модернизације у односу на текстове претходно објављене у часописима. Суштински, како је речено, „Руске поетске теме“ су и настајале као будућа књига; међутим, текст о Вознесенском, на пример, захтевао је накнадну дораду, која би управо са ауторовог становишта о етапном развитку ове поезије увела у посматрачко поље примере нове етапе, исказане у збиркама „Сенка звука“ и, евентуално, „Поглед“ (објављен маја 1972), а из прилога о Хлебњикову ваљало је изоставити све што се односило на датум и мотив настанка текста, и освежити га широм ретроспекцијом на конкретно присуство ове поезије у потоњем периоду.

Модернизација текстова књиге Милице Николић је проблем и с техничке стране; није добро ако се при анализи поетских прилога илустрације дају у преводу, ма колико они били прихватљиви, као што није за похвалу ни околност да аутор негде наводи изворе из којих цитира, а негде то чини само делимично (рецимо, у тексту о Мандељштаму) или уопште не чини (у тексту о Белом); овде бисмо уврстили и примедбу на текст о Цветајевој, који за потребе књиге није изискивао поглавље „Покушај биографије“, ма колико оно било занимљиво и одговарало концепцији читавог есеја као низа „покушаја“. Што се тиче последњег подручја примедаба, везаних за извесне материјалне дефекте текстова, оно је најнезнатније у „Руским поетским темама“; запазили смо да Милица Николић „обериуте“ погрешно назива „обереутима“ (уз погрешно објашњење скраћенице у називу), да датум настанка „Јутра акмеизма“ нетачно налази у 1919. години (што у тексту има својих импликација), да поему Заболоцког „Празник земљорадње“ произвољно сматра делом које се без разлога нашло на индексу (а она је, како је познато, одштампана у две верзије, од којих је данас совјетском читаоцу приступачна само друга, са измењеним текстом главе о кулаку и неких других глава).

Свакако, све ове примедбе немају намеру да у било којој мери потцене напор аутора; у овом случају, оне су само доказ наше жеље да књига буде савршена, жеље која при сусрету са одличном књигом постоји чак и кад смо свесни да се више ничта у њој не може изменити. „Руске поетске теме“ су етапа у развитку наше русистике, наше критике и есејистике, наше културе писане речи. Пре многих других књига које су такву почаст доживеле, дамо се, неће мимоићи. И нешто више од такве награде: њено место је на полицама јавних и приватних библиотека света. У поседу читалаца и љубитеља поезије разних језика, међу важним документима књижевне критике.

Миливоје Јовановић

Продужавање универзалне мисли

Др Душан Недељковић: „ПРЕВАЗИЛАЖЕЊА“; „Научно дело“, Београд, 1972.

МИСЛИ И РАЗМИШЉАЊА које је прикупио академик др Душан Недељковић под насловом „Превазилажења“ представљају напор да се философско схватање живота и читав поглед на свет изрази у афоризмима који потичу из душевне потребе једног бића које је пуно животног искуства и дубоко склоно размишљању. Садржај ових сентенција био би свакако далеко ефектнији да није изостала њихова тематска подела. Али чињеница је да свих 705 фрагмената нису нека стилска парада појмова и игарија мисли, већ целина у којој су поједине рефлексије поређане у јединствену мисаону „мелодију“ по принципу: „Свака песма у своје време и свако време у своју песму“ (фрагмент 402).

Све рефлексије у овој књизи могу се поделити у две врсте. Једне су оригинална и самостална размишљања и умовања, као на пример: „Унижавањем другог нећеш себе узвисити, него само понизити“ (180), или: „Многи се жале на недостатак воље, а нико на недостатак карактера, као што се многи жале на недостатак памћења, а не на недостатак разума, јер би сви хтели пуну једнакост карактера и разума пуног, целовитог човештва“ (259), или: „Тешко истини која није оруђе, и тешко оруђу које није истина. И тешко човеку ако то нису, и тешко њима ако нису смех и весеље човека“ (468). Друге сентенције су, пак, коментари и паралеле у мислима разноврсних ерудита, као рецимо: „Свакога ко би пао у искушење да се лажју и преваром послужи Демостен је унапред опомену рекавши: 'Најлакше од свега јесте самог себе обманути'“ (477), или: „О доказној снази самих чињеница је остала Цицеронова реч: 'Тамо где сведоче чињенице, чему речи'. Али томе је Хенри Шо додао: 'Ћутање је један од аргумената које је најтеже оповргнути'“ (440).

У књизи професора Недељковића његове властите мисли су, дакле, према њиховој унутрашњој вези, вешто уклопљене у огромно здање мудрости великог сазвежђа мислилаца које обухвата преко три стотине славних имена. Међу њима туђи великани имају апсолутну превласт. То је разумљиво, јер у „великим народима геniју се гн'јездо вије“, али морамо рећи да поред Његоша и Вука наши народи имају још доста умних људи, а међу њима пре свега Доситеја и Цвијића, који, на жалост, нису удостојени ни једне парафразе.

Ову књигу њен писац није посветио само својим фах-колегама, него ју је намењо свим људима који мисле. У њој, органски повезани, животно искуство и теоријски проблеми долазе до очевидног јединства. То је непосредно и ерудитно, оригинално и прихваћено умовање, без надувавања и позе, али свесно свог доприноса. Његова снага је у непосредности и конкретности размишљања пониклом из срца и нараслог до ума, стваралачки се превазилазећи продужавањем општечовечанске мисли.

Слободан Петровић

ЗА НОВО ЧИТАЊЕ ПЕТЕФИЈА

Наставак са 3. стране

ња да се из Петефија искључи п е с н и к, поета романтичне несигурности, појачаности, блискости природи, чак и његов песимистички поглед на свет, и да се сачува један чисто политички Петефи, што је у крајњој линији исто такво кривотворство поезије и песника, а исто толико штетно као и тенденција коју критикује Берђ Лукач.

Не постоји, дакле, „чисти" Петефи, ни чисто политички, нити чисто песнички. Јер ни Берђ Лукач се не позива на Адијеву студију као да она, насупрот Булајевој школи, гради од Петефија политичара, јер делу „Петефи без компромиса" није то циљ, већ управо обрнуто, упозорава на то да је начин гледања Ендре Адија комплексан, значи подједнако води рачуна о политичким и песничким критеријумима, рехабилитујући п е с н и к а Петефија. Дакле, Петефи није песник револуције, чак није ни партизан револуције, него р е в о л у ц и о н а р п е с н и к, а специфичан садржај овога појма постаје истински разумљив кад размотримо историју Мађарске године 1848. и 1849, кад знамо да се Петефи супротстављао увек и свакоме, Кошуту и Сечењију, често и доминантном јавном расположењу, био у опозицији, а својим становиштима давао је маха, и то најчешће у стиховима, поетским средствима. Ово последње треба нарочито нагласити. Једна истинска велика песма неће се одрећи, рецимо, ни својих орфичких карактеристика зарад политичке поруке, као што се зарад политичности неће одрећи ни личних и људских сметњи и брига. Песму ће сачувати за песму, а за то време је пламени стуб: револуционар песник. Због тога се може рећи да не постоји „чист" Петефи, мада га други, с нешто напора, управо због тога и узимају за „чистог", али то становиште може бити само рачун, јер овако изведену чистоту увек усмеравају ка једној или ка другој страни.

Његова поезија као ни цео његов поетски свет немају чист образац, не постоји један сталан модел на који би се могла свести, или модел из чије перспективе би било видљиво функционисање целе Петефијеве поезије; ова поезија нема ни чисто унутрашњих нити чисто спољашњих питања. Јер као што доминација идиле, слике из природе, хумористичног портрета, жанр-слике, народне песме у првом раздобљу његове поезије није чисто спонтано, интуитивно испољавање човека из народа који ужива у животу и радостима — док га, наравно, живот често гази — него, уз изградњу једне врсте плебејске поетике, у крајњој линији поетска припрема за његов „доцнији" републиканизам; зато је у праву Берђ Лукач кад не види како би се могао раздвојити јамб и мађарски ритам од песниковог републиканизма.

И као што у другом периоду, кад у његовој поезији доминира песма из јавног живота, не пише чисто политичке, подстрекавајуће и одушевљене песме у којима агитује да се повешају краљеви и подстиче револуцију, него пише најлепша дела љубавне лирике и као што то показује пример песме „Ево јесени, опет је ту", тада се орфички круг његове поезије додирује са европским савременицима за које тешко да је и могао знати. Због тога су Петефијева поезија и Петефијева појава тако комплексни и сложени, због тога се не дâ свести на један једини образац, модел, на начелно-теоретско одређење, или сасвим на једну једину искључиву улогу.

Опет смо се вратили на питање улоге. Односно, сад можемо рећи прилично јасно да кад говоримо о Петефијевој улози онда не мислимо на улогу глумца и опсенара, а немамо никаквог разлога да асоцирамо на Дидроов парадокс о глумцу. Јер се критеријум уживљавања не може истраживати у Петефијевој улози. Не због тога што једноставно овде није реч о уживљавању. Из тога следи да ма колико да је за нас привлачно држање Петефија револуционара који не прихвата компромисе и ма колико да је важан песников живот, паралелни моменти биографије и песама, ми — доцнији читаоци — једва да можемо и мислити о понашању и биографији, ми мислимо о његовој поезији, о оној поезији која захвата из речника историјског матерњег језика и никада не омогућава једностраност везаност песме. Дакле, историја је прекорачила Петефијев начин држања и до нашег доба створила неколико револуционарних типова и на тај начин истовремено учинила да и Петефијева биографија буде слична толиким другим, често богатијим и потпунијим биографијама песника и револуционара, али није превазишла Петефијеву поезију. Петефијев песнички језик, укус и значење Петефијевих песама.

Поезија је остала будућим поколењима, а о њој Берђ Лукач говори, између осталог, у једном другом интервјуу у којем, поводом релација мађарска књижевност — светска књижевност, анализира задатке мађарске историје књижевности: „Треба водити рачуна о стварном положају мађарске књижевности којој у светској књижевности припада тако знатна улога (треба се сетити Чоконаија, Петефија, Адија и Атиле Јожефа), што није незнатан уметнички допринос. Ми ту немамо чега да се стидимо, чак ни онда ако се ова дела не могу превести на стране језике: мирно можемо да погледамо у очи сопственој историјској судбини".

Стопедесетогодишњица може бити погодан тренутак ако нас подстакне да се обрачунамо с легендама, митовима око Петефија и читавим низом једностраности, али још важније може бити п о н о в н о ч и т а њ е Петефијеве поезије, и то ослобођено деценијама гомиланих наноса књижевне историје која нема увек часне намере, ослобођено од свега онога што је до наших дана спречавало могућности ч и т а њ а ове поезије.

Превео с мађарског
Сава Бабић

Десимир Благојевић

Ишчекивање сјаја

*

Из свег грла,
неумрла,
кад затрубе
и похрле
ангел-птице,
тад ми лице
вазда љубе,
вазда грле

ПТИЦЕ ВРЛЕ...

*

Тамни!

Благо дирнут сном,
зар већ тражиш мене?

Клици пламни,
ко вас посла у мој дом,
и ко сене
с Њом?

— Мртва птица, грудва снега,
жезло Сунца, румен брега,
клици пламни!

Тамни!
Благо дирнут сном,
шири руке и мој дом,
клици пламни!

Тамни!

*

СТАТУЕТА
НОЋУ ШЕТА
ОКО ЦВЕТА
— ДА ГА ЗБРИНЕ.
А ЧИМ ШИНЕ
ПРВИ ЗРАК,
НЕБУ ЦВЕТ СЕ ВИНЕ:
БУДИ ЈАК, БУДИ ЈАК!

И доброте Сунца два-три даха
после лета...
На крилу беле одоре
љубав плаха
и о цвету
у старом сонету:
прозору сненом;
продрхте сеном
чун благи и зоре,
— пале се и зборе

У ПОНОРЕ:

„Чекај ме на дну белог језера
ко победоносног јелена!
(Тако ће твоја невера
утопити се у чуду зелена.)

„Осмехом залиј све туге
и сва јутрења,
јер то су чеда јесења
безумно сјајне дуге...!"

*

НА ВЕНЧАЊУ ДУША
ДОК ТЕ ОГАЊ КУША...

Душа души да је знана;
блиска да је, обасјана:

с истог Сунца, иста храна,
с истог стабла, с истих грана,

— душа души огњем дана,
родна да је, просијана...

Душа души да је сâна;
певна да је до пеана,

с исте груде опевана,
с исте реке кап бездана,

— душа души са свих страна,
лицем лицу окајана;

с исте душе, са усана;
с истог цвета, истих рана,

— да је души с океана
душа сјатна, устрептана...

*

МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: „САМ"

*

И ОРАЧУ И КОСАЧУ

ПОД ОКРИЉЕ,

А У ПЛАЧУ

— ПЛОДНОСТ, БИЉЕ...

Птица нас врла из сна прену,
док тајна наша у том трену
ходаше стазом туђег праскозорја:

„Знадеш ли шта то цвркут њезин
јавља?
— Бисерна, да л су то негдашња
славља,
с очевим Сунцем из далеког горја...?"

Заћута. Ал зрно дробно пану
на стазу чија тајна врело шану:
из кљуна расу птица прву зору,

за плодност руку, из земаљског
краја,
где на међама од крви, од сјаја
анђели сељаци повест давну ору:

„Бићемо с Птицом једно сви у
збору
на било ком пландишту златног мира
што шуми тијо, ганућем нас дира...

„... за тајну оца што расклапа гору
и Сунцу нуди пламен из кондира..."

*

И КОСАЧУ И КОВАЧУ

ПОД ОКРИЉЕ,

А НА МАЧУ

— БЛАГОСТ, МИЉЕ...

Барјак вију
уз ћуприју
где ме није,
ноћобдије.

Где сте, где сте
где ме јесте:
код галије?

Где ме јесте,
где ме није
нову зору
ковач лије
и у Гору
он је носи...

... Коси, коси,
а на роси
заблистаће сенокоси...!

*

СВАКОМ ВЕРНОМ,

ЛАКОВЕРНОМ

И НЕВЕРНОМ...

(И сред снова, усред јаве
тебе газе, тебе даве
те сподобе, све без главе.)

... Душа копни, душа чили...
Ау, Томо: били
верни
ил неверни,
то су крокодили...!

Ау, Томо: били
верни
ил неверни,
то су зверке
нововерке,
лаковерни
крокодили...

Душа копни, душа чили:
прагу драги, земљи мили,
рећи ће вам (што би крили!)
где скончају крокодили...
Живи били
па видели...!

(... И сред снова, усред јаве
тебе газе, тебе даве
те сподобе, све без главе...)

*

НЕЖЕЉЕНОМ, МА КО БИО

— ОВДЕ ЈЕО, ОВДЕ ПИО...

И тај лук,
и тај тук,
— тук на лук,
баш на лук
празилук
— земља давна Гецилук.
... И тук нани,
и лук врáни,
земљосани...

Ал сад — стани,
перо мани:
— метни прст
унакрст,
потпис чврст,
богомдани...

Ал сад — стани:
твоји дани,
и ваљани,
у меани,
ко на грани
тићи:

ИЛ САРАНИ

ИЛИ СВИЋИ!

... Чује ли се отуд хук,
ако дође
незадављен,
непријављен
главом вук,
нека кундак он тад глође
и у кеца и у коловође,
у простака,
у гејака,
у мог рође...!
... Ако дође, ако дође..."

Тук на лук,
била земља Гецилук,
била земља Хацилук...
Ако дође...
Па нек дође:
у мог рође
нека глође...
... вук...

*

И ЗА ЖЕДНОГ, ЗА ПРВЕНЦА...

Ми имасмо тврдог јемца:
два-три цветка старог венца;
— и са надом и без премца
с Њеног писмо ми студенца..

*

БРОЈ НА ПРСТЕ,
АЛ КОРАКЕ ПРУЖАЈ ЧВРСТЕ:

Јаглац, јадац;
тајац, танац;
самац, санац;
санац, сањац
— иди, доћи,
— санак глођи,
— пођи, прођи...

Огњен петлу
не под метлу...!
Не! не!...
Било ту, било где,
било после, било пре
иди-дођи,
санак глођи,
пођи-прођи:
— баш се, бато, мре...!

Огњен петлу
не под метлу,
— не, не:
било после, било пре,
— баш се, бато, гре...!

*

ИШЧЕКИВАЊЕ СЈАЈА: БАШ СЕ ЛОМЕ
ДА УДОМЕ

САН...

И би дан:
Птица;
и би вече:
бројаница:
и ноћ прва:
несаница;
с ходочашћа
сићан-мрва,
а код храшћа
клече
душа црва...

И за птицу
крилатицу
њезин свет:
пробудиће снохватицу
њезин лет,
— кад засија ПТИЦА ЦВЕТ...

*

И ВЕЧЕРЊИ МЕНИ КАЖУ КРАЦИ...

Што јутро профућка,
шта шапћу вечерњи зраци,
то поноћ промућка
и у мешину баци.

Ал бројанице у руци стоје
и прсти већ се не боје
и ноћас зрна да броје.

И ништа, веруј, није
ако се о моје
ил око бројанице било чије
и твој прст обавије.

И ништа, веруј, није
ако ти звезду крије
петао тако црн,
— оног што теби шане, оног што
сања:
хајд за грм, хајд за трн;
— оног што стрепи и од сијања:
он за јелику, ти за санак,
он чека огањ, ти чекаш танац,
па сам си, сам незнанац
што око себе се вије:

ИЛ ЈЕСТЕ ИЛ НИЈЕ...

И ништа, веруј, није
што поноћ не зна шта је чије:
небом већ језди зорин вранац
док кида Сунчев ланац...

И ништа, веруј, није
што ни ти не знаш шта је чије:
добродошле су чаролије...!

БЕЗУТЕШНИ, СМЕЛИ!
ЗЕМЉА, НЕБО: ГДЕ ВАМ ДУША ЖЕЛИ!

Шири очи, дижи веће:
нема краја, нема међе!
. . . . . .
Твоме роду, твоме здрављу
ти не наће ЗЕМЉУ ПЛАВЉУ...!

Наслов за ове одломке из књиге ДОБРОДОШЛИЦА (1923—1963) у ствари је утук на песму „[illegible]ВАЊЕ ЗАА" из „КАРНЕВАЛА АНБЕЛА" (1930)

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

ТАТКО

Иван Ивановић

ЧЕТЕРЕС ЧЕТВРТЕ ГОДИНЕ ме утепаше Калабићеви четници.

Беше жетва. Жњемо у Широко поље, татко, ја, Динда, Живана, Цигани Расим, Канча, Шевко, збрали смо једно десет радника, Вука остала дом да ни спреми обед. Чумо: у село дошли дражићевци, све косати и брадати, калабићевци, ал ми си гледамо нашу работу, они нек си гледају њину. Срби су, несу Арнаути. Те ти гу Вука, ал не носи обед.

„Сандо”, вика од преко поток, „ајде дом, тражи те исписник из војску”.

Погледа у татка. Он врљи срп, кима Вуки да си иде. Нек каже да ме нема, викали ме неки људи, отишао сам с њи у Орљане. А Вука женска глава, неразумна, не зна ништа ко теле, не види даље од нос. Запела да идем па да идем, ће ни запалу кућу ако не отидем.

„Који исписник”, реко, „како му је име?”

„Уста ли му се куче посере”, вика Вука одонуд од поток, „како му је име, урасо у браду ко поп”.

„Врћај се дома, мајку ти божију”, вика Тоза тамо њој. „Боравa ли си, видиш ли да ти кимам с руку”.

Вука постоја још малко па си отиде. Шта да радим? Можда ме стварно тражи исписник а можда ме четници тако намамљују. С војску нема шала, од војску беж далеко „Шта ћемо, Сандо?” вика татко, „ој зна зашто те траже”. „Тате”, реко, „ја им жив не идем у руке. Него, ја ћу бегам”. „Јок”, вика Тоза, „можла ће забораву, дуго се неће задржу у Дољевац”. Не прође време колко да попушиш цигару, те ти гу па Вука.

„Сандо”, вика, „на твојега исписника име Татко. Иска само да те види, заједно сте били у војску, неће ти ништа”. Скоро реши ћу идем. Име Татко ми ништа не казује, ал који може да памти сваког војника у цел шести коњички пук. Погледа Живану, пуне јој очи са сузе. „Александре”, вика, „немој да идеш, ће те изеду шета”. На крушку се лелеје љулька, Јелица је тад била у пелене, а сад је удомена, фала богу. Реши: жив им не идем у руке. Прећо поток, сакри се у густиш, ма не би ме нашо ни бог. Згури се, ћу чекам ноћ. Те ти га Драгутин Каља.

„Тожо”, вика, „жашто не дође Шанда, тражи га ишпишник иж војшку. Татко, шамо да ше виду”.

„Санда није ту”, вика Тоза, „пратијо сам га до тетку у Орљане”.

„Јеш”, вика Каља, „ја шам иж Муртеницу па не жнам. Ту ше је он негде шакрио, ој онамо у онај трњак”.

Ма ко да му је неки рекао.

Отиле Каља, дану малко душом, ега забораву на мене, имају вальда и друга посла.

Не би малко, те ти га Драгутин Каља па.

„Арижане”, вика, „ти ме удеши, уви ми кућу у црно, јеба ми мајку”.

„Шта је”, рипи татко, „шта се збило”?

„Утепаше Милана”, вика. „Ни кривог, ни дужног. Ил да нађе Шанду Арижана, ил ће га убију начишто. Него кажи Шанди нек ишкочи, ово му никад нећу жаборавим. Ако Милана утепају, има те потпалим да ижгориш ко оратељка”.

„Немој једеш гомна, Кањо”, вика Тоза, „какве везе има мој Санда с твојега Милана. Данас је сваки за себе”.

Још Тоза беше у реч, те ти ги два дражићевца, воду Милана Кању. Наоружани с машингевери, преко груди реденици, на капе кокарде. Један скроз урасо у браду, а други се још и не брије, коса му пала на рамена ко на женску.. Жетвари оставише српови, жене ускукаше, Живана узе дете и приви га на груди.

„Добар дан, људи”, вика онај брадати, „не бојте се, ми смо Срби. Ја сам Татко од Јавор планину а ово је Бак из Шумадију. Не бојте се. Ја оћу да се видим с мог исписника из војску, Александра Аризановића, заједно смо служили у Чаковац, у шести коњички пук. Зар да прођем кроз Дољевац а да се не видим с мог исписника и другара?”

Погледа га: не могу га препознам, можда смо исписници а можда лаже, с онолку браду га не би познала ни рођена мајка а камоли ја што сам напунијо гаће од стра.

„Ту бре”, вика Тоза, „не рече ми жена кој га тражи, уплашила се па не уме да објасни, Санда отиде у Орљане”.

„Што бре лажеш, чича Тозо?” закука Милан Каља, „ту је негде Санда, нек искочи, ништа му неће буде, зашто да ја једем ћутек што се он крије?”

„А јок”, вика Татко а Бак само ћути, „ти си појео батине што ниси тео да нас одвелеш на њиву. . .

„Како да ви одвелем, господине наредниче”, кука Милан Каља, „ви ће си отидете а ми ће останемо, Аризани ће ме после претепају. Више волим да ме ви бијете него Аризани. Још ти не знаш какву руку има Санда. . .”

„Како не знам?” вика Татко, „од њега није био јачи војник у шести коњички пук у Чаковац”.

„Шандо”, раздра се Драгутин Каља, „ишкачај, што ше кријеш, шина ми утепаше жбог тебе, дабогда те чрна жемља прогутала. Виш да те тражи ишпишник, ништа ти неће, шамо да ше видите”.

Шта да радим, дете му јебем? Нешто ми вика да искочим, а нешто ме задржава. На ону врућину, у жетву, избио ме леден зној.

„Чичо”, вика Татко Този, „кажи сину нек изађе, нећу му ништа. Исписници смо, делили смо леб и с леб у војску, не могу се вратим у мој Јавор планину а да га не видим, ко зна да ли ћу ја некад још да прођем кроз Дољевац. Кажи му нек изађе”.

Тоза врти с главу. „Жао ми је”, вика, „господине наредниче, али . Санда је у Орљане. Ништа ви не могу помогнем”.

„Како те, бре, чичо, није срамота да лажеш?” рипи Татко. Сад ћу ти запалим жито. Ја сам за реч спреман да погинем и лажови не могу ни да смислим...”

Жене ускукаше, запишта Јелица, Цигани зацаврљаше по цигански: Куку девла, куку девла. Татко стури машингевер. „Ћутите маму вам јебем циганску”, развика се. „Хитлер је за вас! Сад ћу ви побијем. Баче, пали крстине!“ Бак извади шибицу, кресну, слама букну. Тоза поће да гаси, Татко репетира машингевер, Тоза стаде. Погледа пламен. Гори мука сељачка! Искочи из густиш.

„Јево ме”, реко, „предајем се. Радите с мене што оћете само немојте да палите жито”.

Татко ману с главу, Цигани угасише огањ.

„Па добро, Сандо, исписниче”, вика Татко, „зашто се кријеш, зар на овакав начин да те налазим? Па ја сам Татко од Јавор планину, заједно смо били у шести коњички пук у Чаковац”.

Приће, маму му јебем његову, пригрли ме, изљубимо се ко исписници.

„Мора се кријем“, реко, „војска је то, ники никоме не одговара, зачас те смакне”.

Поверова да смо исписници, ал не познавам га. Татко извади цигаре, запалимо сви, и Цигани, и Тоза, и Динда, и Бак. Цигани се врнуше на жетву, убеди ни Татко.

„Исписниче”, вика Татко, „радници нек раду, ајмо ја и ти до село, да попијемо по неку и да попричамо”.

„Имамо ми овде ракију”, а нешто ме пресече преко стомак.

„Јок”, вика Татко, „ја пијем само у кафану”.

Не иде ми се у село, ал шта ћу, морам, сила. Пођомо, Милан Каља, ја, Бак и Таттко. Гледам у Кању да ми да неки знак, ал он само ћути, види се, утепан.

„Добро”, реко, „исписниче, не знам ни да л смо исписници, ја те не познавам, кажи ми, молим те, у који си бијо ескадрон, да се подсетим”.

„У шести”, рече Татко.

Видо колко су сата.

„Добро”, реко, „госим наредниче, зашто ме лажеш? У наш пук је било само три ескадрона, а наш је бијо трећи. Сад видим да несмо исписници”.

„Шта сам реко?” вика. „Каки шести, бијо сам у први. Нешто сам се, исписниче, зајебунио”.

Улегомо у Дољевац. Пуно село с Калабићеви четници. Кању пуштише, а мене одведоше право у кућу на Милорада Попу. Улегомо у голему собу. Четнички команданти седли, ручају. На сред астал прасе са све ражањ, Попа наточио вино, умирисало се оно печење, и поред сав стра вода ми потече на уста. У чело астал седи војвода, брада му проседа, носи наочаре.

„Госим мајоре“, рече Татко, „ово је Санда Аризан, комунистички воћа за Мораву“.

„Госим мајоре”, реко, „једно дете имам, дабогда да га немам, ако имам везе с комунисти”.

„Како немаш?” рипи мајор. „Него ко има? Моја баба! Сви ви сељаци сте чисти а овамо пуне шуме!”

„Ја несам комуниста, госим мајоре”, реко. „Из моју фамилију није ники. Мој рођени зет Рада Пејчиновић је у дражићевци. . .”

Војвода гloве чапоњак и мери ме ко на сточну пијацу.

„Стрељајте пса”, вика, „маму му комунистичку јебем. . .”

„Аман, госим мајоре”, закука, „убите ме ал комуниста нисам, нит имам с њи везу. . . Бе стрељате невиног човека. . . ћу погинем на правде бога. . .”

Татко и Бак ме уватише, извршише ме напоље. Пред праг стоју неколко дражићевца, сви брадати и косати.

„Момци“, вика Татко, „ово је Санда Аризан, комунистички воћа за Мораву“.

Како то рече, тако ме запуцаше. Један удара с руке, други с ноге ко да играју зу. Покуша да се браним, ал има ги бар десет. „Свлачи му панталоне”, викну Татко. Обалише ме, свукоше ми и панталоне и гаће, остадо, прашњавајте, гол. „Пази колики му је алат”, вика Бак. То је једино што сам га чуо да проговори. Татко сопаса кајиш и запуца. Пуца кајиш по моје дупе ко по воловску грбину. Испрва кука, после изгуби глас. Утепали би ме начисто да ме не спаси један капетан.

„Зашто бијете човека?” рече.

„То је комунистички воћа за Мораву, господине капетане”, вика Татко.

„Имате ли ви за то некакве доказе”, вика капетан.

„Шта ће нам докази?” вика Татко. „Који је тај што ће да призна. . .?”

„Оставите човека”, вика капетан. „Хајде, разлаз. Губите се на положај. Нисмо дошли овде да бијемо и да силујемо него да ослободимо људе”.

„Госим капетане”, рипи Татко, „ја ћу се жалим код господина мајора. Ја сам добио наређење да стрељам комунистичког воћу. . .”

„Жали се Дражи Михајловићу а не мајору”, вика капетан. „Овим одредом ја командујем, извршио наређење па се после жали. И немој да ми стајеш на жуљ, знаш да сам лоше воље, збрисаћу те док трепнеш”, и увати се за пиштољ.

„Разумем, госим капетане“, рече Татко и оде. „Само још ће разговарамо”.

„Марш”, раздра се капетан. Онда погледа у мене. Ја онако лежим, дупе ми крваво. „Ајде ти, земљаче, облачи се и иди лечи то дупе. Шта чекаш?” Једва се подиго, некако навуко панталоне. Оно већ пао мрак над Дољевац. Видим, утепан сам скроз. Погледа у капетана: умало ме не стрефи шлог! Одма га познадо: зарезан изнад леву обрву, познао би га у пук војску, ники други до поручник Миковић из Дринску дивизију! Скоро га ослови кад се сети како сам врљијо пушку у Стопању и како се он зареко да ће ми јебе мајку ако му негдем паднем у шаке. Препадо се ће ме познаје. Пођо си дом, ди ћу. Кад, на Попину капију, стоји Татко, чека ме. Врну се код капетана Миковића, таман улази у Попину кућу.

„Госим поручниче”, реко, „ја не смем да идем. Јено га Татко на капију, чека ме”.

„Јеси ли служио ти војску, земљаче”, вика Миковић. „Јебем ти те твоје официре који те нису научили ни чинове да разликујеш. Ајде, ја ћу те одведем”.

На вракницу стоји Татко. Кад ни виде, извади га, ће пиша. Запиша Попину капију док ми прођосмо.

„Е мој земљаче”, вика Миковић, „рат ти је јебана ствар. Мислиш ли да је мени лако. Теби је настрадала гузица а мени има да оде глава. Кад би ја мого да платим гузицом, за мене би рат био песма”.

А ја не могу да одим, скроз сам претучен. Идемо кроз село а ја јаучем. Лају пцета па разламају, јечи село ко празна бачва. Да ли ће се некад преобрне, дете му јебем, да ми Татко падне у шаке, да му ударим само пет, више не тражим.

„Госим капетане”, реко, „бивен сам на правде бога. Ја с комунисти никад нисам имао никакву везу. . .”

„Ајде, земљаче”, вика, „немој да лупаш, сви сте ви сељаци комунисти, само нисте свесни тога. Да није тако не би се Тито одржао ни три дана. Него де ти је кућа, мрзи ме даље”.

„Одма преко поток”, реко, „него госим капетане, ја би те молио да свратиш на по ракију. Спасијо си ми живот и не знам како да ти захалим. . .”

„Бре, земљаче“, вика Миковић, „много си ми однегде познат. Живот би дао да сам те негде видео, само не могу никако да се сетим. . .”

Препадо се ће ме препозна, ће се сети шта се зареко у Стопању. Ал даде бог, не опсети се. Увати га за руку, пољуби је, друго нисам имао шта да му дам. Кад, он се нервира.

„Марш, бре“, вика, „у пичку материну, немој ме нервираш, сад ћу те убијем“ и увати се за пиштољ. Побего без збогом, не смеја се ни окренем. Некако дођо до дом, још врућо па не боли толко. У кућу седли да вечерају, збрали се радници, мислу ја сам с исписника, оставили ми празан тањир. Како прећо праг, тако се сруши. Брзо ме турише у кревет, Живана ме опра, тури ми ладне облоге, малко се освести. Радници наставише да вечерају, сутра ће жњемо у Ћунак.

„А”, вика Тоза, „Татко, све ти на свет јебем, да л ће се још некад сретнемо...“

Ма још беше у тај реч, неки залупа на врата. Вука пође да отвори, ал онај споља удари с чизму, растова врата се отворише, излетеше из шарке. Погледа: Татко и Бак! Е, помисли се, толко! На здравље! Беше твоје, Сандо Аризане! Дошли су да ме дотепају: ил је наредио мајор, ил заинат Миковићу. А и ја сам испао голема будала, уместо да бегам у шуму, ил у плевњу, врну се на легало ко кокошка.

„Пријатно, радници”, вика Татко. „Само ви вечерајте, ми ће одма да идемо. Де вам је Санда?”

„Јено га умире”, вика Тоза. „Удесисте га ви за врбицу”.

„Нисмо ми”, вика Татко. „Зато сам и дошо да ти то кажем. Одавде га је човек оптужио, ја у моју Јавор планину нисам ни знао да постоје Аризани”.

Рипи Тоза Аризан. „Господине Татко”, вика, „брате слатки, тражи што оћеш, ћу ти платим колко рекнеш, дукати ћу нађем, имам и недићевске паре, и енглеске фунте, кажи која је цена, само ни кажи који нас је оптужијо. Је л у Дољевац и како му је име?”

„Из Дољевац јесте”, вика Татко, „а који је нећу ти кажем. Испао би велики нечовек да издам сарадника. Ја би се у моју Јавор планину сетио који је!” Толко рече и одоше, а Бак и не зину.

До пре три године нисам знао који ме је оптужијо. Сумњао сам у Милорада Попу, ал он ми се клео у децу да с ту ствар нема везу.

Преко ноћ Тоза закла овна и умоташе ме у кожу. То ме је спасило, иначе четничке двајес пет по голо дупе не би преживео.

А с Татка сам се видео пре три године, на вашар у Ваљево! Диго се чак у Шумадију, ћу купујем коња, овог што га сад имам, Цветка. Сељак без коња не може ко без жену, ако оћемо право више му треба коњ него жена, жену можеш и туђу да узјашеш, ноћом, кад ники не види и не зна, а с коња се јавно ради, гледа те цело село, каквог имаш коња тако те цену. Нарочито ми баштовани не можемо без коња. Чу, у Ваљево и Шабац јевтина стока, причају матрапази да тамо има много добри коњи, рече ми човек на пијац у Ниш: „Сандо”, вика, „брате, немо си луд, ди може да има добар коњ у оМораву, него да ти идеш у Ваљево, има да узмеш коња да си задовољан за цео живот”. Кад стиго у Ваљево, увери се да је истина што говору људи, коњи добри и избор велики, а ни цене нису много скупе, мож се поднесе. Како улего на пијац, тако се загледа у једног коња, жут, цветаст на чело, танак и витак, ма није му равна ни Дара кафецика из Малошиште! Било је на пијац и лепши коњи. белци, арапи, ал моје око се залепи за Цветка, побрљаве, изгуби памет, не умем се померим од њега. Опипа га, сапи му мазне ко девојачко дупе, мешину нема, пастув, а око му чисто и бистро ко у најбољег моравског домаћина. Помисли се: ћу узнем овог Цветка, нек кошта колко кошта, па макар ишо с козу на орање! Његов газда неки дебео човек, набио шешир на очи, не види му се лице, запалијо цигару, види се, поносан на коња.

„Пријатељу”, реко, „пошто коњ? Тури руку да се погодимо”.

Човек ме погледа.

„Одакле си ти, пријатељу?” вика.

„Од куде Ниш”, реко. „Него кажи цену”.

А, ви Моравци имате паре”, вика, „код нас се прича да ви сламњаче не пуните са сламу него с паре!”

„Дабогда ви толко да имате буве колко ми паре“, реко. „Паре данас нису у сељаци. Него, колко кошта Цветко?”

„Име му је Драган”, вика човек.

„Код нас је Драган шеф месне канцеларије”, реко, „а коњ је Цветко. Него кажи цену”.

Несмо се много погађали. Он рече пола милијон, ја му дадо четиристо комада, умешаше се матрапази, погодимо се на четиристо осамдесет. Изљубимо се, исплати му паре, појаша Цветка да ги пробам. Како га узјану, тако се због народ око нас. Ко да сам Милош из ону народну песму!

„Пријатељу”, реко, „сад кад ми даде коња, кажи ми како ти је име, ће ме питају моји сељаци од ког сам купио коња, нећу да знам шта да им кажем”.

„Ја сам Милорад Стевановић из села Добротића, ал сам познатији као Татко од Јавор планину!”

Ма ко да ме муња опече, ко да ме стрефи гром!

„Ти ли си, Татко?” реко, „исписниче, све ти на свет јебем, знаш ли кад ме утепа у Дољевац у жетву?”

„Како не би знао, Аризане?”, вика Татко, „одма сам те познао, чим сам те видео. Био си тешко осуђен да си комунистички воћ за целу Мораву”.

Потледа га, колко сам се заричао да ћу му крв попијем ако ми негде падне, а сад га и не мрзим. Ди да га мрзим кад сам од њега купијо Цветка, коња каквог нема у Мораву? Помисли се: што ти је човек, ништа. . .

„Добро”, реко, „Татко, што је било било је, не повратило се, нешто ћу те питам ал да ми кажеш право, сад кад сам купијо коња од тебе нема смисла да ми пређутиш. Који ме оптужи да сам комуниста?”

„Аризане”, вика Татко, „не сећам се како му је име, ал запамтио сам да је у лице рошав ко ћурка”.

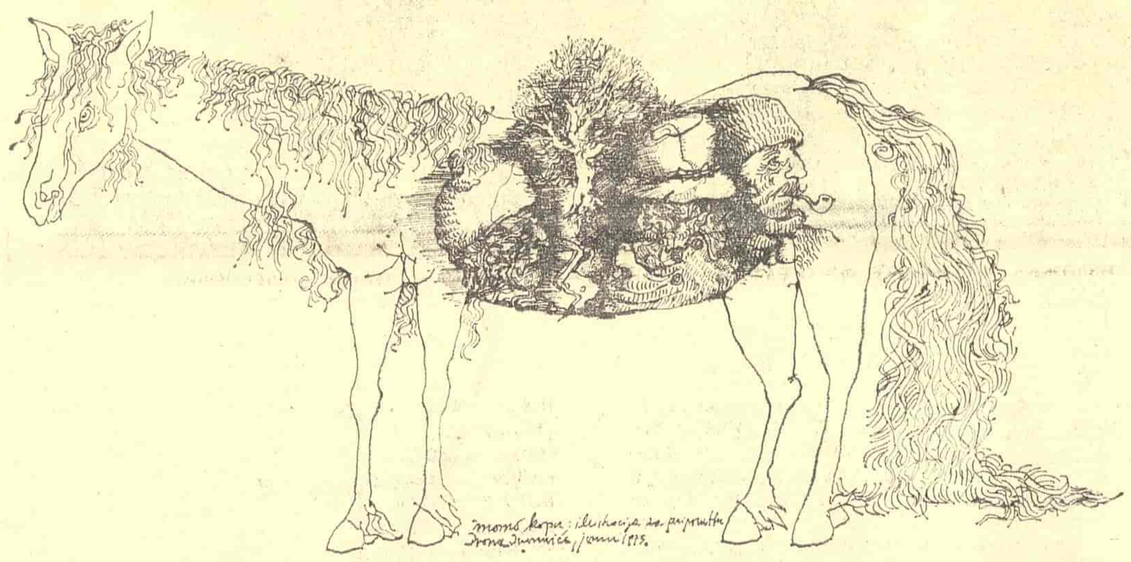
„Ништа”, реко, „ко да ми ниси реко, други су наплатили моје муке. То је Јанко Симоновић, стрељан је од стране партизани одма после ослобођење. Никад не би на њега помислијо, исписници смо! Ајд у здравље, Татко, нек су ти алал моје паре, у здравље да ги потрошиш, мислијо сам да ти се натепам, ако се још некад видимо, а ја од тебе купи коња!”

„У здравље, Аризане”, вика Татко, „дао сам ти коња да не може да буде бољи. А што је било, заборавило се! Да сам ја пао у твоје руке, ни ти према мене не би био много фински. Моје дупе не би боље прошло под твоју руку него што је твоје под моју! А сад да попијемо за срећно помирење и срећан пазар!”

Ту се добро нальозгасмо, ондак ме Татко испрати.

„Срећан ти пут, Аризане, и у здравље да стигнеш у твој Дољевац!”

Укачи се на Цветка, пођо си дома и, преко Горњи Милановац, Краљево, Крушевац, стиго у мој Дољевац.



ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

Одломак из романа
„Историја Санде Аризана“

ЕСЕЈ

ПИСАЦ И ЊЕГОВ ЈУНАК

Једна од највише распрострањених заблуда читалаца књижевних дела јесте идентификовање писца с неким његовим јунаком. Преносећи свакодневно искуство на план књижевног стваралаштва, „обичан" читалац замишља да му писац, скривен под туђим именом, не говори ништа друго него оно што је сâм доживео и што лично мисли. Није, дакле, тешко закључити да таквом уверењу подлежу они који имају лаички однос према књижевном делу, сматрајући да се оно нипочему не разликује од прича које свакодневно слушају од усмених приповедача. Такав однос према писцу и његовом књижевном делу био би поразан само за тог наивног и необразованог читаоца кад се понекад, на жалост, такво уверење не би окретало против писца и његовог дела и при том чак угрожавало не само њих него и саму егзистенцију књижевног стваралаштва. Наиме, на основу идентификације писца и онога што у његовом делу чини и говори главна личност или једна од његових личности, може се довести у сумњу и осудити не само личност која се понаша супротно нашим жељама него — као њено право ја — и сâм писац који нам је објективно презентирао ту личност. Од таквих оптужби и осуда нису били лишени чак ни такви књижевни великани као што су Гистав Флобер, Ги де Мопасан, Дејвид Херберт Лоренс. А заблуда те врсте је утолико опаснија што не остаје у домену естетског неразумевања, већ се преноси и на терен моралне (или чак морално-политичке) осуде писца.

Говорећи, пак, о „јунаку" књижевног дела, ми већ терминолошки припремамо ову предрасуду, јер реч никако није о неком херојту, идеалном човеку или натчовеку, већ о једној компоненти књижевног дела која захтева адекватан, естетски, а не било који други приступ. Чак и ако не сматрамо, као Ален Роб-Грије, да је личност у данашњем роману „мумија", морамо да истакнемо застарелост термина „јунак". Након разних метаморфоза, које су настале после напуштања свеприсутног и свезнајућег романописца, главни јунак, као код Марсела Пруста, може бити само једна свест која посматра своју околину или, као код Вирџиније Вулф, центар око кога се кондензује низ импресија или, као у анти-роману, „око које све види" или небулозна савест која није свесна ни саме себе. Што се у америчком роману „јунак" још увек одржава, разлог, можда, треба тражити, као што је учинио Вилјем Стајрон, у једној традиционалној националној специфичности. Јунак се, дакле, умногоме изгубио из модерног романа, али је име остало, па и данас сугерише реалност која се, у ствари, давно показала као необавезна. Огледало у којем је читалац видео лик писца је, дакле, разбијено, али остало је уверење да тај лик треба да буде „светао" и „чист", односно непомућен искривљеним одразом у њему.

Идентификација писца и његовог јунака била је донекле оправдана само у једном релативно кратком периоду историје књижевности: у периоду када је писац сликао људе из своје средине и, према томе, описивао понашање и говор сличне свом понашању и говору. Право доба објективно донекле оправдане идентификације писца и њеног јунака било је доба предромантизма, романтизма и (критичког) реализма. Пре тог времена писац је описивао средину која је, по правилу, била на већем друштвеном нивоу од његовог, а касније се писац спушта у ниже слојеве, и то доводи до троструке промене: 1) **социјално** — писац описује друштвене слојеве који стоје испод нивоа његове друштвене средине, 2) **психолошки** — писац приказује психологију личности које имају друкчије потребе, прохтеве и тежње, као и оно што се налази у домену ненормалног, „морбидног", помрачене свести, све до микропсихологије, чак до „тропизама" и 3) **говорно** — писац кроз своје личности говори језиком који није уобичајени, углађени, књижевни говор грађанских кругова, већ језик нижих, необразованих и примитивних људи, али, исто тако, и „говор" саме мисли („унутрашњи монолог") или чак тзв. „подконверзација". И данас, наравно, има много књижевних дела која се пишу у знаку традиционалног реалистичког романа, тако да писац не напушта свој друштвени ниво, као ни углађени, књижевни језик, али то не значи да је такав начин писања естетски једино оправдан и да на таквом писању треба остати и забранити сваки покушај да се ове границе пређу. Никакви естетски разлози за такав захтев не постоје, а, упркос свим реперкусијама, нема разлога ни да се све иновације, па чак и оне које су често оглашаване за неморалне и нехумане, било на који начин онемогуће.

Друштвена средина, из које, у крајњој инстанцији, произлази рађање пишчевих јунака, јесте, међутим, само једна од компоненти које одређују њихов карактер. Кад је Томас Ман одлучио да наслика четири генерације Буденброкових, он је самим тим одредио и психолошку и језичку раван на којима се све његове личности могу кретати. Та објективна логика одредила је и оквир понашања свих његових јунака и њихов начин изражавања (говор). Али поред те, објективне логике, постоје још две логике, које су одредиле карактере не само многих Буденброкових него и личности у осталим романима Томаса Мана, као уосталом, и у делима других писаца. То су логика дела или естетска логика и логика понашања јунака. Логика дела је логика која произлази из плана дела и појединих перипетија и ситуација у њему: карактер сваке личности је одређен њеном активношћу у склопу свих личности од којих свака развија радњу на основу свог специфичног карактера. Сукоби и сагласности, непријатељства и пријатељства, промене и стагнације у делу настају само дејством карактера појединих личности, које се у потпуности морају слагати с развојем радње. Свака несагласност са осталим личностима, као и са радњом која се у делу збива, чини ту личност неубедљивом а радњу дела неуверљивом. Најзад, личност мора бити доследна самој себи и понашати се у складу са својим карактером: свака недоследност чини је неуверљивом, а дело утолико слабијим уколико је она, а са њом и радња која од ње зависи, мање убедљива, више исфорсирана, лажнија.

Стварајући једну личност, писац јој може дати и извесне своје особине, као што јој може додати и особине неких својих познаника или их сасвим измислити, али кад је већ једном замисли и „гурне" у збивања свог дела, онда је принуђен да је прати готово као објективни посматрач, чак и по цену да буде изненађен њеним поступцима онако као што је Пушкин био изненађен удајом Татјане у „Евгенију Оњегину". Личности се осамостаљују у односу на писца и поступају понекад чак и против његове воље, по логици свог карактера и логици радње коју одређује међузависност свих личности. Сами писци најбоље осећају колико су њихове личности објективне и самосталне. Писемски се жалио како му његове личности не дају да спава стојећи му чело главе чим би отпочинуо, а Пирандело и Унамуно су у својим књижевним творевинама показали њихову независност (доктор Филено у Пиранделовој приповеци „Трагедија једне личности", а Аугусто Перес у Унамуновој причи „Магла"). Писцима се, често, не без разлога, чини да су они само медијуми кроз које треба да оживе личности, које ће постати добри или лоши узори живим људима, као што су то били Чајлд Харолд или Вертер. Перспектива се, дакле, може и преокренути а да привидни парадокс настао из тог преокрета ипак садржи много од истинског односа писца и његовог јунака. Није ни најмање бесмислено тврђење Мигела де Унамуна да су Дон Кихот и Санчо Панса личности реалније од њиховог творца Сервантеса. У „Животу Дон Кихота и Санча Пансе" он каже „да врло често држимо неког писца за стварну и историјску личност зато што видимо да је од крви и меса, а личности које измишља у својим фикцијама само као чисти плод његове маште; дешава се, међутим, супротно, то јест да су ти поданици они који су врло истинити са свом могућном стварношћу и да се служе оним који нама изгледа да је од крви и меса, како би они били узети пред људима за биће и лик". Гледано историјски, писац је средство, а циљ је његов јунак; писац живи и умире стварајући ликове који ће наставити да живе након његове смрти и чак настоји да оне постану бесмртне, свестан да ће и сâм постати бесмртан само захваљујући њима.

Типолошки гледано, писац и политичар су потпуно супротни по томе што први настоји да постане бесмртан преко других, створених, измишљених личности, а други својом сопственом личношћу. Бесмртност првога је посредна, више имагинарна него стварна бесмртност, јер Дон Кихот је и много стварнији и много чувенији од свога творца, као, уосталом, и Хамлет, Фауст, Адолф и Обломов од својих твораца. Тежећи бесмртности, писац настоји да створи бесмртне ликове. Тешко је веровати да у тој својој тежњи за бесмртношћу не тежи да у својим личностима не учини бесмртним и нешто од своје свакодневне, грађанске личности, али ствар није тако једноставна да би се могло рећи да писац зато настоји да у свог јунака транспонује само себе самога. У ту погрешку пао је Сент-Бев, који је настојао да дело писца разуме на основу његове биографије, односно онога што се тиче његове приватне личности. Против те теорије побунили су се не само теоретичари него и сами писци, на пример Марсел Пруст, на кога се управо позива познати књижевни критичар и музиколог Борис де Шлезер, који је у свом говору на критичарском симпозијуму у Серизи-ла-Салу 1966. године тврдио да се уметник, приликом стварања свог дела, удваја и да његово „митско ја" производи дело, које ствара његово реално ја: „Отац дела, уметник је у исто време своје дете, јер стварајући њега он ствара и себе", слажући се при том не само са Прустовим идејама изложеним у спису „Против Сент-Бева" него и са Гастоном Башеларом, који тврди да се не изражава оно што се живи него се живи оно што се изражава. Права ауто биографија уметника лежи, у ствари, у његовом делу и ко хоће да упозна његову личност може само тамо да је нађе, али та личност није идентична са оном која води грађански живот на исти начин као сви други људи; уосталом, овај део пишчеве личности није ни најмање занимљив за онога који хоће да упозна њене битне црте, њене основне тежње и њене поноре.

Друга линија у посматрању односа писца и његовог јунака зацртана је схватањем Андреа Жида и Албера Тибодеа да писац у свом делу не изражава своју реалну већ могућу личност: оно што он није а може да буде, а не оно што он стварно јесте. Антиципирајући оно што је Жид касније записао у свој Дневник, Тибоде је у „Размишљањима о роману" 1912. године написао да је роман, у ствари, аутобиографија једног од многобројних могућих живота писца, те, према томе, „прави романсијер ствара своје личности у безброј праваца у којима би се могао развијати његов властити живот". Остварујући ту могућност својим писањем, писац ствара и своју праву биографију и своју праву личност. Не ствара, дакле, он личности својих књижевних дела на основу своје сопствене личности него на основу њихових особина ствара своју личност као што на основу њихових биографија ствара своју биографију. Није ли, на пример, Достојевски у „Коцкару" предодредио своју каснију катастрофу за коцкарским столом, написавши ово своје дело након успеха у коцкању у Визбадену 1862, а пре свог коцкарског дебакла у Баден-Бадену 1867. године?

Писац не може бити прототип свог јунака и због тога што ствара многе личности, од којих свака носи нешто његово, а у исти мах и нешто различито од њега, зависно не само од објективних него и естетских условности дела. Која од многих личности које су насликали Балзак, Дикенс, Зола, Достојевски, Горки, Голсворти и Моријак представљају њихово „друго ја"? Свака личност настаје као јединење из многих личности, којем писац удахњује душу, али баш зато не може сваком лицу да позајмљује свој лик и свој карактер. Само врло пажљиви посматрач, који би добро познавао сваку од личности коју је писац познавао, могао би да открије бар један део елемената из којих је писац маштовитим спајањем и измишљањем нових елемената успео да створи своје ликове. Сваком од њих писац је могао да позајми само један део своје личности, да би свој други део могао да дâ некој другој личности. Пишући о Жану Кристофу, Ромен Ролан је у писму Малвили фон Мајзенбург од 15. септембра 1902. године писао: „Темперамент мог јунака није мој; ја му позајмљујем само моју интелигенцију; моја индивидуалност наћи ће се поново расејана у другим личностима". Ако би писац једној јединој личности дао све од своје личности, ништа не би остало за друге јунаке његових осталих дела: сви остали би били само авети његове маште. Чак и у аутопортретима, као што је онај који је Зола дао у „Доктору Паскалу", налази се много измишљених карактерних црта и мишљења која не одговарају писцу.

Најзад, многи писци лају живот личностима које су одавно постале универзални типови: Прометеј, Сатана, Фауст, Дон Жуан, Тартиф (лицемер), Харпагон (тврдица), у које они, као у већ постојеће судове стављају ново вино, дајући им нови, сопствени живот. А неке личности-типове стварају писци једне националне литературе настојећи, као у случају „сувишног човека" у руској књижевности XIX века, да пруже нешто што је карактеристично за њихово доба а не за њих сâме. Најзад, сва она многобројна тражења смисла живота код разних личности у књижевним делима од Достојевског до данас, уосталом, нису ништа друго него тражења преко других за другим, јер сваки писац је, нема сумње, основни смисао свог живота већ нашао у свом стваралаштву.

Па ипак, није ли понекад очигледно да се писац идентификује са својом личношћу, па то и сâм признаје. Једно од најпознатијих признања такве врсте дао је Флобер рекавши: „Мадам Бовари, то сам ја!" Смисао овог узвика, међутим, није нимало другојачији од онога што смо га већ истакли говорећи о томе како је писац творевина свог дела и — свог јунака. Другог смисла не може бити, јер Ема Бовари нема никакве сличности са својим творцем, почев од различитог пола. Уосталом, у писму госпођици Лероаје де Шантпи од 18. марта 1857. године сâм Флобер каже: „Госпођа Бовари нема ничег истинитог. То је потпуно измишљена прича; ја нисам у њу унео ништа ни од својих осећања ни од свог живота". У њеном карактеру се, међутим, налази понешто од карактера многих жена које је Флобер познавао: Луизе Пранијe, Луизе Коле, госпође Де Женет, Аделфине Деламар и др. Али те жене је могао да познаје и сваки други грађанин из Флоберове средине, па ипак не би никада могао да напише „Госпођу Бовари", јер није имао његове стваралачке способности. Тек заједно узете, социолошка, психолошка и структурална анализа могле би да објасне личност Флоберове јунакиње, али таквом анализом се, наравно, нису служили они који су писца потргли чак на суд да га оптуже за његово дело што је тобоже повредило грађански морал и религију и угрозило постојеће обичаје. Учинити јунаком свог дела личност која није достојна да буде узор понашања била је једина „грешка" писца „Госпође Бовари", али управо том „грешком" он је учинио корак напред у односу не само према „јунаку" у роману него и према самом роману, будући да је „јунак" све донедавна био једна од његових главних компоненти, а ни данас то сасвим није престао да буде.

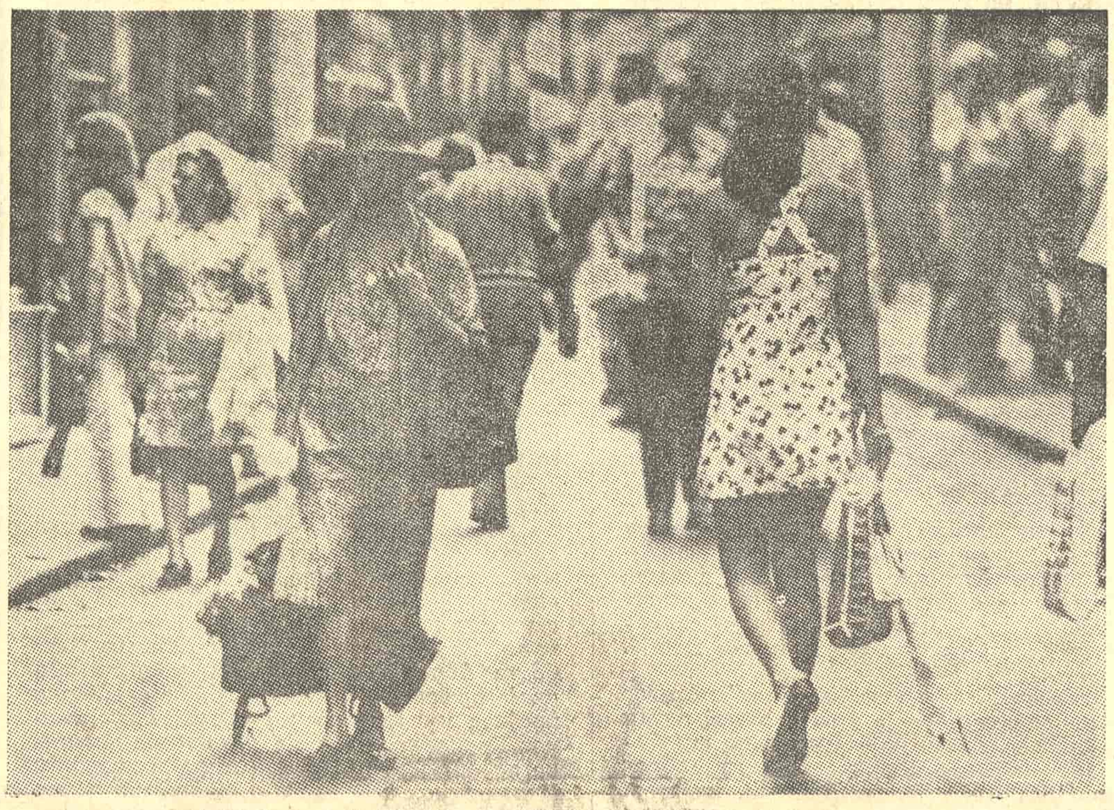
Ема Бовари је као „негативни" јунак изазвала бес код оних који су у својој кратковидости за развој романа желели да „позитивни" јунак у роману буде само неко ко може да послужи као узор. Али шта, у ствари, значи „позитиван" и „негативан" јунак? Таква дикстинкција се може вршити само с гледишта друштвено-моралног а не и естетског гледишта. Прво гледиште било би, међутим, оправдано само кад би било речи о живом човеку, а не о производу пишчеве маште. Уосталом, ако бисмо и усвојили то гледиште, морали бисмо да закључимо да међу „јунацима" књижевних дела има много више негативних него позитивних ликова. Подсетимо се само неких од најславнијих „јунака": Дон Кихота, Жила Блаза, Тристрама Шендија, Жилијена Сорела, Семјуела Пиквика, Ољоше или Ивана Карамазова, Феликса Крула, па ћемо лако увидети да датуми у историји романа никако нису идентични са историјом пропаганде људских врлина. Уосталом, и ти негативни карактери дају врло поучне примере како не треба чинити у животу и, у ствари, постижу, у крајњој инстанцији, исти резултат као и позитивни примери. Штавише, на суђењу у вези са објављивањем интегралне верзије романа „Љубавник леди Четерли" Д. Х. Лоренса у издању библиотеке „Пингвин", одржаном 1960. године, позван да као стручњак каже своје мишљење о овом „скаредном" делу, песник, издавач и професор поетике у Оксфорду Сесил Деј Луис је, тврдећи да је карактер леди Четерли више добар него рђав, рекао: „Постоји, најзад, велики број рђавих карактера у књижевности, у романима и драми, и мислим да нас они више уче о људском понашању и о моралности него што можемо научити од добрих".

Могао би, дакле, непрекидно да траје процес против писаца чији су јунаци фантасте, преваранти, глупаци, лицемери, похлепници, садисти итд., кад би неко једном такав процес само покренуо. У тренутку када је и Мопасану запретила опасност да га осуде за неморалност. Флобер је, пун саосећања за свог колегу, писао да би таква оптужба могла да се подигне против свих грчких и латинских писаца, Шек-

Наставак на 8. страни

Драган М. Јеремић

МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: „АЛХАМБРА"



СА ИЗЛОЖБЕ УМЕТНИЧКЕ ФОТОГРАФИЈЕ СТУДЕНАТА БЕОГРАДА — ДРАГАН ЈЕВРЕМОВИЋ: НА УЛИЦИ (I НАГРАДА)

ПИСАЦ И ЊЕГОВ ЈУНАК

Наставак са 7. стране

спира, Гетеа, Бајрона, Сервантеса, Раблеа, Молијера, Корнеја, Лафонтена, Волтера, Русоа, Игоа итд. Што се, пак, таква оптужба обично не диже, треба захвалити чињеници што су ти писци постали класици и што нико не жели да на тас правде стави свој глас против већ освештаног гласа славног писца. Али док год тај писац не постане несумњива вредност, увек има покушаја да се његов евентуално негативан утицај потисне и одбаци у име хуманости, моралности, па чак и истине. Оно што је некима било сасвим природно у доба кад Флобер још није био класик, данас би био израз смешног незнања и кратковидог пуританизма.

Још је Аристотел, поводом трагедије, говорио како је њен предмет човек који није ни добар ни зао, већ онај по средини. „Јунак" књижевног дела и не мора да буде баш по средини, као што је мислио антички теоретичар „златне средине" у етици, већ и човек који је ближи једном или другом полу људског понашања. У есеју о Фердинанду Бринетјеру Жил Леметр је с правом истакао да треба разликовати моралну од уметничке симпатије. Прва је, нема сумње, она коју у нама може да изазове само неко ко је морално беспрекоран, док другу може да изазове и личност из књижевног дела која има велике мане, али и довољно човечности да с њим можемо естетски да симпатишемо, и то не само због тога што га та човечност донекле искупљује него, пре свега, зато што је његов карактер оправдан планом и композицијом књижевног дела. У крајњој инстанцији, уметничку симпатију одређује животност јунаковог лика, односно стваралачка моћ његовог творца, а не етичка оправданост његовог понашања.

Тези да књижевност треба да служи очовечавању човека успешно се супротставља теза да се у књижевности не сме забранити приказивање и третирање тема које се тичу било ког друштвеног слоја или слоја људске психе, јер се, у одбрани прве тезе могу забранити и неке истински корисне теме, а књижевност ограничити на афирмацију већ постојеће нечовечности или недовољне човечности. Уосталом, свако ограничење може бити само присилно, па се с првом тезом лако могу удружити и насилне мере, као што се може запазити у свим ауторитарним режимима. А са прихватањем прве тезе долази и до опасности од лишавања истински вредних књижевних дела. Сетимо се како је Балзак поводом „Црвеног и црног" говорио да нам је Стендал „одузео последње остатке човечности, веровања" и како се и Мериме, иако је био Стендалов пријатељ, згражао над Жилијеном Сорелом, тврдећи да у његовом карактеру „има свирепих црта", које „изазивају гнушање", а да „циљ уметности није да нам покаже ту страну људске природе". Данас је несхватљиво да су ови изванредни умови могли да буду толико неспособни да виде величину и вредност овог књижевног дела и његовог „јунака", који ће постати малтене симбол за читав низ младих људи не само Рестаурације него и каснијих времена, али је то онда била сасвим природна реакција. Зашто би, уосталом, због тога што је његов јунак „негативан", требало оштро критиковати роман, утолико пре што је Сорелова битна слабост: бескрупулозна амбициозност оштро кажњена смрћу? Флобер је имао много више права, кад је у писму Луџи Коле од 23. децембра 1853. године, изражавајући гађење према салонској књижевности, рекао: „Најпосле, зар не треба познати све одаје срца и друштвеног тела, од подрума до тавана, и не заборавити чак ни нужнике, нарочито не заборавити нужнике!"

Писац је овлашћен од друштва да указује на његове слабости и, ако ова своја овлашћења не користи, он не испуњава своју дужност. Али, с друге стране, друштво не сме судити писцу ако он своју дужност обавља с пуно одговорности, осветљавајући све „спратове" и друштва и

МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: „АЛКАСАР"

људске личности. Кратковидо је писцу судити за обелодањење наших слабости, јер само уз помоћ његових открића можемо се ослободити бар неких од њих. Настојећи да одбрани право писца на то да нам открије чак и наше злочине, Жан Полан је, говорећи у име свог великог не само књижевног него и ауторитета антифашистичког борца, писао да је неопходно да писац буде крив, али у име свих нас, јер смо га поставили на најистакнутију тачку наших истраживања и немира.

И уколико се друштво више диференцира, утолико се сваки писац излаже већој опасности да у својим открићима наиђе на мање разумевања међу браниоцима традиционалних вредности. То је ризик свих писаца, али утолико је већи уколико је више реч о писцима који се не руководе традиционалним вредностима, било да су те вредности етичке или естетичке. У својој „Теорији књижевности" Борис В. Томашевски је истакао како се „осећање према јунаку" само „у примитивним облицима неминовно подудара с традиционалним законом морала и друштвеног живота", указујући при том на грешку коју су чинили представници руске публицистичке критике шездесетих година, који су „оцењивали јунаке с гледишта друштвене корсности". Та се грешка, на жалост и данас чини, на основу неоправдане, али још владајуће предрасуде да се писац увек мање-више идентификује са сваким својим, па чак и „негативним" јунаком.

Како се ослободити ове заблуде у коју упорно упадају лаици, не схватајући да је књижевност измишљени а не стварни живот и мислећи да и њене јунаке треба посматрати у склопу уметничког дела а не у склопу живота? Пошто се с том истином једном од основних у теорији књижевности, не могу сви људи ни упознати а камоли сложити, можда писцу не преостаје ништа друго него да поступи као Анри Монтерлан, који се у роману „Убица је мој господар", већ на самом његовом почетку, у једној напомени испод текста, оградио од свог јунака Егзипера следећим речима: „Знајући за добро познату тежњу читалаца свих земаља и времена да писцу приписују расположења, мисли и речи јунака, писац на овим страницама подсећа да осећања која ће у овој књизи изражавати главна личност, треба приписати јунаку, јер он мора да их има, иначе прича не би имала смисла" и указао на разлику између свог боравка у Северној Африци и својих мишљења према Французима који тамо живе и боравка и ставова свог јунака. Иако се ни оваква „ограда" не мора уважити, бар се писац може оправдати пред својом савешћу да је покушао да својим читаоцима отвори очи за разлику која постоји између њега и „авети" његове маште коју називају папирнатом ако није успела, а идентификују је с писцем чим је пуна живота, као да јој тај живот даје пишчев карактер а не његов талент или чак геније.

Осуђивање писца за „злодела" његовог јунака долази и отуда што се у тој осуди тужиоци ослањају на једнострано схватање морала као узорних примера доброг понашања, иако је, на пример, и сама библија пуна тзв. негативних моралних искустава. Мада је замерао Флоберу што у његовој „Госпођи Бовари" нема ниједне позитивне личности (осим малог Жистена, ученика г. Омеа, који је готово неприметан), Сент-Бев је ипак схватио да „књига, одиста, има поуку: аутор је није тражио, али сматра да ће је читалац извући, и то чак страшну". Многи људи, пак, траже да им баш писац саопшти поуку, оптужујући га за моралну индиферентност, па чак и неморалност чим се он, поштујући принципе за добро компоновање књижевног дела, чува да је отворено изнесе. Они занемарују чињеницу да писац третира свог читаоца као одрасло и зрело биће, а не као недорасло и тупо отворење коме треба левком сипати мудрост у главу.

Уосталом, теорија о идентификацији читаоца с јунаком књижевног дела је, бар кад је реч о зрелом и интелигентном читаоцу, нешто што није неопходно. И читалац, као и писац, може да стоји на извесној дистанци од јунака, а ипак да ужива у његовом добро извајаном карактеру и његовом слагању с другим личностима и радњом романа. Entfremdungseffekt није специфичност драмског стварања него се може применити на читаво књижевно стварање у доба читаочеве зрелости. И свако ко, рачунајући са непогрешивом тачношћу теорије идентификације, настоји да књижевности наметне само излагање позитивних моралних искустава и позитивних јунака, рачуна са врло заосталим, неуким и примитивним читаоцима.

Отворена тенденција, дидактика и свесно ангажовање уметника могу да буду врло корисни за уметников положај у његовом друштву, али не и за његово дело. Бринући се за своје дело, уметник се брине за све што је у његовој моћи и сваки напор који иде изнад те бриге, слаби снагу његовог дела, чинећи га чак сувишним и непотребним. Уметност у том погледу треба да буде као живот: њене поуке треба да буду тако скривене да их само паметан човек с напором може открити. На стојање да се уметношћу позитивно делује, и то у једном конкретном правцу, много пута се показало као наивна илузија. Зар то и сам Сартр, иако теоретичар о ангажованости књижевности, непрекидно не признаје, настојећи да делује изван литературе, помоћу публицистичко-политичке акције? Али, с друге стране, уметност не може ништа да поквари, чак ни код незрелих читалаца и посматрача.

Најзад, кад је реч о писцу и његовом јунаку, мора се нешто рећи и о језику којим се писац служи да би дочарао ситуације у које његов јунак долази и његов специфичан начин изражавања. Спуштајући се на ниво јунака без икаквог образовања, писац је дужан да се служи и његовим језиком, а не да, говорећи својим је-

СЛОБОДАН ЛУКИЋ: „№ 2" (II НАГРАДА)

зиком, разбија илузију о аутентичности свог јунака. Карактер одређује језик, укључујући и изговарање стидних, „забрањених" речи, речи које се не изговарају у добро васпитаном друштву, кад то овоме одговара. Нема сумње да модерни писци показују већу смелост у изражавању од својих старих колега, али, кад зачепркамо иза списа чак и чувених писаца које знамо само по неким за њих тобоже репрезентативним делима, видећемо да је слобода изражавања нешто што су многи писци неговали још од најстаријих времена.

Некима од њих, међутим, њихов друштвени статус није допуштао да ствари називају правим именима, док су други, ослобођени етикеције високог друштва, слободно употребљавали речи које употребљавају људи нижег рода, а остали у тренуцима раскалашности или пијанства. Ако су Пиетро Аретино, који је живео на многим световним и црквеним дворовима (чак и на двору папе Клемента VII), у својим „Мудровањима", и маркиз де Сад, који је по мајчиној линији био краљевске крви (потомак великог Кондеа) у „Жистини или несрећама врлине", употребљавали симболична имена за оне делове тела који служе за прокреацију али и за чулна уживања, па и оргијања, дотле Дејвида Херберта Лоренса, сина рудара у нотингамској грофовији, и Хенрија Милера, сина кројача у пролетерској средини њујоршког Бруклина, никакве друштвене препреке не спречавају да исте ствари називају њиховим правим именом. Скаредан језик извесних личности у књижевним делима може нас ужасавати, као што се згражамо кад их чујемо на улици или у кругу својих познаника, али не можемо рећи да тамо где су те речи употребљене оне нису неопходне и да не одговарају карактеру оних који те речи изговарају или да не одговарају средини у којој се изговарају. На питање Јосипа Киригина зашто у својим делима исписује речи којима се означавају мушке и женске гениталије, познати амерички писац Џон Апдајк је у једном интервјуу, између осталог, рекао: „Није ли чињеница да се те речи говоре, да су у нашој свести? Према томе, оне би морале имати места и у нашим књигама. А што је истинито у животу морало би бити истинито и у литератури". Треба се борити против ружних речи у животу, али док год се оне употребљавају, литература се њих не може насилно ослободити. Одбацивање ових речи и њихово замењивање неким другим, вештачким и симболичним терминима, ствара лажну представу о људима и околностима о којима је у књижевном делу реч.

Има веома много друштвених снага које теже конформизму и настоје да потисну напор писаца да преко својих јунака и њихових доживљаја изборе светлију духовну и друштвену атмосферу. Писци који се најодлучније боре против тих снага понекад се могу сврстати у неуравнотежене и неадаптиране особе и решавајући своје проблеме, они настоје да размакну хоризонте који нас ограничавају и скучавају нам видике, али, како је Натали Сарот написала у својој књизи „Време сумње", баш „њихова дела, која траже да се ослободе свега онога што им је наметнуто, конвенционално и мртво, да би се окренули ка оном што је слободно, искрено и живо, мораће раније или касније да постану квасац еманципације и напретка". У области духа нису битни узроци и поводи него иницијативе и резултати, а књижевност се последњих година све више отвара за нове аспекте људске личности и живота и то је, нема сумње, корисно и за литературу и за оне који је прате. Књижевност постаје све ближа животу упркос настојањима оних који ту промену не схватају добро да је врате у некадашње, уске, „прочишћене" обале. Јунак модерних писаца постаје јунак у једном новом смислу: смелијим приступањем животу и отворенијим сучељавањем с његовим болним и шкакљивим странама. Али и писац, који ретко наилази на разумевање своје средине (да о официјелној полршци и не говоримо), постаје јунак тиме што се бори за нове видове књижевног изражавања.

Драган М. Јеремић

Драгица Торић

Даривање

Дарујем се дану
Дарујем свој сан отвореним очима
Дарују ме бившим љубавима
Пратећи ме
Прате ме с осјећајем да су нешто изгубили
Или да су већ некоме нешто дали и не сјећају се

Битно је да се не сјећају
Пратећи ме декором присуства
Причајући ми искуством путовања
Дарујући ме изгубљеностима
Мотре камене знакове одморености
Када након очију
Затварам школске гдје умиру звукови

*

Све запамћено и примјећено
Тоне у једну пучину
И све као чаролијом створено
Стрши попут хридине
Јер обично
Сам плачеш у својим копчама
Закопчан и сакривен иза разних изговора
Ипак сам
Сам себи предан

*

Борови имају своја боравишта
И своје птице на боровима
А ми имамо своје вријеме
Свој опис и своје пријатеље
И много тога још
Чак и они који осим времена
Ништа својега немају

*

Осјећам те као нешто своје
Од памтивека моје
Мени предано на чување
Претходно смо по себи по свијету
Крстарили беспомоћни
Без говора о нечем заиста важећем

Мисли ми изједа мрављa киселина реченица
Што видно нестају
Кад се око мене пријубљују
Полипи твога бића

Твоје су очи спасоносни отоци
Усред пучине након полажења
На твојим грудима скупљам своје овисности
И под параболом неба
Летим кроз допадљив немир зрака
Без немира
Осим жеље да паднем
На твоје руке
Меке као лежај

*

Мислила сам да имам себе
Да постојим у неком

Ишла сам висока и витка
Као срећа као судбина
Са безглавим звоником смијеха
И сретних сламки у коси

Сан је доживио све своје метаморфозе
И последњи пут проборавио тамо
Гдје вријеме уступа мјесто тренуцима

Сада су ми очи привезане за карику земље
у договору са кариком неба

Милован Јовановић

Два сонета

ПЕСНИК И ВРЕМЕ

Лепота натопљена сновима зри!
Песник над чијом главом вијори прам
Косе, што у сунцу гори кано плам.
Ах! луди беху, луди снови ти!

Венац ловоров око његовог чела
Божански лик му генијем зари.
Благ одсјај његов преко свију ствари
Пао је као плашт широка вела.

Кад мудрост смени ватру осећања
Време је извајало бесмртни лик
Пун благих црта, погледа смела.

У тузи сред копрене од ћутања,
У златном облачју снива уметник.
Рука се љубави такла му бона чела.

СРЕБРНИ БАЛДАХИН

Од месечине јунске сребрни балдахин
Начините ми — да под њим слатко спим!
Кад воде зашуме, кад спава занесен крин
И љиљан бели у руци да држим.

Од стварности да бежим под његов хлад
Меки, где топло крило нађу сни,
Где замре груби бол и сваки јад,
Где у тишини блаженство самоће зри.

Склоних се под њега од борбе и зла
Да душу смирим под сеновити хлад
До миле воље срце да снове тка.

Од чаролија ових мре страдање и јад.
Да будем блажен и лак, ко занесен крин
Над ким се шири месечев балдахин.

ФИЛМ

ЦИРКУС ФЕЛИНИ

О филму „Кловнови“ Федерика Фелинија као агонији једног ауторског света

ФЕЛИНИ, који је некада и сам био кловн, направио је филм о кловновима — необичан, једноставан, леп, снимљен првенствено за потребе италијанске телевизије, у коме се између света „обичних људи“ и света „циркузанера“ ставља знак једнакости. Фелини сматра да, одлазећи у циркус, из једног инфантилног и стилизованог света који и сам подсећа на циркуску шатру, не бежимо од свакодневице — напротив, ми јој се у циркусу само приближавамо, откривајући је у једном дефинисанијем и дефинитивнијем облику. Живимо, дакле, у свету који је, као такав, фантастичан, у коме су границе између „стварности“ и „илузије“ заувек отклоњене. (Најинтересантнији део филма „Кловнови“ управо је онај у коме нам Фелини приказује галерију аутентичних ликова из свакодневног живота, који својим изгледом и понашањем неодољиво асоцирају на оне стилизоване ликове које покаткад сусрећемо „само“ под циркуском шатром: ту је патуљаста калуђерица одевена у бело која увек жури на своје разговоре с богом, па важни фашистички официр с маском смешног пајаца, па група кочијаша испред жељезничке станице чије вечито међусобно обрачунавање веома подсећа на шаљиве радње групе кловнова у арени, па пргави патуљак — шеф станице који са гротескном озбиљношћу свакодневно изводи свој уобичајени ритуал с трубом, док испраћа возове, па малоумни човек који се у пољу удвара сељанкама правећи при том смешне кловновске покрете - читава та богата галерија аутентичних провинцијских типова, за које Фелинија везују успомене из најранијег детињства, оживљава у „Кловновима“ заједно с Фелинијевим успоменама на циркус, у коме је овај необични аутор заиста провео један део свог живота, пре него што је почео да се бави филмском уметношћу.)

У „Кловновима“, као у некој средишној тачки целокупног Фелинијевог стваралаштва, преплићу се и мрсе конци оних типично „фелинијевских“ мотива које памтимо из „Улице“, „Дангуба“, „Сатирикона“ или из филма „Осам и по“ (а то су филмови који представљају кључна места у органској еволуцији веома богатог и разноврсног Фелинијевог ауторског опуса!). У „Кловновима“, дакле, који се као телевизијски полу-документарни филм базирају на „чињеницама“ и на тзв. „анкетном поступку“ (додуше доста пародираном и стилизованом у оном изразитом „фелинијевском“ смислу), контакт са „реалношћу“ требало би бар по логици ствари, да буде и најнепосреднији — међутим, чак и телевизијски документарац о кловновима, овакав како га схвата Фелини, постаје нека врста апокалиптичног кловновског „Сатирикона“.

„Кловнови“, као дело које зрачи својим сопственим метафоричким смислом, првенствено су метафора о Фелинију и о његовом делу: у њима се, у једном сликовитом и инфантилношћу озраченом оквиру, сажимају многа искуства Фелинијевих претходних филмова. У „Кловновима“ сусрећемо, поново, евокацију детињства и способност да се на свет гледа безазленим очима зачуђеног детета („Осам и по“), па успомене на испразни живот у малом провинцијском месту („Дангубе“), па успомене на циркус („Улица“), па једну веома песимистичку и болну слику света који се налази у деформацији и распадању („Сатирикон“) — од свих тих истргнутих и карактеристичних детаља компоновани су „Кловнови“, дело које свакодневицу посматра кроз призму безазлене кловновске игре (јер, по Фелинију, у тренутку кад се један традиционални свет распада, разара и нестаје у сопственим рушевинама, само је још уметност у стању да тај стравични процес претвори у неку врсту коцмарне игре која нам као публици у циркусу, причињава извесно задовољство — но, и сам уметник, при том, као неки ислужени кловн, постепено заборавља да се „игра“, јер стари одумире заједно са светом у коме живи, препуштајући се успоменама, као што старе и полако нестају некад славни циркуски кловнови, ти љупки чувари безазлености овог света!). Фелинијеви „Кловнови“, према томе, нису ни мало ведрији и оптимистичкији филм од Фелинијевог „Сатирикона“, агонијом митске кловновске игре, у коју је као у известан принцип и сам веровао, и као дете и као зрео уметник и стваралац, Фелини само развија и доводи до краја своју песимистичку тезу о агонији савременог света, која се више ни игром уметника не може ублажити (што на свој начин такође чини и његов земљак Антониони у сопственом ауторском луку — од филма „Авантура“, до филма „Кота Забриски“!). Но, такви какви су, Фелинијеви „Кловнови“ не говоре само о једној сумрачној епохи нашег времена, већ говоре и о једној издишућој епохи филма: говорећи о агонији игре чији корени се налазе у свакодневици (патуљци, наказе, смешни типови које сусрећемо у животу), а чија трансформација под циркуском шатром бива артистички и метафорички заокружена.

Фелинијеви „Кловнови“, у извесном смислу, представљају обрачун уметника са сопственом уметношћу, као крајњи облик његовог разочарања светом, као што су и препуштање успоменама на Фелинијев ауторски свет.

Слободан Новаковић

ПОЗОРИШТЕ

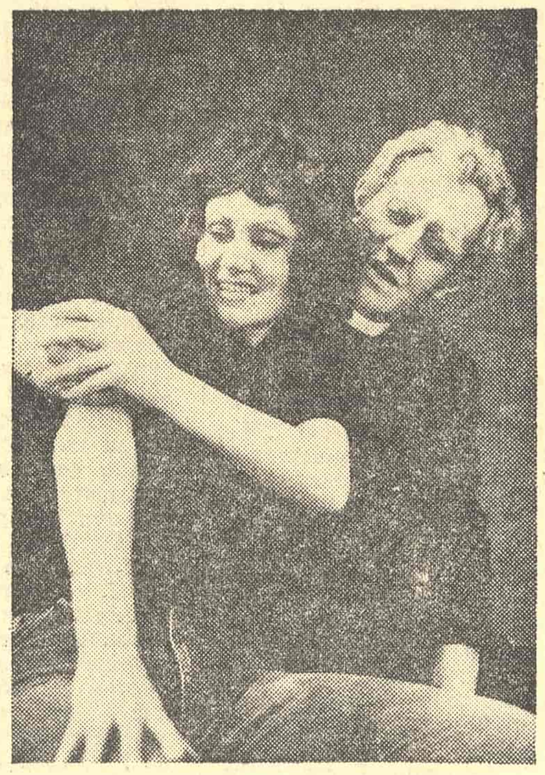
СЛОБОДА И ПАЉЕВИНА

Поводом премијере „Флинта“ Дејвида Мерсера у театру „Бојан Ступица“

УЗ СВА ЛУТАЊА, репертоарске недоследности, тешкоће са стилом игре и самим формама — театар „Бојан Ступица“ постепено добија своје позоришне контуре: са страним текстовима има више среће него са домаћим, постоје и узори у савременом енглеском театру, хтео би да буде модеран али тако да не кида везе са традицијом, захтева прави глумачки израз али често инсистира и на натурализму, воли лепе опреме и редитељску перфекцију. Мада ту нема ничег сензационалног — ово сазревање и преображавање прати се са интересовањем. То потврђује неколико последњих премијера па и извођење „Флинта“ Дејвида Мерсера у режији Мате Милошевића.

Ако се занемаре сугестије из самог позоришта да у Мерсеру ваља видети чудотворног модерног писца који класичној драматургији даје нови смисао — остаје утисак да је ипак реч о типично енглеском комаду у стилу који за младе писце више није никаква тајна. Већ годинама сви они у старе и проверене схеме уграђују, зависно од свога талента, мало политике, религије, етике, поезије, грубости и шокантне морбидности. Сам Мерсер је више склон ослобађању подсвесних нагона и драстичностима него поезији апсурда. Лик пастора Флинта је саздан од пиличевих пројекција о некима од дилема нашег времена, личних размишљања, а помало ту има и литерарне конструкције: старији човек који и верује и не верује у бога, чита стара и нова јеванђеља, зна понешто о комунизму, поноша се крајње екстравагантно, опседнут је сексом и — ма колико му приписивали исконску жељу за нерепресивним понашањем, слободом и животом мимо друштвених конвенција — његово понашање није непознато психологији. То калемљење особина је доста произвољно, често контрадикторно, недовољно мотивисано. За тако расточену личност Љуба Тадић је, као глумац, био сасвим прикладан избор: њега су очигледно забављали ти необични призори, готово еротске сцене са младом девојком Дикси (Бурђија Цветић у сасвим једноставној, готово документаристичкој фактури, са доста унутарње опорости и пригушеног цинизма којим не штеди ни сама себе, сасвим у пропорцијама које одговарају ауторовим представама о таквим девојкама које су препуштене себи, улици, поправним домовима и случају), од које он неке доживљава комично а у некима и сам инсистира на натуралистичким грубостима. Има пасажа у којима је Тадић веома искрен и убедљив, а и таквих где је сасвим површан, помало импровизатор и необавезни забављач, драматичан али и тешко прихватљив баш као Флинт који је на сцени све оно што видимо а и није то! Тадић је учинио веома много да нам приближи тог монструма од човека, али и да подстакне нашу сумњу у његову животну веродостојност.

Мата Милошевић је целу представу замислио и реализовао као условну илустрацију приче о необичном и фамозном Флинту. Послужио се техником таблоа, припремањем позорнице за сваку нову сцену и решењима која епизоде третирају као одређену, нову чињеницу или догађаје. То се одражава на мизансцен, унутарњи ритам и игру глумаца. Једини који кроз све то пролази од почетка до краја, са различитим расположењима, јесте Љуба Тадић. Отуда су остали актери, ма колико били функционални у својим објашњењима, доведени донекле у други план и спутани у своме изразу. Милошевић је, ако се изузму натуралистичка претеривања, водио рачуна да све ово ипак буде на вишем професионалном нивоу и у томе је доста успео. Босилка Боци (Ема) је, играјући Флинтову жену, готово све призоре преседела у инвалидским колицима али и у таквом положају умела је да обезбеди себи не само присутност него и потребну убедљивост. Њену сестру Викторију, која отворено воли Флинта и са којим је још отвореније живела, представља веома успешно Олга Спиридоновић. Уопште, редитељ се трудио да буде што мање приметан како би глумци имали иницијативу: Виктору Старчићу је било довољно свега неколико реплика па да оцрта супериорно и лежерно лик бискупа, а у његовој сенци, као лични секретар, Бранко Цвејић је нашао довољно простора за себе па је својом одмереношћу Флинта довео до очајања. Драгољуб Милосављевић — Гула је у лик инспектора Хонсла унео извесну свежину и постигао више него што се очекивало. Своша је убедљиво дао Мирко Буловић, правећи контраст у односу на бујну природу Флинта, док је Власта Велисављевић господина Хоца, диригента дечјег црквеног хора играо са шармом и озбиљношћу што наводи на смех. Јожа Рутић је умешно представио доктора Колеја а Миро Мирановић ватрогасца. Режија је, инсистирајући на њиховој конкретности, фактографским ситуацијама и одређеношћу простора и атмосфере желела да покаже и докаже више једно схватање о њиховој егзистенцији него да истакне апсурдност садржаја или појединих поступака. Игра у том смислу није ништа друго до визуелна модификација тог контраверзног садржаја, увиђање да тај свет треба учинити својим или му се сасвим прилагодити.

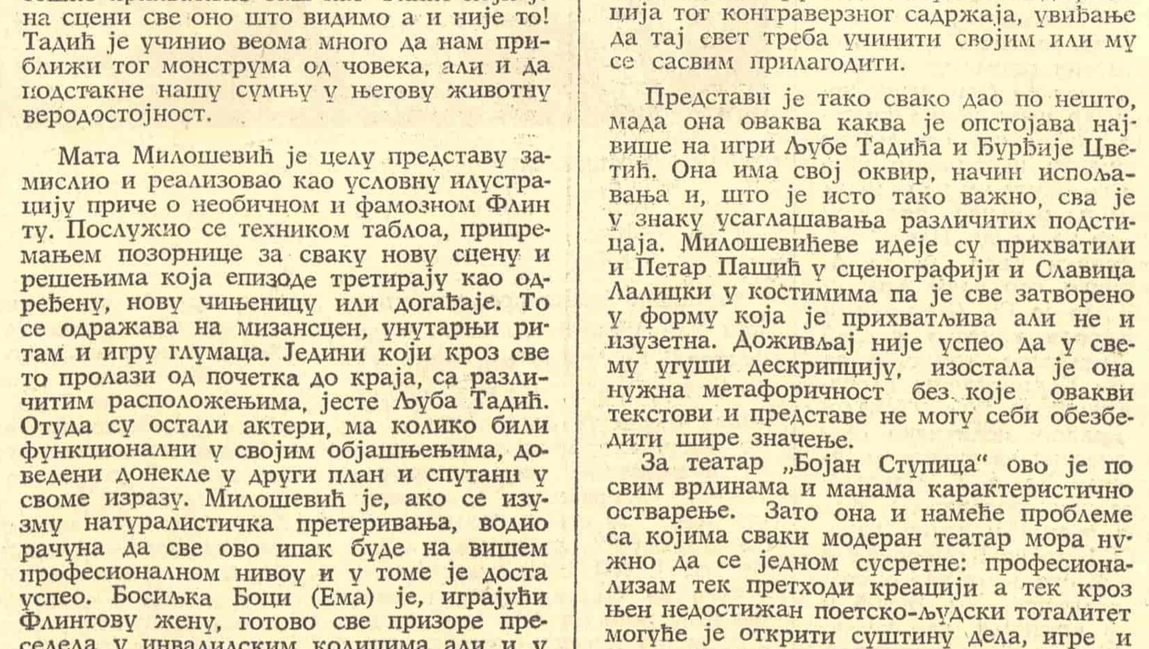


БУРЂИЈА ЦВИЈЕТИЋ И ЉУБА ТАДИЋ У ЈЕДНОЈ СЦЕНИ ИЗ „ФЛИНТА“ ДЕЈВИДА МЕРСЕРА

Представи је тако свако дао по нешто, мада она оваква каква је опстојава највише на игри Љубе Тадића и Бурђије Цветић. Она има свој оквир, начин испољавања и, што је исто тако важно, сва је у знаку усаглашавања различитих подстицаја. Милошевићеве идеје су прихватили и Петар Пашић у сценографији и Славица Лалицки у костимима па је све затворено у форму која је прихватљива али не и изузетна. Доживљај није успео да у свему угуши дескрипцију, изостала је она нужна метафоричност без које овакви текстови и представе не могу себи обезбедити шире значење.

За театар „Бојан Ступица“ ово је по свим врлинама и манама карактеристично остварење. Зато она и намеће проблеме са којима сваки модеран театар мора нужно да се једном сусретне: професионализам тек претходи креацији а тек кроз њен недостижан поетско-људски тоталитет могуће је открити суштину дела, игре и саме стварности. Поготово што театар нове реалности не почива више на деструкцији, импровизацијама и ванестетском деловању.

Петар Волк



МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: „ЧЕМПРЕС“

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ВРЕДНОСТ СИНТЕЗЕ

Почеци југословенског модерног сликарства, 1900—1920; Музеј савремене уметности, Београд

СТИЦАЈЕМ ОКОЛНОСТИ, изложба „Почеци модерног југословенског сликарства“, која је и историјски и концепцијски морала бити прва, дошла је као последња, четврта у низу који осветљава путове, раскршћа, дилеме и судбину нашег сликарства од краја XIX века до наших дана. Та случајност, међутим, само је привидно алогична и није нимало, поремећеним редоследом, оштетила основну идеју приказа континуитета појава које су одређивале и одредиле модерно сликарство у Југославији.

Прве три изложбе из овог циклуса — („Трећа деценија — конструктивно сликарство“, 1967; „Надреализам — социјална уметност“, 1969; „Четврта деценија, експресионизам боје, поетски реализам“, 1971), остале би трајно недоречене не само по недостатку својих стилских и садржинских извориштa у оквирима националних културних и уметничких релација и традиција, већ би многе суштинске, естетско-егзистенцијалне појаве и вредности, које су се често привидно јављале спорадично као рефлекси иностраних утицаја, остале недефинисане и без правог корена. Оне су, дакле, указале на праве али неприсутне вредности првих деценија које су више материјом духа него духом модерног отвориле пут новим вредностима. Због тога је и веома тешко суочити се са овако комплексном материјом (друштвено-историјско-естетском) а не доћи у искушење да се поновно не упуштамо у историјске анализе разлога за појаву оваквог или оваквог процеса, утицаја, идеје. Тешко је то, сада већ и због тога што су многе чињенице проверене, избрушене, дефинитивно утврђене и постављене, па смо увек у жељи да направимо још један покушај синтезе, или — што је исто тако примамљиво — кренути неизвесним путем откривања заборављених имена или дела. И заиста, ова последња изложба је, више него три раније, синтеза, са извесним слабостима у закључцима и недовољно искоришћеним чињеницама, зрела синтетичка студија о продорима истинске модерне

Уводни текстови у каталогу (М. Б. Протић, Л. Трифуновић, Б. Гагро, Шпелца Чопич и Азра Бегић) обухватили су ову материју нашег сликарства 1900 — 1920. у вишеструком одређењу њених битних компонента: социолошких, историјских, естетских, индивидуалних. Утицаји, сличности и разлике сведени су на праву меру. Само би ситничарска анализа открила неважне девијације у закључцима и основној периодизацији, као и неколико пропуста у документацији (библиографско-биографским чињеницама). Коначно се може прихватити подела која је предложена овом изложбом: пленеризам, сецесија и симболизам, Минхенски круг, импресионизам и експресионизам, са добро разграниченим временским оквирима, групама, стилским финесама и појединцима. Значајан је и допринос рашчишћавању неких, до сада недовољно јасних дефиниција које су покаткад бацале погрешну светлост на нека најзначајнија имена спочетка века (пленеризам — импресионизам, фовизам — експресионизам, место и значај Минхенског круга у контексту читаве наше уметности прве половине века итд.). Из тога је проистекла и права оцена улоге европских уметничких центара (Минхен — Париз) у рађању одређених појава у нашој уметности, али исто тако дате су и праве релације према нашој блиској традицији на сва три језичка подручја (академизму).

Очигледно је да солидан тимски рад, са ангажовањем еминентних стручњака — познавалаца предмета, добија све већу улогу у нашој историографији и значи превазилажење основних слабости наше науке о уметности (дескрипција, нејединствени критеријуми, немоћ пред синтезом). Међутим, оно што је целом овом солидно обављеном послу дало значај подухвата, што је овом четвртом изложбом дошло до посебног изражаја, проистиче из самог предмета изложбе, из материје која се први пут презентује у оваквој целини и оваквом обиму: то је нека друга и другачија осмишљеност вредности, јединство односа, код најбољих представника различитих опредељења, према делу као аутономном облику одређеног садржаја. То не проистиче само из концепције (која је нужни предуслов), ни из доследне и јасно спроведене историјске дијагностике. Та вредност или то осећање вредности није ни у новој количини светлости баченој на поједина дела, имена или групе, мада је и то веома значајна компонента. То је, ако се овде ствари могу упростити, враћање, или налажење бића слике и процеса сликања, спајање вредности материје (ликовне, као такве) са њеним потенцијалним вредностима у процесу разрешавања суштинских питања смисла и бесмисла, комплексне егзистенције бића. То што је тако јасно речено (М. Б. Протић) за Минхенски круг — „враћање самим основама сликарства“ — Бецићу, Рачићу, Краљевићу, могло би се, уз одговарајуће корекције, рећи за мајсторе словеначког и српског импресионизма и експресионизма (Јакопича, Грохара, Јаму, Надежду Петровић, Миличевића, Миловановића), могла би се чак цела епоха дефинисати тим страственим улажењем у дубину сликарске бразде, без обзира ко је семе бацио и под којим сунцем је изникло.

Срето Бошњак

ПИСМА УРЕДНИШТВУ

В. КРЊЕВИЋ КАО „ОСВЕТА ТРОЈИЦА“

Друже уреднице,

Пошто се, због његове дужине, нијесте могли одлучити да штампате мој текст „Књижевна суданија”, писан као одговор на чланке В. Крњевића из „Књижевних новина” од 1. и 16. новембра ове године, ја Вас лијепо молим да објавите барем ово „скраћено и прерађено издање” тога текста, који ћу ја покушати да гдје друго штампам.

У својој краткој реплици (106 новинских редака) на двоструко дужи (238 редака) многоповодни чланак В. Крњевића „О Марку Ристићу поводом иступа Радована Зоговића”, ја сам, истина, рекао да је немогућ и недопустив сваки опширнији и директни разговор с писцима који се служе средствима и теже циљевима као што су средства и циљеви у именованом чланку. Али у одговору високоистог аутора на моју реплику, такође двоструко дужем, ја сам стављен у положај ч о в ј е к а н а с а с л у ш а њ у. А то ће рећи: човјека који мора да о д г о в а р а. Тим прије што су и онај ко га потказује, и онај ко га тужи, и онај ко му суди — једно те исто лице, „освета тројица”, како оно каже пуцер Коста из Кочићеве „Суданије”, из које је овдје позајмљена и ријеч в и с о к о и с т и.

И тако, окривљени предстаје саслушању и изјављује:

Предочене су ми и разумио сам све моје „догматско-политикантске ујдурме”, деликти моји многи, толико тешки да им доказа и не треба. Предочено ми је да је књига полемичких и неполемичких чланака „На попришту”, издана 1947. године, „језива књига”, „незграпан и ванестетичан” спор „с идејама и људима у нашој (?) култури и литератури”; да су њени судови „љепљење етикета које имају идеолошко-прагматичко-политички смисао”, а њен писац „догматичар par exellence”.

Оптужитељ се није дао сапети ситним питањем је ли и из којих је разлога он фалсификовао моју реченицу у којој сам, у реплици на овогодишњем Октобарском сусрету писаца, поменуо М. Ристића, него је смјело прескочио моје ситне замке и изишао на сасвим други, шири и за саслушање плодоноснији простор. И онда је, најприје, потргао и мени, као доказ да ни у реплици на Октобарском сусрету нијесам био у праву, предочио једну моју — 1936. написану и објављену — рђаву пјесму, у којој се, као у закључцима неких од учесника тадашње јавне дискусије у републиканској Шпанији о питању да ли Дон Кихот као симбол ратује на страни републиканаца или Франка, несрећни Дон Кихот нашао чак на франкистичком бомбардеру. Послије тога предочене су ми и разумио сам многоотежавне доставе, унакрсна питања и окривљавање посредним путем. Ја има да „објасним ко је стварно М. Богданов”, пошто је он из зборника „Стварање марксистичке књижевне критике у иноземним (?) словенским земљама” (Издање Академије наука СССР, Москва, 1972), у којем је објавио расправу „Развој марксистичке естетске и литерарне-критичке мисли у Србији 30-тих година”, „на жалост познат само као М. Богданов”. Ја има да признам и објасним „гдје су све похрањени” моји „рукописни текстови који нису приступачни и познати југословенској јавности и шта се све у њима налази”. Ја сам допустио „себи и такав ‘мајсторлук’ да се” мојим „конспиративним и ‘посвећеним’ текстовима служе писци који дају ‘марксистичке’ лекције и Мирославу Крлежи и Марку Ристићу, и другим нашим књижевницима”.

Све то и још штошта друго је мени предочено, све сам добро разумио, и ја ћу објаснити све што се од мене тражи да објасним, признати све што се тражи да признам. О д г о в а р а ћ у, дакле, и одговараћу, како се то на саслушањима и чини, — по тачкама.

1. Признајем да је ј е з и в а књига „На попришту” моја књига, и да је састављена од 43 текста, претходно објављена у догматичарској лијевој и комунистичкој штампи прије рата, за вријеме рата и одмах иза рата. Признајем да је 30 од тих текстова посвећено „идејама и људима у н а ш о ј култури и литератури”, а да су остало чак политички чланци и маргиналије, војни осврти, некролози двојици револуционара. Признајем да књига почиње дрским чланком „Књижевни исљедници и њихови адвокати”, а завршава још дрскијим, догматско-прагматичним огледом „Његошева поема о борби и слободи”; први текст написан је и објављен 1935, а други у јуну 1947. Четвртина књиге написана је и — уз ујдурмашке подвале цензури, уз свакојаке езоповско-политикантске ујдурме — први пут штампана прије рата; 20 чланака написано је и објављено у вријеме распојасања ратних страсти, а 13 је написано и штампано у прве двије послијератне године, када се — како је то бритко и брильантно рекао С. Лукић — „постулирала директно ангажована уметност (читај: уметност у служби)”. Признајем да сам у полемичким маргиналијама, репликама и чланцима, скупљеним у књизи „На попришту”, на груб и „ванестетичан начин” напао београдски недељник „Идеје“, особито се и ј е з и в о окомивши на Драгишу Васића у њима; бавио се „идеолошко-прагматичко-политичким” дисквалификовањем таквих „идеја и људи у н а ш о ј култури и литератури”, какви су били, на примјер, Светислав Стефановић, Момчило Настасијевић, Бранко Поповић, Момир Вељковић, Тодор Манојловић, Митар Букић, Драг. Илић-Јежо, Драгиша Боричић и њихове идеје, осорно замјерајући некима другима што се с њима у понечем мијешају. Признајем да сам у реплици „Сима Пандуровић и напредна поезија” (претходно у „Нашој стварности” бр. 7—8, 1937), ако и с много обзира и претходних комплимената, ипак к р и т и к о в а о Симу Пандуровића за његово порицање социјалне поезије, за његово гесло да оно што поезији даје „несумњиву естетичку, па, према томе, и исту социјалну вредност, то је о д с у с т в о с в а к о г а н т и ц и п и р а н о г с т а в а п р е м а д р у ш т в у, животу, сваке д о г м е, ‘и д е о л о г и ј е’, тенденције”, да су „те е т и к е т е и ф о р м у л е” не само уперене „против слободе уметничког стварања”, него „и по себи празне и без вредности”, — к р и т и к о в а о, дакле, претечу данашње велике борбе за дезидеологизацију и „спонтани марксизам”, претходника и предводника који је још прије 35 година наоружао „н а ш у културу и литературу” убојитим ријечима д о г м а и е т и к е т а! Признајем да сам чак критиковао „Радничке новине” Живка Топаловића, предстојника Радничке коморе, високе државне централе за радничка питања; девалвирао њихова, установљењем саме Коморе у задатак стављена и призната, настојања да буду марксистички арбитар у питањима умјетности. Признајем све ове и све друге, изричито непоменуте кривице, и ни на памет ми не пада да се позивам на некакву „провјеру праксом”, на то да су „Идеје” биле фашистички лист, да је Д. Васић погинуо као члан Дражиног штаба, да је Св. Стефановић био окупаторов комесар у СКЗ и члан Хитлерове комисије за „утврђивање бољшевичких злочина у Украјини”, да је Ж. Топаловић био Дражин политички савјетник и учесник четничког „конгреса” у селу Ба, а Т. Манојловић сауредник предратних фашистичких ревија и ратни сукомесар у СКЗ, да су Б. Поповић и М. Вељковић стрељани као окупаторови сарадници, а М. Букић и Д. Боричић погинули, као четници, у борби на страни окупатора, да је С. Пандуровић, који је онако б р и т к о иступао против сваке идеологије и тенденције, писао поетски и очински предговор алманаху „Тврђава”, чији су „књижевни прилози” недићевско-љотићевска „идеологија”, четничка тенденција у прози и „стиху”, да је М. Настасијевић у годинама пред сам рат био један од организатора и руководилаца гимназијских „црних тројки” за провоцирање, потказивање средњошколаца-антифашиста, итд., итд. Истина, и високоисти друг тужитељ инсистира на критеријуму „ко је у ствари” тај и тај књижевник, али ја разумијем и то да он тај критеријум задржава искључиво за себе и своје једномишљенике, искључиво према другој врсти људи.

Али, да ствар буде још гора, књига „На попришту”, осим текстова о већ набројаним људима „н а ш е културе и литературе” (т и т е к с т о в и ч и н е г о т о в о т р е ћ и н у к њ и г е!) садржи још неколико дужих и краћих чланака које такође, записнички признајући да сам их написао и записнички се кајући што сам их написао, морам поменути. Ја сам — да испрескачем поздравни приказ прве књиге пјесама О. Давича послије његова повратка с робије, патетичне огледе „Вук Мандушић”, „Поздрав Људмилу Стојановој”, „Сестре Батрићеве” и „Војислав Вучковић, уједник и човјек”, затим ратну „бесједу” на свечаном отварању дома културе у Јајцу, у октобру 1943. године, „поучна поређења” о поставкама неколиких драма у партизанском Позоришту народног ослобођења и у београдском Народном позоришту, „Поговор Маслешиној расправи о Светозару Марковићу”, „Маргиналију о Лази Костићу и његовој П р е љ у б н и ц и”, пригодни чланак о десетогодишњици смрти М. Горког, „Биљешку о Мајаковском и о дјечјој књижевности” итд. — у полемичком напису „Осуде без призива” („Наша стварност” бр. 15—16, 1938), који у књизи „На попришту” заузима 27 страница, дакле готово дванаести њен дио, критиковао, чак исмијавао као вулгарни социологизам и вулгарни „политицизам“ храбре и бескомпромисне обрачуне једног лијевог публициста с Иваном Цанкаром и са српским и хрватским критичким реалистима за њихово патрицијско или буржоаско поријекло, за неидентичност политичких погледа и умјетничких свједочанстава — ти писци, писао је публицист, „ништа нису предузели” да рђаво друштвено уређење измијене, па „не би имали право ни да га критикују!” Ја сам, повевши се слијепо за Љењиновом поставком да у свакој савременој култури постоје двије културе: буржоаска („већином чак црностотинашка и клерикална”) култура, и култура демократска и социјалистичка, порицао, Пандуровићевој поруци толико сличну, теорију анонимног писца у предратном загребачком „Студентском листу” да „умјетности десне или лијеве нема и никад је није било”; да пјесник „инспиран стварношћу једног пролетног цвијета или мјесечеве зраке”, манифестирајући „своју сензацију т а л е н т и р а н о”, „даје нови субјективни одраз те стварности и тиме несумњиво врши своју социјалну дужност на свом сектору у корист напредних друштвених струјања”. Ја сам у уводнику „За мач и за перо!” (претходно у „Барби“ од 1. XII 1944), ударајући у добош да би се чуло до самог фронта, који је био у Сријему, наметљиво истицао примјер оних културних радника који су „своју оданост слободи и култури потврдили својом крвљу”, а „љепљењем етикета које имају идеолошко-прагматичко-политички смисао” дисквалификовао десетак београдских литерата и новинара само зато што су служили окупатору и његовим слугама, њиховом раду и њиховој штампи, па сам у реферату на првом конгресу писаца Југославије овај „списак” чак проширио именима из осталих градова! Ја сам чак покушао да сурово девалвирам јасновидство Д. Баранина, који је с а в д р у г и с в ј е т с к и р а т, с в е с н а г е које су у њему учествовале, приказао као „лудницу џунгле”, гдје се „з в ј е р о в и у људачким мукама међусобно прождиру и кољу”. Најзад, да се и ту потврди изрека о концу који дјело краси, ја сам у говору на прослави стогодишњице „Горског вијенца” (тај текст заузима пуне 24 странице књиге „На попришту”!) „социолошки еквивалентирао”, „естетски анализовао” „Горски вијенац“ као тобожњу поему о борби и слободи, као некакву химну револуционарном прегнућу за уништење насиља, па сам се чак грубо супротставио потхвату н а ш е г филозофа Б. Петронијевића да Његошев песимизам представи, како се то данас лијепо чини и с Андрићевим дјелом, не као некакав тамо „конкретно-историјски песимизам”, негацију „конкретних историјских стања и односа у друштву”, него као егзистенцијалистичко и нихилистичко (дакле перспективно и врхунско!) схватање да је Његош „песимист коме је ништавило и беда живота нешто што је везано са самим унутрашњим бићем живота”; грубо се и сектантско-догматски супротставио чак и књизи „Религија Његошева” н а ш е г пророка, филозофа, бесједника, касније кандидата обавјештајне службе Трећег рајха на високу и почасну дужност насљедника Милана Недића — епископа Николаја Велимировића! Све сам ја то учинио, и једини мој излаз је да пред својим књижевним исљедником све искрено признам и да се покајем — да се покајем чак и за чланке о подвизима и жртвама наше војске, о побједама Црвене армије, ослободилачким напорима сусједних народа итд., јер и ти чланци, тих пуних 80 страница, спадају у оно што књигу „На попришту” чини „језивом књигом”.

Ја сам некад на осуде сличне праведним осудама друга високоистог одговарао потржући три ствари. Рат је, говорио сам, рат, а у рату се, како је то учинио и друг високоисти у овом свом окршају с мојим прекршајима, примјењују најубоитија, сурова средства, па смо их, као „зараћена страна”, примјењивали и ми — сва осим звјерстава и подлости! Рат је, додавао сам, наставак политике другим средствима, али и мир је, барем у првим послијератним годинама, особито ако је рат имао и компоненту грађанске борбе, у извјесном смислу наставак рата другим средствима. Најзад сам, за људе какав је мој исљеђивач, напомињао, као њима ближу и убједљивију, ону забашурivану чињеницу да Бора Станковић, због објављивања фељтона у окупаторовим новинама у Београду, н и ј е, пуних 9 година по завршетку првог свјетског рата, који у Србији није имао никаквих значајних компонената грађанске борбе, б и о унесен у „Народну енциклопедију” Ст. Станојевића. Тако сам ја то некад одговарао, али сада, уразумљен од друга исљедника Крњевића и осталих Ласића, и не помишљам да такво што одговарам. Него се само кајем за све своје догматске и прагматичке мисли, и не само за оне које сам објавио, него и за оне које су у предратним чланцима биле, па их је далековида Коромчева цензура избацила. Чак и за оне које никад нијесам написао и као „љепљенице” налијепио, али сам их имао или м о г а о и м а т и у глави!

На завршетку тачке 1. а у вези с ријечима којима ме је друг високоисти (е)тикетирао као „догматичара par exellence“, треба да признам још нешто. Људи мога покољења, наиме читали су само илегалне и полулегалне марксистичке књиге написане 1908. или 1900. чак 1848. („Комунистички манифест”) или 1847. („Бијела филозофије”). Читали смо само то и само у то вјеровали, не покушавајући ни да наслутимо пут у данашњи опитомљени, хуманизовани, фројдизовани, фихтеизовани, егзистенцијализовани, хришћанизовани марксизам, марксизам без обала, спонтани марксизам, који се тако лако усваја, да се уопште не мора читати. Чак смо, заведени догматичарском пропагандом, априори одбацивали и оно мало опитомљеног и кантизованог Бернштајновог марксизма. Да све буде још горе и најгоре, нијесмо се, из тако баналног разлога да Крњевић тада просто није постојао, ни у њега марксизму учили. А ова отежавајућа околност требало би да се, чак и мени, узме и као олакшавајућа.

2. Предочено ми је и признајем да сам, говорећи о тужитељевој похвали М. Ристићу, употријебио израз љ у б о с т и њ с к и. Тај поступак учинио сам јер сам олако претпоставио како ће другу тужитељу бити познато да је Јефимија своју похвалу кнезу Лазару везла у Љубостињи. Епитет љ у б о с т и њ с к и није био речен с намјером да буде дисквалификациона „идеолошко-прагматичко-политичка” етикета. Ја Јефимијину похвалу као поетски текст веома цијеним, па сам похвалу М. Ристићу назвао љубостињском зато што су ме њено у м и љ а в а ј у ћ е с е умиљење, апологетика њена и високи стил подсјетили на Похвалу кнезу Лазару. Епитет је, записнички понављам, употријебљен само као покушај литерарне карактеризације.

Али ја сам, разумије се, и овдје погријешио, неодговорно се подавши једној обичној школској претпоставци. А погријешио сам и тиме што нијесам, како су ме упућивале неке компоненте похвале М. Ристићу, употријебио придјев в р д н и ч к и (њивотски покров с Јефимијином похвалом чува се у Врднику, зар не?). Тај епитет би писац нове Похвале лакше схватио, и онда не би дошло до неспоразума. Овако, до неспоразума је дошло, писац је помислио да сам га уврстио „малтене међу калуђерице“. Ето моје тешке сагрјехе: љубостињске калуђерице су часне сестре а високоисти Крњевић, то бар сви знају, није ни сестра ни часна!

3. На предочене ми доставе о мојим и н т е р н и м, т а ј н и м, к о н с п и р а т и в н и м рукописним текстовима и м а т е р и ј а л и м а „који нису п р и с т у п а ч н и и п о з н а т и југословенској јавности“, записнички изјављујем да су сви ти рукописи и материјали — ј е д а н р у к о п и с. А о том једном једином рукопису, написаном на тражење славистичког института АН СССР, могу да кажем тачно онолико, колико је друг оптужитељ казао, наиме: „М. Богданов ц и т и р а Радована Зоговића, п о з и в а ј у ћ и с е, у фусноти под бр. 54, на текст „Постајање и постојање“, за који се, у тој истој фусноти, каже да је аутобиографски оглед и да се, као р у к о п и с чува у Институту за славистику и балканистику Аакадемије наука СССР-а (Курзив мој. — Р. З.). Све, дакле, што је о мом рукописном „биографском огледу“ било неопходно да се као публицистичка информација каже, овдје је казано. А може ли се један овако ј а в н о цитирани рукопис назвати т а ј н и м и к о н с п и р а т и в н и м? И то још рукопис који је писац поговора књизи превода мојих стихова на руски језик („Упријамуе строфу“, „Прогрес“, Москва, 1968). Ида Радволина, цитирала или препричавала на преко 6 страница!

И могу ли сви р у к о п и с и свих југословенских писаца, још нештампани или још недорађени за штампу, бити „приступачни и познати југословенској јавности“? Испада да морају, да их, у најмању руку, њихови аутори морају пријавити и дати Крњевићу на преглед, поготову прије но што пођу на пошту да их пошаљу институту АН СССР. И моја је тешка погрешка што то нијесам учинио. И да ту погрешку исправим, ја сам спреман да копију рукописног текста „Постајање и постајање“, коју у свом писаћем столу (заиста неприступачном, баремјавности!) чувам већ 10 година, — Крњевићу одмах пошаљем, како би је, као замјеник уредника КН, у КН објавио.

4. Предочен ми је наговјештај друга исљеђивача да ћемо, можда, „и м а т и п р и л и к у да нам Радован Зоговић објасни ко је стварно М. Богданов“. Схвативши то и као оправдану пријетњу и као знак особитог повјерења друг исељеник хоће да ме учини својим обавјештајцем!), ја изјављујем: а) М. Богданов је сарадник Института за славистику и балканистику АН СССР; б) М. Богданова познајем као писца низа расправа у руској и украјинској периодици — расправу коју високоисти друг помиње нијесам, за разлику од њега, имао у рукама; в) М. Богданов је сарадник то познат као аутор књиге „Сербскаја сатирическаја проза конца XIX — начала XX века...“ (Издат'ство АН СССР, Москва 1962), особито по њеном приступном, теоријском дијелу. И то је, и поред најбоље моје воље да друга високоистог ни у чему не разочарам, све што му о овоме могу рећи. А ако он благоизволи да је то мало, ако би хтио нешто друго, онда га ја молим да се обрати на неки други, бољи извор информација.

Наставак на 11. страни

Радован Зоговић

ЗОРАН РУБИЊОНИ: ЈАТО

Наставак са 10. стране

5. Предочено ми је да се у мојој биљешци из КН од 16. новембра, и у чланцима из КН од 1. и 16. новембра, потписаним са Вук Крњевић, „не говори о калуђерицама већ о проблемима марксистичког тумачења умјетности". Ја, међутим, поред све благодарности за овакву оцјену моје биљешке, морам записнички изјавити да у њој проблем марксизма у текстовима мога опонента нијесам ни додирнуо. Остаје, дакле, да се „о проблемима марксистичког тумачења умјетности" говори у два поменута његова текста. Ја то и признајем и ја сам узорне примјере тога марксизма и тога тумачења већ на више мјеста цитирао. На више, али не оноликo колико та тумачења заслужују. И ја ћу да поправим овај свој невољни пропуст барем још једним значајним примјером.

У одговору на моје — у суштини дрско а на изглед наивно — показивање да је у тексту „О Марку Ристићу поводом иступа Радована Зоговића" моја реченица у којој се М. Ристић помиње фалсификована, писац тога текста, прекорачивши, како је већ речено, моје ситне замке, потргао је из велике даљине већ поменаног М. Богданова. Чак је, у сопственом преводу, цитирао и подужи фрагменат из његове, такође већ поменуте расправе. А цитирање је најавио овим, гносеолошки толико плодоносним увођом, у коме „он"' значи М. Богданов:

„Он ће Крлежи и Ристићу, оном истом Марку Ристићу о којем има потребе да говори и Радован Зоговић у својој првој (У претходном чланку била је „вјероватно прва"! — Р. З.) јавној књижевној ријечи послије 1948. године, рећи слиједеће..."

А онда су дошле реченице М. Богданова о „филозофској основи... естетских концепција Мирослава Крлеже и Марка Ристића" тридесетих година, о „јасно израженом субјективизму, антитрадиционализму, биологизму и анархоиндивидуализму" у тим концепцијама, итд.

Цитиран је, дакле, текст који се тиче „проблема марксистичког тумачења умјетности". И шта је други тужитељ, пошто га је цитирао, рекао о њему у чланку који „не говори о калуђерицама"? Рекао је и изрекао — ја то записнички изјављујем — кратку али сажету и дубоку анализу и карактеризацију цитираних поставки, како слиједи:

„Ето, дакле, шта мисли о Марку Ристићу М. Богданов који има увида у 'посвећене' интерне текстове и материјале Радована Зоговића".

И даље:

„Ето, дакле, метода којим се служим ја, метода који је базиран на јавности објављеног текста, а и метода којим се служи Радован Зоговић, дозвољавајући себи и такав 'мајсторлук' да се његовим конспиративним и 'унутарњим' текстовима служе писци који дају 'марксистичке' лекције и Мирославу Крлежи и Марку Ристићу, и другим нашим књижевницима".

А то и јесте сав и аутентичан марксистички метод, исцрпљујућа марксистичка анализа, марксистички закључци и докази закључака! Марксизам како га само друг тужитељ Крњевић зна и стваралачки примјењује.

Истина, онај Богданов, као онај Кочићев „онај иза каце" (иза велике каце, доиста!) може да убаци кишу подмуклих и субверзивних питања. „Па и ви, — може он да каже, — правите неке замјерке М. Ристићу, па да ли то значи да само ви и они којима ви одобрите могу да споре с М. Ристићем, и да ли то није монопол, чак застрашивање ради очувања монопола? А шта вам — може, како је пакостан, даље да каже, — значи оно „модерно мишљење"? Је ли то синоним за марксизам? Али и егзистенцијализам је модерно мишљење, а он је антипод марксизму! А шта вам, — припитаће, сигуран сам, — значи она апстрактна, некласно схваћена „још већа слобода", оно „универзалније тумачење културе"?

Али то би, разумије се, биле само догматско — политикантске ујдурме, „превазиђени критеријуми", „критеријуми прошлости", „нерелевантни приступи". А други књижевни исљедник ће се потрудити да тачно дозна „ко је стварно М. Богданов", и то ће бити синтеза марксистичког рјешења свих потргнутих питања, марксистичка тачка на све А ја ћу, као онај дијак Добре, и не пијући вина, у постскриптуму записнику да допишем нешто, макар било и цитат:

„Атина је имала мудри закон, према коме се за недоказано потказивање сикофанту конфисковала имовина. И кад би фрижидеру друга Пузиса пријетила оваква опасност, он би у својим испадима био много обазривији".

Радован Зоговић

Р. Зоговић или: камен спотицања за самосвјест о отуђењу није одређени карактер предмета него његов предметни карактер

У НАПОМЕНИ уз гореобјављено Зоговићево писмо морам указати на двије врсте појмова који му стварају потешкоће. Прва врста тих појмова је гносеолошко-аксиолошке природе, а друга литерарно-моралне природе.

Што се првих тиче, надам се да ће му овај Марксов цитат који ћу навести помоћи у расвјетљавању, а можда и отклањању, тих потешкоћа у тумачењу односа свијести и знања:

„...Човјек је непосредно природно биће. Као природно биће и као живо природно биће он је снабдјевен дјеломично природним, животним снагама, он је дјелатно природно биће; те снаге егзистирају у њему као склоности и способности, као нагони; он је дјеломично природно, тјелесно, осјетилно, предметно биће, које трпи, које је увјетовано и ограничено, као што су то биљка и животиња, т. ј. предмети његових нагона постоје изван њега, као од њега независни предмети, али ти предмети су предмети његове потребе, суштински предмети, који су неопходни за манифестирање и потврђивање његових суштинских снага. Да је човјек тјелесно, природно, живо, стварно, осјетилно, предметно биће, значи да за предмет свога бића, свог животног испољавања има стварне, осјетилне предмете, или, да свој живот може испољавати само на стварним, осјетилним предметима. Бити предметан, природан, осјетилан, или имати изван себе предмет, природу, осјетило, или за нешто треће сам бити предмет, природа, осјетило, то је идентично. Глад је природна потреба; да би се задовољила, да би се утажила, она треба дакле природу изван себе, предмет изван себе. Глад је предметна потреба тијела за предметом, који се налази изван њега, који је неопходан његовој интеграцији и испољавању бића. Сунце је предмет биљке, предмет, који јој је неопходан, који потврђује њен живот, као што је биљка предмет сунца, испољавање сунчане снаге, која буди живот, испољавање предметне суштинске снаге сунца.

Биће које своју природу нема изван себе, није природно биће, не учествује у бићу природе. Биће, које нема никакав предмет изван себе, није предметно биће. Биће, које само није предмет за треће биће, нема биће за свој предмет, т. ј. не односи се предметно, његов битак није предметан.

Непредметно биће је небиће.

Поставите, биће, које ни само није предмет нити има предмет. Тако биће било би прво, једино биће, изван њега не би егзистирало никакво биће, оно би егзистирало усамљено и само. Јер чим постоје предмети изван мене, чим ја нисам сам, ја сам други, друга стварност од предмета изван мене. За тај трећи предмет ја сам, дакле, друга стварност него он т. ј. његов предмет. Биће, које није предмет другог бића, претпоставља дакле, да не постоји никакво предметно биће. Чим имам један предмет, тај предмет има мене за предмет. Али непредметно биће је нестварно, неосјетилно, само мишљено, т. ј. само имагинарно биће, биће апстракције. Бити осјетилан, т. ј. бити стваран значи бити предмет осјетила, осјетилни предмет, значи дакле имати осјетилне предмете изван себе, имати предмете своје осјетилности. Бити осјетилан значи трпјети.

Стога је човјек као предметно осјетилно биће трпно биће, а будући да је биће које осјећа своје патње, он је страствено биће. Страст, passion је човјекова суштинска снага, која енергично тежи према свом предмету

Али човјек није само природно биће, него је људско природно биће, т. ј. биће, које постоји само за себе, стога генеричко биће, које се као такво мора потврдити и манифестирати како у свом битку, тако и у свом знању. Нити су, дакле, људски предмети природни предмети, како су непосредно дати, нити је људско осјетило, какво оно непосредно јест, предметно, људска осјетилност, људска предметност. Природа нити — објективно — нити субјективно није непосредно адекватно дата људском бићу. А како све природно мора настати, тако и човјек има свој акт настајања, историју, која је њему, међутим, зната и која је с тога акт настајања, који се као акт настајања свесно укида. Историја је права природна историја човека. (На то се треба навратити).

Треће, будући да је то постављање саме предметности само привид, акт који противуријечи суштини чисте дјелатности, оно се мора опет укинути, предметност мора бити негирана.

ад 3, 4, 5, 6, 3) То оспољење свијести нема само негативно, него и позитивно значење и 4) то позитивно значење не постоји само за нас или по себи, него за њу, за саму свијест. 5) на тај начин негативан елеменат предмета или његово укидање самог себе има за њу позитивно значење, или она зна да је он ништаван на тај начин, да се сама оспољује, јер у том оспољењу она зна себе као предмет или предмет као себе саму због нераздвојног јединства битка за себе. 6) с друге стране, овдје се истовремено налази тај други моменат, да је то оспољење и предметност исто тако и укинула и вратила у себе, да постоји дакле код себе у свом другобитку као таквом.

Већ смо видјели присвајање отуђеног предметног бића или укидање предметности под одређењем отуђења — које мора ићи од равнодушне туђости до стварног непријатељског отуђења — има за Хегела истовремено, или чак углавном, значење укидања предметности, јер камен спотицања за самосвијест о отуђењу није одређени карактер предмета, него његов предметни карактер. Стога је предмет негативно, нешто што укида сама себе, ништавност. Та његова ништавност нема за свијест само негативно, него и позитивно значење, јер је управо та ништавност предмета самопотврђивање непредметности, апстракције, њега самога. Стога за саму свијест ништавност предмета има позитивно значење, у том смислу, што свијест зна да је та ништавност, предметно биће, њено самооспољење; што зна, да ништавност постоји само помоћу њеног самооспољења...

Начин, на који свијест постоји и како нешто за њу постоји, јест знање. Знање је њен једини акт. Стога нешто за њу постаје, уколико она за нешто зна. Знање је једино њено предметно односење. — Она сада зна за ништавног предмета, т. ј. да предмет није од ње различит, небитак предмета — на тај начин, што зна да је предмет њено самооспољење, т. ј. зна за себе саму — знање као предмет — јер зна, да је предмет само привид предмета, обмана, али да према својој суштини није ништа друго до само знање, које се себи самом супротставља те је стога себи супроставило ништавност, нешто, што нема никакву предметност изван знања; или знање зна да оно зато што се односи према неком предмету, постоји само изван себе, да се оспољује; да се оно само себи показује само као предмет или да оно, што се њему показује као предмет, да је то оно само..."

Што се, међутим, других Зоговићевих потешкоћа тиче, потешкоћа које су и моралне и литерарне нарави, ваљано ће му, надам се, доћи обимом невелик али врло поучан, баш за њега који се гради знањем и правовјерним тумачем „Горског вијенца", овај Његошев цитат:

„... Страх животу каља образ често;
слабостима смо земљи привезани,
ништава је, него тврда веза.
Али тице те су најслабије
лови свјетлост лисичијех очих,
него орла кријући гледају.
За врснијем братом али сином
пусти гласи милост утрострече;
нађено је драже негубљена;
иза туче ведрије је небо,
иза туге бистрија је душа,
иза плача веселије појеш..."

Вук Крњевић

*

РЕДАКЦИЈА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА" СМАТРА ДА ПРИЛОЗИМА РАДОВАНА ЗОГОВИЋА И ВУКА КРЊЕВИЋА ШТАМПАНИМ У ОВОМ БРОЈУ ТРЕБА ЗАКЉУЧИТИ ЊИХОВУ ПОЛЕМИКУ.

ЕРИХ МРИЈА РЕМАРК

ЛЕТОПИС

Последњи Ремарков роман

Већ првом књигом, „На Западу ништа ново", показао је Ерих Марија Ремарк (1898 — 1970) да својим занатом влада мајсторски. Сви његови остали романи, укључујући и „Сени у рају", објављене постхумно, то су само потврђивали. Популарност, какву је стекао мало који немачки писац 20. века, није изостала. Када су га неколико година пред смрт упитали о тиражу његовог првог романа, одговорио је: „20—30 милиона на 45—50 језика". Али тај роман, који су нацисти забранили већ 1933. године, донео је Ремарку, поред светске славе, и губитак немачког држављанства, јер књига која није хтела да буде „ни оптужба ни исповест" постала је једна од најтежих оптужби против рата и милитаризма. Страхоте убијања и бескрајне патње појединаца, описане језиком једног од милиона очевидаца, нису се уклапале у планове режима који се спремао да гурне свет у нечувену катастрофу.

Оно што је карактерисало Ремарков први роман, остаће типично и за његове остале романе. И за њих ће он бирати неку од важних и потресних тема нашег времена: инфлацију („Три ратна друга", „Црни обелиск"), живот немачких политичких емиграната у време другог светског рата („Љуби ближњег свога", „Тријумфална капија", „Ноћ у Лисабону", „Сени у рају"), концентрационе логоре („Искра живота"). И увек ће у средишту збивања бити појединац у борби за голи живот. Па и поред свега: ништа погрешније не би било него тражити у свим књигама озбиљну критику, свест и савест времена у коме су настале. И зато не изненађује да немачки писци у емиграцији нису у Ремарку никада видели саговорника и једномишљеника. И поред све озбиљности тема, Ремаркови романи не задиру у суштину и не покушавају да открију корене зла које је владало. Таквих амбиција Ремарк није ни имао. Он романе није ни писао са погледом у вечност, већ са циљем да забави читаоца. Да је умео оно што је хтео, показују милионска издања широм света.

Ни роман „Сени у рају" не представља изузетак. Све оно што је Ремарка учинило познатим, среће се и у овој причи о судбини емиграната који су, умакавши из ужаса концентрационих логора, доспели у Америку, и ту, у обећаној земљи, наставили борбу за егзистенцију. И овде устају Томас Рос, Наташа Петровна, Кан и друге трагично обојене личности против насиља, безакоња, мржње, и верују, као и увек код Ремарка, у љубав, правду, другарство, самопожртвовање. Према тим назорима они и делају, сједињујући у себи чврстину и сетност, вољу за животом и страх од смрти. О врлинама и пороцима, о богу, људима и уметности, о егзистенцијалним питањима те личности воде дуге разговоре. Али сва та размишљања, и то је оно што их широм света чини тако популарним, добро су позната. Она су заокупљала читаоца још у најранијој младости, са њима се он не мора носити, она не наилазе на отпор. Па ипак, Ремарку и у овом роману полази за руком да те своје омиљене шаблоне презентира на изванредан начин. Он зна како се води дијалог, како се компонује сцена, како се постиже ефекат. То би морала да му призна и озбиљна критика, она која за њега није имала ни лепу ни тачну реч.

И још нешто: роман „Сени у рају" (БИГЗ, Београд, 1972; превод Божане Николић) појављује се код нас годину дана после објављивања на немачком језику, и то у лепом и течном преводу. Колико је различитих напора сједињено у оваквом послу, не треба подсећати. Све је овде урађено брзо, но — ништа на брзину.

Мирко Кривокапић

Зборник радова о Црњанском

Као четврта књига Посебних издања Института за књижевност и уметност у Београду недавно је штампан зборник радова о Црњанском под насловом „Милош Црњански — књижевно дело Милоша Црњанског" (БИГЗ, Београд, 1972; уредници др Предраг Палавестра и Светлана Радуловић).

Иако доста јединствен, компонован тако да текстови о овом нашем великом писцу колико је то више могућно осветле његово дело са свих страна, овај се зборник може поделити у два дела: у првом су текстови о његовом стваралаштву, а у другом је исцрпна библиографија (саставиле Станка Костић, Ружица Стојковић и Марија Шевковић) која садржи попис Црњанскових оригиналних дела (посебна издања и прилози у периодичној штампи), превода (посебна издања и прилози у периодичној штампи), попис пародија на песме Црњанског, литературу о њему и регистре (абецедни регистар и предметни регистар).

У свом првом делу овај зборник доноси шеснаест есеја који јединствено посматрани (колико је то већ могућно кад се има на уму да су их писали аутори са различитим концепцијским и методолошким становиштем) дело Милоша Црњанског посматрају у готово свим његовим димензијама. О послератној авангарди и Црњанском, тако, пише Драгиша Витошевић, о драмском његовом стваралаштву Мирјана Миочиновић, о нихилизму као упозорењу у „Дневнику о Чарнојевићу" Драгољуб С. Игњатовић, Црњансков суматраизам посматра Мате Лончар, Слободан Ракитић објављује есеј „Од Итаке до привиђења" а Хатица Крњевић „Поеме Милоша Црњанског", музичке структуре у Црњансковом песништву анализира Светозар Бркић а визуелне перцепције у његовој лирици Милосав Шутић, Миодраг Матицки разматра граничарску епику Црњанског у „Сеобама" а Павле Зорић структуру његових поетских проза, Берислав Николић говори о језику у „Сеобама" а Љубиша Јеремић открива праву природу „Код Хиперборејаца", о проблему самоће у „Роману о Лондону" пише Душан Пувачић, о путописној Црњансковој прози Марко Недић, књижевну вредност његових мемоара утврђује Предраг Протић и о његовим есејима говори Иванка Удовички.

Овај зборник радова о Црњанском има несумњиву вредност и као целовито дело, упркос разликама међу текстовима који га чине, а и као грађа, као низ могућних, занимљивих и значајних тема које подстичу на даље тумачење и осветљавање једног од највећих и највреднијих опуса у нашој литератури. Он је, у исти мах, још једна потврда разложности целог низа акција у области књижевности и науке о књижевности које овај Институт у новије време предузима.

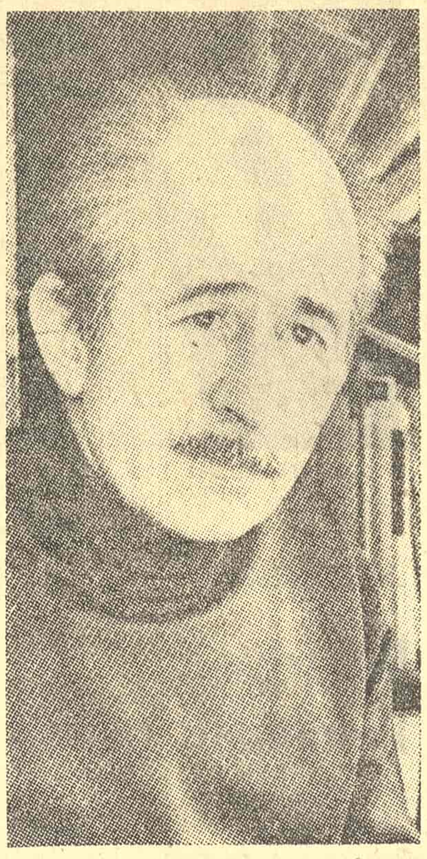
МИЛО ДИМИТРИЈЕВИЋ: „ПЛАН"

ИНТЕРВЈУ

САВРЕМЕНИ УМЕТНИК ТРАЖИ ПУТ У БУДУЋНОСТ

Разговор са сликаром Борђем Илићем

ОВИХ ДАНА затворена је у Салону Музеја савремене уметности у Београду изложба слика Борђа Илића, сликара и ванредног професора Архитектонског факултета. Борђе Илић је рођен 1920. године. Академију ликовних уметности завршио је у Београду, у класи Недељка Гвозденовића, а био је сарадник у Мајсторској радионици Мила Милуновића. Поред сликарства бави се фреском и мозаиком. Био је члан групе „Самостални" и „Групе 57", боравио је у Паризу 1953/54. године и имао више самосталних изложби у земљи и иностранству, а излагао је редовно и на групним изложбама. Године 1964. награђен је УЛУС-овом наградом за сликарство на тему „Човек и рад" и наградом за сликарство на П тријеналу ликовних уметности Југославије у Београду.



БОРЂЕ ИЛИЋ

— Оно што на Вашим сликама најпре пада у очи свакоме јесу теме Ваших слика. Ви скоро искључиво сликате људе из, да тако кажем, најнижих слојева — џубретаре, носаче, корпаре, млекаџије. Зато ћу овај разговор и започети тиме што ћу Вас замолити да кажете шта Вас је привукло овим темама, и то тако да у њима налазите непресушни извор.

ИЛИЋ: — То је питање које ми се често поставља. Спонтани пут којим сам дошао до тема и који је произишао из мојих људских убеђења и животног става чини да се ја стално налазим у тој теми, да је она непрекидно у мени као људски извор инспирације. Ја тему не тражим, не бирам, већ само налазим визуелни израз који следи из мојих ликовних преокупација и људских убеђења. Можда ћу, баш зато што је тако, сутра имати други извор одушевљења и друге ликовне преокупације; ја то не знам, јер моје изворište није у теми већ дубље, испод теме...

— Иако се у основи Ваше слике налази тема — по чему би Ваше сликарство могло да се сматра социјалним сликарством — оно што је на Вашим сликама доминантно јесте ипак визуелни израз. Због тога би, можда, било интересантно да кажете нешто о томе како градите слику.

ИЛИЋ: У одговору на претходно питање споменуо сам спонтаност у тражењу теме, што значи да се она мени не намеће у суштини градње слике. Моја прва мисао у структурирању слике је композициони однос облика и боје према идеји и расположењу које та слика треба да носи. Када почињем да обликујем слику, готово да бих могао рећи да у методи користим доста апстрактног. Почињем од површине слике и распореда ритмова на њој. Најпре стварам велике целине, а потом детаље. Не одбацујући локалне вредности идем ка општем, ка вредностима универзалнијег значаја. Каткад полазим од симетрије да бих је потом разбио асиметријама, тражећи да у духу успоставим однос већитог и пролазног, а у томе ми помажу односи маса и детаља. Дуго се играм супротностима током рада да бих при крају све смирио и подобним акцентима дао коначан облик. У току свега тога спонтано се гради материјални изглед слике — паста и фактура, која се у слојевитим намазима ниже не покривајући потпуно основне слојеве.

Јединство и равнотежа облика духа и предметности слике је оно чему тежим и што се провлачи кроз структуру слике. То је оно о чему водим рачуна током читавог рада на њој. Када осетим да је то довољно постигнуто и да више немам шта да кажем, да нисам у стању ништа ни да додам ни да одузмем — барем у том тренутку — престајем с радом и слика је за мене завршена.

— На Вашим сликама запажа се да имају сличности али и да се разликују како од савременог тако и од класичног изгледа слике. За Ваше сликарство, односно за Ваш сликарски израз, најпре и најрадије се употребљава реч „аутентично". Мислите ли да је то битна одлика једног сликарства или се, по Вашем мишљењу, у једном захукталом времену, као што је наше, слика може и другачије третирати?

ИЛИЋ: Тачно је да не опонашам и не тражим директно савремени односно „модерни" израз, нити се држим одређеног традиционалног израза. Мислим да се права слика не може градити без правог односа савременог и традиционалног. Ја тражим сопствени израз — и у томе ме традиционално сликарство не омета нити ме савремени, „модерни" изрази збуњују. Све што ми је блиско и што волим користим у формирању слике, али увек тежим томе да она буде израз моје личности и мојих убеђења. Настојим да визуелно изразим своју мисао — јер то је за мене једна од битних одлика која даје смисао и печат сликарском стварању. Наравно, слика се може и другачије третирати, што зависи од става који заузимамо и онога што носимо у себи, испољавамо или желимо да саопштимо. Путева има безброј...

— Ваше слике на изложби у Салону Музеја савремене уметности рађене су у последње четири године. Како гледате на своје сликарство у овом тренутку у односу на свој ранији сликарски развој?

ИЛИЋ: Очигледан је континуитет у мом развоју. Нисам остао на ономе од чега сам кренуо. Моја развојна линија прати једну основну људску мисао и став према слици. Постоје фазе и мене, па и кризе кроз које сам пролазио. Мислим да је сада моја слика кондензованија, колористички усклађенија и композиционо чвршћа — јер је и сама идеја зрелија. Уосталом, о томе треба више да говоре други, они који прате мој рад и развој.

— Да ли Вам је додир других људи с Вашим делом од помоћи у стварању и како се односите према мишљењу критике?

ИЛИЋ: Волим да чујем мишљење и коментаре обичних људи о мојим сликама. Често разговарам и са колегама које особито ценим о резултатима до којих долазим, а пратим и мишљења стручне критике. Све то може да користи једном стваоцу.

Међутим, рекао бих нешто с тим у вези. Према критици треба имати отворен али одређен став — поготову ако критика долази са сасвим различите „таласне дужине", ако са сасвим другог становишта ствара мишљење и суд о вама као сликару. Тада критичар, ако не покуша да вам се приближи или у томе не успе, више говори о себи, о свом свету него што вас тумачи читалачкој публици. Она и не слути да, у ствари, сугерише став о довршености појма сликарског-уметничког, који је данас неприхватљив и, као таква, она не користи много ни стваоцима ни љубитељима, којима се такође упућује.

Кад сам рекао да став о довршености појма сликарског-уметничког није данас прихватљив, мислио сам да није прихватљив за данашњег уметника. Преимућство које нам доноси савремена уметност јесте да сваки стваралац може следити себе и, одређујући своје становиште, тражити и налазити израз своје личности. Савремена уметност не обавезује ни на прихватање „модернизма" нити на одбијање „традиционализма". Можете се слободно кретати кроз историју и тражити излаз у будућност, нудећи своју визију света.

Разговор водио
Александар А. Мильковић

ЈУБИЛЕЈ БИБЛИОТЕКЕ САНУ

Наставак са 1. стране

А на научном скупу у част јубилеја библиотеке и САНУ уопште било је речи о темама као што су: улога и значај библиотеке САНУ у нашем данашњем научном, техничком и друштвеном развоју (академик Радомир Лукић), стара српска рукописна књига и проблем реконструкције њених фондова (др Димитрије Богдановић), старе српске штампарије у Црној Гори и Венецији (др Мирослав Пантић), старе српске штампарије у Турској и Аустрији (Лазар Чурчић), повезивање књига у средњовековној Србији (Загорка Јанц), рукописи српских књижевника XVIII, XIX и XX века у Архиву САНУ (др Владан Нелић), рукописна српска књига у Угарској у XVIII веку (Иванка Веселинов), библиотека Вука Караџића (др Голуб Добрашиновић), порекло илустрација у штампаним књигама Божидара Вуковића (др Сретен Петковић) и проучавање српске црквене музике и музичка издања у току последњих тридесет година (др Димитрије Стефановић).

Да би се, сасвим поједностављено и штуро, бар унеколико указало на значај и природу пута који је библиотека САНУ у протеклих 130 година прешла довољно је навести само један податак који је у свом Прегледу развоја библиотеке навео њен данашњи управник, књижевник Буза Радовић. Наиме, у историјским и културним околностима у којима је настало Друштво српске словесности па и његова библиотека, оснивачи Друштва (Јован Ст. Поповић, Атанасије Николић и други из прве генерације чланова) поставили су библиотеку и све оно што је у датим околностима могло бити обухваћено тим појмом као прву потребу Друштва. Одмах се поставља проблем подизања зграде за библиотеку. У записнику са трећег редовног заседања Друштва од 11 јуна (?) 1842. год. питање зграде постављено је не само изричито, него и са прецизним планом каква то библиотека треба да буде. „Поводом тим — каже се у том записнику — што би се Друштво за подизање своје библиотеке постарати морало, без које би иначе тешко напредовати могло одлучено је: I да се високославном правитељству то предложеније учини да се једна народна библиотека установи која ће под вједомством овога друштва стајати... П да се она при Попечитељству просвештенија налазећа се библиотека са овом сједини, Ш да се библиотекар са систематическом платом наименује који ће Библиотеку у поретку држати, IV да се за библиотеку особито зданије подигне, V да се позову сви љубитељи народног образовања на дароданије како у новцу, тако и у књигама, VI да се уреди да је овдашња типографија од сваког печатаног дела по два егземпларa овој народној библиотеци давати дужна".

Да би слика о том времену била бар унеколико потпуна треба имати у виду да је то време, време доношења грађанског законика у исти мах, у коме су међу председницима судова тројица била неписмена, десеторица су могла само да се потпишу, тројица су имали нешто више од основне школе, а међу свим председницима судова био је један једини правник (а међу судијама двадесет и један је био неписмен)... Од тог времена, па до данас, када је ова национална установа прерасла у једну модерну културну институцију која врши размену књига у Европи са 183 институције у 26 европских држава, у Азији са 26 институција у 10 држава, у Африци са 10 институција у 9 држава, на америчком континенту са 85 институција у 14 држава и са још 6 институција у Аустралији и на Новом Зеланду, када публикације САНУ и друге наше књиге иду у 310 градова и размењују се са преко 820 страних академија, универзитета, библиотека и других научних установа и, када, укратко, ради на принципима других сличних установа, прошло је свега 130 година. Очевидно, да је реч о неким културним европским земљама чије библиотеке нису имале полазиште слично нашем то би био веома дуг период. У нашим околностима то је, могли бисмо скоро рећи, период скоковитог развоја, развоја са убрзањем готово већим од природног. (Б. А. П.)

ИСПРАВКА

Поводом интервјуа с Божидаром Ковачевићем „Потребна су нам многа сабрана дела писаца", објављеног у „Књижевним новинама" број 429 од 16. децембра 1972. године, Милош Црњански нас је замолио да донесемо једну исправку. У поменутом интервјуу наводи се да је Црњански похађао Трећу мушку гимназију, а он је, у ствари, био ученик Четврте мушке гимназије у Београду.

Редакција

ИНОСТРАНЕ ТЕМЕ

АНГЕЛ КАРАЈЛИЧЕВ

Поводом смрти највећег бугарског дечјег писца

ДВАДЕСЕТ ОСМОГ децембра 1972. године, после дуже срчане болести, која га је годинама везивала за постељу и онемогућавала му готово сваки значајнији стваралачки рад, завршио је, у Софији, живот Ангел Карајличев, најпопуларнији савремени бугарски писац за децу и омладину и један од најчитанијих дечјих писаца у свету. Његова су дела, преведена на многе језике још пре рата, послужила као узор и стваралачка инспирација многим домаћим и страним писцима. У балканским земљама тај утицај је био на нивоу онога који је извршио Бранислав Нушић на пољу хумора и сатире у тим књижевностима.

У књижевност Ангел Карајличев улази поезијом. Поезију негује у листовима и часописима хумористичког смера, у којима сарађује од првих дана доласка из родног села Стражица (у околини Трнова) у Софији. Истина, већином под псеудонимом Мношко Гладнев, Наум Светогорски, Кент и другим. Али „истинско стваралаштво Карајличева је, међутим, по чело мало касније, у часопису „Нови пут" у којем је, у исто време, објављивао: поезију у прози и поезију у стиховима" — каже његов, досад најбољи домаћи тумач и биограф, Симеон Султанов у предговору књизи „Изабрани списи Ангела Карајличева" (издање Издавачког предузећа „Бугарски писци", Софија, 1956. И на истом месту наставља: „Једне своје списе потписивао је псеудонимом Илија Чернев, друге правим својим именом. И како то понекад често бива у животу, једна наоко ситница натерала је писца да напусти стихове и окуша перо у прози, и да тамо нађе свој истински позив".

АНГЕЛ КАРАЈЛИЧЕВ

Реч је о једном случајном разговору који је Карајличев имао у редакцији „Новог пута" са Георги Бакаловим, познатим старијим бугарским писцем и револуционаром тога доба. Бакалов је волео да проналази и подржава младе таленте, па је тако једног дана показао Карајличеву и осталим члановима редакције приповетке неког новог младог писца из унутрашњости, које су се њему лично биле свиделе. Али, Карајличеву се нису свиделе. Чак је рекао да „не вреде ништа"! Бакалов се наљутио на свога младог сарадника и рекао му: „Лако је критиковати, али је тешко да напишеш и тако нешто, ако немаш талента". Те његове речи подстакле су младог поету да и сам окуша срећу на истом пољу. И за време првог предавања на универзитету, написао је своју прву већу лирску причу „Пролеће", однео је у „Нови пут" и она се свима свидела, па је у првом идућем броју била и објављена. После тога написао је, једну за другом, низ сличних приповедака: „Бурђевданске ватре", „Гроб га зове", „Змај" и друге, које је нешто касније сабрао у своју прву књигу приповедака — „Раж", преведену иначе врло рано на многе стране језике, па и на наш.

На сличан начин почео је да пише и приче за децу. Велики дечји писац Ран Босилек и дечја песникиња Дора Габе поручили су му да напише нешто у прози за децу и о деци. Није радо прихватио позив, али је ипак покушао. И, већ са првом причом, „Меца", више него успео и код читалаца и код критичара. Прича је привукла општу пажњу. А за њом, у истом часопису, „Дечја радост", и његовом сабрату, „Свитац", појављивала се прича за причом — нова његова остварења и на том пољу, док ускоро није освојио све дечје листове и читанке. Убрзо је сличне успехе почео постизати и преко границе. Многе од тих прича превођене су још из часописа у разним земљама, и готово на свим континентима.

Иако је своју књижевну делатност професионалног писца почињао у прогресивним листовима, па временом био постао и стални члан редакција најистакнутијих, као што су „Црвени смех", „Нови пут" и други, догађаји после неуспелог устанка септембра 1923. године и они који су се низали после 1925, како каже Карајличев у једној својој изјави (као одговор на питање зашто је престао да сарађује у тим листовима) утицали су да се „многи представници наше младе прогресивне књижевности повуку из ње... И ја сам био један од њих..."

Само, Карајличев и даље пише и штампа. Истина, нешто другачије и у другим листовима и часописима, „Златорогу" и другим, али вазда са пуно хуманизма и несмањеном ангажованошћу и правдољубивошћу. У времену од двадесет година (до 9. септембра 1944. године) до слома монархије и проглашења нове бугарске државе, социјалистичке народне републике, Карајличев је избио, на свим пољима свога даљег стваралаштва, у прве редове бугарске савремене књижевности уопште. Он је у свим антологијама, у свим читанкама и уџбеницима, у свим енциклопедијама. У току тих година завршава, уместо хемије, дипломатски одсек Слободног софијског универзитета, бави се неко време на студијама француског језика и књижевности у Паризу и много се усавршава. Више од петнаест година уређује часопис „Кооперативна просвета". Путује много по Бугарској и другим балканским земљама и пише надахнуте путописе и репортаже. И објављује неколико десетина књига, за децу и омладину. („Свет бајки", „Фантастичан свет", „Крај огњишта", „Дедова бројаница", „Божји слуга", „Соколова њива" и друге), које бивају такође превођене широм света, доживљавајући међународни успех.

После 9. септембра 1944. године, Ангел Карајличев се својевољно, одмах, активно укључује у нови поредак. И неколико година ради као уредник издавачког предузећа „Народна младеж", као члан — уредник листа „Литерарни фронт", а затим, све док није пао сасвим у постељу, као уредник Издавачког предузећа Савеза бугарских писаца — „Бугарски писци", одсек за дечју књижевност.

У свету и код нас, дело овог заиста необичног и аутохтоног бугарског писца (у социјалистичким земљама цењено и као ангажована стваралачка реч) доживљавало је и доживљава највеће похвале, пре свега, на чисто естетско-поетском, књижевном плану... Тим критичарима и читаоцима највише се свиђа топлина којом овај писац прилази људима и догађајима, живи народни језик и стил, заснивани на народној причи, песми, пословици, легенди, бајци, гатки и пошалици.

И ту, вероватно, унутини и лежи његова највећа моћ и изворност.

Синиша Пауновић

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уређивачки одбор: др Петар Волк, Васко Ивановић, Миодраг Илић, др Драган М. Јеремић (главни и одговорни уредник) мр 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 Вучинов, 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: 60801-601-2089. Рукописи се не враћају. Штампа: „Глас", Београд, Влајковићева 8.