БЕОГРАД, 16. ЈАНУАР 1974. ГОД[illegible] XXVI БРОЈ 455 ЦЕНА 3 ДИНАРА

# КЊИЖЕ[illegible]ВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И [illegible]У

2o-J UNIV[illegible]
"SVE[illegible]
11ooo - BEOGRAD
BUL. REVOLUCI[illegible]

У ОКВИРУ ЧЕТВРТОГ ФЕСТИВАЛА ПОЗОРИШНЕ КОМУНЕ У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ У БЕОГРАДУ ОДРЖАНА ЈЕ ПРЕМИЈЕРА БАЛЕТА „АБРАКСАС" ПОЗНАТОГ НЕМАЧКОГ КОМПОЗИТОРА ВЕРНЕРА ЕКА. КОРЕОГРАФ ЈЕ БИЛА НЕКАДА ЧУВЕНА ПРИМАБАЛЕРИНА ЖАНИН ШАРА. НА СЛИЦИ: КОМПОЗИТОР ЕК СЕ ПОЗДРАВЉА СА ЖАНИН ШАРА (ПРВА СЛЕВА) И ШЕФОМ БАЛЕТА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА МИЛИЦОМ ЈОВАНОВИЋ (Снимак Мирослава Крстића)

АКТУЕЛНЕ ТЕМЕ

## КАКВУ КРИТИКУ ХОЋЕМО

УМЕТНИК ЈЕ ОЛИЧЕНА савест времена, а његово дело слово у књизи векова. Од те савести, и њене писмености, дакле, зависи наше лице пред светом, и онај белег за још нерођене. Истина је да ово није време спокоја и задовољног дремежа, ни призор аркадијског блаженства, ни умивање на обали реке Медимлеко. (Да ли је икада било таквог времена?). Али, није то наше време ни тако црно, опако и гњило, као што би да га начини један, срећом мањи, део стваралаца — из неких својих разлога, а можда и туђих. Много је зле воље потребно да се не види напор друштва, готово у сваком дану за дуге три деценије, да се мења старо и ствара ново, да се руши и устројава — у име човека.

Ако смо сложни да је истина о нама таква, морамо признати — хтели не хтели — да су године либералне запуштености и нехата, посејале разноразно црно семе, или поспешиле раст притајеног корења чије су стабљике биле посечене револуцијом. Сасвим оправдано, јавила се критика у редовима Савеза комуниста, критика која би да чупа коров. Али са њом и једна друга, успутна, паразитска и шићарџијска. Били смо сведоци генералних оптуживања, омаловажавања готово свих признатих и потврђених вредности у књижевности, сликарству, музици, театру. Из углова дворана јављали су се „спасиоци самоуправног социјализма", дотад невидљиви и нечујни у друштвеном раду и стваралаштву. Уз рационалну, добромислећу критику, провлачила се она иза које се крије „незадовољство светом због незадовољства собом", одсуство талента и сопствена безидејност, отимање позиција и обрачун монопола. Иступајући често у име Савеза комуниста, ти критичари ретко иступају са становишта његове демократске, хуманистичке праксе, већ је замењују неком приватном и стихијном.

Отуда није чудно ни случајно што се јавило реаговање на страницама неких листова, и то из пера таквих уметника као што су Оскар Давичо и Пеђа Милосављевић. (Овај други, по мом мишљењу, прелази границе естетског и у културно-историјском ангажовању приписује Савезу комуниста и оно што не заслужује). Узгред речено, на седници Комисије Председништва СКЈ за политичко-пропагандну и информативну делатност у припремама за Десети конгрес, подвучено је да критика „црног таласа" не сме да нас враћа на схватања уметности која су у нас одавно одбачена као догматска и бирократска. А Мирко Божић, књижевник и потпредседник Сабора Хрватске, у интервјуу „Недељној Далмацији", каже: „Умјетност је субјективни израз стварности... И стога смо у нашем поимању слободе стваралаштва и рекли да нећемо идолатријску, апологетску и лакировну умјетност. И нема те црне умјетничке слике, ако је умјетнички транспонована, која би изазивала наш вето само зато што је црна. Међутим, ствар је критике како ће реагирати и на могуће негативне појаве у умјетности . . . Никаква пресија у тим питањима није у самоуправном социјалистичком друштву прихватљива... Ми морамо одгајати људе у слободи, али и у слободи критике, у одгајању укуса, мјере, критичности"...

Управо то, критичност и самокритичност, јесте оно што нам недостаје, што поједине људе одводи на зарасле стазе догматизма и нових облика злоупотребе слободе. Одавно се није осетило, као последњих месеци, колико нам је затајила, и на каквом је ниском нивоу, стручна, објективна, научно основана критика, која би умела да одвоји „црно" и „бело" зрневље, и да спречи да се измешају у сиву мутну масу. Јер, ма колико да смо спремни да прихватимо разлоге протеста Оскара Давича и, добрим делом, Пеђе Милосављевића једна бојазан остаје: бранећи уметност од догматичара и ловаца у мутном, морамо се чувати да не бранимо и тешко препознатљиве непријатеље самоуправљања и социјализма? Очигледно, у борби мишљења и грађењу укусу — онако како је недавно закључено у Зеници, на саветовању „Радничка класа и култура" — мораће стрпљиво и зналачки, са пуном одговорношћу, да се препознаје малограђанска, националистичка и свака антисамоуправна тенденција, и да се сузбије управо у име оне уметности која служи ослобађању човека и његовом људском узрастању.

Миодраг Илић

КЊИЖЕВНЕ ТЕМЕ

## ЗА КОГА ПИШУ НАШИ ПИСЦИ?

### Размишљање поводом два сведочанства о Нушићу

ВЕРОВАТНО је да је Бранислав Нушић један од оних српских писаца о коме је сачувано највише анегдота и коме је, што је потпуно разумљиво, приписано безброј доживљаја које он никада није доживео. Иако човек који својим присуством испуњава знатан део друге половине XIX века и готово четири деценије XX века, дакле, једног периода када постоје библиотеке и архиви, сведочанства савременика, оно што је он написао и оно што се о њему написало, Бранислав Нушић — а то је нешто што је могло само њему да се догоди, јесте у подједнакој мери и историјска и митска личност.

Два сведочанства на која мислим могу се уврстити међу аутентична. Једно је сведочанство које је објавио 1950. године у „Књижевним новинама" Боривоје Јевтић; друго је адеспотно али не и апокрифно. Није апокрифно због тога што постоје многи људи који су видели живог комшију Панту. А та два сведочанства Нушића приказују у две сасвим различите светлости; иако су у оба случаја поводи за Нушићево испољавање били прилично слични. Поводи су били Нушићев књижевни рад и у случају Боривоја Јевтића и Бранислава Нушића, Нушићева списатељска судбина, повређена, разуме се.

После једне пробе неког Нушићевог комада, сећа се Боривоје Јевтић, у време када је Нушић био управник Народног позоришта у Сарајеву, Нушић је упитао Јевтића шта мисли о његовој новој драми. Јевтић му је рекао своје мишљење и то мишљење било је, углавном, негативно. Нушић није могао да сакрије своје незадовољство, хладно се опростио с њим и за једно извесно време престао чак и да му се јавља на улици. А онда се, како додаје Јевтић, мало примирио, успоставио са Јевтићем односе, али по свему судећи негативно мишљење о свом комаду примио је као неку врсту личне увреде која је за увек помутила њихово пријатељство. Има се утисак када се чита тај чланак да Јевтић помало тај други део приче идеализује, и да би сачувао историјску истину о Нушићу и да не би помутио сећања на њега. Око 1950. године постојала је друштвена норма да не треба говорити ружно о иначе позитивним личностима. Вероватно је да је ту норму имао пред очима и Јевтић када је писао своја сећања на Бранислава Нушића.

Друго сведочанство је доста супротно Јевтићевом. У Нушићевом комшилуку живео је извесни комшија Панта којем је Нушић читао своје рукописе. Тај комшија Панта имао је ретку и изузетну част да му Нушић први чита оно што је написао. Отприлике на онај начин на који Пера, писац из административног одељења има ту ретку и изузетну част да први јавља министаркама да су им мужеви постали министри. Ако је комшија Панта добро примио Нушићев рукопис, Нушић се онда консултовао и са другим пријатељима, а ако није, Нушић би се забринуо и настојао да рукопис на неки начин прилагоди укусу свога суседа. На жалост, не знамо ни шта је било по занимању комшија Панта, ни шта је он, сем Нушићевих комада, слушао или читао, какво је било његово образовање или колика је била његова необразованост. Али то наше незнање, за оно што хоћемо да кажемо, не представља никакву сметњу. Комшија Панта је, вероватно, по Нушићевој процени, био један из масе, један од оних који сачињавају публику „једна публика", како би се то у старобеоградском жаргону рекло. И оно што Нушић није могао и није био спреман да чује од једног човека који несумњиво зна шта је позориште, који је и сам драмски писац, био је спреман да саслуша од комшије Панте. Он напросто није веровао стручњацима, али је зато веровао публици.

Све ово што сам испричао ни у ком случају не значи да је Нушић био у праву. Он је исто тако, у часовима огорчења говорио да му је највише јада задао критичар „Трговинског гласника", који је после отишао у апотекаре и један други, листа се више није сећао, који је отишао у полицијске писаре. Из овога би могло да се закључи да Нушић у стручност стручњака није веровао и исто тако та његова неверица у стручност могла је да му обезбеди неку врсту стваралачког мира. Током целе своје књижевне каријере оспораван као позоришни писац, приказиван као виц-махер, а не комедиограф, као писац за публику, а не као уметник, Нушић је неминовно морао да постане одбојан према стручним примедбама и да себе увери да оне за њега не могу да буду значајне. Свака интервенција, као и она Јевтићева, узволиле су га из тог стваралачког мира, из његове усамљености која није била од прве приметна и суочавала га са оним што је он после бурних аплауза на премијерама имао да прочита као стручну оцену и што му је редовно загорчавало успех.

А комшија Панта био је грађанин који је у одређени дан са нестрпљењем очекивао „Политику" да би у њој читао Бен-Акибине фељтоне, ишао у позориште да се засмеје или да се расплаче гледајући Нушићеве комаде. У његову наклоност Нушић није сумњао и зато што у њу није сумњао он је од комшије Панте пристајао да чује и оно што од стручне критике није умео да чује. То је отприлике као у оној анегдоти из старог античког света о томе како је обућар меродаван да говори о ципелама, али не и о нечем другом. По Нушићевом мишљењу, Панта је говорио о ципелама; стручњаци су говорили о ономе у чему се не разумеју.

Све оно што је сада речено речено је уз пут и узгред. Али чини ми се да оно открива једну велику психолошку предност Бранислава Нушића над већином наших савремених писаца. Та предност није само у томе што је он бољи писац од понекога од њих. Та предност није чак ни у томе што он има једну популарност коју они немају чак и под претпоставком да су бољи писци од њега. Оно што је Нушић поуздано знао, и оно што наш савремени писац не зна никада сасвим сигурно, било је то да зна за кога пише и исто тако да зна ко га чита. То што је то био по случајном избору комшија Панта, човек одређеног социјалног статуса и одређених духовних особина, није нарочито важно. Нушићев саветодавац могао је да буде исто тако и неки представник интелектуалне елите до чијег би мишљења овај писац држао, или неко ко припада на хијерархијској, рецимо чиновничкој или пословној лествици, вишем или нижем слоју од оног коме припада комшија Панта. Нушић је једноставно могао да бира своју публику и он је своју публику изабрао. Наш савремени писац поред свих могућих недоумица које има, има још и ту што никада није начисто с тим за кога пише и ко га заправо чита. Онда се хтео-не хтео задовољава нечим што га умирује, али испуњава нерасположењем да то коначно и није толико значајно, да, вероватно, негде постоји неко ко то чита и да је можда занимљивост и у томе што је тај његов читалац прилично велика непозната. Али мени се ипак чини да сваки од наших савремених писаца у извесном смислу осећа недостатак тога комшије Панте, који са нестрпљењем чека свако његово ново дело, који осећа потребу да буде равноправан саговорник са писцем кога воли и за кога пише. Писац сасвим поуздано зна да му је оно што је објавио данас у новинама и часопису или улепшало — или покварило — данашњи дан.

Предраг Протић

У ОВОМ БРОЈУ:

ПЕДЕСЕТ ГОДИНА ОД СМРТИ ЛЕЊИНА — Драган М. Јеремић: О Лењину и уметности, још једном

Братко Крефт: БРЕХТ И МАРКСИЗАМ (2)

ПРОЗА — „Камен" Камила Сијарића

Чедомир Мирковић: ПОЕЗИЈА СКЕНДЕРА КУЛЕНОВИЋА

Здравко Мунишић: МАТОШ У БЕОГРАДУ

ИНТЕРВЈУ СА ФИЛИПОМ СОЛЕРСОМ — специјално за „Књижевне новине" водио Душан Б. Станковић

АНКЕТА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА" — Које књиге недостају нашој култури — учествују др Виктор Жмегач и Божидар Ковачевић

О НОВИМ КЊИГАМА дра Богдана Шешића, Бранислава Петровића и Љубомира Цвијетића пишу Предраг М. Перуничић, Вук Крњевић и Радојица Таутовић

ПОЕЗИЈА Драгославе Грбића, Јеврема Бороваћа, Боре Младеновића, Буре Ламјановића и Крстивоја Илића

Шимун Јуришић: ПРОБЛЕМИ „ПРОВИНЦИЈСКОГ" ТЕАТРА

Берислав Никпаљ: РЕТРОСПЕКТИВА КРСТЕ ХЕГЕДУШИЋА

АНКЕТА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА"

## КЊИГЕ КОЈЕ НЕДОСТАЈУ НАШОЈ КУЛТУРИ

### ИЗБОРИ ИЗ ДЕЛА ВАЛТЕРА БЕЊАМИНА И ЈАНА МУКАРЖОВСКОГ

РАДО СЕ ОДАЗИВАМ анкети „Књижевних новина" о приједлозима који би могли унаприједити нашу преводилачку издавачку дјелатност. Замисао је врло добра. Друго је питање колико ће наши издавачи бити кадри да те сугестије остваре.

Сматрам да мој одговор може бити кратак. Имам на уму дјела с подручја књижевне теорије и опће естетике (гране недовољно заступане у нас) која се често спомињу и цитирају, али се познају, рекао бих, више из „друге руке", на темељу рецензија или критичких осврта у студијама других аутора.

Вријеме је да наша публика упућена на пријеводе упозна стваралаштво Валтера Бењамина у широком репрезентативном избору. Пријеводом неколико есеја (у загребачкој едицији „Разлог") учињен је први корак. Међутим, потребан је много шире замишљен потхват да се пружи увид у необично свестрано филозофско, социолошко и књижевнокритичко дјело њемачког аутора. Тек кад будемо имали у пријеводу и његове радове о Брехту, Бодлеру, Љескову, Прусту, Краусу, његове афоризме и записе („Једносмјерна улица", „Централни парк"), који су сажетак његове мисли на путу к марксистичкој дијалектици, моћи ћемо рећи да имамо „свог" Бењамина.

Залажем се овом приликом и за избор из естетичких и књижевнотеоретских расправа Јана Мукаржовског, па и опћенито за адекватну рецепцију прашког структурализма. У нашим едицијама о структурализму нема примјерене документације чешких (и словачких) радова. Посљедица је необавјештености што се често расправља само у једном типу приступа умјетности обухваћеном тим називом. Није ли ту, такођер, вријеме да се што прије надокнаде пропусти?

Проф. др Виктор Жмегач

### „МАЛИ" ДОМАЋИ ПИСЦИ И НОВИ ПРЕВОДИ

У КУЛТУРИ сваке нације треба да дејствују оригинална или преведена дела великих стваралаца, али свака књижевност има и „домаће", „мале", „локалне" писце у којима се огледа, рефлектује живот народни и доба у свој ширини, па и њихове књиге треба да су нам при руци.

Да почнемо од ових других: Веселиновић, Лазаревић, Матавуљ имају важно место због приказ-

Наставак на 2. страни

Божидар Ковачевић

ЛЕТОПИС

# Музички део Четвртог фестивала Позоришне комуне

ОВОГОДИШЊИ Фестивал Позоришне комуне прошао је без звучних гостујућих имена, што је свесно учињено, изгледа и са жељом да се Фестивал окрене у већој мери снима којима је у првоме реду и намењен, а не сладокусцима и ловцима сензација.

Част отварања Фестивала припала је балету и Адамовој „Жизели", чиме је обележен један значајан јубилеј: 50 година од прве балетске представе у Београду. Овај податак, наравно заслужује детаљнији и свестранији осврт (у позоришном, стручном часопису, кот Београд више — нема!!), али се и овде можемо питати: зар се тај датум никако није могао боље и активније искористити?

„Тоска" је била изведена са Милком Стојановић и румунским тенором Корнелом Ставру, који је, мада је званично молио извињење за своју индиспозицију, оставио леп утисак у III чину. За пултом је био Бакомо Цани, гост из Италије, што смо и осетили у полетнијем и динамички изнијансиранијем оркестру, нарочито у II чину.

Прва „гала" представа у оквиру Фестивала била је „Норма", којом је Радмила Бакочевић обележила своје стото тумачење ове улоге, на начин који је опсенио препуно гледалиште и које се овога пута одужило слављеници бескрајним аплаузима. Одиста, Радмила Бакочевић не само да је у зениту своје блиставе каријере, већ је њена Норма, и најапсолутнијим мерилима мерена, извођачки подвиг, који нас колико радује толико испуњава поносом и осећањем да смо, благодарећи оваквој интерпретацији, публика неке од највећих светских позорница. (Штета је да се ни радио ни телевизија нису отргли из свог музичког сивила и да нису овај изузетни уметнички резултат и догађај забележили и пренели хиљадама својих слушалаца и гледалаца.)

Једини гостујући ансамбл у оквиру овогодишњег Фестивала била је група солиста са диригентом из Будимпеште. Имали смо разлога да радосно ишчекујемо овај сусрет, јер су вредности ове старе оперске куће добро познате. На жалост, и на нашу запањеност гости су били тако слаби да чак ни куртоазно не можемо то прећутати. Гледали смо обе представе „Набука", и у Београду и у Земуну; дакле, није реч о случајном и варљивом утиску. Са изузетком Еве Тардеј (Фенена) гости нису само интерпретативно неуверљиви и неприхватљиви, већ чак и у оном занатском, чисто техничком! Но зато нас је њихов диригент, Ервин Лукач, одушевио. Његово извођење увертире не само да је граничило са најбољим симфонијским музицирањем, већ је, аранжирајући најсуптилније динамичке нијансе и у оквиру њих одговарајуће промене темпа, ову увертиру донео у једном новом руху, које је лишио свег баналног, војномаршевског, дајући јој тако и један дубљи, садржајни смисао. Надамо се да дирекција Опере неће превидети овог одличног диригента у свом будућем планирању.

Наша, у последње време чешћа — Бисерка Цвејић обрадовала нас је једном Шарлотом у „Вертеру" којом нас је неодољиво подсетила на своју велику интерпретацију те исте улоге још на почетку њене каријере. Иако је од тада прошло доста времена, које је бележило њене успехе широм света, ми морамо рећи да њена Шарлота није изгубила чар свежине и да је исто као некад пленила и безазленошћу у првом чину, и збуњеношћу у другом, и трагичношћу у трећем, и опустошеношћу у четвртом. Та велика уметница певала је, после 19 година, своју драгу дипломску улогу на нашем језику, перфектном дикцијом, која је још више допринела њеном успеху.

Оно што се 24. децембра догађало у Народном позоришту личи већ на бајку: нећемо претерати ако кажемо да је те вечери у дворани било бар четвртина гледалаца више но места, и то зато што је Милка Стојановић први пут тумачила Виолету у „Травијати". У таквој атмосфери, наравно, неко изузетно чудо се није могло догодити. Милка Стојановић је у потпуности оправдала себе и, ако је по нека бриљантност изостала, пристизале су друге, од којих никада нећемо заборавити арију из IV чина, која је била отпевана са тако звучним и заобљеним пијанисимима да се може рећи да су превазилазили границу вероватног и, наравно, огроман аплауз није изостао.

Овогодишњи Фестивал је завршен балетском премијером: „Абраксасом" Вернера Ека, музичким делом насталим одмах иза рата, које нас, због своје честе ритмичке једноличности, сталног налажења целог оркестра у првом плану, лишеног велике мелодијске инвенције, није нимало „ухватило". Срећом, кореограф је била славна балерина и наш први послератни балетски гост са Запада, Жанин Шара, која је надахнутом музикалношћу, истанчаним и надасве укусним осећањем за чист и елегантан покрет, опсенила наше прве играче (Д. Сифниос — В. Борђевић, Р. Вучић — Б. Младеновић, И. Лукатели), стварајући једну допадљиву, мада покаткад и монотону представу. Диригент Станко Пешић се веома спретно и зналачки залагао за виђења Жанин Шара и тиме допринео заједничком успеху. Костими Душана Ристића срећно су се допуњавали са сценом Петра Пашића, нарочито на „Шпанском двору" и у „Катедрали", када је сценски призор, благодарећи њима, био прожет поетским сјајем.

Слободан Турлаков

# Нова биографија Сигмунда Фројда

Претпрошле године умро је у САД-у др Макс Шур, а исте године, после његове смрти, штампана је његова биографија Сигмунда Фројда, која је крајем 1973. објављена и на немачком језику у издању франкфуртског издавачког предузећа Зуркамп. Шур је, као бечки интернист, од 1928. године (када му је било 32 године), па све до Фројдове смрти у Лондону 1939. године, био лични лекар „оца психоанализе". Кад је Шур упознао Фројда, овај је већ боловао од рака на непцима (од 1923. године) и за шеснаест година, колико је још поживео, издржао је деветнаест операција. За то време непца су му била све више оштећена и морао је да носи протезу, која му је отежавала говор. Пред крај живота из његових уста ширио се непријатан задах до те мере да му ни његов вољени пас више није хтео да приђе. Шур је уз Фројда, међутим, остао до последњег тренутка, до страшне смрти, која је, уз неиздржљиве болове, полако уништавала Фројдов организам.

За све то време, до неколико месеци пред смрт, Фројд је обављао своју психотерапеутску праксу и написао тако значајна дела као што су „Будућност једне илузије" (1927), „Нелагодност у култури" (1930), „Нови низ предавања за увод у психоанализу" (1933), „Човек Мојсије и монотеистичка религија" (1939). За нека од њих Штефан Цвајг је рекао да у њима има мање науке али више мудрости. Радећи као и раније, Фројд је настојао да што мање употребљава аналгетике и, бојећи се да би то могло утицати на смањење његове интелектуалне будности, употребљавао је само аспирин или пирамилон. Шур је последње године Фројдовог живота описао као херојску борбу против смрти, која је умногоме била успешна захваљујући његовој изузетној вољи, способностима и предности раду.

Читајући Шурово описивање Фројдовог хода по мукама, стиче се утисак да је Фројд херојски живео и херојски поднео лагано и неодложно прилажење смрти. Шурова књига, међутим, није само детаљан извештај о једној дугој предсмртној агонији. Будући да се касније, након емиграције, и сам бавио психоаналитичком праксом, он је у овој биографији дао и психоаналитичку студију о самом Фројду и по томе се она умногоме разликује од неке друге Фројдове биографије, као што је, на пример, она коју је написао Ернест Џонс.

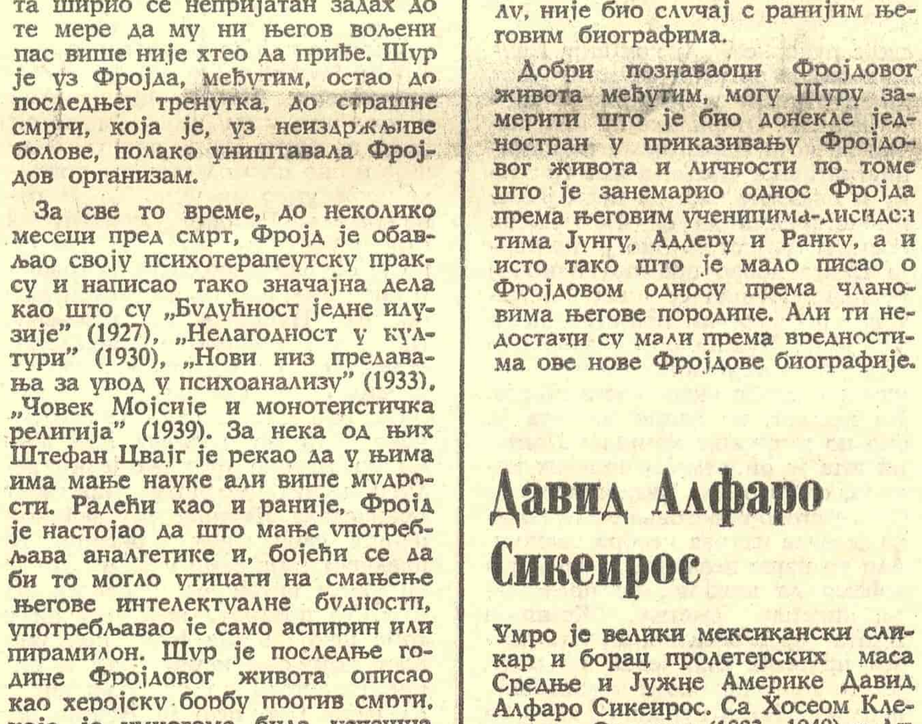
Поред истицања извесних епистемолошких претпоставки Фројдовог учења, Шур је приказао и неуротичне диспозиције самог Фројда, које су се на основу рационализације претвориле у његов теоријски систем. Шур је успео да осветли субјективни фактор творца психоанализе, што је врло важно с обзиром да је он свакако велики део свога учења засновао на интроспекцији и самоинтерпретацији. Тако се неоснованом може сматрати Фројдово свођење страха од смрти на страх од кастрације, која, по Шуру, може важити само за обрезане, а не и за све људе. У основи Фројдових закључака понекад стоје и неке непроверљиве идеје, као што је свођење људских тежњи на дуалитет Фрос-Танатос. Шур нам открива такође и Фројдово празноверје, као што је веровање у магијски смисао бројева, па, према томе, и веровање да ће умрети у осамдесетпрвој години, пошто су у тој години умрли и његов отац и његов старији брат Еманuел. (Доживео је, међутим, осамдесеттрећу годину). Шур нас, дакле, упознаје са интимном Фројдовом личношћу и субјективним основама његовог учења, што, по правилу, није био случај с ранијим његовим биографима.

Добри познаваоци Фројдовог живота међутим, могу Шуру замерити што је био донекле једностран у приказивању Фројдовог живота и личности по томе што је занемарио однос Фројда према његовим ученицима-дисидентима Јунгу, Адлеру и Ранку, а и исто тако што је мало писао о Фројдовом односу према члановима његове породице. Али ти недостаци су мали према вредностима ове нове Фројдове биографије.

# Давид Алфаро Сикеирос

Умро је велики мексикански сликар и борац пролетерских маса Средње и Јужне Америке Давид Алфаро Сикеирос. Са Хосеом Клементом Ороском (1883—1949) и Диегом Ривером (1887—1957), он је био представник оне мексиканске уметности која се прославила монументалним зидним сликарством. За разлику од Ороска, који није настојао да споји друштвено-политичку акцију са уметношћу, и Ривере, који је из Комунистичке партије искључен још 1929. године, Сикеирос је дуго година био истакнути комунистички функционер, који је због својих политичких погледа био затваран и осуђиван на робију. Рођен у Чихахуи 1898. године, четири године је учествовао у мексиканској револуцији, а 1919. године отпутовао је у Европу. У Паризу је упознао Риверу, с којим је дошао на идеју о стварању монументалног и херојског сликарства заснованог на прекодумбовској уметности, а по повратку у Мексико стварао је у том духу. Често затваран, живео је неко време у Аргентини и у САД-у, где је основао експериментални атеље за мурално сликарство. Једно време је чак напустио уметнички рад ради организовања јужноамеричких синдиката (био је делегат на Првом конгресу јужноамеричких синдиката 1928. године), а учествовао је у Шпанском грађанском рату, борећи се, као командант више разних бригада, на страни легалне владе против Франка и његових трупа.

Иако су типично мексиканске, његове слике нису до те мере инспирисане традицијом као Риверине и Ороскове и није случајно што је његово прво значајно дело био мурал „Дух Запада или Европска култура се спушта на Мексико". У Мексику је насликао, поред многобројних штафелајних слика, низ великих мурала, употребљавајући нову технику и нове материјале. Главни његови мурали налазе се на згради Синдиката електричара (1939), на палати Лепих уметности (1940), на позоришту Националног удружења мексиканских глумаца на тему „Сценска уметност у друштвеном животу" и на Националном историјском музеју на тему „Мексиканска револуција" у величини од 450 квадратних метара! Једно од значајнијих Сикеиросових дела представљају и мурали на Националном аутономном универзитету у Мексико Ситију, на чијем декорисању је радио и Ривера, као и низ других уметника, који су дали изванредно успеле примере модерне синтезе ликовних уметности. Сикеиросово сликарство стоји под извесним утицајем експресионизма и надреализма и садржински је обузето друштвено-политичком проблематиком, датом у монументалним формама с барокним реализмом, живим бојама и великом драмском снагом. Као изразито фигуративан сликар, Сикеирос је првенствено приказивао радне људе с грубим цртама и вехементним покретима, желећи да помоћу њих изрази свој животни став и истакне супротност између њих и његовог приказивања и аристократа како су их приказивали сликари класицизма. У таквом приказивању Сикеирос посебно наглашава удове и руке, често стиснуте у песнице, настојећи да видно истакне спољашње карактеристике радних људи и укаже на дигнитет мануелног рада, који се тако често потцењује. С њим је завршено велико поглавље мексиканске уметности, оно које је ову уметност ставило у први ред савремене уметности у читавом свету.



СЕДАМДЕСЕТПЕТОГОДИШЊИ СИГМУНД ФРОЈД КРАЈ СВОГ ПОРТРЕТА КОЈИ ЈЕ РАДИО БЕЧКИ ВАЈАР О. НЕМОН

IN MEMORIAM

# Миодраг — Мими Протић

Књига огледа коју је Миодраг Протић објавио 1960. године зове се „Прошлост и садашњост". Често се наслови књига дају олако, често они и не одговарају садржини саме књиге. Али овај наслов — „Прошлост и садашњост" — изражава не само суштину огледа који се у овом делу налазе, него и смисао укупне критичарске активности Миодрага Протића. Изврстан познавалац наше културне историје, критичар који је пратио актуелна књижевна збивања, он је тежио успостављању веза између прохујалог и савременог тренутка. Српска књижевност је за њега била духовна целина, један стваралачки ток који се није могао ничим прекинути или расути. У његовим огледима писци и дела посматрани су у историјској перспективи, у оквиру поретка вредности који не застарева.

Миодраг Протић је међу првима у послератном периоду анализирао неке полузаборављене или једнострано оцењене писце са почетка века. Те прве године нашег века су га највише и привлачиле: о стваралаштву Милутина Ускоксвића, Симе Пандуровића, Јована Скерлића и многих других он је писао и тачно и оригинално.

Као књижевни критичар и есејист, Миодраг Протић је примењивао један веома префињен социолошки метод. Кад се једног дана буде правио преглед српске критике, историчар ће морати да призна и оригиналност и снагу овог метода. Миодраг Протић је углавном расправљао о социјалним и моралним идејама у књижевности, о њиховој повезаности са друштвеним збивањима и историјским тенденцијама, али никада није падао у вулгаризацију. Био је један од оних критичара социолошке оријентације који су волели и разумевали модерну књижевност. Познавалац традиције, али не и њен заробљеник: Протић је имао много разумевања за све нове вредности, за све младе таленте који су се јављали.

Његовао је сажет, јасан, духовит и живописан стил пун парадокса, свесно се опредељујући за славну традицију такозваног „београдског стила". На његов начин писања и начин мишљења утицала је веома снажно и публицистика српске социјал-демократије. Миодраг Протић је проширио поручје наше критичке и теоријске мисли идејама Димитрија Туцовића и Душана Поповића.

Политичка и културна прошлост су га трајно привлачиле. Дао је низ радова о нашим значајним реалистима, о Пери Тодоровићу, о критичарима и публицистима мање познатим, радова који имају и документарну и теоријску вредност.

У традицији наших старих писаца, Миодраг Протић је био и књижевни критичар, и књижевни историчар, и позоришни критичар и публициста. Реаговао је брзо са обавештеношћу која је импоновала.

Ми, који смо заједно с Миодрагом Протићем радили, памтимо га као веома толерантног човека. Он, поштовалац Винавера, знао је да не вреди падати у јарост и да у животу има неупоредиво важнијих ствари од оних око којих се споре критичари.

Уверен сам да изражавам мишљење свих писаца кад кажем да смо изгубили једног даровитог и значајног критичара. Али тај губитак, иако тежак, није потпун: остају многобројни огледи, остаје њихов творац у историји послератне српске критике.

Павле Зорић

АНКЕТА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА"

# „МАЛИ" ДОМАЋИ ПИСЦИ И НОВИ ПРЕВОДИ

Наставак са 1. стране

вања нашега патријархалнога живота у прошлом веку.

Недавно је Прибој на Лиму објавио с мојим предговором четири књиге Лазара Комарчића и подсетио нас на једног писца сасвим заборављеног. Панта Поповић, Драгутин Илић, Ускоковић, Зарија Поповић, Божовић, Тодор Поповић, Владан Стојановић — Зоровавељ, Анђелко Крстић, Васић, Буде Будисављевић Пеција старији и млађи (поменимо само неке) заборављени су писци чија би нам сабрана дела ваљала из разних узрока.

Анђелко Крстић, иако је писао српски, по мотивима својим и проблематици македонски је писац. Ретко је где дата тако продубљена социјална анализа македонског живота као код њега и штета је што је само неколико његових прича преведено на македонски; било би корисно издати сва његова дела не само на српском него и на македонском.

Има и научењака веома значајних за културу нашег народа, по свој прилици још важнијих него многи белетристи. То су у првом реду Стојан Новаковић, Милан Ђ. Миличевић, Божидар Кнежевић, Јован Цвијић... Њихова целокупна дела требало би што пре издати.

Што се тиче превода великих писаца, ми смо их досад објављивали без реда, плана, случајно, несавршено, алкаво. У нас нема у прозу прецизно пренесене стиховане класике, као што Французи имају Хомера, Шекспира, Дантеа, „Фауста" „Изгубљени рај". Многи су наши преводи и препеви одавно застарели и лоши.

Божидар Ковачевић

ДАТУМИ

# О ЛЕЊИНУ И УМЕТНОСТИ, ЈОШ ЈЕДНОМ

**Поводом педесетогодишњице смрти великог револуционара***

ПОЗНАТИ ПЕСНИК Пол Фор причао је под старост о томе како је једном улето 1910. године у познату париску кафану „Клозери де Лила" ушао Гијом Аполинер и распитивао се да ли су ту цариник Русо, Пикасо, Салмон и неки други авангардни уметници. Нико од њих није био присутан и Аполинер је, ширећи руке, рекао: „Овде нема ниједног значајног човека". Није претпостављао да баш у то време за једним столом крај прозора, да би имао поглед на улицу и видео да ли га неко прати, с новинама у рукама, седео Љењин. Песник који је предвидео многе будуће вредности, није ни сањао да ту, крај њега, седи човек који ће, иако није уметник, својом мишљу и акцијом, учинити веома много за измену ситуације уметности у савременом свету.

Кад би се и данас од разних људи тражило да кажу које су личности највише утицале на уметност нашега времена, они би сигурно навели имена Кафке, Џојса, Пикаса, Стравинског, Пиранделла, Корбизјеа итд. Било би, међутим, неоправдано не поменути и Љењина, јер је он, на специфичан начин, више него многи познати уметници, утицао на уметност не само у Совјетском Савезу и неким социјалистичким земљама, већ, преко марксиста и чланова и симпатизера Комунистичке партије, широм целог света. Ударајући темеље једном новом друштвеном систему, он је био и покретач културног преображаја у њему, на основу којег су настала многа решења, тешкоће и проблеми уметности, с којима се суочава, било да их прихвата или одбацује, цео савремени свет.

Није, међутим, куриозум само то што је Љењин постао ауторитет у области уметности упркос томе што је то мало ко могао предвидети, већ што је то постао тако рећи против своје воље. Његов блиски сарадник, човек којем је поверио да се у совјетској влади бави питањима културе и уметности, Анатолиј Луначарски, у својој студији „Љењин и наука о књижевности" каже: „Свако своје суђење он је обично пропраћао речима: ‚Ја за то никако нисам специјалиста' или: ‚То је моје лично мишљење: лако је могуће да се варам'." То никако не значи да је Љењин био човек којем је уметност била страна, мало позната и мало драга. Многе чињенице говоре супротно, као што, уосталом, каже и сам Луначарски, али нема сумње да су, захваљујући његовом положају и улози у преображају савременог друштва, његова мишљења о уметности схватана онако како их он није схватао: као директиве а не као лична мишљења.

Љењин је, нема сумње, волео уметност и није посвећивао пажњу само уметницима који су, било својим књижевним делом било у грађанском животу, заступали прогресивне идеје. Често се, међутим, тај лични однос Љењина занемарује или поједностављује. Занемарујући оно што је у његовим ставовима лично, настоји се да се свему што је Љењин мислио и говорио дâ снага принципа заснованих на необоривим, научним, дијалектичко-материјалистичким основама. А поједностављивањем настоји се да се Љењинови лични погледи доведу у склад с његовим тобоже систематским естетичким погледима. И једно и друго је неоправдано. Прво, зато што се, утолико пре што је то и сâм Љењин истицао, мора разликовати оно што је лично, субјективно, од онога што је теоријско, објективно мишљење. Друго, стога што се тиме донекле искривљује и скрива већа ширина Љењиновог поимања уметности од оне која се тиме сугерише.

Обично се истиче како се Љењин одушевљавао напредним социјално ангажованим руским писцима. Надежда Крупска је, међутим, поводом објављивања студије Александра Цејтлинга „Љењинови књижевни цитати" 1933. године открила да Љењин није највише волео писце које је најчешће цитирао, служећи се њиховим мислима и речима као оруђем борбе, с обзиром на своје политичке циљеве и карактер својих написа. Занемарује се да је Љењин, штавише, ценио и многе писце незаинтересоване за друштвена питања или обузете идејама које он као револуционар и марксист није могао одобравати ни прихватити. Није реч само, на пример, о Толстоју, него, још више, о Тургењеву, о којем је желео да напише студију и за време боравка у Женеви скупљао материјал за њу. На жалост, као и Маркс о Балзаку, Љењин није написао студију о Тургењеву. Волео је, међутим, не само либералног Тургењева него и реакционарног Тјутчева, дивио се величини Толстоја упркос његовом новом хришћанству и сељачкој идеологији, сматрао Достојевског генијем иако је апсолутно одбацивао његов поглед на свет, а за његово схватање књижевности и уметности карактеристичан је и однос према Горком. Са ортодоксног гледишта, у односу на Горког у почетку века више је имао права данас заборављени критичар Рафаил Григорјев него Љењин, јер док је први налазио у делима Горког извесне црте малограђанштине, Љењин је био склон да писцу опрости и његове политичке грешке, и боготражитељство, и чак му је поручивао да уметник и са позиција идеалистичке филозофије може створити за пролетерску партију вредно дело. Чинио је све то јер је веровао да је Горки, у основи, писац од којег и пролетерска класа и револуционарни покрет могу имати велике користи. И његово предвиђање се показало тачним.

Често се чак занемарује чињеница колико је Љењин ценио и неке стране, неруске писце. Врло је речит случај са „Ткачима" Герхарда Хауптмана, које је, несумњиво по његовој препоруци, превела његова сестра Ана Ујанова-Јелизарова, а редиговао сâм Љењин. Владимир Бонч-Брујевич, који је овај превод предао Лаву Толстоју, каже да се велики писац врло похвално изразио о преводу, редакцији и штампи овог дела. Читао је Љењин „Деведесет трећу" Виктора Ига, ценио Барбисов „Огањ" и волео Верхаренове песме, док је Дикенсовом „Цврчку на огњишту" замерао малограђанску сентименталност, као и неким текстовима Џека Лондона, којег је иначе ценио по другим његовим делима. По томе би се рекло да је умео да бира ангажована али и значајна књижевна дела која ће читати, ценити и волети.

Љењин је, нема сумње, волео уметност и посвећивао јој је онолико пажње колико му је то дозвољавало руковођење једним великим револуционарним покретом, и, касније, новом, совјетском државом. Могао је сатима да слуша музику, па је чак и тешко болестан желео да је слуша. Испуњавајући му жељу, његов блиски сарадник Пјатаков изводио је врло лепо, само за њега, сонате Баха, Шопена и Брамса. Али као политичар није хтео да се исувише предаје уживању у музици. Слушајући једном Бетовенове сонате у извођењу пијанисте Исаја Добровејна, рекао је Горком да с поносом помишља каква чудеса могу људи да стварају, али је при том невесело додао: „Али не могу често да слушам музику, она дејствује на живце, обузме ме жеља да говорим нежне глупости и да милујем по глави људе, који, живећи у прљавом паклу, могу да стварају такву лепоту. А данас никог не смеш да милујеш по глави — одгрисће ти руку; треба ударати по глави, немилосрдно ударати, мада смо ми, у начелу, против сваког насиља над људима. Хм-хм — биволски тешка дужност!". Био је, дакле, свестан разлике између онога што нам уметност пружа и онога што политичар, ма колико у начелу био против насиља, мора да ради.

Схватајући да је политика једно а уметност друго и да су њихове природе, као и природе свих људских делатности, иако вишеструко преплетене, ипак различите, Љењин је то истакао у многим својим чланцима, а посебно у најзначајнијем прилогу о Толстоју, у чланку „Лав Толстој као огледало руске револуције". У њему је показао „упадљиве противречности" између Толстоја великог уметника и Толстоја лошег идеолога — јуродивог, слабашног интелигента, теоретичара непротивљења злу. Као политичар није могао да се диви уметницима који су се супротстављали његовој идеологији, али је стога настојао да зрно уметности одвоји од плеве идеологије. Чинио је, дакле, супротно од неких његових следбеника, који, сматрајући да погрешна идеологија нужно мора да загади и упропасти уметничко дело, са погрешном и неприхватљивом идеологијом одбацују и саму уметност. Као политичар сматрао је, пак, да уметницима за њихов труд и успех треба одати заслужено признање. Карактеристичан је случај када је љутито напустио Шаљапинов концерт зато што је публика, уместо уметнику, пљескала њему.

Ипак, понекад је у Љењину преовлађивао политичар над љубитељом уметности и онда је настојао да и уметност укључи у друштвено-политичку борбу. Као пример за ово тврђење не може да послужи његов чувени, много помињани и често погрешно интерпретирани чланак „Партијска организација и партијска књижевност". Уосталом, у њему Љењин истиче „да књижевни део партијске ствари пролетаријата не може бити шаблонски идентификован с другим деловима партијске ствари пролетаријата", а Надежда Крупска је још у мају 1937. године изјавила да се овај чланак (као и чланци о пролетерској култури и о задацима Комсомола) не односи на дела лепе књижевности. Један други податак, међутим, сведочи да се Љењин није могао уздржати да не хвали и истиче вредност уметничких дела која су, иако мање вредности, корисна пролетерском покрету и његовој акцији. Док су не само међшевик Г. В. Плеханов него и бољшевик В. В. Боровски тврдили да је Горкијева „Мати" једно, у основи, мало успело дело, Љењин га је, из политичких разлога, прогласио за „неопходну" књигу.

Љењин је на уметност гледао не само као љубитељ уметности и као политичар него и као вођа једног масовног покрета и шеф једне пролетерско-сељачке државе. У његовим погледима на уметност, као трећа компонента, може се запазити и брига за деловање уметности на широке масе, на њену васпитну улогу. У својим успоменама њему врло блиски Бонч-Брујевич каже: „Посећујући сликарске галерије, он није пропуштао ниједну слику чија би садржина била значајна за широке масе". Пропагирао је колективно посећивање музеја и захтевао организовање путујућих изложби и излагање репродукција слика у бојама. У његовим погледима се често срета и идеја да би уметност требало да буде својина свих људи и по томе је близак просветитељима и револуционарним демократима, па чак и Толстоју. Али није заборављао ни то да масе треба и васпитавати, а не њихова садашња уверења и укусе узимати као апсолутно мерило уметничке вредности. Неки његови следбеници нису схватили ову идеју о васпитању широке публике и улози уметника на подизању општег културног нивоа и естетске културе публике, већ су тражили да уметници задовоље постојећи низак ниво публике. Демјан Бедни је тврдио да су његове агитационе песме настале под утицајем Љењинових савета, што је након Љењинове смрти тешко проверити, али је сигурно да је Љењин говорио Горком како Демјан Бедни греши што иде за читаоцем уместо да бар мало иде испред њега.

ВЛАДИМИР ИЉИЧ ЉЕЊИН 1922. ГОДИНЕ У ГОРКОМ

Љењин, дакле, није упао у популизам, као што није хтео ни да усвоји Пролеткулт.

То је било и природно за мислиоца који је у својим „Филозофским свескама" истицао како дијалектика значи свестраност. И ништа није Љењину било толико страно као секташтво. Није се устезао да истакне вредност људи који се нису слагали с његовим погледима, па чак и својих противника. Како је на пример, жалио што је Мартов отишао у међшевике! Његови погледи на уметност нису били прожети непробојном искључивошћу. У време његовог управљања совјетском државом несметано су стварали и симболисти, и футуристи, и имажисти, и акмеисти, мада он модернистичку уметност није волео и претпостављао јој класичну. А поред ових група стварали су и критички реалисти, и натуралисти, и формалисти, и импресионисти, да и не говоримо о многим другим књижевним и уметничким групама. Никада ваљда ни у једној земљи није било такве стваралачке разноврсности као у СССР-у у доба Љењина.

После Љењинове смрти, односно већ од његове тешке болести, од XI конгреса РКП(б) и од избора Стаљина за генералног секретара, ствари се постепено али битно мењају. Књижевношћу и уметношћу се све више управља снагом партијског и државног ауторитета, одлукама Централног комитета и пресијом државног апарата, а касније и нормативном „естетиком" социјалистичког реализма. Чак и у чланку „Партијска организација и партијска књижевност" Љењин је истицао: „Ми смо далеко од помисли да проповедамо некакав једнообразни систем или решење задатка путем неколиких одлука. Не, о схематизму у тој области најмање може бити говора". Тим мишљењем Љењин је, у ствари, заступао схватање да уметност треба да се развија без притисака, који врло често могу бити погибељни за њу. Касније су се, међутим, позивали на њега и они који су га врло често изневеравали, мислећи потпуно супротно и заборављајући да је он говорио не само против утицаја „европске буржоазије" на уметност, већ и против „азијске цензуре". На жалост, нико не може да спречи погрешке својих следбеника; зато је дошло до тога да се и ждановизам оправдавао Љењиновим погледима на уметност.

Ничим, па ни својим погледима на уметност, Љењин, међутим, није желео да из основа измени уметност. Штавише, бојао се да новотарије Мајаковског не потамне песме Пушкина и да се због нових, монументалних зграда не занемари реставрација уметничких споменика Самарканда. Желео је да уметност настави свој ранији живот и донесе значајније плодове захваљујући слободи стваралаштва усмереног ка свим људима а не само ка изабраним, богатим, повлашћеним. За Љењина, као што се види из његових речи Клари Цеткин, једно је с другим тесно повезано: „У друштву које се заснива на приватној својини уметник производи робу за тржиште, њему су потребни купци. Наша револуција је ослободила уметнике угњетавања тих веома прозаичних услова. Она је претворила совјетску државу у њиховог заштитника и поручиоца. Сваки уметник, свако ко себе сматра уметником, има права да ствара слободно, у сагласности са својим идеалом, независно ни од чега". Комунисти, пак, по Љењиновом мишљењу, не треба да допусте да се слобода стваралаштва претвори у хаос, али њихов утицај на усмеравање уметности не сме да буде резултат било какве принуде. Нова уметност се мора рађати из усклађености маште и разума, снова и стварности, осећања и прорачуна, али не на основу прописа који се намећу као незаобилазне норме. То је основна порука Љењинових погледа на уметност, која и данас има пуну актуелност.

Драган М. Јеремић

---

* Овај чланак је наставак и допуна раније објављеног текста „Љењин и уметност" штампаног у књизи „Доба антиуметности" од истога писца.

Јеврем Брковић

## Остарјели коњи

*Када се са њих*
*Нагледају звијезда, дјевојака и ратова*
*Изведу их на дивљу ливаду*
*И оставе звијерима.*

*Ко испражњени облаци*
*Тумарају од травке до травке.*
*Још су све кости на окупу,*
*А ватре ни у копиту.*

*Некадашњи јахачи*
*У својим убућалим постељама*
*Догоријевају као храстови пањеви*
*Сјећајући се, можда, и својих коња.*

*У ноћи младог мјесеца*
*Коњима се учини*
*Да галопирају у небо*
*Заједно са јахачима.*

## ВРАТА ЗАКЉУЧАВАМ КАО СВИ У ГРАДУ

*Из дана у дан неког очекујем*
*Није то ни пријатељ,*
*Ни добар глас из свијета,*
*Ни писмо из рата заостало.*

*Врата закључавам као сви у граду.*
*Она коју очекујем не рукује се,*
*Не улази на врата, не звони —*
*Она је одавно у мојој кожи.*

*Одлаже ли долазак или вреба*
*Да ме неспремног нађе.*
*Можда се плаши моје нарави*
*Па пушта године да се гомилају.*

## ОСТАТИ ТО ШТО ЈЕСАМ

*Не бих радио ово што радим*
*Ал нигдје рата блиског мени.*
*Морам остати то што јесам —*
*Човјек рођен у брдима.*

*Да будем змијар или ловац,*
*Можда најбољи у свом крају,*
*Задесиће ме срамна старост*
*Ко никог мога прије мене.*

*Овим путом се мора ићи*
*И показати бар ближњима*
*Како је њихов род и даље*
*Опак и кратковјек.*

## ПИЈЕСАК КАПЉЕ У СЈЕЋАЊЕ

*Бјежиш ли то од подивљалог мора*
*Или од ништавила које усни,*
*Кад схвати да ни вода*
*Није оно што си тражио.*

*Ти си мислио да су маслине*
*Библијски свјеже и љековите,*
*Да само треба лећи и ћутати*
*С тророгим каменом под главом.*

*Шта ти се деси на обали*
*У коју си много вјеровао,*
*Ка којој сте и ти и пас твој*
*Пливали као према спасењу?*

*Покупио си своју душу и прње.*
*Само ти стопе осташе у пијеску.*
*То је довољно да ти посвуноћ*
*Пијесак капље у очи и сјећање.*

*Можда ти ништа и не усни,*
*Можда су то твоји прије тебе*
*Туда узалудно пролазили*
*Па те прогони њихов пијесак.*

БОГДАН В. ШЕШИЋ

# Пионирска студија из филозофије физике

**Богдан В. Шешић: „ФИЛОСОФСКЕ ОСНОВЕ ФИЗИКЕ“, Друштво за историју и филозофију математичких, природних и техничких наука, Београд, 1973.**

КЊИГЕ ОВЕ ВРСТЕ изузетно су ретке, поготову у нас. Велика хетерогеност епистемолошких становишта на основу којих се разматра изузетно сложена проблематика филозофских основа физике, по свој прилици, условљава ову чињеницу; нема чак ниједног дела у којем би се обрађивала проблематика филозофских основа физике у свој општости. Већ у томе је и појава „Филозофских основа физике“ проф. дра Богдана В. Шешића од значаја за нашу културу. Како је ову проблематику тешко прогласити за чисто физикалну, а још теже за чисто филозофску, књига ће бити од интереса и за истраживаче на пољу природних наука, и за професионалне филозофе, као и за сваког читаоца који би хтео да мање или више безболно стекне увид у гносеолошку проблематику основне природне науке.

Професор Шешић је један од најзаслужнијих радника на пољу епистемологије у нас, посебно у вези са гносеолошким проблемима физике. Резултати постигнути на овом пољу могли би, по његовом мишљењу у крајњој инстанцији, послужити у циљу заснивања специјалних филозофија појединих наука, у овом случају филозофије физике. Предност те дисциплине над општом филозофијом науке била би у могућности да се дубље и потпуније обради специфична проблематика физике.

Основна питања којима се аутор у овој књизи бави су: језичко-логичка структура физикалног сазнања и методе његовог истраживања, посебно физичког мерења, проблем физичког објекта, његова форма и садржај, затим питање егзистенције физичких објеката, посебно проблем физичке реалности у квантној механици, као и најновија стремљења у вези са превазилажењем теорије релативности и „ортодоксне“ квантне механике. Најзад, излажу се и проблеми логичких основа теорије релативности и квантне механике, при чему проф. Шешић даје и своју концепцију логичких основа ових физичких наука.

Свим овим проблемима аутор прилази са становишта дијалектичког материјализма и одговарајуће методологије, али се сасвим јасно ограђује од наметања физици било каквих принципа споља. Наведимо као пример оваквог схватања то да он нити негира нити одбацује елементарно логички принцип непротивуречности; у овој концепцији он је чак универзално важећи логички принцип, који је у складу са принципом конкретне дијалектичке противуречности.

Књига је подељена на десет одељака. У првом („Физикално сазнање“) излажу се неки основни проблеми природе овог сазнања, питање структуре физике као науке, питање односа емпиријског материјала и теоријских исказа, као и могућност објективне трансценденције и тешкоће које се при том јављају. Истражује се и улога категорија аналогије, симетрије и асиметрије и дијалектичких противуречности у развоју физикалног знања. У два следећа одељка, под насловима „Физички објект и физичка реалност“ и „Проблем физичке реалности“, Шешић излаже сопствену теорију структуре физичког објекта, при чему разматра проблем физичке реалности, његов однос према проблему физикалне реалности (ова два појма аутор разликује), као и веза експеримента и физичке реалности.

Четврти одељак „Материја као основни ентитет физичке реалности“ представља излагање питања основних форми те реалности, у вези са категоријама простора, времена, кретања и материје. Шешић критикује схватања материје Бертранда Расла, Куајна и Филипа Франка, као и наших аутора — М. Марковића и П. Враницког. Посебно се критикује концепција материје као просте супстанције и као res extensa. У наредном одељку („Основни облици физичке реалности“) разматра се структура и реалност времена и простора, и излажу метафизичке, операционалистичке и позитивистичке концепције; даље се разматрају проблеми смера времена, ентропије и информације. У следећа два одељка („Проблем реалности честице, таласа и поља“, „Основна схватања реалности честице и поља“) аутор разматра схватања физичке реалности честице, таласа и поља у класичној физици, тешкоће механицистичког схватања, схватања квантног објекта, као и дискретност и индивидуалност микрообјеката. Износе се ставови квантно-физикалног дуализма и покушаји његовог превазилажења (корпускуларна теорија Ландеа, Ланжевенова критика принципа индивидуалности, Шредингерова таласна концепција, Борнова одбрана корпускуларне теорије и де Брољијев покушај превазилажења квантног дуализма). Овде се Шешић дотиче и проблема предметног значења — функције. Под насловом „Покушај логичког заснивања квантне механике“, детаљно се приказује Рајхенбахова интерпретација квантне физике на основу једне тровалентне логике, као и решење контроверзи између Ајнштајна и Нилса Бора. Излаже се и Сапсова интерпретација квантне механике на основу једне некласичне логике вероватноће. У последња два одељка („Рађање нових физикалних схватања“ и „Логичке основе физике“) Шешић, у односу на покушаје превазилажења теорије релативности, наводи гледишта В. А. Фока и Д. М. Ивановића, разматра хипотезу квантног неодетерминизма, а наводи и своје постулате нових гносеолошко-логичких основа теоријске физике. На крају књиге, систематски се разматрају проблеми тих логичких основа, респективно класичне физике, теорије релативности и квантне физике.

Завршавајући приказ ове успеле, пионирске студије проф. Шешића, може се изразити нада да ће она наићи на довољно широко интересовање у нашој јавности, и да ће утицати на продубљивање занимања за ову проблематику у нас. Она, умногоме, представља први корак у испуњавању празнине која код нас влада у односу на гносеолошко-логичку и методолошку литературу из области природних наука.

Предраг М. Перуничић

# И старо и ново

**Бранислав Петровић: „ПРЕДОСЕЋАЊЕ БУДУЋНОСТИ“, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.**

У НОВОЈ КЊИЗИ СТИХОВА „Предосећање будућности“ Петровић је све мање пјесник, и зазивач, откровења а све више је, и све чешће, пјевач несавршености појавнога свијета који га окружује. Наиме, Петровићево пјесништво расцвјетавало се попут хуморних тугованки препуштајући се вазда основном пјесниковом осјећању радости, и невиности, у прихватању непредвидљивог, али препознатљивог, живота око себе, и у себи. Унутар тог стања пјесник се осјећао моћним у препознавању, саучесником у непредвидљивости, откривачем у уочавању међусобних односа и, коначно, свједоком чудесне трајности свијета, његове жестоке виталности. Међутим, хтијући да препозна будућност, да је бар назире, или да је дослути, Петровић открива исто толико присутну, али исто толико и нелвосмислену, несавршеност свијета, несавршеност која почиње да се настањује у његовој пјесми као сабрат откровењу, као његов опонент. „Предосећање будућности“ указује на то колико је свеприсутна несавршеност потиснула моћ откровења.

Најлакше се тај процес потискивања примјећује у несагласности између пјесникове потребе за хуморним освјетљењем несавршености и немоћи да се тај захтјев пјеснички испуни, захтјев који је у процесу откровења, у ранијој Петровићевој поезији, долазио с лакоћом, шармом и пјесничком самоувјереношћу у чинодејствова њу. Пјесникова расцијепљеност, осјећање несавршенства свијета и живота, чини забављачки хумор скоро излишним, недовољно жестоким. Пукотина која се шири унутар тог осјећања, доминантног пјесниковог осјећања, почиње да „тумачи“ свијет мимо пјесникове воље:

*„...То што црви творе није уништење*
*творба је црва пука играрија*
*душа умрлога нуди исцељење*
*живи мисле да то сунце сија*

*Живи мисле да то ветар дува*
*то у ствари дах узнетог лети*
*изнад пустих кућа и свемира глува*
*храбрих животиња ума и плаветн*

*Живи мисле да то киша пада*
*то у ствари мртвац звезду купа*
*то у ствари мртвац светом влада*
*то изнад света зјапи Црна Рупа...“*

Петровић је и раније, у трагању за правим лицем свијета, пјевао несагласности унутар видљивога и потентнога али му је у томе одвеј помагала прошлост као алиби за садашњост. У „Предосећању будућности“, међутим, садашњост је раздешена, несавршена, управо свемогућа у несавршености. Умјесто откровења садашњости пјесник открива путеве будућности: он их предосјећа укаљане салашњошћу. Другим ријечима, Петровић је овом књигом дошао до пјесме у којој свакодневица и појавни свијет часа у којему пјесник пјева не само да не припадају прошлости већ одређују „предосећање будућности“. Умјесто радосног откровења садашњости Петровић, дакле, постаје пјесник унапред дате будућности.

Има интерпретатора Петровићева пјесништва који његову естрадну усмјеност у исказу желе да означе као потребу за одвеј разувјереном комуникацијом. „Предосећање будућности“ и у том смислу даје могућности за преоцјењивање или оцјењивање. Наиме, Петровићева агресивност у исказу, бар за мене, увијек је више имала звук непосредног обраћања појединцу но одрешитост обраћања маси, већем броју људи. С промјеном темељног осјећања свијета и живота, о чему пјева „Предосећање будућности“, тај суд само добија на снази. Понесеност, лакокрилост досјетке, анегдотичност и разиграност замјењује Бранислав Петровић опором искреношћу непосредног обраћања, умнијом асоцијацијом, изоштренијом сликом и стегнутијом говорном фразом не губећи при том моћ присног и инаћијског говора. Истини за вољу, у у књизи „Предосећање будућности“ присутне су у подједнакој мјери обје ове крајности Петровићева пјесништва али овај други вид одвеј је пјесмотворан за Петровића да не био уочљивији, присутнији у свијести читаоца.

Погрешно би, дакако, било читати Петровићево пјесништво изван координата које је оно раније васпоставило. Новине књиге „Предосећање будућности“ и треба схватити у односу на поетику Бранислава Петровића. Иначе, могућно је пренебрећи непосредну сабесједничку, разговорну, комуникативност овог пјесништва. У некој врсти хуморне програмске пјесме „Посланица песнику“ Петровић је постао „тумачем“ односа пјесник-конзумент. „Истински песник — каже Петровић — од свога народа може доживети само ударце и клетве а истински народ од својих песника може дочекати само плач и клетве.“ У овој узрочно-посљедичној спрези народа и пјесника Петровић истовремено види јединство и двојство. Заједничка је клетва а пјесникова је функција да на ударце одговара плачем. Ето пјесника каквим Петровић не жели да буде, какав заиста није. Он на ударце одговара хумором који деструира сваку ситуацију, који има моћ да све изрелативизира и постави на право мјесто. Тај хумор је инаћијски шашав, алогичан али и ефикасан. Он говори у име неприкосновености самог феномена људског живота, његове савршене несавршености. То је једина стајна, и трајна, тачка Петровићева, позиција којој се он враћа послије свемирских скитања и земаљских путовања. У једној од најбољих пјесама ове књиге, и Петровићева пјесништва уопште, круг животног путовања идентификује се с путем осуђене људске судбине:

*„...Па и мајку своју најсветију зору*
*сам сам измислио као метафору*

*Мајку то сазвежђе што кроз бескрај броди*
*дуго сам молио да ме живог роди*

*И родила ме живог ко жаруљу*
*Ал ме без оружја пустила у руљу*

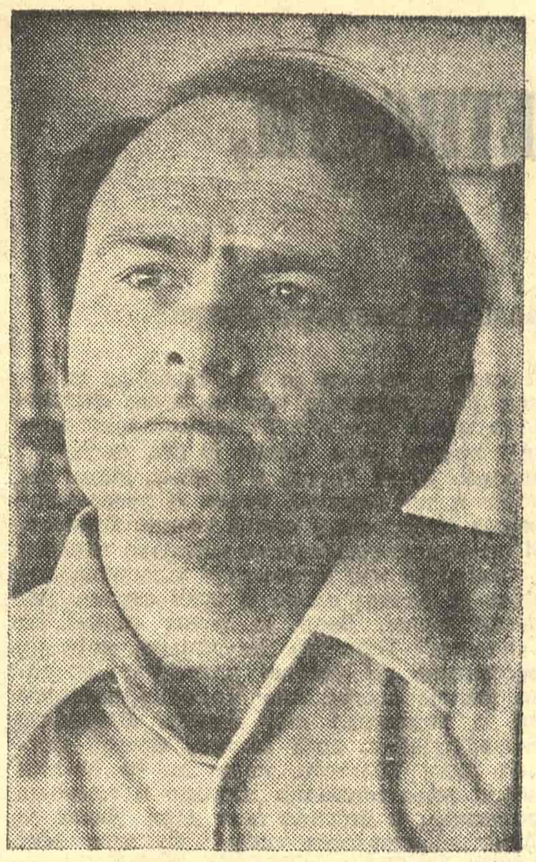
*И будући да сам први пут ван тмине*
*не умедох да се браним од светине*

*И дотле је дошло о мајко опрости*
*враћам се натраг у тебе кроз кости*

*Само сазвежђа памте у свом сјају*
*како ми је било тесно у бескрају...“*

Ново пјесништво Бранислава Петровића, дакле, извире из његовог односа према свијету око њега, према појавном свијету, а тај се однос темељно мијења напуштајући принцип хуморне тугованке, и навике на већ реализовану и испјевану поетику досадашњег пјесничког говора и твора. „Предосећање будућности“ је на равнокрађи. И старо и ново у Петровићеву пјесништву јесу у тој збирци. Оно ново је, бар за ме, пјесмотворније.

Вук Крњевић



# Медитеранска носталгија

**Љубомир Цвијетић: „ОДОХ НА МОРЕ“, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1973.**

МОРЕ ЈЕ ВАЗДА привлачило сва људска бића, од преисторијских номада до моторизованих туриста и модерних уметника. У поезији, дакле, оно није имало нов мотив. Али, у разним временима, песници су били заокупљени разним аспектима те многолике и трајне теме. Љубомир Цвијетић изгледа преокупиран оним њеним видом у коме се море указује као један од праелемената света. По њему, овој стихији била би својствена некаква динамична вечност, односно „стабилност упркос — таласима“. У њој би се крила супстанција самога живота; зато је песник третира као живо биће, називајући је „умиљатим псетом“. Штавише, он је склон да мору припише не само исконску животност већ и латентну мисаоност. На тај начин, он му придаје извесно ново значење које се почиње оцртавати већ у контрасту између морске пучине и планинских висова.

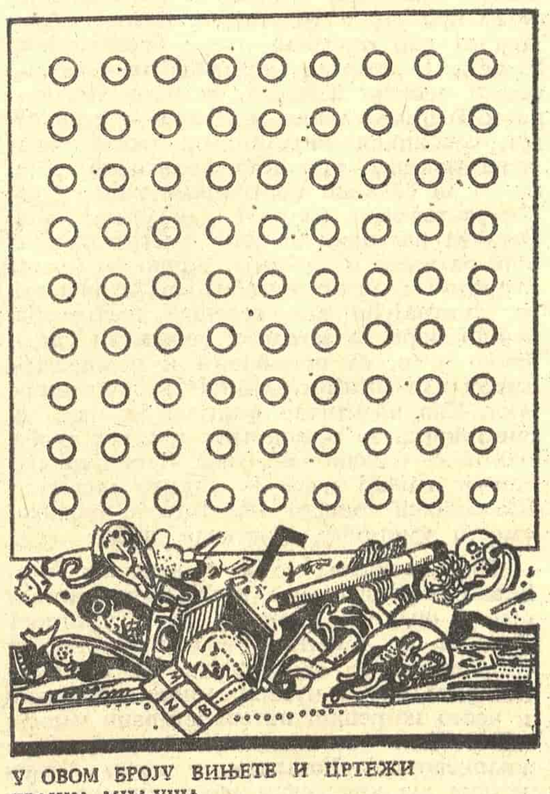
За многе модерне песнике додир с морем значи некакво паганско „крштење“ које их пере од „порока“ интелектуализма и технолошке цивилизације. Што се пак Цвијетића тиче, морска стихија га мами као неодољиво искушење које прети да га отуђи од завичајних гора: „Одох на море планине у себи свјестан“. Овим искушењем обухваћено је распеће између медитеранске антике и рашко-босанског средњег века (песме „Стећак“ и „Епиграф“). Отуда песник изражава амбивалентан однос према мору, према том „умиљатом гаду“. Он му каже: „Остајеш у мени да те желим и мрзим“. Али, зашто песник наставља да га жели?

Јамачно, зато што је обузет утиском да се у медитеранској пучини огледа „неуништива младост“ за којом човек жуди. Другим речима, та водена површина је нека врста човековог огледала. На њој се одражава наша суштинска загонетност: „Лебдим негдје у сјају: ни мору доступан, — ни маслини одан, све више себи загонетан“.

У песништву, међутим, слика таквог огледала не мора бити сведена на лирску исповест одраженог лика: „Исповијест се јавља као пропаст“. Иако није лишена лирских призвука, Цвијетићева песма представља, углавном, својеврсну интелектуалну епику. Суочавајући се са праелементима свемира, она варира исту тему која је надахњивала поетичну филозофију јонских мислилаца; но, те варијације су овде дате у форми једне савременије филозофске поезије у којој, каогод и у Цвијетићевој ранијој збирци „Корали за Федру“, трепери утишана валеријевска нота.

Оваква форма није савршено кохерентна: она одаје несавладану напетост између класичне и медијевалне компоненте Цвијетићевог света. Чини се да би баш та напетост могла подстицати аутора на даље стваралачке напоре и више поетске синтезе.

Радојица Таутовић



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ И ЦРТЕЖИ БРАНКА МИЉУША

ЕСЕЈ

# БРЕХТ И МАРКСИЗАМ (II)

др Братко Крефт

У СВОЈОЈ ПРВОЈ ДРАМИ, »Baal«, коју је написао пред крај првог светског рата (1918), Брехт показује песника луталицу Вала, некаквог нововремског Бодлера или Рембоа, који као анархист-боем презире и отпужује буржоаско друштво, а истовремено настоји да као хедонист окуша такође добробити тога света, колико год се то у његовом случају може, док се на крају, исцрпљен, не затекне међу пролетерским дрвосечама и тамо не испусти своју немирну, песничко-боемску душу. Карактеристично је за њега ипак да на велико чуђење пролетерских дрвосеча Вал у задњим тренуцима свога живота ослушкује шум кише. То је лирски епилошки интермецо на крају доста окрутне радње.

Брехт у драми показује апсурдност живота у владајућем људском друштву у таквој мери, да ју је могуће убројати међу прве значајне примере драме апсурда, с једним изузетком ипак: у њој не налазимо само грозоту и апсурдност неких данашњих твораца театра апсурда и окрутности, који, већином, апсурд показују ради самог апсурда и провокативног ефекта, него у овом Брехтовом првом драмском делу налазимо протест песника-боема против капиталистичког друштва које живи у апсурду и противречностима, иако из њега, како песник Вал горко сазнаје, нема излаза. То друштво је за Вала и њему равне неизбежна судбина, као што је неизбежна била божја судбина која је одредила Едипову трагедију. Исто тако, сва трагика судбине не произлази из Валовог карактера, него и из средине и прилика у којима се нашао. У томе је такође Брехтово удаљавање од Шекспирове трагедије, у којој је јунаков карактер углавном такође и његова судбина (Хамлет, Макбет, Лир итд.).

У другом комаду, комедији „Бубњеви у ноћи" (1919 — 20), за коју је Брехту 1922. године додељена Клајстова награда, атмосфера није много другачија. У почетку јој је Брехт био дао наслов „Спартак", јер се догађала у данима спартаковске немачке револуције, коју су водили касније убијени Карл Либкнехт и Роза Луксембург. Главни јунак драме је радник Краглер. Вратио се с фронта савладане немачке војске, а сад се бори за своју вереницу, која му је, међутим, била неверна и чак трудна са другим. Упркос томе, Краглер ће је узети, и истовремено окренути леђа револуцији, и тако рећи издати је. Опет је све доведено до апсурда, до безизлазности, која се после војничког пораза још увећава поразом социјалне револуције. Та револуција је у то време, не само за пролетере у Немачкој, него и у осталом свету, представљала велику наду, јер би, у случају победе, настављала у Западној Европи Октобарску револуцију. Исту велику наду подстицала је Мађарска револуција. Чак се и Лењин у то време надао да ће из разних револуција на Западу букнути светска револуција. За боема Брехта, отпуштеног војника санитарца и недоученог медицинара, који је изгубио наду у друштво, нихилизам како га је показао у два споменута дела, није био нешто искључиво литерарно или чак позерско-нихилистичко, него дубока лична заинтересованост и сазнање безизлазности, који су тада били својствени многима.

Наредна драма, „У честару градова" (1921), још је више увећала апсурде. Зато неки тек тај Брехтов комад сматрају првим изразитим и типичним примером театра апсурда. У комаду се води безобзирна, нељудска борба између двају конкурената, и истовремено се показује пропаст породице која је из унутрашњости дошла у велеград, где ће утонути јер не зна да плива на узбурканим и безобзирним водама владајућег друштва. Због тадашњег званичног морала, ова драма је будила огорчење конзервативне критике још и због показаних хомосексуалних односа. Данас то више није никаква изузетност.

Четврти комад овог раздобља јесте комедија „Човек је човек" (1922), у којој ће се на комичнији и хумористичнији начин показати да је у владајућем друштвеном систему свако само број, и да било ко лако може да замени другога. Тако ће заступници тога система, три колонијална војника, добродушног истоваривача и носача Геја претворити у несталог војника Џераја Џипа. Комад, који би се могао одредити и као парабола, пун је различитих, понекад можда и циничних духовитости и ситуација, истовремено је у драматуршком и позоришном смислу већ корак ближе касније Брехтовом „епском позоришту", чија је теорија у поприличној вези с његовим социолошким и идејним сазнањима до којих је дошао изучавајући марксизам.

Брехт је морао стално изнова увиђати да с трајним нихилизмом више неће моћи да иступа. С њим је стигао на мртву тачку, исто као и са својим анархоидним либерализмом. Као пажљив и проницљив аналитичар, опазио је такође и то да је живот упркос његовом нихилизму текао даље, да чак протиче поред њега, и да је, на пример, борба немачког и међународног пролетаријата у тим годинама почела опет да се појачава. На изборима за председника републике (1925. године) немачка Комунистичка партија је добила око три милиона гласова.

„Просјачку оперу", којом је постигао свој први светски успех, Брехт је написао 1928. године, по старој енглеској — „The Beggars Opera" Џона Геја (из 1728. год.) — сатири на италијанске сентименталне опере, као и на социјалне прилике. У својој преради и препеву Брехт разоткрива да су пљачка, лоповлук, подвала, проституција и разне сличне „чедности" владајућег друштва — суштина његовог система који је окренут трговини и ћифтинству и који од њих живи, система који више није ни неморалан, него аморалан. Ни у једном дотадашњем делу он није тако убедљиво, уметнички и театарски, тако ефикасним средствима и досецкама друштво разголитио као у томе свом, у целом свету још увек најпопуларнијем комаду. Његов значај је још и у томе што се не завршава „безнадно" као „Вал" или „У честару градова", иако је његов хепиенд, у ствари, ироничан. Нихилизам је почео да уступа место иронији и обешењачком хумору, а у доњем слоју се осећало како у сонговима тако и у самој радњи, да Брехт покушава да посредно, неусиљено и не вулгарно тенденциозно, него помоћу духовитог хумора и сарказма у гледаоцу пробуди разум на размишљање и питање, не би ли се те прилике можда ипак могле променити. Тај „доњи тон" се, уз то, продубио изучавањем марксизма, у коме и помоћу кога је Брехт у последњим годинама нашао чврсто тле за свој прогресивни и уметнички поглед на свет, више него било кога је Брехт у последњим годинама насе Брехт и политички прикључио левици, иако по неким подацима изгледа да никад није био уписани члан било које политичке организације — слично као и Мајаковски, бард Октобарске револуције, који је само у раној младости извесно време био члан Руске радничке социјал-демократске странке. У складу са својим идејним развојем Брехт је у филму „Просјачка опера" и роману „Опера за три гроша" револуционарну тенденцију нагласио више и јасније него у самом драмском делу.[6])

Већ 1926. године Брехт је писао Елизабети Хауптман, с којом је наставио да сарађује до смрти: „Осам џокула дубоко капам над (Марксовим) ‚Капиталом'. Сад морам све подробно да знам." Дотадашњи анархонихилистички драмски писац сад је хтео подробно и научно да зна зашто је друштво такво какво је. Ако је желео добро да га захвати из корена, морао је корене да разгрне, као што је морао да открије све покретаче људског друштва и његове противречности ако је желео да створи његову праву слику на књижевно-уметнички начин. Због бројних сукоба и борби драма је за њега била најподеснији облик, јер је њена суштина акција pro et contra. За наше разматрање није важноштa је све изучавао и с ким је све тих година расправљао о тим питањима, и посебно о марксизму, него нас занима до којих је сазнања помоћу марксизма дошао, и које су то биле истине што су му изгледале потребне и корисне за његово уметничко стварање, а у чијем му је откривању марксизам помогао.

Међутим, историјско-материјалистичка и дијалектичка истраживања и сазнања до којих је дошао изучавањем марксизма, нису пала на потпуно неприпремљено тле. Већ и прва Брехтова драмска дела из раног раздобља, у свом материјалистичко-позитивистичком и антиметафизичком приказивању супротности и апсурда постојећег владајућег друштва и његове нехуманости, била су по Брехтовој анализи и синтези дијалектичка. Мада још није знао зашто је друштво такво какво је, он га је ипак већ приказивао драмско-дијалектички. Тада још није веровао да су прилике ипак променљиве, схватио је то кад је упознао Марксову тврдњу да „филозофи свет различито интерпретирају, али да је важно пре свега то да свет променимо."

О своме изучавању Марксовог „Капитала" он је пред крај двадесетих година брехтовски самосвесно записао:

„Кад сам читао ‚Капитал' схватио сам своје комаде. Схватићете моју жељу да се та књига што више шири међу читаоцима. Наравно, нисам открио да сам био написао читаву гомилу марксистичких комада, чак то уопште и не слутећи. Па ипак тај Маркс је био једини (прави) гледалац за моја дела, једини кога сам икад видео. Јер човека с таквим интересовањима морали би занимати и ти комади. Не због њихове интелигенције, него због његове. Били су за њега очигледна грађа[7]).

У немачкој књижевности двадесетих година Брехтови комади су такође били отпор у погледу идеалистичко-литерарног и донекле пресентименталног хуманизма такозване „О човече! — литературе", чији су представници били Верфел, Толер и други. Учинило му се да та осећајно заносна, а иначе добронамерна и искрена литература, у свом проповедању идеалистичког хуманизма нема реалне подлоге, да је сентиментална, превише апстрактна и чак лажна, јер упркос свом поетском, понекад још више поетизованом и версификираном социјалном хуманизирању она на прилике није могла стварно да утиче, а камоли да их посредно још потпомаже или мења. Иза Брехтовог тадашњег анархонихилизма, пак, крије се такође песимизам разочараног човека, песимизам који он савладава једино својим песничко-интуитивним цинизмом и сарказмом коме је туђа свака лепоречивост и идеалистичко чувствовање.

Изучавање марксизма донело му је пре свега једно сазнање: да је прилике могуће мењати, јер су променљиве. Зато их као променљиве треба и приказивати. Променљиве су, међутим, само путем револуционарне борбе. По Брехтовом устаљеном мишљењу, то у драмској литератури не треба наглашавати непосредно, публицистички или чак наметљиво дидактички. То мора да произлази из дела, само по себи. Изучавање марксизма открило му је материјално-економски основ капиталистичког друштва, законе његовог опстанка и супротности, и истовремено његову Ахилову пету и токове кретања pro et contra, јер и поред свега, друштво се креће. Такође и за њега важи оно Epur si muove, које је још пре рата, из истих сазнања и разлога, Мирослав Крлежа дао једној од својих ударних књига.

Али откриће чисто економских темеља и покретача капиталистичког друштва било је за Брехта, песника и уметничког стваралаца, премало. За њега је морало бити одлучујуће Марксово генијално револуционарно откриће да начин производње материјалног живота одређује социјални и духовни процес живота уопште. „Не одређује свест људи њихово биће, већ обрнуто, њихово друштвено биће одређује њихову свест. На извесном ступњу свога развитка долазе материјалне производне снаге друштва у противречност с постојећим односима производње, или, што је само правни израз за то, с односима својине у чијем су се оквиру дотле кретале. Из облика развијања производних снага ти се односи претварају у њихове окове. Тада наступа епоха социјалне револуције. С променом економске основе врши се спорије или брже преврат читаве огромне надградње."[8])

Међутим, за Брехта писца несумњиво је једнако важна била и тврдња из наредног Марксовог пасуса већ цитираног рада, предговора „Прилогу критици политичке економије", где се каже: „При посматрању оваквих преврата мора се увек разликовати материјални преврат у економским условима производње, који се да констатовати с тачношћу природних наука, од правних, политичких, религиозних, уметничких или филозофских, укратко, идеолошких облика у којима људи постају свесни тога сукоба и борбом га решавају."[9])

При изучавању Марксових дела, у коме му је другарски ментор био и код нас познати немачки марксистички теоретичар и филозоф Карл Корш, с којим је Брехт био у пријатељству све до његове смрти, иако је званична политичка линија Корша удаљила још у првим годинама Брехтовог изучавања марксизма. Брехт је за себе открио Марксову материјалистичку тврдњу да „не одређује свест људи њихово биће, већ обрнуто, њихово друштвено биће одређује њихову свест." Томе одмах треба додати да је Брехт брзо схватио да револуција не настаје механички из самог економског основа, већ да је у тај процес нужно укључена и човекова активност, као и динамична делатност културне надградње, која је у дијалектичком односу са економском базом. Тако су оне час више час мање у међусобном садејству. То је оно на шта је упозорио још Енгелс кад је између осталог забележио: „... нова самостална снага мора, уосталом, у целини пратити кретање производње, а реагује помоћу у њој постојеће, што значи на њу пренесене и с временом такође унапређене релативне самосталности, и унатраг на условност и пут производње. То је узајамно деловање двеју неједнаких снага, деловање економског кретања на нову политичку моћ, која пак, колико је то могуће, тежи за самосталношћу, и кад је једном покренута, обдарена је још и својим сопственим кретањем; економско кретање, међутим, добија важност у целини, и тада мора да претрпи и обрнуто дејство (реакцију) од политичког кретања, које је подстакло оно само и које је обдарено изненадном самосталношћу..."

То значи да мора претрпети такође и супротни утицај културне надградње, што посредно значи и уметности.

Кад је Брехт помоћу марксизма открио тај динамични и дијалектички однос између економског основа друштва и његове културне, духовне надградње, у којој је слободно активна такође уметност, он је од анархоидно-нихилистичког писца постао револуционарни писац с таквом занесеношћу и еуфоријом, да је наредни степен његовог списатељског уметничког и идејног развоја постао раздобље такозване социјално-политичко-дидактичке револуционарне драматургије. То је такође раздобље Брехтове повећане публицистичко-политичке активности у оквиру борбе коју су у то време водили немачка комунистичка партија против нацизма и цео напредни свет против антиреволуционарне силе наше планете уопште.

Крај у идућем броју

БЕРТ БРЕХТ СА СВОЈОМ СУПРУГОМ ХЕЛЕНОМ ВАЈГЕЛ, ГЛУМИЦОМ КОЈА СЕ ПРОСЛАВИЛА У ЊЕГОВИМ КОМАДИМА И НАКОН ЊЕГОВЕ СМРТИ НАСТАВИЛА ДА РУКОВОДИ БЕРЛИНСКИМ АНСАМБЛОМ

6. Bertolt Brecht (Leben und Werk), ibid., 41.

7) B. Brecht: Schriften zum Theater, I, стр. 129, Gesammelte Werke, Bd. 15, Suhrkamp Verlag 1967. Пор. такође »Bemerkungen über Marxismus und Geschichte bei Brecht« у књизи Franco Buono: Zur Prosa Brechts, Suhrkamp Taschenbuch 1973, стр. 104.

8) Карл Маркс, Прилог критици политичке економије, прев. Моша Пијаде и Милош Софреновић, Београд, Култура, 1969, стр. 9.

9) Ibidem, str. 9.

Бора Младеновић

# Преокрет

*У мојој лобањи*
*Мисли се распадају*
*Труле*

*Срце им нанело незапамћен пораз*
*Као копљем*
*Речима их изболо*
*На мегдану*

*Засад*

*Ако се улоге не промене*
*Угинуле сумње не запале наду*
*Време не изникне из угашеног пожара*
*Биће обиље хране*
*За цвеће*

*Биће преокрет.*

## У ТВОМ ОКУ УМИРУ ПЕЈЗАЖИ

*У твом оку умиру пејзажи*
*И време златокрило*

*Рођено између ватре и речи*
*У твом оку*
*Клечи покољење бело*

*У твом оку*
*Немири слични кобној птици*

*Изгубљени између два грча*
*У твом оку*
*Снове склањају бездушници*

*Ал одсјаји те издадоше*

*У твом оку*
*Као привиђење дивно*
*Сад падају сребрне кише*

*И један мирис сећању сличан*
*И једно лице без лица свог*

*Пре него што паде глава*

*У твом заборављеном оку*
*Ја видех сенку дубоку*
*Како клизи све ниже и ниже.*

## У ГЛАВИ СУНЦЕ ПРОБОДЕНО

*Птице селице*
*Птице немилице*

*Небо се распрсло на ситне љуштуре*

*У ружичњаку*
*Јато полена болује*

*Море се уз светлост пење*

*Путем гегају историје*
*И сулуде старице*

*Висина се руши*

*Надошли поїмови*
*Надошле ватре*

*Па све јечи*

*Када се више није могло слободи*
*Кад слобода себе више није препознавала*

*Лице у лице — ове авети*

*У глави сунце прободено*
*Златом исцурило.*

Буро Дамјановић

# Чарни знамен

*Непочин глава која пише*
*О теби док тебе овде није,*
*О твоме грлу што мирише*
*Мирисним срцем камелије.*

*И ти и трава пуне дара,*
*Док над у бескрај овде губим,*
*Претворен у рујну боју нара·*
*Дођи ћу ненадно, да те љубим.*

*У срцу у којем времена нада,*
*Простора, туге, има чари*
*У трави ко кад изненада*
*Зелена у срцу лета спари.*

*И не знам знамен који је већи,*
*Плав зелени плавет небни*
*Ил ти о којој треба рећи*
*Као о жени која жедни.*

*Па увек о теби, препун вреса·*
*Благотворене ријечи речи сјаја,*
*И чувати у срцу те, ко небеса*
*Румену дугу из бескраја.*

## СРНА

*Ти си светлост, коју*
*Још, волети, могу више,*
*И не волети те нимало,*
*Ако треба.*

*Јер ти си небо*
*Које инспирише,*
*Јер нема разлике*
*Између тебе и неба.*

*Ту срну на трави*
*Још зеленој, или*
*У руменој шуми*
*Имати те, сунцокретну.*

*О где смо све незаборавно се*
*Волели·*
*Па увек, о теби,*
*Рећи реч преплаветну.*

## ЉУБОМОРНИК

*Како могу без њених дојки,*
*Без њених седефастих прстију,*
*Без њеног гласа*
*Што изговара срце милозвучним акцентом*
*Без њене косе*
*Због које сам је заволео.*

*Како могу бити без ње,*
*Она је срце над срцима,*
*Она је ружа над ружама,*
*Она је трептај над трептајима.*

*Како могу да јој верујем*
*Кад је волим,*
*И не знам хоћу ли је још*
*Моћи волети,*
*А волео бих је волети.*

*Није лако бити пустош,*
*Бити вода понорница, несан,*
*Нереч бити, бити магла,*
*Бити мемла, мрља*
*Бити,*
*Ова ноћ у којој није ње.*

*Можда је довољно не љубим*
*Можда је довољно не волим.*

*Није лако не бит небо,*
*Не бит ружа, ни ружољуб,*
*Не бит одсјај, кристал*
*Не бит,*
*Не бит бити*

## КАД НЕМА ТЕ

*Поред мене кад нема те,*
*Моје око те види.*
*Ти си пред мојим очима,*
*У мом оковиду обитаваш.*

*Поред мене кад нема те,*
*Ја не слушам*
*Твој глас,*
*Али у уху мом*

*Стоје говорене речи*
*Из белог,*
*Небиморног·*
*Твог грла*

## МОЛИТЕЉКА

*Нека опросте ми речи и облици*
*Којих нема у мојој поезији о бескрају,*
*У којима не нађох*
*Смисао лепоте и зглас садржаја,*
*Чији се живот вуче у поезији*
*Свих врста*
*На исписаним путевима говора.*

*Нека опросте ми жене које љубих*
*И које не поменух никад,*
*Њихове дојке не упоредих*
*С расцветалим хортензијама,*
*И њихове зубе не претворих у метафоре.*

*И жене које не љубих,*
*И вино које нисам пио.*

*И светлост нека опрости ми*
*Што сам је сувише желео.*





# КАМЕН

Ћамил Сијарић

ПРИЈЕ НЕГО ШТО је отишао да тамо негдје код Мелаја тражи некакав шупљи камен, Бахто је био здрав човјек. То што би се понекад пожалио нијесмо узимали за озбиљно и говорили смо му: „Здрав си, Бахто. И ваган пред тобом каже да си здрав: испразниш један и тражиш други; добро једеш, Бахто, добро изгледаш, погледај се у огледало.“

И сви смо се зачудили кад га је једног дана нестало из села. Питали смо гдје је, али нико није умио да каже гдје се то наједном изгубио Бахто. Прођоше дани и дани, а њега нема. Док најзад по селу не пође прича: како негдје има неки камен, и како је Бахто отишао да тражи тај камен. На ту смо причу одговорили: да камења има и код нас, и да није махнит да код нашег тражи друго камење. Рекли смо да то о Бахту не треба да се чује изван нашег села, јер би му се свијет насмијао, а ми можемо само да га жалимо.

Али се неко нашао и испричао цијелу причу о неком камену код Мелаја који је — такав какав је, један једини на свијету. Одбили смо да постоји камен који је једини, и оно на што смо сада мислили, били су Бахтови спанци: много ће их, један, поцијепати тражећи камење по свијету.

А прича није стала; ишла је од уста до уста по нашем селу, и ми више нијесмо могли да одбијамо да тај камен постоји, а и да се не зачудимо шта ће Бахту тај камен. Дознадосмо касније све: да у тим Мелајама, у које је отишао Бахто, има нека стара црквина, да на њој има камен, и у том камену да има шупљина. Да је камен бијел, а шупљина у њему да је црна: поцрњела због тога што се свијет кроз њу провлачи. А провлаче се болесни, да оздраве.

Сада смо знали да се тамо и наш Бахто провлачи, да оздрави. И мислили на свеца, који је — некад давно кад су по земљи ходили свеци, турио тај камен на ту црквину да помогне људима: да са болесних болест скине. Нашли смо да је врло добро од свеца што је тај камен ту турио, али да није добро од Бахта који је знао да тако нешто постоји, а нама није казао.

Кад смо чули да се враћа, изашли смо на крај села да га сретнемо — и видјели да је уморан; као да је дуго путовао, видио цијелу половину свијета, и његова чуда... Гледао нас је некако скамењено — као да је постао дио оног камена од којег долази. И нама се чинило да је и сад у његовој шупљини, и да нас из ње гледа.

Видјели смо да му тамо није било лако, да му је под оним каменом било тијесно — и мислили: како нашем човјеку кад оде у свијет нигдје није широко, јер га свак гура у тијесно. Али Бахта нијесу гурали, сам је ушао у ону шупљину, и ми смо сада хтјели да видимо какав је из ње изашао. Био је смршао. И имао у лицу нешто што имају свеци на сликама. Одјело му је било изгужвано, и ми знали да га је изгужвао провлачећи се кроз онај камен. Нијесмо знали да ли да га жалимо или не жалимо, јер нијесмо знали шта је тамо добио или изгубио; тек чини се да је изгубио.

Вели нам:

— Био сам далеко...

А то да је био далеко, говориле су нам и његове ноге: био је обосио. Гледали смо га у његове босе ноге и тражили да нам прича:

— Ништа, Бахто, не претури.

— Нећу — вели нам. — Има један камен...

Рекли смо му да смо чули за тај камен и шупљину у њему, него нека прича шта је тамо радио.

— И то ћу... — вели — до краја ћу вам испричати. Увучеш се у ту шупљину. Увучеш се и легнеш. И дуго тако лежиш и чекаш. И ако светац, који је тај камен на тој црквини оставио да помогне људима, хоће да ти оздравиш, камен се одозго навали на тебе — и знај да си оздравио. А ако неће да оздравиш, онај ти се камен не навали, и ти хајд' кући какав си и дошао; хајд', брате, кући плачући. Није требало ни да долазиш.

Питамо га је ли се на њега навалио и је ли се здрав вратио. А није требало да га то питамо, јер смо видјели да се много растужио — и тужно нам вели:

— Не знам је ли ме притиснуо онај камен кад сам био под њим.

Одбили смо да не зна, јер зна како је кад камен притисне.

— Вели:

— Увукао сам се у његову шупљину и питао се: притиска ли ме или не притиска? Могу ли ићим да мрднем? — и видим да могу. Могу ли да дишем? — и видим да могу као што и сад дишем. А неки не могу. Неке једва живе отуд извуку. И то је добро кад у оној шупљини човјек дође до умрлог часа, а не умре. Јер то је знак да ће оздравити.

Љутили смо се што и он није дошао до умрлог часа као и други; зашто да је он код тога камена друкчији од других.

Велимо му:

— Како то, Бахто? Не може тако, Бахто! Како да не знаш је ли те и мало притиснуо. Замисли се, Бахто, овако: да ти легнеш сад овдје на земљу, а нас се дигне једно десет и на тебе навалимо камен — би ли осјетио да те притиснуо, или не би?

— Бих — вели. — Умро бих под нашим каменом. Али је онај камен друкчији; онај камен љубе а наш не љубе — ономе је дата моћ да са људима чини што треба: да их мало..., или пуно притисне и излијечи, а ово би наше камење удавило човјека.

Били смо опет љути на њега; рекли смо му да остави наше камење и питали зашто њега није хтио онај камен.

А он ће:

— То се, браћо, и сам питам. Питам се, браћо, шта је то при мени што ја не знам а онај камен зна, па ме због тога одбија. Шта је то при мени? Све сам се гредом то питао, и све гредом плакао.

Гледао нас је као да нас моли да му помогнемо. Да му кажемо шта је то..., а ми нијесмо знали. До толико да је боље не ићи томе камену. И не питати се шта је при теби.

Видјели смо како Бахто бива све тањи; тако као да је тек сад стао да га притиска онај камен, и да се не може испод њега извући. Питали смо се како да му помогнемо, и може бити да бисмо и умјели нешто око њега да учинимо — да је то што га је мучило долазило од нечега другог а не од једног камена. Који је једини — такав камен! И могли смо само да жалимо: шта тај камен учини од Бахта! Неки су од нас — желећи да му помогну, испали глупи; рекли су: кад се од нечега једна болка добије, тиме је треба и отјерати. Кад смо их питали како то, рекли су да на Бахта треба навалити наш камен, да у њему поправи оно што је покварио онај камен. Одбили смо то, а то је одбио и Бахто; вели:

— Не може наш камен. А кад се људи испод оног извуку, сви им прилазе и честитају.

— Теби нијесу — велимо му.

— Мени нико није пружио руку. Што да ми пружи кад сам се ја кроз ону шупљину продјенуо као фишек. Тебе неће, рекли су ми. Ти хајд' одавде. И склањали су се од мене, зато што су видјели да код мене нешто фали. Што није у тијелу, него унутра... Нешто што нама људима није дато да знамо, а ономе камену је дато, и он зна. Па вас прими, или одбије. Мене је одбио: Ти хајд' од мене. А и људи су ми рекли да ту више не остајем, да идем. А ја не смијем да се љутим, јер знам на којем сам мјесту, и одем. Одем са својом муком што не знам шта је то при мени, а знам да нешто има.

Никад прије нијесмо мислили на Бахта, до толико колико и о сваком другом у селу. А сад нијесмо могли тако — сад смо га издвајали од других, и био је међу нама као онај камен међу каменовима... Једни смо стали да одбијамо оно што он прича, а други примали све за истину и говорили да се на самом њему види да га је онај камен одбио, јер не би се онако осушио. Гледали смо га и питали се би ли и нас онај камен одбио кад бисмо му отишли, или би нас примио; и шта је то што у себи носе људи па их због тога онај камен хоће или неће. И кад би се неким случајем обрео у нашем селу, провукли бисмо се кроз његову шупљину да видимо шта ће у нама наћи. Шта је то што он зна, и што могу да знају и неке птице, и нешто што није човјек но ситно, но мртво, но нешто тако — а зна! Гледали смо сада разне птице како лете по нашем селу, и било нам је криво и на њих, и на онај камен, и на Бахта који нас је навео да о свему томе мислимо, а никад прије нијесмо мислили. Видјели смо да и нас почиње да хвата мука као и Бахта, и ишли смо му да га питамо какав би — може ли нам ишта о томе рећи, према нама био онај камен.

— Знаш ме... — говорили смо му — добар сам човјек.

А он одговарао:

— Није то; то је оно што се види. А тамо се види — оно што се не види... Ништа ти друго не умијем рећи, до да ја од оног камена немам мира.

— То смо и сами видјели да нема мира; видјели смо и да је болестан, и да бива све горе откад се вратио од оног камена, али му то нијесмо говорили, да га не растужимо, до толико да није весео.

— Бахто, невесо си.

Вели нам:

—Немојте ићи тамо гдје сам ја био, па ћете остати такви какви сте.

Схватили смо да је то некаква његова мудрост коју је донио од оног камена, и хтјели смо да му одбијемо ту мудрост — и зато му велимо:

— Не пристајемо, хоћемо и ми тамо да одемо.

Јуначили смо се пред оним каменом: како бисмо му изистине смјели отићи, али тако нијесмо мислили, јер смо се бојали шта би код нас нашао. Ходимо по селу и питамо се само то. Пође неко некуд — и стигне тамо куд није пошао, јер се побркао у мислима. Кад се двојица на путу сретну не поздраве се — не виде се. и као да нијесу ту у селу него негдје код некаквог камена.

Неке то измучи до лудила — у душу им таче, и све би то, кад би могли, избацили из својих мисли и рекли да се њих не тиче тај некакав камен, да су они здраво и добро и да им није стало до камења. Али више не могу тако, и не могу више да кажу да су здраво и добро, него да су се разболјели од тог камена. Нијесу се усуђивали ништа рђаво о њему да кажу, него само добро — и нека га тамо и гдје је, јер може устребати.

Али му нијесу ишли ни они што су се озбиљно разболјели: бојали су се да ће се отуд вратити као и Бахто — и да им је лакше да болују него да их онај камен одбије, па да им је још горе. Проклињали су Бахта што је у село унио нешто о чему никад прије нијесу мислили, а сад мисле — и тежи им је он био, који је ту, него онај камен, који је далеко.

Најзад су стали да га од себе одбијају као да је какав ђаво. и говорили: да га је одовуд одвео један ђаво а да их је он отуд довео стотину, и да је сад село пуно ђавола.

Послије неког времена кроз село се пронесе глас да се Бахто много разболио. Некима од нас би га жао, а другима — због свега онога што је унио у наше село, не би. И кад смо ми, којима га је било жао, отишли да га видимо и лијечимо како умијемо, затекли смо код њега оне друге — оне који га нијесу жалили. Видјели смо да га лијече, и да то чине што најбоље умију. Тако су нам и рекли: да је њихов начин лијечења за њега најбољи. И једини. И ми видимо како су га повалили на патос, како су га покрили ћебадима а главу му завили крпама — тако да су му се испод свега тога видјеле само заватрене очи.

— Ми ћемо те, срећо наша, — говорили су му — презнојити и скинути грозницу. Ми ћемо те, Бахто, на наш начин...

Дрхтао је, доље под ћебадима, као прут.

— Ми нијесмо као онај камен који те неће, ми те, Бахто, хоћемо. Код нас немаш фалинке, код нас си исправан, ми те хоћемо.

И оно на што су се сада дали, било је ложење ватре на огњишту и скупљање камења око куће. Стављали су га у врелу воду да се угрије, а затим га набацивали на ћебад и на Бахта, да се под тим камењем презноји.

Храбрили су га да ће бити све добро, само нек се притрпи.

— Не треба ићи другом камењу, кад имамо наше камење.

Слагали су га по њему као да зид зидају, и да им је још дуго зидати. Питали су га је ли му се навалило, али одговор нијесу чекали — сами су за њега одговарали да није, и да још треба наваљати камења, кад га има. Било је мокро и врело од вреле воде, па због тога не могу да га дуго држе у рукама и стављају гдје треба, него га брзо истурају и по Бахту баџају како му драго — и цијела се кулина на њему кули. И не би се ни рекло да доље под тим камењем лежи жив човјек, а они се и не питају је ли жив, него чине своје...

Ми — којима је било жао што се Бахто разболио, рекли смо да је доста тога камења, али нас они нијесу слушали — кажу да они знају кад ће бити доста; да они знају шта треба да се један човјек презноји, и да се ми у то не мијешамо.

Тиме се наша препирка са њима свршила, и ми смо се, пред одлазак, залоговољили тиме што смо испод оних крпа могли да пронађемо Бахтово чело и да га попипамо: видјели смо да се отопио, и нашли смо да је то добро. До груди му нијесмо могли доћи, јер груди су му биле под гомилом камења.

Они што су га лијечили остали су да га и даље лијече, и испраћајући нас рекли нам да се не бринемо за Бахта, да ће они на њему још једном или два пут промијенити врело камење, а трећи пут, надају се, неће ни требати, скочиће здрав.

Дошли смо и сјутрадан да видимо Бахта и, прилазећи кући, видјели како неко избацује оно камење које су јуче по њему трпали. Викнули смо одовуд:

—Оздравио је!

— А отуд чули:

— Умро је!

Некако са Бахтом умрије и прича о оном камену.

Али нешто у људима остаде и даље, а не знају шта је...

ПОРТРЕТ

# ЧЕЖЊА ЗА СЛОБОДОМ, ЛЕПОТОМ, ВЕЧНОШЋУ...

## Поезија Скендера Куленовића

КАД СЕ, 1968. године, појавила збирка песама „Сонети", у многим је критичким написима — упркос несумњивој добронамерности — исказано доста произвољних судова о песничком стваралаштву Скендера Куленовића. Тачно је да је ова збирка врло много обогатила књижевни профил једног стваралаца чију даровитост готово да нико није ни доводио у сумњу, али стваралаца који је, на известан начин, већ приличан број година живео од раније стечене и недовољно преиспитиване књижевне славе. Тачно је такође да је ова песничка књига у компактном облику показала једну страну ауторових преокупација и то на начин који је много видљивији него у претходним књигама, и који, уз то, поузданије може да покаже интелектуалне корене појединих књижевних опредељења и визија. Међутим, скоро сви критичари који су коментарисали „Сонете" определили су се да нове Куленовићеве песме пореде не са стварним дотадашњим стваралаштвом, него са нечим за шта претпостављају да је песников профил, са предубеђењима, дакле, која су се поводом Скендера Куленовића — као и поводом неких других наших писаца — створила.

До таквог односа према поезији Скендера Куленовића дошло је, чини се, пре свега због тога што су поједине његове песме толико пута публиковане, често и у контекстима који су усмеравали њихова значења, да се по природи ствари свему што је ново морао дати призвук освежења и обогаћења. Поред тога, две су песникове поеме — „Стојанка мајка Кнежопољка" и „Шева" — најчешће штампане и рецитоване у одломцима, тако да су чак и они књижевни тумачи и хроничари, који иначе не просуђују на основу учесталости помињања у пригодним околностима, подлегли неким поједностављењима. Свему овоме, наравно, не треба прилазити само са призвуком замерке тумачима Куленовићеве поезије; настајала у раздобљу од преко четрдесет година — колико има између првог циклуса и „Сонета" — ова је поезија морала да издржи све ћудљивости књижевних укуса и захтева који су се пред литературу постављали. Зато се код нас и догађа да појединим песницима приписујемо превелике метаморфозе само због тога што је из песама једне фазе приоритетна важност дата једној компоненти значаја, док се сличним песмама из касније фазе прилази са мање или више другачијим захтевима и очекивањима.

Нека изречена запажања о наводно неочекиваном интересовању за сонетну форму показала су чак и необавештеност о песничком путу Скендера Куленовића. Наиме, још је 1927. године настао циклус сонета „Оцвале примуле", у коме су се већ разазнавале неке особености, које ће се јасније уобличити и кроз поеме, а коначан облик — ако се уопште може говорити о коначним облицима кад су у питању живи писци — добиће тек у књизи сонета. Ваља додуше рећи да су се те особености пре показивале у специфичној лексици, пажљиво одабираној из народног говора, и у самосвојном ритму стихова, него у значењима, расположењима и интелектуалним исходиштима. Песник је у својим првенцима тежио једној равнотежи унутрашњих расположења песничког субјекта и стања у природи, таквој равнотежи која се неће остваривати само кроз медитације и дискурзивне песничке исказе, већ и кроз сетну, медитирајућу мелодију стиха. Већ је у овим песмама било приметно настојање да се неке манифестације онога што су симболи вечности и трајности преломе кроз изразито субјективистички опредељен поетски субјект.

Код Куленовића је, од почетка песничког стварања, постојала тенденција наглашавања субјективности односа према свету. Таква се оријентација можда не назире превише у сонетима из предратног периода, јер је у њима сам концепт подобан да у потпуности прими субјективистичко доживљавање света. Међутим, у поемама, нарочито у „Стојанки мајци Кнежопољки", која и жанром и тематиком подразумева објективизацију, присутно је двојство у односу према реалности што је инспирисала песника. У поеми „Шева", која је такође настала током рата, субјективизација је још више изражена, тако да се на појединим местима укида граница која одваја песникову личност — у поеми увек мало дистанцирану — од личности кроз коју се реални свет доживљава. То нарушавање поменуте границе доводи дотле да ова поема местимично више делује као развучена лирска и субјективна импресија, него што личи на текст који би, по захтевима жанра, морао имати макар рудименте фабуле. У збирци „Сонети" коначно је нестало дистанце између песника и песме, па је сваки од сонета ове књиге постао чисто лирско оваплоћење једног песниковог психолошког стања.

Кроз „Стојанку мајку Кнежопољку" стално се напоредо протежу значења са историјско препознатљивим исходиштима, на једној страни, и субјективно осећање поднебља, на другој. Но песник је довео у функционалну међусобну везу ове две нити; пригушујући патетику што долази из приче о страшној трагедији мајке, а чињењем разноврсних слика из природе сугерирају се и поједина апстрактна значења. У „Писмима Јове Станивука" ознакама из природе исказује се читав систем вредности и степен наклоности. У збирци „Сонети" слике природе су стилизоване и подведене под настојање да се ухвате дубока судбинска значења. Слике дана и ноћи, или слике појединих пејзажа, нису више првенствено амбијент у који су садржаји ситуирани, већ релације које доста прецизно преносе значења са рационалног плана на емотивни, и обратно. Присуство природе је, нарочито у ранијем периоду Куленовићевог стваралаштва, у блиској вези са схватањем о антејској улози завичајног поднебља, о многострукој и спасоносној спрези између човека и родног му тла. Такво је схватање индиректно провучено кроз све поеме, али је на неколико места и врло дискурзивно, мада кроз говор личности, испољено.

Погрешно би било закључити да се песник тек у најновијим сонетима почео бавити дубљим питањима егзистенције. У сонетима су само таква интересовања добила обрисе чврсто заснованих система, који нуде кључеве за рационалне интерпретације. Овакве су песникове претензије биле евидентне и у предратним песмама, кад се уочавао несклад између постојаности неживог света и несталности човековог положаја; и у поемама, кад се у трагедији што често превазилази обичне моћи тумачења траже разлози за етичко опредељење. У „Сонетима", где су скептична расположења добила филозофске темеље, и где је осећање усамљености и отуђености местимично потенцирано до нивоа култа (песма „Над мртвом мајком својом"), или где је кулминирао фатализам („Ноторно"), смисао трајања се налази у напорима и остварењима што превазилазе физичке човекове ограничености. У више се песама сугерира мисао да се човек отуђио, да су се између човекове свести и онога што су најелементарније потребе и исконски нагони испречиле навике, предубеђења и крути институционализовани облици прихватања света.

Као у романтичара, лепота је вид отпора смрти. Само оно што је саздано у изузетним околностима може да надживи сопствени тренутак, само оно што је оваплотило визију лепоте може да пркоси времену. Један од успелих сонета, „Тарих за Караџозбегову џамију у Мостару", носи нешто од оних значења која су и у поеми „Santa Maria della Salute": да је вредније свити се уз симбол трајности него се препустити ћудљивој неизвесности. Но песник се не задржава само на варирању овакве идеје; доследан њој, он и своје стваралачке напоре мотивише као отпор ништавилу, као грчевити покушај да се опстане и остави трага. Та се мотивација протеже све до облика песме, све до разлога да се сонетном формом, која својом прописношћу претендује на савршеност, приближи компактној складности камених здања. Песма се, као ни лепе грађевине, као ни стећци, не рађа из спокојних реминисценција, већ из бурних преживљавања и жестоких унутрашњих сукоба.

Кроз песничке текстове „Сонета" прати се и пут настанка песме, која је као грч, као рана. Она у неком ембриоталном неказаном облику живи и тиња у песнику, са подједнаким могућностима да се угаси кад је дохвати баналност дневне светлости, или да се оствари, да „исцвета у небо — да буде звездани бокор", кад се распламсава у ноћним немирима. Песник је у чељустима паклених сила, а песма је или избављење кроз успостављени склад, или мазохистички потенцирана потреба за суочавањем са питањима коначног циља.

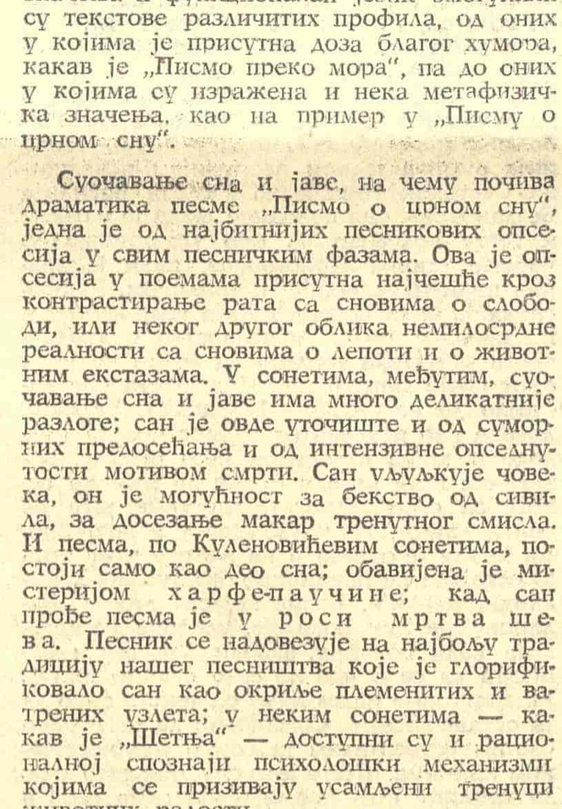
За разлику од поема, у којима су значења искрила из преплитања мозаичке наративности и емоционално обојених скица душевних стања, у сонетима су основна значења у вези са високим степеном интелектуалности. Но за разлику од оних наших песника код којих је интелектуалност више карактеристика него врлина, у Куленовића увек постоји онај неопходни поетски флуид, постоје слика и емоција које редовно претходе свакој интелектуалној синтези. Интелектуалност такође долази и од синтетизованости слика, чија сажетост — као и околност да је свака песма једна мала загонетка — подразумева мисаону активност како би се текст у потпуности разумео. Чак и кад релације између симбола доводе до нивоа рационалног саопштавања, песник не напушта круг вишезначности и оне узбудљиве недореченості.

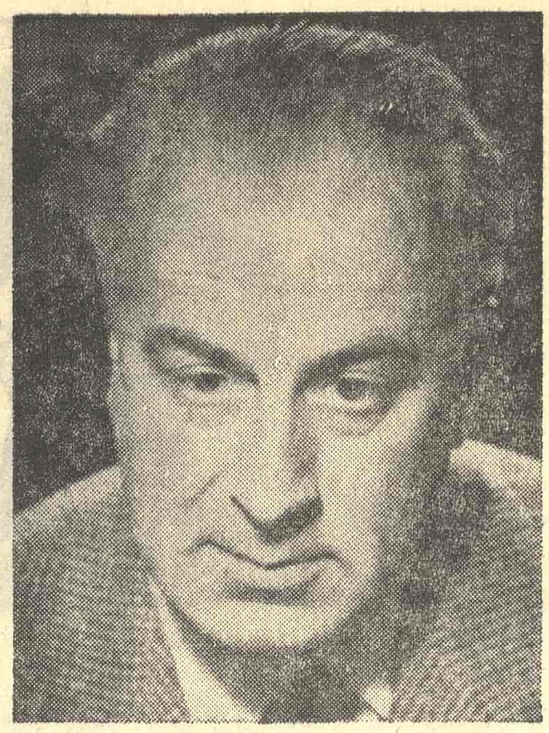
Исто се тако једино у вези са интелектуалним исходиштима и начелима може разумети језик Куленовићеве поезије, у коме се често, при тумачењима, налазе скоро све књижевне вредности. Тачна су запажања која наглашавају изузетну пробраност лексике, и међу помало заборављеним народним речима, и међу функционалним локализмима. Треба, међутим, осетити да пробраност овде не тежи лепоречивости и углађености. Она пре жели да постигне једну нарочиту опорост која има намеру да не дозволи лако клизање по речима, која жели да заустави, продрма и нагна на размишљање. Ономе ко је навикао на певушећу мелодију једне врсте поезије могу се ови стихови учинити напорним и рогобатним, а песма теже комуникативном. Јер, ма колико доносила занимљиве садржаје, кад је реч о поемама, или дубока и деликатна значења, у сонетима, Куленовићева песма тражи пристанак читаоца, захтева постепено отварање неочекиваних и непредвидљивих лавиринта. Потребно је у лапидарности, која се местимично приближава Настасијевићевој („Сједимо, мору већ ушће, сјен сјени, ја и стијена"), изналазити дубоке везе између појединих лексичких јединица и психолошке разлоге за поједине речи и спрегове.

Слично је и са ритмичко-мелодијским квалитетима овог песништва. Разнолика ритмичност не жели да загуши мисао и асоцијацију; она хоће да усредсреди пажњу на разноврсност сугестивних слика. Њоме се у поемама са више непредвидљивости, а у сонетима са строгом прорачунатошћу — отвара могућност да се искаже драматичност глобалних виђења, догађаја и преокупација, али и узбудљивост појединачних детаља. А тиме се, ево, поново враћамо на истовременост песниковог интересовања и за индивидуално и за опште, као и на преплитање субјективистичког и објективног доживљавања света.

Као могућност заокруживања оваквих фрагментарних размишљања о поезији Скендера Куленовића нуде се формулације о значају, квалитету и месту овог песништва. Али много ће прецизније бити да, уместо таквих квалификација, и директно поновим уверење да ово песништво, са осталим областима књижевног опуса, и нуди и захтева нове анализе и судове.

Чедомир Мирковић





СКЕНДЕР КУЛЕНОВИЋ

Драгослав Грбић

# ГОДИНЕ СА ДВОЈНИКОМ

## ПОЈАВА ДВОЈНИКА

*Тежином стопала вид му се смрачи*
*у дан сенкама заљуљаним лукав*
*да памти себе док се пред смрт свлачи*
*загледан косо у изврнут рукав.*

*Привидни живот у другима траје*
*са опоменом која разум крепи*
*све до сазнања кад песма настаје*
*и колико се за њен одјек стрепи.*

*Срасли смо мислима о истој срећи*
*довољној да свет после нас обнови*
*кад наше речи претрну бодрећи*
*последњег ком су сумњичени снови.*

## ОПОМЕНА ДВОЈНИКУ

*Свест о патњи ослобађа нас патње,*
*пре страха да нас на конопцу воде*
*понижене ко штићеник без пратње*
*и народ који други ослободе.*

*Уплашеног ће плашљиви да нађе*
*и у самоћи га гласом опчини*
*да ко морнар с потонуле лађе*
*вечно пузи по стрмој помрчини.*

*Болима од нас узели су више*
*па нису шакама згревали бедра.*
*Двојниче, ено једнога убише*
*а теби је ноћ пространа и ведра.*

## ДВОЈНИКОВА ОПТУЖБА

*Даном мој двојник постаје све блеђи*
*и за потну болест окривљује мене,*
*док стоји на прагу ко на тромеђи*
*с усном од падавичарске пене.*

*А пут је један ко за оптужене*
*чија ће кривица да се докаже*
*кад их се одрекну сањиве жене*
*престале да мотре у судске страже.*

*Враћа се јер зна да сам онај јачи*
*коме не може да поткупи речи,*
*који ће у праштању да предњачи*
*и да га од патничке свести лечи.*

## ДВОЈНИКОВО БЕКСТВО

*Ноћас се зариче да ће побећи*
*из собе са украсима од буђи*
*да за надланицу постане већи*
*кад се од мога разума отуђи.*

*Дуго делимо знојаво узглавље,*
*окрајале нам преморене кости*
*па се раздвајање жели ко здравље*
*ономе који издашно опрости.*

*Један је морао да изневери*
*и постиђено на вратима муца*
*немоћан да корацима одмери*
*свет по ком се прокажени потуца.*

ЛИКОВНЕ ИЗЛОЖБЕ

# ПЕТ ТЈЕСКОБНИХ ДЕСЕТЉЕЋА

## Ретроспективна изложба сликара Крсте Хегедушића у Модерној галерији у Загребу

ПОТКРАЈ ГОДИНЕ, 26. просинца 1973, отворена је у Модерној галерији у Загребу, ретроспективна изложба слика хрватског умјетника Крсте Хегедушића. Изложено је 155 радова насталих од 1917. до 1967. године. Отварању изложбе присуствовао је велик број најистакнутијих културних и политичких радника главнога града СР Хрватске и готово тисућу штователја Професорову дјелу. Ријеч је о умјетнику, академику и водитељу Мајсторске радионице о „аутентичном ликовном свједочанству животних и људских истина" (Шолман).

Свјетлост је угледао у Петрињи (1901) два пучке свршио у Хлебинама, и одонда је у Загребу, излетујући у Подравље, у Европу, у свијет. Мајка га је прва увела у сликарске тајне, оца се једва и сјећа, иза њега је остао траг класичне културе. Око себе видио је невољу човјека, љепоту неба и земље, у душу му се одрана уцијепила тјескоба, и сликањем се кушао ослободити оне унутарње море што јача испод затворених очних капака. Свјетлост наша у отпору према свјетлости извањској. Тако је закорачио у мучне године народа хрватскога, у Вријеме, хтио нешто учинити за човјека, било му је дано чињење бојом, графитом, тушем. Био је ту први свјетски рат, и листопадска побуна и она међуратна краљевска инквизиција, па други свјетски рад и поратно доба поновно враћено у прошлост неизбрисивим браздама.

Лијепих је слика у његову опусу мало, Хегедушић је живот видио као голу патњу или као задриглу, празну мјешину. Али бивши умјетником, ни он није могао наћи формулу (као нитко до дана данашњега) којом би избјегао протусловље што се контрапунктира у додиру боје и мисли, није могао бојом негирати и боју саму, њезин свјетлосни, допадљив учинак. И то тужно, преболно, и тај ратни ужас, и смрт сама, и зелене мочваре и одвратни чувари логора, гротескни и докрајчени у свом фанатичном ступидарију, заиграше чудесно, нефигурално, апстрахирано до једноставности склада умирујућег. Трагање за изразом, и у Хегедушићеву случају, довело је до мајсторства, до синтезе ововременог и прошастог, до изравности рукописа, чак и до утемељења хлебинске школе и наиве, али битан помак између ликовне творбе и несмиљене збиље није се догодио, није се могао догодити. Ова умјетност и даље чува своју тајну. Као што филозоф куша продријети у битак, изрећи га, умјетник тежи визуализацији својих слутњи, и ближи је истини, дојмљивији кад одсликава бесмисао, глупост, насиље, него кад нам дочарава радост и ведрину. Ближи је смрти него рађању, јачи у вакууму него у испуњености.

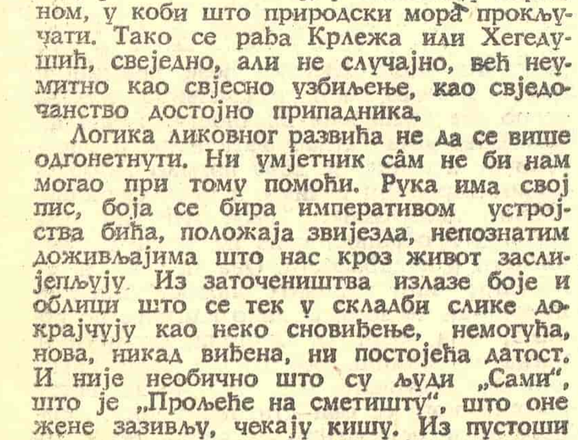
Хегедушићеви су плодови кисели, зелени или трули. Воњају на лешеве, и заходе, зној, парење животиња. Чиста је само „Мамица која стари", и можда је угодно „На пландишту". А свеза с Бројгелом исувише је исхитрена да бих је назначивао као тезу. Вјерујем у надареност, у потицаје, у храброст, упорност, у озбиљност. Дјелотворби је основа у осамљености, у боли властитој, у безизлазју народном, у коби што природски мора прокључати. Тако се рађа Крлежа или Хегедушић, свеједно, али не случајно, већ неумитно као свјесно узбиљење, као свједочанство достојно припадника.

Логика ликовног развића не да се више одгонетнути. Ни умјетник сâм не би нам могао при тому помоћи. Рука има свој пис, боја се бира императивом устројства бића, положаја звијезда, непознатим доживљајима што нас кроз живот заслијепљују. Из заточеништва излазе боје и облици што се тек у складби слике докрајчују као неко сновиђење, немогућа, нова, никад виђена, ни постојећа датост. И није необично што су људи „Сами", што је „Прољеће на сметишту", што оне жене зазивљу, чекају кишу. Из пустоши у пустош, оно између само је пустоловина неког неухватљивог тренутка, који, силећи се, обликујемо. Умјетник, наравно, остаје незадовољан, њему слика није потврда опстојности, није средство, у самој слици он живи, трагајући вјечито за истином, тежи оној другој страни обале гдје се некажњено смртује и љуби.

Настојање да се Хегедушић покрије тематским круговима, идејном усмјереношћу, стилски досљедним значајкама вуче у рашчламбу, знанствено измишљање упоришта, удаљава од тјескобе „негатора нашега апсурда". Свођење пак на типично, карактеристично и опће извлачи, пак, Хегедушића из кружнице умјетности. А ниједно није Хегедушић.

Хегедушић гледа, понад нас, у Будућност. Као и његове слике.

Берислав Никпаљ



СЦЕНА ИЗ „ПЕЛИНОВА" ЖАРКА КОМАНИНА НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

ПОЗОРИШТЕ

# ИГРА ЧОВЕКА, ВРЕМЕНА И СУДБИНЕ

## Уз премијеру „Пелинова" Жарка Команина на сцени Народног позоришта

У ЧАСУ КАДА Горчин Безданић, пензионисани борац, комуниста, фанатик изградње и форсираног задругарства, одбија помоћ другова из среског комитета и како би сам себе суочио са судбином остаје на месту где је убио рођеног брата само зато што је хтео да напусти задругу — драма открива своја трагична изворишта и тражи од гледаоца да сам одреди суштину њених значења. Да ли је то братоубиство заиста последица опречних политичких ставова? Ко је ту заправо жртва: убијени или убица? На каквим идеолошким позицијама почива ова тешка и суморна драма? Горчин, у тумачењу Јована Милићевића, схвата сву трагичност властитих заблуда, у почетку се брани оптужујући друге да би касније заћутао тражећи у себи самом кривицу и скупљајући храброст да поднесе свако искушење и казну. У потавнелом лицу, стегнутом телу и болу којим се исказивао Милићевић било је јасно да је у братовљевој смрти коначно видео и своју. Суочавање је мукло, више у домену ирационалног него стварног, смртоносно и самоубиствено, па у Јовану Милићевићу налази своју пуну трагику и аутентичност.

На овај кључни тренутак драме „Пелиново" Жарка Команина указујемо због тога што се током подвајања у породици и селу непрекидно наглашавају друштвени мотиви братоубиства, износе тезе о задругарству, препричавају партијски ставови и објашњава пустош у самом Горчину Безлановићу. Када дође до трагичне пометње међу актерима сва та форсирана оптерећења постају безначајна и наша пажња се усмерава на живе људе и оно неисказано што они носе у себи. Било је доста покушаја да се литерарно и драмски обраде и разјасне те наше прве погрешне заблуде о задругарству али је, на жалост, мало ко у томе сасвим успео. Време и друштво су сами превазишли и олабавили ту мору од себе тако да утлавном остају више тужне него веселе анегдоте. Вилети у њима праве изразе сталињизма није баш лако, јер ситуација је много сложенија и контроверзнија него што се кроз уобичајена поједностављивања може претпоставити. Команин је веровао да прави друштвену драму, да у њој сажима све оно фолклорно, митско, етичко и интимно — али на сцени то има друге димензије. Ослободимо ли текст надограђе — видећемо да драма и даље опстојава као породична трагедија куће Безданића. Није то мана већ, напротив, врлина овог текста који више од осталих говори о таленту писца: са лакоћом се пробија до оног драмског и судбинског што човек носи у себи, акцију непрекидно везује за личности и у том међусобном условљавању долази до израза који је заиста позоришан. У стању је да кондензује цео живот у само једну реч тако да је његов драмски потенцијал велик па Команинове дело исказује себе као људско жариште у коме тек треба да се офарми и изиферентира одређени смисао. Команин је аутор са даром и у развоју: хтео би у своме ситузијазму одјелном све да каже, око појединих ситуација ниже безброј асоцијација, настоји да буде присутан у свакој прилици и зато му многе теме остају неразрађене и само овлаш назначене, односно недовољно усклађене са оним основним ткивом на коме почива структура дела. „Пелиново" је препуно снлине, трагичности, живота и смрти, предрасуда, етике, а изнад свега племените жеље да се саосећа са људима који управо по ономе што доживљавају не припадају само себи и своме крају него и целом нашем свету. Та рустична снага излиже ово дело изнад многих других који се тренутно играју на нашим позорницама.

„Пелиново" се игра у редитељској поставци Градимира Мирковића доста амбициозно али стилом који не одушевљава. Сценографски оквир Владимира Маленића у непатинираној белини, са високим степењем у позадини, мрљама и сценским ефектима као да је створен за романтичарску драму. У костимима Божане Јовановић ти људи, међутим, настоје да буду што уверљивији. Редитељ им у томе помаже и има призора који су крајње једноставни, драматични па и креативни. Мирковић је тежио да подмири у људима и ситуацијама супротности какве су етнографска обележја и савремене импликације драме. Отуд се на сцени толико мешају романтизам и реализам. У уводној слици, у којој породица Безданића и Пелиновљани оплакују Гојка, брата Горчиновог, атмосфера је свечана и уобличена према описима црногорских обичаја. У наставку, када драма добије своје реалне токове, та повишена температура нешто спласне да би се касније, по потреби, поново инсистирало на јаким, чак сасвим оголелим емоционалним ефектима. При томе збуњује оно црногорско коло које Пелиновљани изводе на позорници час као рефрен појединих призора а час као предсказање нечег што ће се тек догодити. Могућа су чак и извесна поређења са античким хором, али без чврше подлоге, а слично је и са покушајем да се у томе види некакво сатирично сенчење и дистанцирање од самог догађаја. Мирковић је ишао за тим да текст оправда и учини га животним. То се осећа најбоље у игри самих глумаца где патетика није сметња једном потпунијем исказивању. Светолик Никачевић у улози Василија Безлановића, оца породице, мада је у оделу и гесту подсећао на оно традиционално виђење старих Црногораца, ипак је зрачио индивидуалношћу и топлином. Импресивна је била Никачевићева уздржаност у исказивању бола, достојанство у трагичности и људска топлота са којим полаже смрт своје деце. Богдан Михаиловић је настојао да наимлађег Безданића, Угљешу, дочара као плаховитог младог човека подложног више страстима него разуму, осветника који није у стању да изврши осве ту за смрт једног брата тиме што ће убити другог. Та колебљивост у поступцима имала је одраза и на његову игру која је остајала на површини, без дубљих драмских градација. Веома нејасан лик у „Пелинову" је лик Босиљке, удовице Гојкове, која воли Горчина, заволи Угљешу и допушта да се о њој по селу свашта прича. Редитељ није ишао даље од текста тако да је оставио Неди Спасојевић да га тумачи својим устрепталим гласом и манирисаним покретима. Штета је за ову даровиту младу глумицу што ће времена сама себи и своме изразу намеће та непријатна ограничења. Слично је и са ликом Лудог Рогана који је свуда присутан више као елемент декорације и некаква документаристичка чињеница него чинилац драме. Рамиз Секић се трудио да буде убедљив и да бесмисао његових речи ипак има некакав одређени асоцијативни смисао. Бранислав Јеринић као Лука Раћеновић, члан среског комитета, био је једноставан и природан, човек чије речи и поступци имају пуно животно оправдање. Слично је и са Љубом Ковачевићем у лику Гојка Бориловића, секретара среског комитета, чији ставови звуче убедљиво и реалистично. Миодраг Лазаревић је тумачио улогу попа Симеуна. Тужилицу је представила Добрила Ћирковић, а Малог Пиљу сасвим адекватно задатку Драган Максимовић.

Редитељ је био свестан да је пред нама драма која делује својим целокупним потенцијалом. Због тога се он трудио да представу доживимо као недељиву целину. То је за Мирковића била нужност која управо проистиче из недореченості, супротности и драматике коју налазимо у „Пелинову". Она делује силовито, ломи у нама отпоре, тражи опредељење. Романтични ритуали нису стога сасвим у противуречности са данашњим човеком и интерпретирајући збивања режија им донекле мења првобитно значење и даје другачија објашњења. Све то наводи на уверење да је и оваква поставка много допринела да Команиново дело зазвучи узбудљиво на сцени. Уз то, Јован Милићевић се својим Горчином пробија до извесних закључака који истовремено негирају све његове поступке, али и живот усмеравају жељеном пиљу.

„Пелиново" је игра човека, времена и судбине, реч која подстиче многе дијалоге и представа која заслужује нашу пажњу.

Петар Волк

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

# ДИЗАЈН КЊИГЕ

## Боле Милорадовић: Изложба опреме књиге, Музеј примењених уметности, Београд

ОВИХ ДАНА отворена је у Салону Музеја примењене уметности једна од ретких изложби графичког дизајна — опреме књиге Болета Милорадовића, који се и раније, у неколико наврата, представио београдској публици својим плакатима, сликама и цртежима. Његово име памтимо по плакатима који су се, заиста често, наметали оку и пажњи са прљавих зидова и рекламних паноа. Памтимо га и по бројним омотима књига, решених инвентивно, као ликовна допуна садржаја

Данашња изложба компонована је од преко сто тридесет експоната, као својеврсна ретроспектива, јер обухвата период од 1963. до данас. Изложене књиге показују један заиста оригиналан приступ ликовном обликовању дела, јер се ни стилски ни методски овај рад не може везати за рад илустратора и илустрацију, али ни за естетизам такозваног аутономног облика ликовног феномена аплицираног на прву, насловну страну књиге, корице, као ни на илустрацију њеног унутрашњег ткива.

Специфичност овог посла, овако конципираног, огледа се у распону решења од омота и корица до комплетне и комплексне графичке опреме књиге, што значи да је књига схваћена као субјект одређеног животног садржаја, са својом судбином, отвореног значења и вишеслојне структуре. Али, упркос томе, стално падам у искушење да говорим о чисто ликовној компоненти ових решења, о чистој ликовности, мада знам да је у суштини реч о визуелној дефиницији приступа књизи, онога ко је чита (као Боле Милорадовић) да је препоручи оку и оком отвореном видику у простор значења и доживљаја, и онога ко је чита као основу за своју личну надградњу смисла и оправдања света и постојања.

Такви су на пример цртеж на корици и цртежи детаља за књигу „Ситуле", или оно заиста мајсторско обликовање ликовног дела, као што је случај са „Антиком" М. Горенца, или „Стећци" А. Бенца, „Исламска уметност" Н. Рецића, сва дела у издању „Југославије". Ту су негде и оне маштовите илустрације збирки песама или целовита решења за антологије нашег песништва („Српске песникиње од Јефимије до данас" у издању „Слова љубве").

Сва су то решења инвентивна, маштовита, али и рационална, замишљена у техници колажа у духу поп-арта и надреализма до густо тканих цртежа фине линије, од благог сенчења тушем у неком слободном поетском штимунгу, оловке у сливеној, континуираној линији за песме Десанке Максимовић, до оп-арта и композиција од колор фотографија.

Можда би се могло говорити о одсуству стилске кохерентности у целом досадашњем опусу, о својеврсном раскораку између модерног графичког дизајна и сликареве поводљивости за садржајима, литерарним, поетским, историјским, ако је то у питању, али не и о промашајима естетске природе.

Међутим, озбиљног посетиоца сигурно ће збунити сама ауторова презентација експоната, поставка изложбе. Не знамо да ли је Милорадовић сумњао у моћ деловања и аутентичност изложеног материјала па је од изложбе хтео начинити (што му је, на жалост, и пошло за руком) ликовно дело sui generis, али створено је необично, екстравагантно, нечитко представљање дела у једном хаотичном, кошмарском композиционом нереду. Поред опушака, случајно заосталих канапа, ексера, прљаве и изгужване хартије изложене су (разбацане) по поду драгоцене и некако уређене књиге и часописи, прекривени прашином и скептичким погледима посетилаца, љубитеља и поклоника књиге, мудрости и лепоте.

Нека ми се опрости што нисам умео да схватим и оправдам ову идеју нереда и хаоса.

Изложбу, међутим, треба свакако видети.

Срето Бошњак

БОЛЕ МИЛОРАДОВИЋ: НАСЛОВНА СТРАНА БИГЗОВОГ ИЗДАЊА ШЕКСПИРОВОГ „ХАМЛЕТА"

ПРОБЛЕМИ

# ИЗАЗОВ И ПРИМЈЕР

## Проблем казалишта у „провинцији“

У ЈЕДНОМ ОД прошлих бројева загребачки лист „Вјесник у сриједу“ („Вус“ од 21. XI 1973) донио је разговор с младим дубровачким глумцима под насловом „Дубровачки рецепт за добар театар“. Ни након читања тог чланка не може се дати јасан и сигуран одговор на питање: због чега је дубровачко казалиште успјело окупити и задржати глумачке таленте који „праве добар театар“. Ако већ не можемо дати јасан одговор на постављено питање, можемо јасно казати да Дубровник има најбоље казалиште у Хрватској послије загребачких. А то није мало, нити је појава преко које се може прићи без слова.

Кад су у своје доба нека „провинцијска казалишта“ (= казалишта изван републичких и покрајинских главних градова) објашњавала зашто немају младих и школованих глумаца или их немају у довољном броју, тада су обично износили овакве разлоге: у „провинцији“ глумац има слабу плаћу, коју не може „оснажити“ разним хонорарним „пословима“ и „послићима“ као у „метрополи“, па тко ће онда к нама. Овдје у првом реду мислим на казалишну ситуацију у СР Хрватској.

Међутим, у споменутом „Вусову“ чланку јасно стоји да „млади глумац са два факултета у нашем театру добива 1500 динара мјесечно“. Дакле, новац није био оно што је младе глумце (Зденка Јелчића, Перу Јуричића, Крунослава Шарића и друге) довабило у град св. Влахе, нити је оно што је „старије“ глумце (Милку Подруг-Кокотовић, Мишу Мартиновића и др.) везало уз казалиште Марина Држића. Јер није никаква тајна да су и Милка Подруг-Кокотовић и Мише Мартиновић и још неки глумци имали неколико понуда од казалишта из „метропола“, па су ипак — остали.

Из „Вусова“ чланка не може се разабрати да ли су споменути и неспоменути глумци по старини Дубровчани, па их — могао би нетко казати — уз Дубровник везују само „сентиментални разлози“. Додуше, постоји пословица, коју је неријетко и живот потврдио, да „нитко није пророк у својему завичају“, а с друге стране познато је да су на примјер најбољи глумци које је Сплит дао — у казалиштима изван Сплита (макар се сви куну да „нима Сплита до Сплита“). А већина најбољих дубровачких глумаца, ипак није изван Дубровника.

Неки желе објаснити „дубровачки рецепт“ на тај начин што глумац — кажу они — у Дубровнику даје све од себе у казалишту, јер није разапет између казалишта, филма и телевизије. Међутим, што је то што тог глумца, признајмо отворено: слабо плаћеног, везује уз дубровачко казалиште, а што га неће на примјер везати уз сплитско или неко друго. Не вјерујем да постоји које казалиште у Хрватској или чак у Југославији које школованом глумцу даје мање од 1500 динара.

Чини се ипак да појам (који одговара стварности) „дубровачка културна клима“ много тога може објаснити. Није у овом случају најважније што град св. Влахе има казалиште, што има Градски оркестар, одјељење загребачке Глазбене академије, „Трубадуре“, већ је најважније што у свим тим набројаним установама ( а овдје није сврха да се појединачно наводе дубровачке установе с подручја културе које постижу успјехе) налазе се на кормилу или су се налазили или се њихов глас највише чуо особе којима умјетност није „седма брига“. Ако је точно да умјетника може „нањушити“ само умјетник, онда је већ јасније зашто Мише Мартиновић тражи и подржава нове снаге, зашто А. Нанут (некадашњи равнатељ Градског оркестра, а данас професор Глазбене академије у Љубљани) свој оркестар попуњује способним људима. Један је глумац у споменутом и спомињаном чланку лијепо казао: „Директор Напића и Мише Мартиновић стално су се интересирали за нас, редовито су нам слали стипендије, долазили на наше испите, успостављали с нама људске и пријатељске контакте. То је нама и њима пружило сигурност да једнако озбиљно мислимо и радимо“.

Било би наивно мислити да је новац за умјетника нешто неважно, невриједно, сувишно, без чега он хоће и може бити. Али би исто тако било једнострано мислити да ће само добра плаћа успјети трајно (понављам: трајно) привући способна умјетника. Клима, стваралачка и умјетничка, за озбиљнији рад чини више него можда и боља плаћа у једној оспоравательској, критизерској атмосфери.

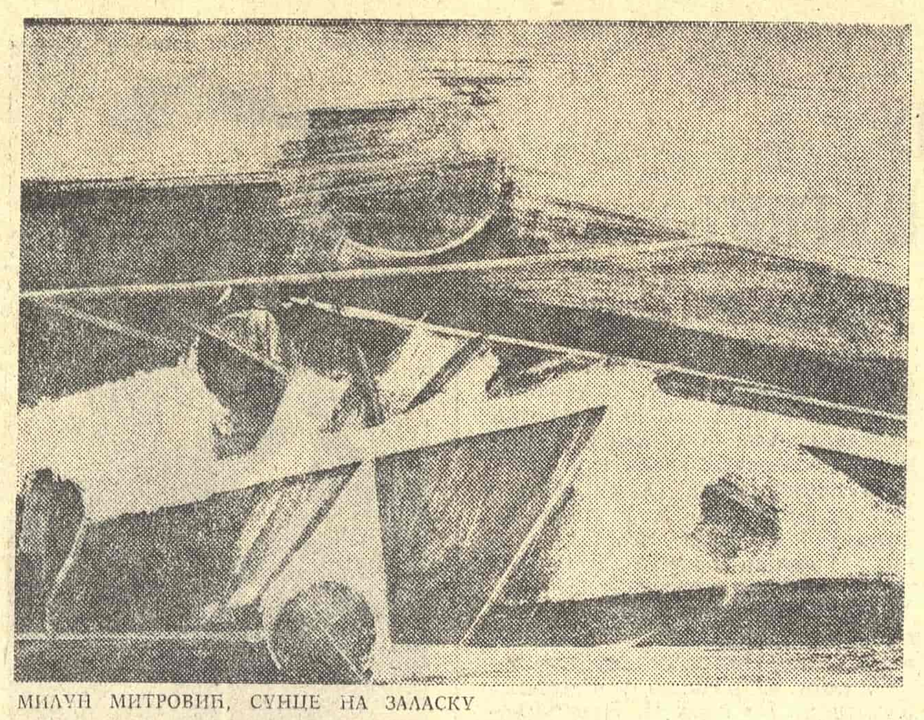
Ако и немам неких егзактних доказа, у смислу оних математичких, ипак могу вјеровати да је на стваралачку дубровачку културну климу утјецало не само руководство (прави човјек на правом мјесту), већ и традиција (и вјеројатно још неки други моменти). Знамо из искуства да често дјеца великих родитеља буду сасвим просјечна или се чак истичу на деструктивном пољу. А има дакако и дјеце којима успјеси родитеља служе као изазов, као нешто што треба, ако не надмашити, а оно барем достигнути или барем приближно достигнути. Можда и младим дубровачким глумцима, као и оним старијим, прошлост, књижевна и умјетничка баштина, постају изазов, стваралачки изазов.

У „Вусову“ чланку није ни споменуто питање које би могло бити везано уз успјех дубровачког казалишта. Ради се наиме о репертоару. Своје главне успјехе умјетници су пожњали у комадима дубровачких писаца: у Војновићеву „Еквиноцију“ и Шеховићеву „Ередитату“, у првом реду. Не ради се само о вриједним дјелима, већ и о дјелима које су са сто и једном нити везане уз Дубровник. Да ли би се могла назвати успјелом изведба „Еквиноција“ у којој би дубровачки говор и ритам говорења, акцент и многе друге ствари били у „другом плану“? Да би се све то остварило у Дубровнику има највише увјета. Уосталом, и дубровачко ће општинство радије гледати комаде из своје прошлости или садашњости („Ередитат“) него из туђе и њему непознате. То још не значи и не може значити удварање и додворавање општинству, његову локалпатриотизму. Јер и Војновић и Шеховић и други у дубровачко су духо заодјенули проблеме који нису и само дубровачки, мјесни.

Као што и сваки успјех у животу храбри и потиче, тако и успјех дубровачких умјетника код општинства храбри те ствараталье да истрају на путу на којему се не може истрајати, барем не лако и увијек, без храбрења и признања. Општинство воли умјетнике, умјетници воле општинство. То није лака и крилата фраза. Присуствовао сам двадесет седмој или двадесет деветој изведби „Еквиноција“ у Дубровнику. Казалиште је било скоро пуно, у гледалишту сам видио много младежи. Ближи и даљи потомци и непотомци Марина Држића, Николе Божидаревића, Ивана Гундулића били су ту. Било је ту и оних с којима би обијесни младићи из „Новеле од Станца“ радо шалу начинили: то су туђинци, они који нису из Дубровника...

Без амбиција да се овим чланком „дубровачки казалишни феномен“ исцрпи или до краја објасни, амбиција би многих казалишта могла бити да дубровачко казалиште постане не само изазов, већ и примјер, који вриједи проучити, којему се ваља приклонити.

Шимун Јуришић



МИЛУН МИТРОВИЋ, СУНЦЕ НА ЗАЛАСКУ

# ОДАНОСТ ПРЕДЕЛУ

## Милун Митровић: Пастели, Галерија Културног центра Београда

ИЗЛОЖБА обухвата тринаестогодишњи период Митровићевог рада и даје јасан, довршен, потпуно дефинисан стилски проседе. Митровић полази од мотива, од виђеног, најчешће предела (и покаткад акта) према коме он осећа неку носталгичну везаност и оданост, да би у резултату, у продужетку грађења слике, нашао равнотежу у стилској обједињености елемената инспиративног импулса (пејзажа) и средстава исказивања, линије, боје, фактуре. Ова и оваква Митровићева инспирација има својеврстан поетски карактер, јер њему предео не служи само као грађа за дело, он је у предео загледан и зальубљен као у дело природе пуно живота и симболичног смисла лепоте и непролазности. Из таквог односа раћа се и његов стил као стилизација на граници асоцијативног: слика је компонована од геометризованих површина, често оштрих енергичних линија и јаког потеза, али у колористичкој хармонији доста церебралној.

Митровић припада оној врсти сликара који једном нађени израз (и у формалном и у садржајном смислу) тешко и нерадо (често и неуспешно) мењају, па је због тога и тешко говорити о такозваном напредовању, новим траженима и слично. Само пажљива и детаљна анализа открива разлике (и то само у фактури) између слике из 1960. и слике из 1970. у структурирању средства, које постаје пуније, звучније. Због тога се и добија онај утисак „продужене инспирације“ и помало сужене инвенције што захтева нове напоре, па чак и нове експерименте.

Срето Бошњак

ГРАФИКА КЊИГЕ (II)

# О КЊИЖНОМ ПИСМУ

### ТИПОГРАФИЈА

Наставак мојих излагања о графици књиге односиће се на типографију што би, да живимо који век раније, подразумевало све што се односи на штампање књига, а данас значи један одређени али још увек најзначајнији део тога посла. Од 1440. године, када је увек спомињани Јохан Генсфлајш, назван Гутенберг, дошао на идеју да слаже и разлаже покретна слова и исте одливке употребљава за штампу више пута, пуних 400 година био је то једини начин производње књига. Типографија је била могућа само у високој штампи и називана је књиготиском. Развој равне, дубоке и осталих врста индустријске штампе усавршио је и одговарајуће начине слагања слова, тј. одговарајућу примену типографије, а данашње значење ове речи односи се управо на све оно што би, преводећи са грчког, значило писање типовима (отисцима, облицима, ликовима, узорцима) знакова или слова.

Немојте очекивати да ћу нешто више рећи о најновијим резултатима у овој области која већ почиње да се одваја од своје искључиво књижне функције. Пре неколико година био сам посматрач на Конгресу међународног удружења типографа (ATYPI) чија је тема била — могућности типографије у веку рачунара. Било је занимљиво... Али, вратимо се књизи. Да ли је нека типографска композиција сложена ручно, машински, фотографским или електронским путем мање је важно када говорим о елементарном типографском обликовању. Оно што потврђује овакво гледање је и чињеница да функционалност, читљивост и ликовна складност типографских ликова насталих до XIX века остаје непревазиђена, што се нарочито односи на књижно писмо.

### ВРСТЕ ТИПОГРАФСКОГ ПИСМА

Први задатак при приступу обликовању књиге је избор писма. Груба подела типографских писама сачињава три групе: антиква (писма са серифом), гротеск (писма без серифа) и акциденична (украсна) писма. Одмах да кажем — књижним сматрам само писма из групе антиква. Знам да сви који се професионално или стицајем околности баве графичком опремом књиге не мисле тако и често се виђају књиге сложене неким од писама из друге две групе. Свој став најбоље ћу објаснити општим информацијама о ове три групе. (Види сл. 1)

Прва слика приказује један од најпознатијих облика антикве: савремену варијанту писма Garamond које носи назив по своме творцу француском граверу и словоливцу Клоду Гарамону (1480—1561). Почетак развоја антикве као типографског писма почиње крајем XV века, када су први италијански штампари, у циљу што боље читљивости, заменили Гутенбергово готско ломљено писмо једноставнијим хуманистичким писмом. Развој антикве кретао се од ренесансне, преко барокне и класицистичке, до модерне, али ни у најновије време не престаје истраживања на свим њеним историјским облицима. На распону од раних облика, меке, неправилне контуре и светлије слике до оштрих, чистих конструкција изразитијих контраста и ужих, економичнијих пропорција новијих ликова — антиква пружа и данас велики избор и богатство примене. Ако се томе додају и одговарајући карактери курзивног писма које прати скоро сваки њен облик, биће разумљиво да антиква у потпуности задовољава све потребе књижне типографије. Карактеристични серифи (стопе на крајевима словних потеза) погрешно се сматрају њеним декоративним обележјем, њихов смисао је пре свега визуелно-функционалан: побољшава оштрину словних завршетака, ублажава неједначеност простора између знакова и повезује хоризонтални ток сложених речи и редова, што су битни предуслови доброг читљивости. Стари мајстори су знали, а нова истраживања потврдила, да се дужи текстови сложени антиквом (нарочито малим словима — курентом) читају брже и лакше од свих других облика писма, што одређује ово једино право књижно писмо. (Види сл. 2)

Другу групу представио сам писмом Пермамент. То је један од новијих облика гротеска, писма које је настало скидањем серифа са антикве и први пут се појавило у каталогу познатог словоливца Кеслона 1816. године. Средином XIX века, заједно са наглим развојем трговачке рекламе гротеск је био у свом првом већем успону који ће се поновити у нашем веку, нарочито између два рата, заслугом конструктивиста који су покушали да ово писмо примене и у књижној графици. Неки то још увек покушавају, али, по мом мишљењу, са једнако мало успеха. Ипак, гротеск је употребљиво писмо: у рекламној графици, плакату, амбалажи и свуда где се ради о слагању једне или неколико речи, па и краћих текстова. Релативно широка употреба гротеска резултат је његове једноставне транспозиције од основних пропорција до низа других облика: полуцрни, црни, узани, широки, искошени, која је омогућена једноставношћу знакова и извесном шематичношћу конструкције. (Види сл. 3)

Sven Hedins bedeutendes Buch

Modern Industries

*Naturwissenschaftliches Fachbuch*

*Historische Kirchen*

VILLAGE HAD BEEN BEAUTIFUL AT in the full glow and luxuriance of its richne ch had looked shrunken and bare in the e burst into strong life and health; and stre

*of the year; all things were glad and flouris. et life went on at the little cottage, and he*

(слика 1)

Permanent Grotesk

**klare sachliche Form**

optimale Wiedergabe

**bei Reproduktion**

***Permanent in***

VILLAGE HAD BEEN BEAUTIFUL AT FIRST IT the full glow and luxuriance of its richness. Th which had looked shrunken and bare in the ea had now burst into strong life and health; and s th their green arms over the thirsty ground, co and naked spots into choice nooks, where wa

(слика 2)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ÄÖÜ
1234567890 .,-:;!?„“”§&()–-/

FASHION

*Wintersport in Bayern*

DIPLOMAT

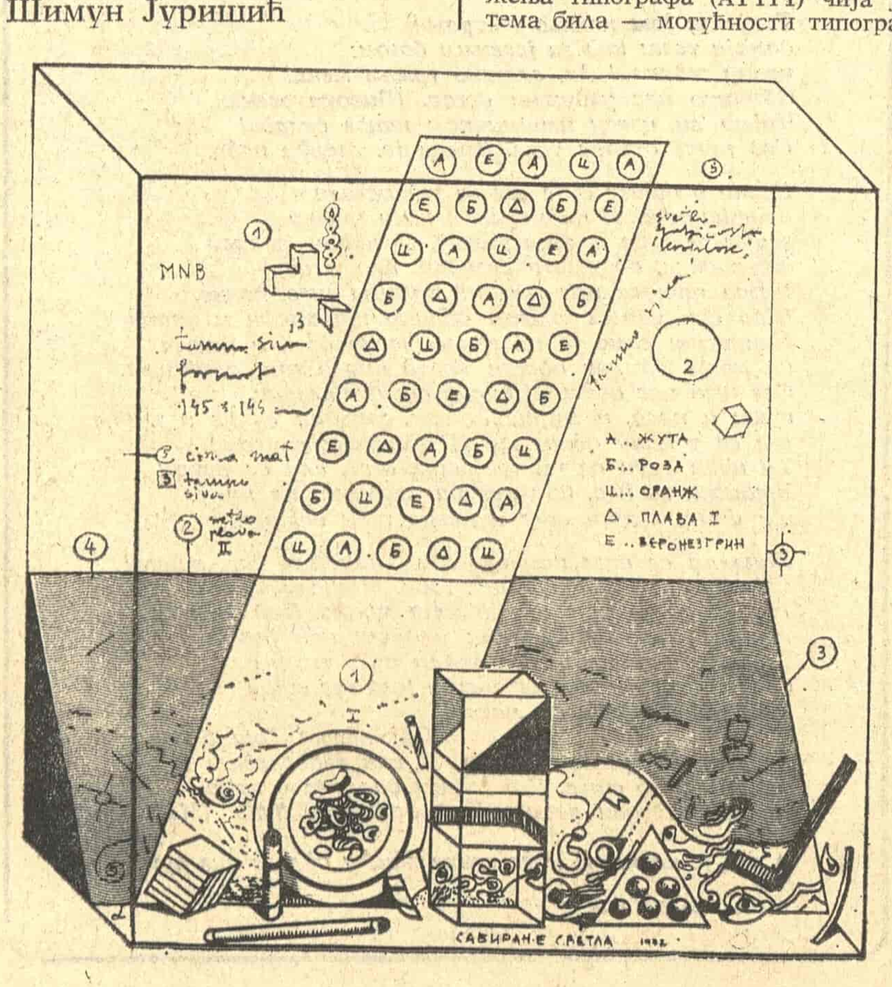
perlon

(слика 3)

Пет примера из треће групе покушај је да се прикаже разноврсност акциденичних писама. Нека од њих су пројектована као декорисана антиква или гротеск, нека по узору на рукописна писма или као сасвим оригинална облици, али већина као резултат моде, па према томе кратког су века. Акциденцијама се називају пригодне типографске композиције као што су огласи, леци, дипломе, позивнице и сл., слагане са претензијама да буду ликовно занимљиве, па вероватно због тога, уз помоћ најразличитијих врста писама. Добра типографска целина по правилу не подноси мешање карактера слова, нарочито кад се ради о књизи, чиме желим да изразим сумњу у успешну употребу акциденичних писама, чак и само за наслове, насловне стране и омоте књига.

Ових неколико речи о типографији само су неки од мојих (не само мојих) основних ставова у обликовању књиге. Верујем да нису биле сувишне и да ће помоћи даљем праћењу ових излагања. Остаје за следећу прилику још много тога да се каже и објасни у оквиру исте теме. Да споменем само: словни фонд наших штампарија и ћириличну типографију, па ћете схватити да сам тек додирнуо ову значајну област.

Богдан Кршић



ТРИБИНА

# ЗА ПУНУ ИСТИНУ О ПАЈИ РАДОСАВЉЕВИЋУ

У „КЊИЖЕВНИМ НОВИНАМА" од 1. јануара ове године објављен је чланак Првослава С. Плавшића „Паја Радосављевић — оснивач експерименталне психологије код нас". Плавшић предлаже да се поводом стогодишњице рођења П. Радосављевића објаве код нас нека његова дела, преведу неки најзначајнији радови објављени на другим језицима, оснује одговарајућа институција с његовим именом, а можда и пренесу његови посмртни остаци у земљу, како смо учинили и у случају других великана.

Плавшић сматра да су делима Паје Радосављевића ударени темељи експерименталне психологије код Југословена и да је његова „Психологија за учитеље свију школа" капитално дело на око 2000 страна, које није штампано, иако је од 1908. до 1910. стајало у Учитељском удружењу. Плавшић наводи и остале најзначајније и најобимније радове овог плодног писца.

Све је то врло лепо. Само је зло што је Паја Радосављевић писао крупне глупости и мрачњачке фалсификате о социјализму и социјалистима као и о јединственој радној школи.

Ево шта је у листу „Просвета" за 1904, бр. 3, стр. 39—40 писао тај „оснивач експерименталне психологије код нас": „Данашњи социјализам, потпириван материјализмом и натурализмом (а нарочито фанатističким теоријама једнога Ласала, Маркса, Бебела итд., као и болесном литературом једног Толстоја, Горког, Судермана, итд.), највећа је бламажа данашњег вијека. Штавише, та се авет и у наш народ увукла, па жели да главну ријеч води на сваком кораку. Имао сам прилику да таку братију штудирам. Хватање за небо, приповиједање неког умишљеног свијета без обзира на физичку и психичку страну човјечију и људе који нас окружују, банкротизам у схватању историског развоја људског друштва, ти људи који на најрадикалнији начин као луди лете са својим илузијама. Једина врела њихове социјалне филозофије јесу Чиве Ласал, а нарочито Маркс. Последњи и није ништа друго до заљубљена луда Хегелове дијалектике, а први је имао све чивутске намјере само не да човјечанство помогне. Запитајте једног таквог социјалисту што о генези људског друштва, што из социјалне филозофије и националне економије, чудићете се ограничености и борнираности иначе на језику јаког присталице Пелагићевих, Св. Марковићевих и других шљедбеника... Као махнити вичу: „Све је фалично! Све је неправедно! Доле са капитализмом!" (као да без њега свијет може бити). Равноправност, брудершафт, слобода и бог те пита шта им у главу не прхне. Шта више неки чак тако далеко иду у своје заблуде да озбиљно мисле о оснивању једне платонске идејне државе. Ej, људи и браћо драга, бог вас просвијетио. Ту неприродну наивност главом ћете платити, и свој постанак, свој род и народ свој збрисаћете са кутле земаљске".

Др Паја Радосављевић писао је просто неозбиљне ствари и после првог светског рата. У „Учитељском веснику" за 1923. годину, бр. 15 и 16, он каже да је експеримент Блонског сграђен „више на песку него ли на чврстој основици биолошке, етнографске (народне) и експерименталне педагогије". Овај „отац српске експерименталне педагогике" и професор Њујоршког универзитета сматра да се сви експерименти наставе рада који потичу од социјалиста противе биолошкој, етнографској и експерименталној педагогици! Он у овом приказу иде и даље, па пише да су наше породичне задруге и еснафи, који, као што знамо, припадају прошлости, „савршенији неголи и једна марксистичка чисто материјалистичка интерпретација културе и цивилизације".

Првослав С. Плавшић пише да је Паја Радосављевић у својој двадесет петој години стекао иностранa признања (то се у нас данас наводи као неки критериј без призива!) и ушао у најпознатије европске научне кругове. А ево шта је Радосављевић писао у својој књизи „Ко су Словени" (Who are the Slavs), штампаној на енглеском језику, и то кад му је било четрдесет година. У тој књизи стоји да су руски бољшевици „оруђе милитаристичке и капиталистичке немачке аутократије", да је њихов „анархосоцијализам дијаметрално у опреци са социјално економским схватањем руског живота одраженог у демократском „миру", „артељу" и „свјетељци", да су примили социјализам од Немаца, који су велики непријатељи како Словена, тако и Латина[1]).

Др Паја Радосављевић, „оснивач експерименталне психологије и педагогије", био је ревностан сарадник свих богословских, црквених, поповских и верских часописа православног смера како у Југославији, тако и у Америци. Тако је овај наш „велики научник" написао књигу „Библијска педагогија" и штампао је 1912. године у Сремској Каменици. Књига има 217 страница, а прештампана је из „Богословског гласника", који је излазио у Сремској Каменици. Из пера П. Радосављевића потиче и низ чланака из области религије. Ево пописа тих чланака: „Исус као учитељ" („Нови васпитач" за 1901. годину), „Дух и историја хришћанског васпитања" („Гласник православне цркве" за 1902. годину). „Богословски рад у Америци, Завод за религијску педагогију" („Богословски гласник" за 1914. годину). У Америчком Србобрану објавио је 1923. године чланке: „Педесетогодишњица Саборне цркве у Мостару" и „Вечерње молитве". У Чикагу штампао је 1925. књигу „Неке мисли о васпитању верском". Књигу је прештампао из „Часописа српске цркве". На Њујоршком универзитету, овај „оснивач експерименталне психологије код нас", држао је јавно предавање из религијске филозофије.

Плавшић каже да је Паја Радосављевић имао просто невероватне жеље да помогне своме народу. Али зна се и то да је Радосављевић своју библиотеку од 30.000 књига и свезака поклонио њујоршком универзитету, иако је добро знао да је непријатељ нашу Народну библиотеку до темеља уништио.

Најзад, Плавшић ставља Пају Радосављевића међу наше велике као што су Тесла и Пупин. Ја сам много, много стар, па ми никако не иде у главу да човек који расправља о вечерњим верским молитвама може стати упоредо с Теслом.

Милош Б. Јанковић

[1]) Др Јован Искрељев, „Др Паја Радосављевић. Живот и рад." Завод за издавање уџбеника, Београд 1971, стр. 197.

*

## ПРОТИВРЕЧНА ЛИЧНОСТ

ПРИЛОГОМ о Паји Радосављевићу желео сам да подсетим читаоце на овог, у првој половини века, познатог научника и да укажем на најкрупнија и битна дела његова за која се сматра да су у научним — педагошким и психолошким — круговима била највише цењена и од највећег утицаја. Задржавајући се на овом поводу, нисам могао да пружим увид у свеколику делатност његову нити да се упуштам у критичку анализу осталих његових становишта која нису сасвим непозната и која су већ недвосмислено осуђивана. На томе се није задржавало овога пута већ и из разлога што је од тренутка када је он писао неке од наведених редова прошло седамдесетак година и што су они остали без потврде не само у нас него и у многим другим савременим срединама.

Остали су, међутим, неколики, са становишта научне и културне историје, заиста велики радови које не смемо заборавити. М. Б. Јанковић је испустио да наведе нека друга становишта дра Радосављевића, његову сарадњу на организовању помоћи Совјетском Савезу, да је његове педагошке радове у Петрограду објављивао сам Филип Филиповић, а да је Радосављевић приказивао радове Филиповића у загребачком „Напретку", да је раме уз раме баш са Николом Теслом учествовао у раду неколико веома политичних друштава у Америци, да се доследно борио против туђег утицаја на нашу науку, да је годинама писао и објављивао искључиво на нашем језику иако је предавао у Њујорку, итд.

Иначе, своје ставове о дру Радосављевићу Јанковић је објавио још 1948. год. у „Савременој школи", и њима је доста учинио за критичку анализу неких Радосављевићевих политичких погледа којима овај, истини за вољу, није био доследан. Нема сумње, противречности Радосављевићеве личности исказивале су се и овде. Најзад, непотребно је наводити да је Радосављевић оснивач „српске експерименталне психологије", јер тако нигде у чланку није речено.

Првослав С. Плавшић

А. Г. МАТОШ

ПОДСЕЋАЊА

# МАТОШ У БЕОГРАДУ

УЗ ПАРИЗ, два Матошева боравка у Београду представљају неоспорно двије веома значајне етапе у животу чудесно плодног, а ништа мање и успјешног хрватског пјесника, критичара и полемичара, приповједача, фељтониста, путописца, есејиста итд. Дезертиравши из Петроварадина, из аустријске војске, Матош — како се зна — 1894. долази у Београд, гдје ће се укотвити до 1899, а у српску престоницу враћа поново још једном 1904. и остаје до 1908. Провео је, дакле, у Београду све скупа осам година, па се може рећи да је то било и у чисто временском смислу једно прилично импозантно раздобље у животу тог писца. Но није ствар само у томе...

За боравка у Београду потрошио је хрватски књижевник доста тренутака у фланирању улицама тог града, посебно старим београдским амбијентима, пењао се на Калемегдан, наслађујући се прекрасним видицима, обилазио природом, иако је додуше с друге стране доста тренутака по трошио или боље „продежурао" по београдским кавanама. Тако је успио добро упознати град који му је пружио гостопримство. Осјетио је дотрајавање његових традиција, посљедње трзаје турског насљеђа, хватање у коштац старог с новим. И заволио њежном љубављу град домаћин... Треба прочитати како нпр. Матош описује први растанак с тадашњом српском престоницом да се види колико је писцу тај град прирастао за срце. „На лађи ми се чинило — каже у том запису хрватски писац — да је Београд нека мила особа". Међутим, није ствар толико ни у томе... Има нешто друго што бисмо овдје посебно акцентуирали...

Хрватски се књижевник изврсно уклопио у београдски живот, амбијенат београдске боеме, која је — дословно речено — столовала у старим добрим „Дарданелама", у умјетнички свијет који је стварао, али ништа мање и причао, писао, али и испијао чашице, заносио се умјетношћу, али се неријетко исто тако исцрпљивао и у безначајним садржајима, шалама, наклапањима... У једну ријеч, доживљавао је своје звјездане тренутке. Примила је та средина срдачно хрватског књижевника јер је и он био оран за шалу и бургију, спреман да се наруга с другим, али и да прими шалу на свој рачун, био је, као и они, демократичан, отворен, непосредан, темпераментан, склон полемици... У тој средини провео је Матош тренутке којих ће се дуго сјећати и стекао пријатељства која ће дуго памтити. Многе је од тих умјетника а и јавних радника уопће Матош упознао, с многима ће од њих контактирати, залазити у њихове домове, а с некима од њих склопит ће ону нежну везу љубави и разумијевања. Један је од тих свакако Јанко Веселиновић, кога је волио и онда кад више није био пријатељ с њим. Треба се сјетити написа или боље својеврсне пјесме у прози коју је написао у поводу смрти тог писца...

Многи су од људи са своје стране завољели хрватског писца и помагали му морално у тренутцима невоље и потреба, многи од њих новчано и материјално, појединци пак — ријеч је о уредницима листова и часописа — тиме што ће му објављивати радове. Београд и тадашњи књижевни и умјетнички свијет учинио је много за хрватског писца. Сјећајући се тих година, Матош је касније записао како је, дошавши у Београд, мислио постати конобар, а захваљујући подршци београдских другова постао — хрватски писац...

Волели су га и писали топло о њему не само његови добри познаници и пријатељи него и они с којима се сукобио...

Јер не треба никако закључити да би Матош у Београду био лишен неугодних па и тешких тренутака потиштености, носталгије, биједе. Није тај његов боравак био ни без неизбјеживих неспоразума па чак и сукоба с неким људима. Јер Матош је био отворена природа и није могао шутјети кад би код неког видио коју неугодну црту, а с друге стране био је почесто склон промјени расположења, ћудљив, мушичав...

Живећи у Београду, упознао је Матош добро тадашњу и дотадашњу српску књижевност, о чему ће и писати и тако упознавао хрватску читалачку публику о појавама у њима. Међу тим радовима, уз већ споменути напис о Јанку Веселиновићу, регистрирати треба особито топле написе нпр. о Јовану Илићу и Стевану Сремцу.

Занимљиво је да реминисценције из српске књижевности Матош уплиће и у своје радове чак и онда кад пише о — хрватској књижевности...

Живећи у Београду, упознао је, најзад, хрватски књижевник актуални тренутак београдског и уопће српског живота, како позитивне, тако, уосталом, и неке негативне стране тог времена (па ће и о томе писати), а прилично и повијест српског народа, његове прошле и тадашње невоље, његову душу. И заволио братски српски народ...

Тако је хрватски писац градио мост братства између хрватске и српске књижевности, између хрватског и српског народа уопће.

Здравко Мужинић

Крстивоје Илић

## ЈЕСЕЊИ РУЖИЧЊАК

*Траје ли још жудња у строгој*
*домаји тела; кад за јесењим богом*
*крену ждрали! Ах, влажно грмље мена!*
*Обману нас уздужни ветар. (Виоока жена.)*
*Чујеш ли, изван непомичног: напев склада!*
*Сад негуј отпоре уста. Време је. Лишће пада.*

*Крени у баште дуге где се једноставно*
*понаша дрво. И преморен, означи главно*
*здање за себе и лаку звезду. О, чудан се град*
*диже доле, од смрти сазидан, али хлад*
*његов почиње пре нас, на пољима што копне.*
*(Као сан кад се живом облику прилагоди и пропне)*
*Напротив: само је на земљи јасан дом, и ништа*
*не може да нас одржи испод проломних станишта.*
*Све што нас обузима около сивих даљина:*
*суша и плод, и мирис ствари, укупно: сунце и тмина,*
*све се у нама обнавља. (И одмерава слухом.)*
*Ти ипак сиђи да чисту јавиш вест, али се руком*
*привежи за нас, док празни простори не мину,*
*где шуми лажни свет и птица губи висину.*

*Понавља се опет широки обим чезнућа. Гле, вишња*
*ужаснута, израсла из дна, гори. Мишљах,*
*строфе од злата. Одасвуд жега лишћа. Под свежим*
*копном месеца ружичњак у другу ноћ бежи.*
*Јесен је у гајевима. На вељем рубу тише*
*борави свет. Устају ветрови и јата све више*
*личе на гроздове од мака.*
*Пој нагло! Још бледа*
*уста грома траже твој врт. И, ван редоследа,*
*уста је дрво сиње. Пој мером даљине: у ноћи*
*навиру гласови звезда. Ти одржаваш биће. (Мада све*
*мање!)*
*А већ је касно. И прве сенке лишћа одлазе низ пута ње.*

Бадања, октобра 1973.

# ПРЕПИСКА МАРИНЕ ЦВЕТАЈЕВЕ

Марина Цветајева је написала много писама. Томе је умногоме допринела њена дугогодишња одвојеност од многих пријатеља, живот у тешким условима и потреба да се у тим околностима разговара са онима који су јој били блиски. Иако, као што је познато, понекад имају грешке у датирању, њена писма пружају захвалан материјал за биографа и аналитичара њеног књижевног дела. То се, уосталом, може видети по зборнику њених писама, који је недавно објавила Имка-Прес у Паризу. У овом зборнику, који садржи 169 писама и, са коментарима проф. Гљеба и Никите Струвеа и неким мемоарским записима и документима о Цветајевој, има 651 страну.

Писма које је Цветајева упутила Олги Јелисијевној Черновој, кћерки Тургењевљевог пријатеља Јелисеја Колбасина, имају карактер интимног дневника из времена док је песникиња живела у чешком селу Вшенори, где је мучним радом стицала средства за живот своје породице. Ту је затруднела и родила сина Георгија, те јој је ова радост, упркос помоћи разних пријатеља, донела и нове, посебно материјалне тешкоће. И у Паризу, где је отишла јесен 1925. године, живела је у тешким условима, радећи за несналажљивог мужа и двоје деце. Њена чешка стипендија и мали хонорари нису били довољни за пристојан живот. У емигрантској штампи, због своје личне и стваралачке доследности, није наишла на подршку, а ретки критичари писали су о њеном стваралаштву углавном хладно или чак непријатељски. Највише је погађало то што због тешког рада и сталног умора није могла нормално да пише. Ипак, улагала је натчовечанске напоре да ради на књижевности. Међутим, једино јој је пражка „Воља Русије" објављивала поезију, али кад је овај часопис пре-

МАРИНА ЦВЕТАЈЕВА

стао да излази, морала је да пише прозу, јер су јој то тражили из редакције париског часописа „Савремени записи". Често је по цео дан тражила добар епитет и помишљала је да јој слаби интелект и да ће једног дана, као Шуман, изгубити разум. Чудни живот је није много занимао нити су чудна задовољства могла да јој буду замена и надокнада за духовна задовољства.

Вративши се у Совјетски Савез, уверена да ће тамо наћи читаоце, издаваче и критичаре, а и да би била заједно са својим мужем Сергејом Ефроном и кћерком Аљом, који су већ били репатрирани, пала је у нове невоље. У доба стаљинских чистки ухапсили су јој мужа и кћерку и њеном мужу се у неком логору изгубио траг, а кћерка се вратила из логора тек након Стаљинове смрти. У таквим околностима, осећајући се као уклета да нигде не буде схваћена и смирена, Цветајева није могла више да се бави стваралаштвом, већ је живела од превођења грузијских и јеврејских песника, чије језике није познавала, већ је њихове стихове препевавала на основу грубих, прозних превода. Њена људска и песничка осетљивост је довела до највише очајања кад јој је и син погинуо на почетку Отаџбинског рата, и од тог сазнања није било далеко до одлуке да изврши самоубиство, што је и учинила последњег дана августа 1941. године.

Иако у писмима Марине Цветајеве има и много литерарне обраде (посебно у писмима упућеним Пастернаку), а и доживљаја рођених у фантазији, она ће убудуће бити неопходна лектира за сваког истраживача њеног стваралаштва, а и за сваког правог љубитеља њене изузетне поезије.

ИНОСТРАНЕ ТЕМЕ

# Неофицијелна совјетска ликовна уметност

У ГАЛЕРИЈИ Дине Виерни у Паризу одржана је недавно изложба која је побудила велико интересовање париске публике: Руска авангарда Москва 73. Четири сликара и један вајар приказали су своја дела настала последњих година, а сада први пут изложена у Паризу, где су стигла уз извесне тешкоће.

Вајар Максим Архангелск и сликари Владимир Јанкиљевски, Ерик Булатов, Оскар Рабин и Иља Кабаков, нису чланови Савеза ликовних уметника СССР-а, па, према томе, немају права ни могућности да своје слике, скулптуре и графике излажу у Совјетском Савезу. Они припадају оном мањем делу совјетских сликара који, поред великих тешкоћа и одрицања, траже своје уметничке путеве у савременом изразу, а издржавају се радећи као позоришни сценографи, филмски костимографи, сликари порцелана или илустратори књига.

Ова петорица талентованих уметника, рођених између 1926. и 1933. године нису познати у Москви, али су досад већ излагали у неким земљама Западне Европе.

Максим Архангелск је вајар који ради углавном у металу. Он обрађује случајно нађене металне предмете, а најчешће зделе и самовare. Те одбачене и случајно нађене предмете, он претвара у савремене форме, које, најчешће, носе назив „Композиција". Дела савремене уметности први и једини пут имао је прилику да види у Москви 1957. године на светском фестивалу младих. Као и његови другови и он има једину могућност да се упозна са савременом уметношћу преко репродукција. С обзиром на тако ограничену могућност, ови московски уметници често су у ситуацији да истражују већ давно истражено и да иду већ давно пређеним путевима, што се у њиховим делима, изложеним на овој изложби, јасно и видело.

Оно што својим скулптурама хоће да достигне, Максим Архангелск овако објашњава: „Волумен треба да буде ирреалан. Како не постоји начин да се представи ирреално, ја деформишем површину форме и удахњујем мртвој материји трепереље и живу поезију".

Владимир Јанкиљевски, сликар, графичар и вајар, рођен је у Москви, где је и завршио ликовну академију. Један је од најпознатијих уметника ван граница Совјетског Савеза, јер је до сада већ неколико пута излагао у Чехословачкој, Пољској, СР Немачкој, Италији, Швајцарској и Француској. У Паризу изложбу му је организовао Пол Торез, син Мориса Тореза, генералног секретара Комунистичке партије у то време. Пол Торез је велики пријатељ совјетских сликара. Да би објаснио и одбранио њихове савремене идеје и тенденције, објавио је 1967. год. у мартовском броју ревије „L'Oeil" велики чланак под насловом „Положај уметника у СССР-у".

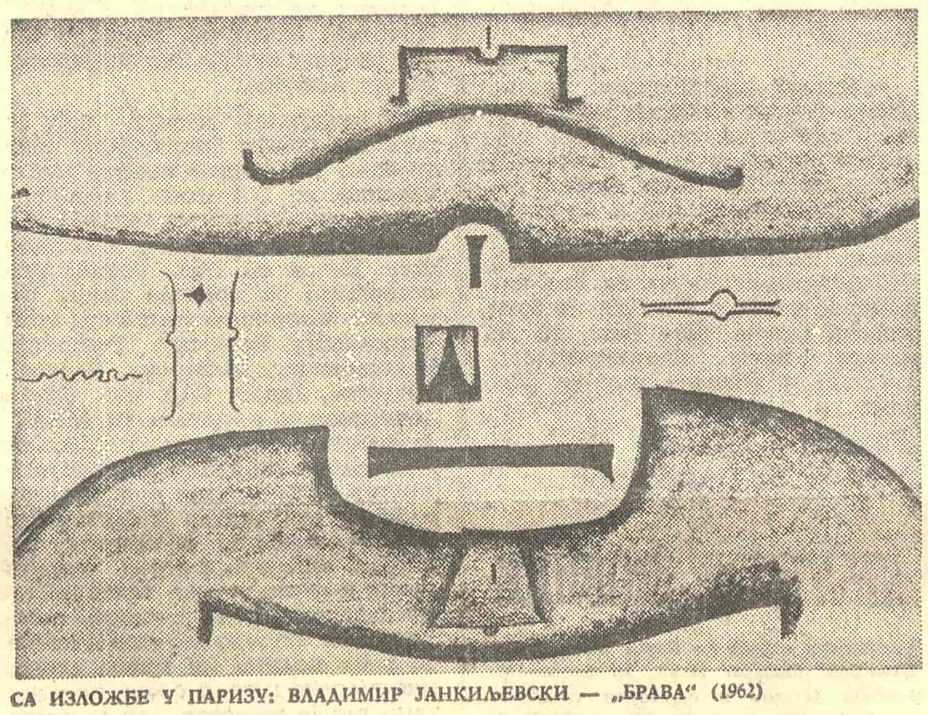
Јанкиљевски, који се издржава илуструјући књиге, већ десет година рали монументалне триптихе у дрвету и металу, полу-машине, полу-монструме, пуне мора, створене савременом технологијом која нас окружује и чији робови све више постајемо. Ту савремену технологију он у својим триптисима изједначује са паклом. Најзначајнији део његовог стваралаштва је графика. Темпераментан, смео, радикалан, представио се на овој изложби великим бројем графика, за које би се могло рећи да су, како у цртежу, тако и по идејама, под извесним утицајем Паула Клеа. Заинтересован за неке проблеме оптике, механике и геометрије, он ствара читав низ графика са том тематиком. Други циклус је посвећен Афродити и њеном култу. Третирајући смело њен женски анатомски детаљ, покушава да у њему нађе виши, универзални смисао, с једне стране, а с друге стране, своли тај орган на механички симбол, који више одговара данашњем схватању. Ова тежња нарочито долази до изражаја у графикама „Механичка Афродита" и „Афродита и њен унутрашњи живот". Без обзира на све тешкоће и проблеме на које наилази, Јанкиљевски упорно ствара, све више изграђујући свој оригинални стил.

Јанкиљевски је, са још двадесет и три излагача, учествовао и на једној изложби совјетских експресиониста и апстрактних уметника одржаној у СССР-у после другог светског рата. Изложба је одржана у Москви, последњих дана новембра 1962, а после неколико дана изванредно великог интересовања, била је прекинута наредбом власти.

Експонати су били пребачени на други спрат старог мањежа, да би ту били приказани члановима Централног комитета и Владе, који су, на челу са Никитом Хрушчовом, дошли да виде слике и дају своје мишљење. Њихова реакција је била врло неповољна, а нарочито је Хрушчов гласно и бесно изражавао своје мишљење.

Најхрабрији и најпознатији међу излагачима, Ернст Неизвестни, излази пред Хрушчова и покушава да му објасни да ови уметници нису заслужили грађу, него да он, Хрушчов, не познаје уметност! Хрушчов ненавикнут на такво супротстављање, помало збуњен, смирује се и напушта изложбу, али мишљење о савременој уметности никада није променио. Касније ће, више пута, сусретати Ернста Неизвестног, али никада неће износити свој суд о његовој уметности. Најзад, пред смрт, одредиће да баш Ернст Неизвестни ради његов надгробни споменик!

Трећи уметник који излаже на овој изложби је Иља Кабаков, вероватно најоригиналнији совјетски сликар, чије дело носи најмање западних утицаја.



САЛА ИЗЛОЖБЕ У ПАРИЗУ: ВЛАДИМИР ЈАНКИЉЕВСКИ — „БРАВА" (1962)

Његово дело је пуно оригиналног, специфично руског хумора, пуно маште, али и прилично тешко разумљиво. После више година рада и ликовних истраживања, ствара своју визију света и њу реализује као акцију која се догађа испред или иза прозорског окна. Како сам каже, свет је за њега прозор! „Кад цртам један елеменат, то је као да цртам муву која хода по чаши. Али и чаша је један елеменат. Само је провидан. Моје схватање света, то је видљиви човек, а иза њега, један невидљиви човек, који и поред свега постоји." Ову своју теорију Кабаков назива апсурдом, објашњава га овако:

„Све што није видљиво, дакле иза огледала, истинито је.

Оно што видимо нема никакво значење, дакле апсурдно је.

Елементи не познају светлост, они су у унутрашњости, чак и код светлости.

Свака слика је светлосни простор у коме елементи живе слободно. Дакле, садржај треба да буде сведен на најмању меру, јер може да смета светлости.

Проблем сликарства је како ослободити светлост.

БЕЛО ЈЕ СВЕТЛОСТ.

Човек треба да сања. Сањајући његов унутрашњи свет постаје реалан".

Кабаков живи у Москви и ради као илустратор књига за децу. До сада је имао десетак изложби у земљама западне Европе. У Москви је излагао само једанпут. У кафеу „Плава птица", он и Ерик Булатов изложили су 1968. године своје слике. Изложба је трајала једно вече!

Најзагонетнија и најзатворенија личност ове групе је Ерик Булатов. Живи у Москви као илустратор дечијих књига. Сликарске студије је завршио у Институту сликара Сурикова 1968 године. У почетку слика у реалистичком духу, али касније, упознавши Мондријанова дела, окреће се апстрактном сликарству. Први пут излаже четири црно-беле апстракције 1965. године у Институту Курчатова. Изложба је трајала један сат! Већ те године на његовим сликама долази до нове промене. Људска фигура се враћа на платно, али и тада фигура лебди у црно-белој празнини. Карактеристична слика из те фазе је аутопортрет настао 1968. године, који је изложен и на овој изложби. Овај портрет је био први пут изложен 1968. године у кафеу „Плава птица" са делима Кабакова. Подсећа на Магрита, али му се не може поређи ни инспирација ни дубока веза са руским пространствима и руским темпераментом. Ради много, али како сам каже: „Шта може да очекује уметник чије су две једине изложбе од 1968. године трајале један сат и једно вече?!"

Оскар Рабин, пети члан ове групе московских сликара, ради као и његови другови у Москви као илустратор књига. Академију ликовних уметника учио је у Риги и Москви, али је никад није завршио. Експресиониста по стилу, песимиста по погледу на свет, каже: „Моје осећање је туга. Могу да сликам. Моје слике одлазе на Запад али немам никакву наду, ништа. Немам жеља".

И поред таквих осећања ради много, излаже често, на жалост само у западним земљама. Он је и најпознатији од свих руских модерних уметника. Оскар Рабин је први совјетски сликар који је имао велику и запажену изложбу у Лондону. Његов стил је оригиналан — не подсећа ни на кога.

Снажног израза, свесно редукцираног колорита, он се често, на својим сликама, служи поступком trompe l'oeil. На овој изложби представљен је сликом „Јеврејски пасош". То је увеличана страница из сопственог пасоша, величине 90 x 30 см. Стандардним рубрикама у пасошу, Рабин је додао још једну: — Место смрти — Под неким плотом?... у Израелу?

Изложба у Паризу је покушај да се бар делимично представи стварање најкарактеристичнијег дела московских сликара и вајара.

Да ли ће ови храбри и талентовани уметници и у својој земљи добити место које им по вредности и припада?

Хоће ли њихова уметност бити призната, или ће и они доживети судбину својих славнијих претходника Кандинског, Малјевича...?

Да ли ће заједничке идеје Владимира Јанкиљевског, Иље Кабакова и Ерика Булатова створити Московску школу?

И оно најважније питање: Зашто совјетске власти забрањују сваку активност ових уметника у СССР-у, а не противе се излагању у иностранству, и то углавном на Западу?

На ова и многа друга питања још увек није могуће дати прецизан одговор, али не треба сумњати да ће уметници превродити све тешкоће и смоћи снаге да и даље афирмишу своју уметност, а можда дочекају и рехабилитацију своје уметности!

Миломир Нежић

## Телевизијска серија о Гетеу

Западнонемачка телевизија је приступила снимању документарне серије о Гетеу, која ће имати 13 делова, а трајаће у целини око десет часова. На припремању овог филма радио је читав штаб специјалиста, користећи сарадњу са источнонемачким филмским предузећем „ДЕФА" и неким градовима (Вајмар, Лајпциг). Филм ће бити снимљен у боји, а најпре ће, 28. августа 1974. године, када се испуњава 225 година од рођења великог писца, бити приказан део који приказује како је Гете написао први део „Фауста". Месец дана касније биће приказан и део који представља како је Гете написао „Вертера", а то ће бити учињено у вези са двестоголишњицом од објављивања овог романа. Цела серија ће, међутим, бити приказана по хронолошком реду почев од јануара 1975. године.

ХУМОР И САТИРА

# Пародије

Густав Крклец

## ВЈЕТАР ПОД БРОЈЕМ

*Осмјех сред лица. Једна жута диња*
*на столу с четир ноге. Нигдје пете.*
*О тко зна зашто лаје пас мој?*
*Тиња*
*лампа над столом. Вечерње дијете*
*пролази. Лик му к'о нестала скриња.*
*А све нестаје! Сјенке и комете*
*са звуком птица или шутњом иња,*
*са сребром цесте која пјесму плете.*

*Свачијој нози кажем да не броди*
*ривом, уз вјетар број седам и осам,*
*док на видику тихом гаси дан се,*

*док вали стрепе од зебње, у води,*
*кроз модро вече што не пита: ко сам? —*
*и ноћ добија много јаче шансе.*

## ВЛАЖНИ ЖУБОР

*Жубори вода коју ловиш ухом*
*под липом, с њеним листопадним рухом.*

*У шкољци ушној тај жубор задржи,*
*шапћући: Водо, влажна си до сржи...*

*Час шаре гледаш на јесењем сагу,*
*час у се примаш жуборећу влагу.*

*Знаш ли шта бива ако водом шета*
*пар хитрих, лаких папуча без пета?*

*Ласно је ићи струјом кад се пјени,*
*а прехлада је негдје ту, у сјени.*

*И тако даље... Милоту ће стрти*
*прехлада што се попут тата врти.*

*Али, док теби бољетицу кује,*
*поруку твоју нека вода чује:*

*— Около теци, громка или тиха;*
*далеко буди, драга од мог стиха!*

*

Никола Дреновац

## НЕРАСКАМЕЊЕНИ КАМЕН

*Спотакох се босоног о камен,*
*А тада ми дође његов глас:*
*Склони се с пута камену спотицања,*
*Не питај га у мраку неизвесности*
*Да нисам ја твоје ЈА*
*Да ниси ти камено ТИ,*
*Да нису они случајно камени ОНИ.*

*Кажем ја њему: ако си скаменьен,*
*То је најмањи разлог за љутњу*
*Због моје одлуке да уклешем*
*У тебе име пролазности што пролази,*
*Или мисао о колајни са две стране,*
*Испод тврђења о хиљаду личности*
*Човека баченог у сопствену дубину,*
*Заједно са последњим због камену*
*што докраја одбија да се раскамени*
*Упркос смислу Јеванђеља по мени.*

*

Мухарем Первић

## ИЗМЕЂУ ОДМЕТНИКА И УМЕТНИКА

Фридрих Шилер је био мишљења да му ватрена драматика најбоље полази за руком кад он, из стваралачких побуда, држи ноге у хладној води, претходно искапивши пола боце мање-више расхлађеног и убедљиво пенушавог шампањца. Тако је постигао извесну песничко-трагичку „пенушавост".

Песникова „бура" са „надирањем" дебитовала је у драми „Разбојници" баш под овим, да тако кажем, шилеровским околностима, тј. између две течности које је родитељ-дебитант Братислав Петковић настојао да „преточи" из 1780-1782. у 1973. годину. За такво претакање некадашње одметничке визије у визију под овогодишњим уметничким датумом Петковић се недовољно обезбедио доследношћу. А ваљало је мислити на непроблематично обезбеђење баш при уметничко-одметничком сусрету са „Разбојницима", мада није умесно тражити од једног дебитанта да не проспе ни најмању кап Шилеровог шампањца и воде. Петковић је, међутим, просуо толику количину да се у њој често гасила песникова бурна ватра!

На махове је изгледало да се Шилеров Карл Мор одметнуо од себе сама и да тражи неку врсту бесправног усељења у нашу епоху и у садашње позоришне програме. Од пунокрвних побуњеника родитељ је направио малокрвне, склоне да се највише буне због тога што не знају где се на пред стави завршава Шилер — и где почиње Петковић. И поред удаљавања од карлморовске атмосфере, родитељ-дебитант је успешно доказао да његово дебитанство ваља сматрати привременом појавом, а то се испољило кроз оне сцене које нису поставиле никакве шилеровско-петковићевске дилеме.

*

Симон Симоновић

## БЕЗ СУНЂЕРА У ГРЛУ

*Скоро пословично грдећи*
*Младу задимљену чворугу*
*На свом згуснутом челу,*
*Чувајући у грлу*
*Ватрогасни сунђер*
*(Или нешто сасвим друго,*
*Вечно кидисању на пламен),*
*Поскакујући од незајажљивости,*
*Пазикућу давно изигравајући,*
*Хоће ли дићи паликућа*
*Спушталицу над муњевитим*
*Оком?*

*Као лакоми саговорник*
*Чађи неоповрнуте пљевином,*
*Он ће радије прскаво уснити*
*Изграност многих горућих*
*Ишчекивања што се находе*
*У главама.*

*Гле, тај данонођник вади*
*Разиграни дим из пазуха*
*Да, напрасит и несврнут,*
*Од чела одлепи чворугу.*
*Гле, она се хитро склања,*
*Већ знојава и обрвана*
*Наводним кућним послом.*
*Гле, нигде те главе, ни чворуге,*
*Ни паликуће, ни грла*
*Из кога би могао вирити*
*Сунђер.*

*

Душан Баранин

## ЊИХ ТРОЈЕ — ОН, ОНА И ХРОНОЛОГИЈА

— Кад боље размислим, потпуно си у праву, Јелено, тврдећи да се нас двоје страствено волимо. Управо стога мораш да ми откријеш своју тајну: како ти већ сада, 1914, завршаваш студије на Медицинском факултету Београдског универзитета? Познато је да тај Факултет не постоји и да ће бити основан тек после првог светског рата који још није почео! — рече Коста вољеној девојци.

— Ако сам при крају медицинских студија, то је моја и романсијерова ствар. Она не сме да помути нашу бескрајну љубав из деветсто четрнаесте... — одврати Јелена. — Напослетку, замисли да је ово 2014 година, не гледај одсутно у страну, него присутно слушај рецитовање ове младе и незаборавно насмејане глумице, Веле Нигринове.

— Опрости, обожавана Јелено, али не постоји никаква могућност да ја данас и овде слушам и гледам госпођу Нигринову. И то с обзиром на извесне хронолошке околности које морам пропратити напоменом да би наводно млада Нигринова сада имала безмало пелесет две године — под претпоставком да је у животу. Међутим, она је умрла још пре пет и по година, услед чега је њено садашње рецитовање углавном искључено.

— Тако ми моћних сјајно положених испита на будућем факултету, ти си закерало и опасан ситничар, што ме приморава да за извесно време раскинем с тобом и да се заљубим у неког другог... У младића који избегава замерке неодрживе са гледишта велике љубави или великог романа.

Паролирао
Лав Захаров

НА ОСНОВУ МИШЉЕЊА РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СРС БРОЈ 413-57/73-02 ОД 26. I 1973. ГОДИНЕ НЕ ПЛАЋА СЕ ПОРЕЗ НА ПРОМЕТ

# ИЗМЕНИТИ ИСТОВРЕМЕНО КЊИЖЕВНОСТ И ЧОВЕЧАНСТВО

**Разговор са Филипом Солерсом — специјално за „Књижевне новине“**

ФИЛИП СОЛЕРС, уредник најпознатијег париског књижевног часописа „Тел кел (»Tel Quel«) и један од водећих теоретичара и представника тзв. „антибуржоаске литературе", јавио се у француској књижевности 1958. године, баш у тренутку када је на рачун до тада веома хваљених писаца политички неангажованог „новог романа" и „антидраме" (Мишела Битора, Роб-Грије, Натали Сарот, Бекета, Јонеска) почеле да пристижу критике о превазиђености таквог уметничког изражавања и „недопустивом флертовању са помодарским теоријама излапеле реакционарне буржоазије"!

Придружујући се новом књижевном правцу, Солерс ће се заувек одрећи свог првог, класичним стилом, написаног романа „Изазов", за који су Луј Арагон и Франсоа Моријак рекли да је „очаравајуће старински". У касније есејима и панфлетима он ће са жестином писати против свих „идејних противника који желе да точак књижевности скрену са правог пута". У том „надах нућу" објавиће и романе „Чудна усамљеност", „Парк" и „Драма". Године 1965. појавиће се његови „Бројеви", који ће код критичара наићи на различите оцене. Тек последњим романом, "X", овај млади писац одушевиће чак и „заклете противнике" који ће, хвалећи дело, на крају готово увек закључити да је „оно занимљиво, али да су били немоћни да у ње му било шта разумеју"!

У ствари, тај нови „роман" (?), назван ко зна због чега "X", није ништа друго него монтажа забележених мисли свега онога што би један човек стотинак или сви људи света у одређеном тренутку помислили. "X" у ствари није ништа друго но чудовиште од реченице, без великог слова, запете и тачке, у којој се речи повезују слободно, логично и нелогично, где се идеје сударају, спајају, разилазе и опет рађају: култура, буржоазија, мајка, надреализам, глупост, секс, злато, Џојс, велике мисли, грчки, латински, кинески, језик улице, научник, радник, Комуна, Запад, ројалисти, саветници, генерали, религија, родоскрвнуће, Бетовен, социјализам, једнакост, вагон, ослобођење, Арагон, вољушка...

Солерсов "X" био је управо повод да са њим започнемо разговор у редакцији часописа „Тел кел", који ће у следећем броју објавити и један његов значајан текст о најновијим погледима на развој савремене литературе и њене повезаности са друштвено-политичким приликама у земљи.

*— Пре него што пређемо на друге теме, можете ли нам нешто рећи о вашем најновијем делу. Шта оно за Вас значи и које су његове поруке?*

— Поруке сваког мог дела остављам на тумачење читаоцу, дакле и вама. Оно што бих хтео да кажем поводом „X"-а то је да је тај мој најновији „роман" плод личног размишљања и сазнања о овом свету. Свако књижевно дело, па и моје, историјски је условљено. Условљено друштвеном надградњом капиталистичког друштва оптерећеног поврх свега историјом и традицијом, у стадијуму експлозије. Настао је вакуум, без праска, испуњен свим могућим кризама, дакле и кризом споразумевања. Концепције литературе 19. века нису више одрживе. Немогуће је данас писати као у прошлости. Замислите, има још књижевника који копирају и позивају се, наравно под утицајем буржоазије, на Стендала и Балзака, који су за своје доба били револуционарни. Интелигентна је наша буржоазија. Подржава излапеле људе који као папагаји понављају академске, превазиђене књижевне форме, а валоризује дела „побуњеника" проглашавајући их као своја. Тако неутрализује све противнике њене идеологије, све што је ново, напредно.

*— Да ли у исту групу „превазиђених писаца" сврставате и представнике „новог романа", Мишела Битора и Ален Роб-Грије, на пример?*

— Мишел Битор — за многе „нови Валери", истраживач, „лабораторија", апотеоза сигурности против субверзије — није ништа друго него писац „авангарде" који понавља просто и једноставно најновију прошлост. Представници тзв. „новог романа" баве се минорним стварима, обичним копирањем технике Џојса или Кафке. Нови роман је буржоаска валоризација историјски и теоретски закаснелих књижевних „открића". Идеологија ових представника — па било да је реч о „подсвесним осећањима" Натали Сарот, Биторовом „објективистичком виђењу" или „имагинарним играријама" Роб-Грије — у стварности је конвенционална, психологистичка, позитивистичка или, ако хоћете, технократска.

*— Значи ли то да је и Џојсово дело застарело, превазиђено?*

— Џојс има огромну историјску важност, његово дело је револуционарно. Он је обухватио све опште проблеме наше цивилизације. Џојс није велики само зато што је први прихватио „лингвистички неред", пореметио ред речи и ритам реченица, него и због тога што је ударио темеље новој култури која тек треба да се створи.

*— Залажете се, дакле, за укидање старе, за стварање нове, претпостављамо, „бескласне књижевности". Како онда тумачите појаве као што су националне литературе, социјалистички реализам, хуманистичке поруке које носи свака добра досад написана књига?*

— О социјалистичком реализму питајте Ролана Барта. Он тврди, и у томе се с њим слажем, да је социјалистички реализам преузео форму буржоаске уметности писања. Проблем националних и локалних литература је такође превазиђен и застарео. То тврде уосталом у „Комунистичком манифесту" Маркс и Енгелс. Ми смо за повезивање и сажимање различитих књижевности и култура на ширем плану. А хуманистичке вредности које ви помињете, нас занимају једино као „производ" класног друштва. Тај хуманизам може да се брани, али и да се напада. Многи бране хришћански хуманизам који је у потпуном расулу, док други пак, стављају акценат на хуманизам који се супротставља буржоаском. У сваком случају реч хуманизам за мене има метафизичко а не научно значење.

*— Која је онда улога те нове „бескласне књижевности"?*

— Вредност писане речи не састоји се у њеном ангажованошћу, још мање у сведочењу. Она не може да буде слушкиња стварности и економике, него снага сопствене симболичне трансформације. Изменити књижевност у исто време кад и човечанство, то је наш задатак. И укинути поделу на „поезију" и „прозу". Увести у литературу фундаменталне теорије и законе лингвистике и психоанализе. И онда тек истраживати — као што су то чинили наши надреалисти и руски формалисти.

*— Неки писци — комунисти, а и сама КПФ оптужује Вас и Ваше истомишљењаке да сте „претерали", да ласкате радничкој класи иако с њом немате ничега заједничког, пошто проповедате „елитизам". Шта на све то кажете?*

ФИЛИП СОЛЕРС

— Вама су познати догађаји из 1968. године. Зато о томе нећемо говорити. Радничкој класи прети опасност од „успављивања", а то је опасно... Без интелектуалаца нема револуције, нема идеолошког рада. То није, уосталом, моја теорија, него Грамшија и Брехта... Противимо се тези — наука научнику, филозофија филозофу...

*— Шта мислите о Сартру? Многи кажу да је и данас најангажованија, прва личност француске културе?*

— Сартра заиста веома ценим. Много ствари треба од њега учити. То је прави представник модерног интелектуалца. Учитељ и савременик 21. века. Опасан је само симптом, за нас и за историју наравно, што је доста изолован. Нешто му ипак замерам, али на књижевном плану. Ето, написао је књигу о Флоберу на буржоаски начин. Шта ћете, то је његова, наша противуречност, друштва и времена у коме живимо...

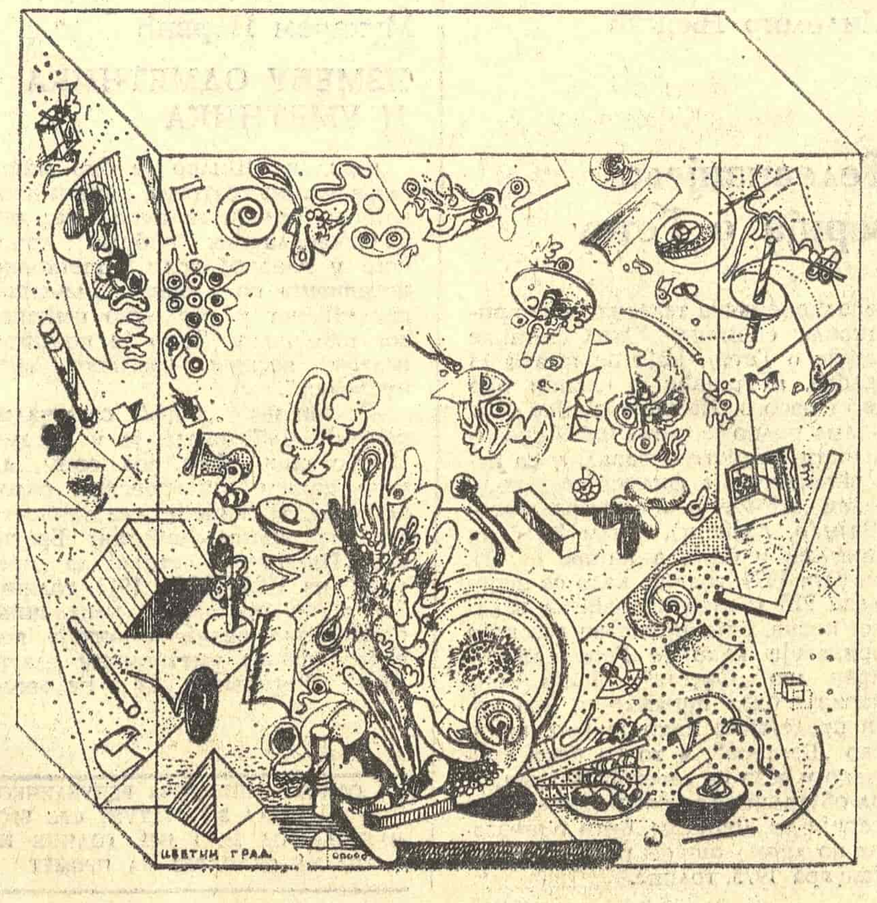
Разговор водио
Душан В. Станковић

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

**Уређивачки одбор:** др Петар Волк, Васко Ивановић, Миодраг Илић, др Драган М. Јеремић (главни и одговорни уредник), мр Љубиша Јеремић, Вук Крњевић, Чедомир Мирковић, Богдан А. Поповић (оперативни уредник), Владимир В. Предић (секретар редакције), Владимир Стојшин, др Иван Шоп, Бранимир Шћепановић, Техничко-уметничка опрема: Драгомир Димитријевић.

**Књижевни савет:** др Димитрије Вучен ов, 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 30 дин. Годишња претплата 60, полугодишња 30 динара, а за иностранство двоструко. Лист издаје Новинско-издавачко предузеће „Књижевне новине" Београд, Француска 7. 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.**






## Седамдесет пет година МХАТ-а

Навршило се седамдесет пет година од почетка рада Московског уметничког академског позоришта „Максим Горки" (МХАТ), које су основали велики позоришни уметници Константин Станиславски и Владимир Немирович—Данченко. Ово позориште није само једно од најбољих позоришта Совјетског Савеза него и понос совјетске уметности. Кроз њега су прошли многи најпознатији редитељи и најбољи глумци. Прва представа одржана је 14. октобра 1898. године, а приказана је трагедија Алексеја Константиновича Толстоја „Цар Фјодор Јоанович". Два месеца доцније, 17. децембра, одржана је премијера Чеховљевог комада „Галеб", а две и по године касније МХАТ је дао премијеру „Малограђана" Максима Горког, који је рекао да је ово позориште исто толико значајно и лепо као Третјаковска галерија или црква Василија Блаженог. Након револуције, неким представама МХАТ-а присуствовао је и сам Лењин, који је говорио да уколико постоји неки театар који треба спасти и сачувати из прошлости, онда је то несумњиво Московско уметничко академско позориште. Врло је значајна била сезона 1927/1928, јер су у њој наступила три нова истакнута совјетска писца: Всеволод Иванов, Леонид Леонов и Валентин Катајев. За представу Ивановљевог „Оклопног воза 14-69" Луначарски је рекао да је била тријумфални спектакл. Године 1935. приказује се први пут „Платон Кречет" Александра Корнејчука, а почетком 1942. године „Часовници на торњевима Кремља" Николаја Погодина, комад у којем се први пут на сцени приказује лик Лењина.

У културној мисији, коју је успешно вршио приказујући неке најбоље позоришне комаде руске класике и совјетске савремене драме, важан прилог дао је МХАТ и својим гостовањима у иностранству. Почев од 1956. године ово позориште је пронело славу совјетске позоришне уметности кроз Југославију, Бугарску, Румунију, Чехословачку, Мађарску, Пољску, Енглеску, Јапан, САД итд. Свуда дочекиван са одушевљењем, МХАТ је годинама био један од најбољих амбасадора совјетске уметности и културе. Иако склон приказивању класике, овај театар је одувек био живо и савремено позориште, остајући наравно, и веран теорији глуме и приказивања великог Станиславског. МХАТ је многим позориштима служио као узор и тешко је рећи колико му много дугују многе сцене широм света, не само тамо где је гостовао, већ и много шире, јер се о њему много зна и преко књига, студија и расправа, посвећених искуству које је он у свом тричетвртвековном трајању имао, на корист не само совјетског него и светског театра.

## Стогодишњица Благоја Берсе

У Загребу је низом концерата, предавања, изложби и студијских разговора прослављена стота годишњица рођења Благоја Берсе, једног од наших највећих композитора, родоначелника модерне хрватске музике, а уједно је обележена и четрдесета годишњица његове смрти. Током читавог свог живота, од последњих дана децембра 1873. до 1. јануара 1934. Благоје Берса припадао је групи најистакнутијих хрватских уметника, широко образованих, неуморно ангажованих и читавим бићем преданих стваралаца и креатора нових, напредних музичких идеја. Већ на самом почетку свог уметничког рада, започетог првих година овог столећа, Берса почиње да уноси у хрватску музику модерније тековине европске музике и да, ни најмање не потцењујући романтичарска опредељења ранијих композитора своје постојбине, покрене читаву једну плејаду младих композитора, својих савременика, и да их усмери ка новим путевима. Историја југословенске музике бележи Берсин удео једнаковредним као и удео Славка Остерца у Словенији или удео Христића, Коњовића и Милојевића у Србији — били су то новатори у свету тонске уметности на тлу можда исувише „натопљеном" националним заносом. Били су то пионири у чијем се кругу посебно истицала личност великог композитора Благоја Берсе.

Вредно је истаћи чињеницу да је Берса био један од најзаслужнијих музичких педагога који је, остављајући као композитор своја ненадмашна „Сунчана поља", оперу „Огањ", недовршену музичку драму „Смрт мајке Југовића" и читав низ вредних остварења, оставио и трајне своје трагове кроз стваралаштво групе водећих хрватских композитора, његових студената са загребачке Музичке академије. Из његове класе поникли су Бруно Бјелински, Никола Херцигоња, Мило Ципра, Иво Бркановић и други.

Јубилеј знаменитог стваоца и педагога има у овом часу обележја славља: шездесет година живота и трајни прилози нашој музичкој култури то је оно што и без Берсина личног присуства наставља свој пут.

Владислав Димитријевић

## Ружица Јоцић

У 86. години умрла је у Београду Ружица Јоцић, која се, поред писања прича за децу, бавила музиком и превођењем. Била је један од првих преводилаца Лењина код нас; њен превод Лењина, пошто је штампан, запленљен је од полиције, а она је због тога доспела у затвор. У њеном дому су се окупљали многи београдски интелектуалци. Још 1908. породицу Јоцић је посећивао филозоф Бранислав Петронијевић. Њен муж, војни лекар, умро је од пегавог тифуса, лечећи тифусаре 1914. године. Пошто се настанила у Београду, њен син, песник Љубиша Јоцић, пише текстове, за које композитор Миховил Логар пише музику и она те песме пева на концертима. (Између осталих, певала је и револуционарну песму „Београде".)

Рано стечена искуства са угњетачким властима, из доба када је са оцем ишла из места у место у која су га Обреновићи често премештали, привукла су Ружицу Јоцић напредним струјама између два рата. Најпре се везује за Народни фронт, а затим за КП. Један од првих састанака Народног фронта одржан је 1936. године у њеној кући. Међу тридесетак београдских интелектуалаца на састанку су били и Јован Поповић, Александар Вучо, Душан Матић. За време рата у њеном дому су се састајали Борива Ковачевић, Иса Јовановић, Коста Рацин, Коча Поповић, Жика Чукулић и многи други. За време рата сарађује са Космајским одредом и крије илегалце Жику Чукулића и Борђа Јовановића, као и већи број омладинаца. Случајно ломи ногу и неколико месеци после тога, 1944. године, иако болесна и хрома, одлази у партизане. И као старица није клонула духом и пред саму смрт писала је још увек приче за дечје листове. (В. С.)

## Преписка између Шарла Пегија и Ален-Фурнијеа

У Паризу је управо изашла, у издању издавачке куће Фајар, четворогодишња преписка (1910 — 1914) Шарла Пегија и Ален-Фурнијеа. Упознавши се у пролеће 1910. године, када је Фурније имао двадесет четири године и почињао да пише у „Париском дневнику" док је Пеги имао тридесет седам година и био чувени уредник „Петнаестодневних свезака", два писца су намах постали врло присни пријатељи. Дописивали су се, пак, спорадично, када су се одвајали због одласка из Париза. Пегијево педесет једно писмо представља две трећине књиге и први пут су била објављена 1946. године, док су писма Фурнијеа, такође одвојено штампана 1970. године. Сада се први пут објављују заједно, са уводом, закључком и коментарима Ива Реј-Херма, директора „Француске алијансе" у Паризу.

Намеће се, неизбежно поређење између ове преписке и преписке Ален-Фурнијеа и његовог другог пријатеља: Жака Ривијера. Разлика је врло велика. Одвојени један од другог, Ривијер и Ален-Фурније су се, будући да су се веома разликовали, узајамно критиковали и исповедали своја различита уверења, водећи често ватрену расправу око битних питања живота, књижевности и религије. Преписка између Пегија и Ален-Фурнијеа је мања по квантитету и мање вредна по квалитету. Разлог вероватно лежи у чињеници да су Пеги и Ален-Фурније умногоме били слични: обојица су много полагали на своје детињство, имали религијске склоности и братили се традиционалном католицизму, обојица су били несрећни у љубави и, свако на свој начин, патриоти и, најзад, обојица су погинули септембра 1914. године, у првој бици на Марни. Али и ако се њихова писма углавном допуњују и изражавају међусобно дивљење два писца, она су незаобилазна не само за боље упознавање њиховог стваралаштва него и за боље упознавање времена у којем су живели и стварали.