

# КРИЦИ И ШАПУТАЊА ФЕСТА

У ПАРАДОКСАНОЈ ТВРАЊИ да је ФЕСТ све бољи, а филмови све слабији крије се, по мом мишљењу, одговор на питање у каквом су стварном односу ФЕСТ, као велика смотра једногодишње производње филма у свијету, и сама та производња, односно онај њен дио који је имао успеха на великим, и познатим, свјетским фестивалима. Наравно, ФЕСТ почиње да добија своју физиономију, јаче изражену, у покушају да једном одређеном врстом пројекција прерасте у радни симпозијум на којему ће бити приказани и они филмови који не носе предикате официјелних фестивала а показују способност својих аутора да трагају за новим и у садржајном и у формалном погледу.

Између признања на великом фестивалу и трагања, између великог комерцијалног или политичко-идеолошког успеха и авангарде стоји тешко премостити бедем продуцентске и дистрибутерске логике која неумољиво, али трајно, диктира, на непосредан или посредан начин критеријуме великих фестивала. На другој врсти фестивала те критеријуме диктира, такођер врло суштина у методима, али перманентно, политичко-идеолошка прагматична свијест која сва трагања, и искушења, филма као умјетности ставља у службу потреба одређеног тржишта. Другим ријечима, ФЕСТ треба да изнађе путеве да у свом оквиру нађе могућности да се прикажу филмови који још нису у живи великих фестивала али ће то ускоро постати.

Не треба никад сметнути с ума чињеницу да на основне токове свјетске филмске продукције је непрекидно врши филмски ствараоци који доносе нову, свјежу крв и у тематском и изражајном погледу. Оно што је још прије неколико година била авангарда сада је већ конвенција у филму.

Донедавно још политички филм латинско-америчких аутора сматрао се локалистичким сурогатом а данас политички филм, са тематиком која је везана управо за то подручје, постаје очекава замишљив за велике продуcente. Треба се само присјетити какав је филмски бизнис направљен од студентског покрета у свијету. Данас, када је секс већ скоро исприљен као велика комерцијална тема за велике продуcente, пронађен је нови златни рудник: насилје.

Насилје је, наравно, и раније било присутно на филму. Мање-више оно је стално присутно у историји кинематографије али је, несумњиво, у посљедње вријеме од једног елемента човјековог и друштвеног понашања, као што је насилје, у кинематографији направљена мода и навика. Насилје постаје доминантном тенденцијом филма данас. Оно се максимално експлоатирало у обје основне тенденције које стимулишу велики продуценти и велики фестивали: и у комерцијалном филму и у политичком филму. Питање које се поставља само по себи, ако је разговор о филму као умјетности, јесте: у које се сврхе насилје употребљава? Да ли је оно, по себи, битна одредбеница филма или је оно, унутар хуманијег контекста, друштвена посљедица, једна од појава људског и друштвеног понашања?

И у једном и у другом смислу ФЕСТ је овај пут дао гласачима обиле примјера. Ако је Гаврасов филм једна могућност тумачења насилја са социјалним импликацијама („Опасно стање“), а Пекингов филм („Пси од сламе“) друга могућност, у којој је наглашено тумачење насилја унутар индивидуе, у њој самој, онда можемо говорити о крајностима једне дилеме која има још много могућности. У филму „Дуел“, на примјер, насилје је потпуно аперсонализовано и има вид метафизичког бића, а у изванредном филму „Затвореници“ остварено је у јединству социјално-психолошко-физичких интеракција које имају дубоку политичку позадину. Посебно врст насилја над собом, остварено као покушај излажења из једне људске реалности која је окамењена социјалним статусом, моралом, навикама, емоцијама — укратко свијешћу и по-свијешћу — артистички бравурозно је креирао и Бергман својим филмом „Крици и шапутања“.

Дакле, насилје постаје опсеивном константом свих начина „левања и мишљења“ у савременом филму.

У том смислу све оно што је некад била авангарда, што је био покушај, што је био „андерграунд“

Наставак на 2. страни  
Вук Крњевић

# КЊИЖЕВНОСТИ И НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ



СА ОВОГОДИШЊЕГ ФЕСТА: СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „ХОБЕМО ПУКОВНИКЕ“ М. МОНИЧВИЊА У КОЈЕЈ СЕ УКАЗУЈЕ НА ОЗБИЉНУ ОПАСНОСТ ОД ПРОФАШИСТИЧКИХ ДРЖАВНИХ УДАРА ИЗ КОЈИХ МОГУ ДА ПРОИЗИДУ ВЕЛИКЕ НЕВОЉЕ ЗА ЧИТАВЕ НАРОДЕ. НА СЛИЦИ ЈЕ У ПРВОМ ПЛАНУ НОСЛАЏ ГЛАВНЕ УЛОГЕ УТО ТОЊАЦИ КОЈИ СЕ НА ФЕСТУ 74. ПОЈАВИЛИ И У ФИЛМОВИМА „ПРИВАТНА СВОЈИНА НИЈЕ ВИШЕ ЛОПОВАКУ“ ЕЛИЈА ПЕТРИЈА И, У ПРОГРАМУ „ВИДИЦИ“, „ВЕЛИКО ЖАРАЊЕ“ МАРКА ФЕРЕРИЈА

## АПЕЛ ЗА ОДБРАНУ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ

ФИЛМСКИ фестивали, без обзира на своју физиономију, еволуирају на исти начин као и филмски аутори: из године у годину, од филма до филма, они непрестано осмишљавају своје трагање новим идејама и значењима, трагајући за властитим односом према филмском медијуму, или постепено стагнирају окоштавајући свој смисао и прихватајући конвенције које им се спонтано намећу. Фестивали, тако, иллустрирају ваљаност свог основног концепта или губе свој идентитет.

Посматрајући, из овог угла, како је у згуснутом временском интервалу (од 1971. до 1974. године) еволуирао београдски ФЕСТ, имамо заиста довољно разлога да, бар у овоме тренутку, будемо озбиљно забринути за очување идентитета ове неоспорно корисне филмске манифестације која, полако губећи фестивалско, све више добија сајамско обележје, и то баш у ономе часу кад се почело веровати да је управо с ФЕСТ-ом пронађена спасоносна и универзална „фестивалска формула“...

Зашто је ФЕСТ 74. био толико слабији од претходних? Да ли за то што је програм био распинутији него икада, иако за то није било никаквог оправдања (па, за девет дана, видели смо само један заиста велики филм, дело Ингмара Бергмана „Крици и шапутања“)? Да ли због тога што је селектор, по својој укусности, али без велике потребе, одабрао и превише осредњих филмова, од којих су неки чак и без икаквих својених награда на другим фестивалима (као што су „Стање редовно“, „Хоћемо пуковнике“, „Град изобилја“ или „Посејонова авантура“), а позвао је чак и оне филмове који су као једини „препоручу“ могли да истакну само своје толе кандидатуре за „Оскаре“ (као „Њушкало“, „Девојка коју сам волео“ или „Леги пева блуз“)? Да ли је четврти ФЕСТ неуспео и зато што му је, случајно или намерно, готово по ловина обимним репертоаром била састављена само од филмова приказаних на прошлогодишњем канском фестивалу? Све су то питања која, посредно, сугерирају и одговор, кад је реч о стварним узроцима слабости минувше ФЕСТ-а, као и о правим разлозима његовог тешког претварања у гломазан дистрибутерски филмски сајам.

Но, упркос свему, сврсисходност постојања једне овакве манифестације која нас, макар и делимично, упознаје са оним што се збива у савременом светском филму, још увијек доводи у питање: напротив, у кинематографској средини као што је наша, креативно скученој и недовољно информисаној, већ само постојање ФЕСТ-а представља облик

својеврсне културне акције! Али, да би опстао, ФЕСТ мора ширити своје сопствене хоризонте (не базирајући свој репертоар, будуће, на некој врсти канске репризе, уз додатно присуство многих несубјективних „оскароваца“), као што мора одамати очигледан притиску једне јалове квантитативне експанзије (која се, формално, ослања на наклоност „широке публике“, а иза које се, без сумње, крију само пробудене комерцијалне амбиције неких домаћих дистрибутера да преко ФЕСТ-а, уз помоћ спаносне ознаке „Филм приказан на ФЕСТ-у“, лакше распродају замисае са својих властитих лагера). Тако, после овогодишњег четвртог ФЕСТ-а, имамо више повода да размислимо о судбини самога ФЕСТ-а, него о судбини савременог светског филма.

\*\*\*

ФЕСТ је, сетимо се, рођен под срећном звездом — у тренутку продора „новог америчког филма“ на већ поустало „европско ауторско тржиште“. Тај „нови амерички филм“, фениксовски рођен из пепела холивудске традиције, којој су искуства „европског новог филма“ и „америчког подземног филма“ даровала неочекивану виталност и свежину, почео је радикално да мења не само тематику већ и нарацију старих холивудских прича.

Догодило се, тако, да је један нови фестивал стартовао откривајући нам једну нову кинематографију, што се само пожелати могло, јер је у датоме тренутку представљао двоструко откриће. (На ФЕСТ-у 71. видели смо, први пут сабране на једном месту, све оне америчке филмове који су, свуда по свету, подједнако будили интересовање и „синеаста“ и „широке публике“ почевши од „Одсеје 2001“, „Голых у седлу“, „Пиноћног каубоја“ и „М. А. С. Н.“-а, па до „Коте Забриски“, „Коње убијају зар не?“, „Вуастика“, „О јагодама и крви“ или „Буч Касидија“)... Већ идуће године, на ФЕСТ-у 72, потрес откривања био је знатно мањи, јер је амерички кинематографски нудећи нам нови контингент својих једногодишњих остварења престала и да нас изненађује смелим синеастичким продорима. Већина реалитетских потхвата из те године исприљивала се у трагању за једним „новим филмским реализмом“ који ће, апсорбујући многа искуства минувше деценије, афирмисати нове облике филмске нарације. Пошло се опет додуже заобилазним путевима, у сусрет класичним облицима филмског приповедања. (На ФЕСТ-у 72, тако, нашли су се углавном такви амерички филмови који иллустрирају поштовање, али не узбуђују претерано добре поз

наваоце филма, као „Квака 22“, „До — и то је Америка“, „Пачиња у граду дрога“, „Свлачење“, „Плави војник“, „Боаница“, „Патон“, „Роллингстонси“, „Велики мали човек“, „Дневник бесне домаћице“ или „Пет лаких комада“)... Већ на ФЕСТ-у 73, следећи неумитну логику оваког развоја, амерички филм поново је доминирао али са делма која су нам нудила готове образце модерног спектакла — од нове врсте „трилера“ („Кум“, „Француска веза“), преко сјајног „мјузикла“ („Кабаре“), до већ типичне „холивудске комедије“ („Што те тата лупта саму“) — при чему се, у различитим жанровима, висок занатски ниво подударало са високом комерцијалношћу. Амерички сан о филму, на тај начин, још једном се потврдио.

Судбина ФЕСТ-а, дакле, била је већ од самога почетка присно везана за судбину савременог америчког филма, а пракса је показала да је то био двосеклан мач: јер, само за неколико година интензивне филмске производње, амерички филм прошао је кроз три судбоносне етапе, од снажних естетичких потреса којим је пропраћена појава „новог америчког филма“ (1971), преко стварања једне „нове филмске нарације“ (1972), па до потпуне доминације нових облика комерцијалног „филмског спектакла“ (1973), а таква еволуција савремене америчке кинематографије спонтано се подударила са еволуцијом самога ФЕСТ-а!

\*\*\*

И на званичним програмима ФЕСТ-а 74. доминирао је квантитативно амерички филм, дајући интонацију читавој овој смотри. Али, изузимајући Шаубергово „Страшно“, дело испуњено визуелном лепотом и необичним људским односима, све остало из америчке селекције било су само сомјадни „биоскопски филмови“ (као веома пријатан за гледање Богдановичев „Месец од харитије“, сјајно режиран Олдричов „Један воз за две битанге“ или Шнибергов „Дуел“, прављен по мери лапидарне телевизијске игране сторије, а овоме избору могли би се још додати сентиментална Фјурџева „Леги пева блуз“, па сензационални Вилјамови „Плави анђели“ и занимљива Сјувартова музичка репортажа „Црна браћа певају“) или су то били сасвим конвенционални и безбојни холивудски потхвати (као Крмерова празничка „Сурова Оклахома“, неочекивана млака Полакова „Девојка коју сам волео“, Нимова стрипована „Посејонова авантура“, славањавна Веронова прича „Сузана и Церемин“ или ко

Наставак на 2. страни  
Слободан Новаковић

- АНКЕТА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“: САДАШЊИ КУЛТУРНИ ТРЕНУТАК — учествују Милан Вукос, др Владимир Кондић и др Милорад Најдановић
- О ФЕСТУ 74. пишу Слободан Новаковић, Вук Крњевић и Драган М. Јерemiћ
- ПРОЗА — Ерих Кош: ПИСМЕНИ ЗАДАТАК
- ПОЕЗИЈА — Драган Колунџија, Гојко Ђого, Доброслав Смиљанић, Радослав Недељковић и Мааден Милошевић
- Радојина Таутовић: ВИЗИОНАРСКО ДЕЛО БОРБА ЈОВАНОВИЋА
- Мр Мирко Зуровац: СНАГА СЛИКЕ
- Зоран Маркуш: ТРОДИМЕННИОНАНА СЛИКА СВЕТА
- Др Александар Б. Костић: ЗА БОЉУ ОБРАДУ МЕДИЦИНСКЕ ТЕРМИНОЛОГИЈЕ
- Милојко Чоловић: СУСРЕТ СА КИНЕСКИМ ПСИЦИМА
- О ИЗЛОЖБАМА Крете Хегелушића и Јагоде Бујић, пише Срето Бошњак
- О НОВИМ КЊИГАМА Радомира Андрића и Снежане Киновић-Пејаковић пишу Николај Тимченко и др Светозар М. Игњачевић

## НА РЕДУ ЈЕ ОЖИВЉАВАЊЕ ИСТОРИЈЕ

ОВОГОДИШЊИ ФЕСТ је, по многим мишљењима, по квалитету филмова приказаних на њему, био слабији него претходни. Док су три ранија ФЕСТ-а, чини се, мнимим узлазну линију како по квалитету тако и по квантитативним показатељима, овај је ту линију показао само у другом смислу. Организаторима се због тога не може много замерити, јер они нису криви што је прошлогодишња филмска продукција у свету била слабија него раније. Иако им се може замерити што нису увек најбољи филмови били на главним програмима у Дому синдиката и „Козари“, него у другим салама, и што је новинарима, због врло лоших пројекција и доста лошег преводчења неких филмова, било тешко да прате оно што се приказивало.

Омањали су, најпре, неки славији режисери, чије смо много боље филмове гледали и ван једног овако високог избора као што је ревија филмова на ФЕСТ-у. Затјали су или се успавали многи велики редитељи: Лукино Висконти у „Аудачићу“, Џозеф Лоџи у „Нори“, Фрасоа Трифо у „Америчкој пошти“, Џозеф Манкијевич у „Њушкалу“, Џон Хјустон у „Граду изобилја“, па и Сиани Полак у „Девојци коју сам волео“. Висконти није искористио шансу да прикаже је ану заиста изузетну личност међу владарима и једно изузетно време у политици и култури, Лоџи је разочарао у реконструкцији Изеновог позоришног комада који није желео (или није успео) да актуелизује, Трифо је дао једну танушну и површну слику о спинаљу филма, а Полак је на холивудски начин приказао једну неконформистичку личност у Холивуду. Нису затјали једино Ингмар Бергман, који је у „Крицима и шапутањима“ дао један од својих бољих филмова и особито, Андре Кајат, који је у филму „Нема дима без ватре“ још једном успео да узбуди нашу свест пред немоћним нељудном човека да се одбрани од клевете.

На срећу, поред ових старих добрих режисера (Бергман, Кајат), ФЕСТ је увеличало присуство неких млађих стваралаца који су већ својим првим делма успели да покажу зрелост и способност да се уврсте у сам врх светског филма. Међу њима свакако прво место заузимају Алес Бриџис са својим трећим филмом „Заблуда“ и Џери Шауберг такође са својим трећим филмом „Страшно“, који су прошле године у Кану однели „Златну палму“ ex aequo, а и на овогодишњем ФЕСТ-у представљају можда најсветлије тачке, којима донекад смета само то да су њихови филмови подсећали на нека већ виђена филмска и литерарна остварења. А уз њих су се такође истакли швајцарски режисер Клод Горета с филмом „Позивница“ (својим другим филмом), Џејмс

Наставак на 10. страни  
Драган М. Јерemiћ



# КРИЦИ И ШАПУТАЊА ФЕСТА

Наставак са 1. стране

филм, што је био покушај рушења конвенционалног начина мишљења, постао је данас пуни реалистички филм у свијету. Некадашња авангарда постаје данас конвенција. Али, по свему судећи, само је, бар засада, Бергману пошло за руком да унутар тог таласа настиља нађе право лежиште за имплементирање својих унутарњег опредјељења и да досегне онај високи степен умјетничке зрелости која омогућује велико дјело. Модале доћи, и проћи, а дјело остаје. Можда се, баш поводом наведе новог, Бергмановог, примјера може говорити о томе колико је забраво Бергман био испред моде. Она га је суглила, али га није достигла. Онај другограђанин низ година ћу тава великих фестивала око чудесног Бергмановог дјела у цијелини, сва закашњела признања, валањо говоре о томе.

Модале је суглила Бергмана, али га није достигла: отуда је много филмова у струји насиља али нема великих дјела. Ауторима дјела у којима је насиље опсесија још увијек као да је то могућност да шокирају а не да креирају. Дјело, међутим, не егзистира на шоку и тешко да се остварује шоком.

Управо због тога је и било могућно тврдити, с великим повјећењем у ФЕСТИ, да је он све бољи а филмови све слабији. Некада је ФЕСТИ био мање организован али је имао више значајних дјела. Данас је он права слика свјетске продукције а у њој је, очигледно, мало великих дјела.

Међутим, не треба сумњати у снага живост продуцентата и умјетност великих фестивала. Сви ће они учинити све што је могуће да се дође до филмова који ће бити велики хитови. И комерцијални и политички.

У сваком случају овогодишњи ФЕСТИ био је у тој мјери у знаку насиља да су скоро незапажено прошли филмови другачије оријентације. Читав један тренутак скоро документаристичке реконструкције (као што је, примјером, Цинеманов филм „Операција Шакал“ или Висконтијев „Аудвин“) остала је без великог одјека. Чак и мајсторство режисера једног Алана Бриуса („Забуда“) или Франсоа Трифоа („Америчка ноћ“) дјеловало је одавећ неатрактивно. Шта тек да се каже о филму „Страшно“ који је, и поред маестралне игре Пина Хекмана, само подсјећао на филмове од приједне неколико година. Модале је у филму навика која узбрзо постаје начин понашања, мишљења, осјећања. ФЕСТИ је за такво стање ствари најмање крив.

Али је се спасио од помодности и да би био не само смотра свјетске филмске моде, већ и културна акција, ФЕСТИ мора трагати за оним што долази, што ће постати модале. У том смислу он је, овај пут, својим разним дијелом постао почетне резултате. Али он, очигледно, мора постати стјепиште социолога, политиколога, естетичара, критичара, стваралаца — свих оних који ће, уз публика која филмове прима са минималном унапријед латих информација, овој смотри филмова свијета давати једну мериторну и немилосрдну дијагнозу.

ФЕСТИ, дакле, треба да буде и радни склуп оних који ће филму дати валаност осјећања и тумача свега онога што је у свјетском филму познато и што ће бити познато. Јер оно што је већ конвенција значајно је само онда ако је заиста велика умјетност. А тога је, то је показао и овај ФЕСТИ, одавећ мало.

Што мање шапутања — што више крикова.

Вук Крњевић

## АПЕЛ ЗА ОДБРАНУ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ

Наставак са 1. стране

ректно прављен али недовољно узбудљив Хјустонов „Град изобиља“. Овако презентирани амерички филм почео је, очигледно, робовати неким новим драматуршко-тематским шаблонима (у то ду је, рејимом, ушла прављење филмова о паровима скитача који се потпујају по друмовима и пругама Америке, обично у годинама депресије) или се, просто, на неке раније умјетничке и комерцијалне успехе сада надовезују нека нова слична остварења (у томе смислу, „Плави анђели“ делују као парафраза „Глоих у седлу“, „Сузана и Церемии“ као тинејџерска реплика на „Аубавну причу“, а „Прна браћа певачу“ као причачка варијанта „Вудстока“ па чак и одачно Шац бергово „Страшно“ представља само ехо оне врсте фил-

мова који на мозаичан начин говоре о доживљајима двојиче бескућника, везаних неким чудним пријатељством, какве смо својевремено налазили у „По ноћном каубоју“ или „Гоаима у седлу“. Да парадокс буде већи, најснажнији амерички филм приказан на овогодишњем ФЕСТИ-у, „Ослобађање“ Дона Бормена, дело које снажним аргументима поткрепљује своју тезу о насиљу и суровости савременог света, случајно се провукло у званичну селекцију са ексклузивног програма „Видици“, захваљујући срећној околности да филм Максимовијана Шела „Пешак“ није на време стигао на ФЕСТИ...

Оно што важи за амерички филм на ФЕСТИ-у 74. то важи и за италијански филм који је, већ по својој новијој традицији, окрутн политичко-сатиричним темама („Филм о љубави и анархији“ Вергилијеро, „Хочемо пуковнике“ Моничелија) или делима са елементима опоре социјалне критике („Скалпела, бела мафија“) при чему се социјална драма често претвара у социјалну комедију (Агуадин „Убица столова“, Петријев „Приватна својина више није лоповлук“) — али, оваква оријентација италијанских синеаста већ почиње да делује као својеврстан манир, односно као слабији ехо онога што је италијански филм, сличним третманом, већ понудио ранијих година, рекао би се далеко успешније и у стилском и у тематском погледу („Радничка класа иде у рај“, „Мими, металац коме је површен понос“). Што се Висконтијевог „Аудвина“ тиче о њему ваља посебно говорити, јер овај велики аутор, заокружујући сопствену трилогију о неким германским срединама и ликовима који пропадају („Сумрак богова“, „Смрт у Венецији“, „Аудвин“), увек пружа обиле материјала за размислање о људској природи, као и о ауторском третману те природе у оквирима јединственог висконтијевог опуса.

Од преосталих великих европских кинематографија, које су на овај или онај начин биле представљене на ФЕСТИ-у, не би се ништа особито могло рећи ни о енглеској (у чијој су се селекцији нашаа два заиста сјајно режирана филма, Лоуизијева „Нора“ и Пекиноови „Пси од сламе“, оба с тезама које нас не остављају равнодушним, али уз њих су дошле и неке мање-више успеле комерцијалне приче, као „Забуда“, „Операција Шакал“, „Њушкало“ или „Аубавник великог стила“, о којима стварно не вреди трошити речи); ни о совјетској (која нам је уз једну занимљиву савремену тему, Авербахов „Монолог“, пону дала и једну прилично развучену политичку „Гаврасијаду“, Желак-Јавићев филм „Та слатка реч — слобода“, а и један несхватљив промашај Андреја Тарковског — „Солярис“, дело које показује да се овај аутор лакше сналази у прошлости него у будућности!); а што се француске селекције тиче, у њој је почасно место припало старом Трифоу, чија „Америчка ноћ“, колико због своје непретенциозности толико и због своје спонтаности и шарма у третману једне специфичне „филмске теме“ (реч је о филму који показује како се прелео филм!), заслужује све симпатије — а уз Трифоа појавили су се, опет, спретни Дељин и промучурни Гаврас са својим новим причама на старе теме („Срећна ноћ“ и „Опасно стање“), као и аутори без чијих се филмова може замислити сваки фестивал (Кајат с делом „Нема лема без ватре“ и Боасе с филмом „Стање редовно“, оба прављена тако да се одмах забораве).

Од свега остало, што је на ФЕСТИ-у виђено, заслужују да се помену још свега два три филма: пре свих, швајцарских филм „Позивница“ у режији Клауда Горе (суптилна прича о „малом људима“, испричана подједнако и на „латијевски“ и на „чешки“ начин), затим чудни промашај Анжеја Вајде — „Сваба“ (дело у чију је метафоричност тешко проникнути), па једна нова шпанска варијација на старе буљевловске теме (филм „Ана међу вуковима“ Карлоса Сауре, филм преврше педантно прављен) или дело индијског мајстора Сагјангита Реја „Грмљавина у даљини“ (филм режирани прилично старомодно и маало, али са пуно осјећања за штимунге). Но, све су то били само различити облици шапутања путем филма, којима су поједини аутори само дискретно доказивали свој редитељски шарм. Једини истински крик једног ствараоца, пуно бола, мудрости и гнева, дошао је тек са филмом Ингмара Бергмана „Крици и шапутања“ — то ново и грандиозно дело великог уметника, у коме тренутак неспоредног додира са смрћу доности и тренутке истинске спознаје јунчама бергмановог кинематика, раскопно је снимљено, маестрално глумљено, испуњено интензивним коломом и драмском напетостју, снажно је и дубоко. Нови Бергманов филм свучава нас на нов начин с оним



Филмски режисер КОСТА ГАВРАС ЧИЈЕ ЈЕ НАЈНОВИЈИ ФИЛМ „ОПАСНО СТАЊЕ“ ИЗАЗВАО ВЕЛИКУ ПАЖЊУ НА ОВОГОДИШЊЕМ ФЕСТИ-У

философским питањима карактеристичним за комплетан ауторски опус овог ствараоца, за питања која се пре свега тичу могућности комуницирања међу људима у савременом свету. И, ево новог парадокса, филм који поставља питање могућности комуницирања, сам је веома тешко комуницирао с гледаоцима — па, ипак, „Крици и шапутања“ били су на овогодишњем ФЕСТИ-у једино дело које је истински узнемирило публику, иако је говорило само о човеку и његовим душевним стањима, иако се није користио средствима „политичког трилера“, бизарним хумором нити насиљем. Уместо да нас, као већина других филмова, свучава са различитим феноменима савременог света, Бергманов филм нас је, на максимално сугестиван и ефикасан начин, поново свучио са наших властитим животом.

После свега, имајући на уму глобалне карактеристике минулог ФЕСТИ-а, као и тенденције које су на њему дошле до изражаја, треба рећи и ово: напуштајући, с ретким изузецима, приказивање душевних стања савременог човека (на начин на који је то, рејимом, својевремено чинио Антониони), филм се све више окреће приказивању и анализи друштвених стања. Дакле, уместо да посредством визуелне метафоричности конструише психологију и емоције појединца, трагајући за његовом судбином, савремени филм радије реконструише неке велике социјалне и политичке системе који нас све подједнако угрожавају, приказујући нам како ти добро организовани (системски систематски врше терор над угроженим и беспомоћним појединцем („Опасно стање“, „Та слатка реч — слобода“, „Нема дима без ватре“, „Скалпела, бела мафија“, „Монолог“ или „Затвореници“) само су различити примери ове тенденције, присутне у различитим кинематографијама, од совјетске до америчке!). Некадашња интимистичка драма бива замењена модерном друштвеном драмом. Одатле се рађа и једна нова анти-метафоричност савременог филма — јер, уместо да се кроз филмско дело, визуелним средствима, ствара одређени естетички мит, неки већ дати социјални митови, који постоје изван филмова, само треба да буду реконструирани и претворени у слике у филмовима који се по њима буквално праве (тако, рејимом настаје филм „Операција Шакал“ о покушају атентата на генерала Де Гола, или филм „Дани минхенске преваре“ у коме се приказује под којим је околностима дошло до пропасти Чехословачке пред први светски рат). Али, било како било, утисак о неумитној поражености савременог човека у савременом свету, остао је исти као и у време прављења „интимистичких“ филмова: данас, притиснут разним агресивним системима (политичким, социјалним, есоафским) савремени човек као да кроз овакве филмове узалудно шаље апеле за одбрану своје све угрожене егзистенције!

Слободан Новаковић

## ЛЕТОПИС

### „Змајева награда“

#### Десанки Максимовић

Жири у саставу Милош И. Бананић, Иван В. Ладић, Бошко Новаковић, Павле Поповић и Јован Христић једногласно је донео одлуку да се „Змајева награда“ за 1973. годину додели песникњи Десанки Максимовић за збирку „Немам више времена“, објављену у издању београдске „Просвете“. У образложењу жирија се истиче да је реч о новом стваралачком домету у значајном и изграђеном песничком опусу Десанке Максимовић.

Збирка „Немам више времена“ је, у извесном смислу, заиста нови стваралачки домет. Али, она је и знатно више од тога. Када, наиме, песник ранга Десанке Максимовић, највишег песничког ранга, пристане на ризик и отвори нам двери у свет своје најинтимније, приватне осећајности чини то, без сумње, савршено свесно: не тежећи да краткотрајно дејство на читаоца постигне неприродним, лажним интензитетом тих осећања и не страхујући да ће се та осећања неког и тако дојмити. Збирку „Немам више времена“ могао је написати, и написао ју је, само песник великог животног искуства, кога волимо и уважавамо већ дуго низ година, који је данас изван и изнад сваке потребе да се поезијом игра. Песник коме је поезија најприснији начин комуницирања с другим људима и који својим сопственим билансом може само мудрошћу да нам саопшти. Таквог песника треба слушати.

Ниједног трену наша песникња није настојала да читаоца опсени трансцендентношћу теме о којој је реч, није се трудила да му је наметне као какву универзалну истину. Збирка „Немам више времена“ је, привидно, вишеструки израз приватног искуства и личних осећања. Реч је у њој о смрти њених блиских, о горким и трагичним осећањима која су те смрти изазвале, о мислима с којима се човек и песник у таквим ситуацијама носи, о мртвима који у њему и са њим на свој начин продужавају да живе. Па ипак, и поред те, привидно омеђене доживљене, трагике о њеним размерама нема дојавења — у њој има места за сваког од нас, она и јесте продужено, наше искуство.

Привилегију да излажући своју душу на увид не изложи и целог себе опасности од театарности имају само песници велике снаге. А снага оних песника који мисле и осећају привидно непретенциозно, говоре мирно и тихо, а ми њихове речи примамо као снажне и универзалне истине још је већа. Обележавајући овом збирком затварање једног свог песничког круга, склапање корница књиге коју је, ево, пола столета исписивала, Десанка Максимовић је и са њом показала да је таква песник. (Б)

### Индија — највећи произвођач филмова

По броју снимљених филмова у току једне године, на првом месту стоји Индија са 430, испред Јапана са четири стотине и САД са око 200 до 250 филмова. Индијски филмови се мало извозе у земље Европе и у Сједињене Америчке Државе, али веома много у земље Африке, Азије и у Совјетски Савез, а и у Индији посећивање биоскопа представља велико задовољство чак и наиспромашијаних људи. У тако великој продукцији јавља се, много више него у другим кинематогра-

фијама, недостатак тема. Да би се та тешкоћа избегла, поред филмова из индијске историје и митологије, снимају се познати западни филмови у индијском декору и са нешто измењеним дијалозима. Тако су настале индијске верзије филмова „Апартман“, „Слатка Ирма“, „Један човек и једна жена“, „Цитадела“, „Кум“ итд. Индија те стране филмове не може да увози зато што велики део њеног становништва не разумје прилике у туђем друштву, а бројни неписмени не би могли да читају титулове, па се зато страни филмови екранизују у домаћој верзији.

У Индији се често читаве филмације, од којих су најчувеније Мукерши и Капур, баве снимањем филмова. Родитељи, браћа и сестре, робаци, па чак и пријатељи учествују у снимању појединих филмова као продуценти, режисери, композитори, глумци и певачи (филмови су врло често проткани играма и песмама). Филмска техника је обично врло једноставна и чак примитивна, а студији импровизовани, док је је дна од специјалности и то да многи познати глумци, ако публика жели да их често гледа, снимају епске филмове истовремено. Нормално, филм се снима око годину дана, али се дешава да се снимање и знатно продужи. Углавном, широка публика жели да у биоскопу сања, радује се и пати у измишљеним ситуацијама, али има и реалистичких и социјално-критичких филмова. У Калкути такве филмове стварају Мринад Сен и Сагјант Реј. Реј је добио више међународних награда на европским фестивалима, а Сен је сала — како Волфрам Рункл саопштава у хамбургском „Шајт магацину“ — управо снимио филм о друштвеним и личним конфликтима једног радикалног политичара. Када је одржана премијера овог филма у Калкути, публика је дуго остала пред биоскопом и дискутовала о филму и његовим идејама, а у дискусији је учествовао и сам режисер. Захваљујући том „новом таласу“, филм у Индији није више средство за успававање и заборављање свакодневних невоља и тежоба, већ и начин за боље упознавање стварног света и стицање социјалне свесности.

### Признање Марјану Липовшеку

Овогодишњу Прешернову награду добио је истакнути композитор, пијанист, музички публицист и педагошки радник Марјан Липовшек, чији је полувековни рад на многим равнима музичког живота обогатио нашу културу и уметност.

Рођен на самом почетку 1910. Липовшек је од најранијих дана свог уметничког развоја показао, поред необичног талента и жеље за усавршавањем, стваралачку озбиљност и зрелост тако да је већ тих година нагостиво своју многоструку и неуморну активност. Био је студент Славка Остерца, оснивача музичке Модерне у Словенији, и захваљујући његовом утицају као композитора се залагао за новије и савременеје токове. Као пијанист изграђивао се код Јанка Равника, такође знаменитог словеначког композитора и мајстора клавира. Његов уметнички лик обогатио је у време студија у Прагу у познатој Мајсторској школи Јозефа Свк, тог ненадмашног великана музичке педагогике чији су ваши били многи данашњи вођени наши композитори, од Предрага Милошевића до Миховила Логара.

Као композитор Липовшек је придонео развоју словеначке музике једним импозантним прилогом у којем доминирају: „Домовина“ (симфоничка поема), Гудачки квартет, „Поема о љубави и смрти К. М. Рикае“, кантата „Оглар“, низ клавијирских композиција, непрегледан број соло песама, доста дечје музике, а посебну пажњу посветио је сценској и филмској музици.

Његовом композиторском и пијанистичком раду треба додати велику активност на пољу издавачке делатности, као и непрестани публицистички рад (писао је велики број есеја, критичких осврта, коментара и сл.) Веома је заслужан за рад и развој Словеначке филхармоније, чији је директор био дуго година, а последње године посветио се Музичкој академији у Аубавани где је препао пут од доцента до ректора и однеговао велики број младих словеначких музичких уметника и тиме још више потврдио своје људско и стваралачко опрељење.

Прешернова награда је, стога, дошла у праве и заслужне руке.

Владислав Димитријевић



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ И ЦРТЕЖИ МИЛА ДИМИТРИЈЕВИЋА



## САДАШЊИ КУЛТУРНИ ТРЕНУТАК (II)

У тежњи да осветли садашњи културни тренутак, редакција „Књижевних новина“ се обратила руководиоцима неких од најзначајнијих културних институција у ужој Србији с молбом да одговоре на по једно питање које се односи на један од битних проблема њихове установе. У прошлом броју објавили смо одговоре који указују на неке актуелне ситуације Српске академије наука и уметности, Културно-просветне заједнице Србије, Београдског универзитета и Републичког секретаријата за културу СР Србије — одговоре професора дра Радомира Лукића, Стевана Мајсторовића, професора дра Јована Глигоријевића и Тојка Милетића. У овом броју објављујемо одговоре Милана Вукоса, дра Владимира Кондића и дра Милорада Најдановића који нас упознају са проблемима и плановима установа које представљају и са начинима њиховог решавања и остваривања. Редакција се, у име својих читалаца и у своје име, захваљује учесницима у анкети: Анкету је водио сарадник листа Душан Јагликић.

Радио-телевизија  
Београд

Милан Вукос, генерални директор Радио-телевизије Београд

Питање: Чег се из своје претходне праксе у оквиру нове оријентације, после Писма и других значајних друштвено-политичких докумената, Радио телевизија Београд одржала и шта ново доноси гледаоцима?

ПРОЦЕС ПОДРУШТВАВАЊА  
РАДИЈА И ТЕЛЕВИЗИЈЕ

— Најзначајнијим сматрам одбацивање ранијих теорија, тенденција а и праксе да се тзв. средства масовних комуникација третирају као самостална, од друштва независна сила и њихово претварање у друштвено-политичку снагу. То има врло значајне импликације, и имаће их утолико више уколико се потпуније и доследније развије процес „подруштвљавања“ радија и телевизије и њихово прерастање у трибину самоуправног социјалног друштва.

У програму — од начина његовог доношења, до његове садржине, одрекли смо се свега онога што се том процесу супротставља или га кочи.

Посебно бих истакао одбацивање оних садржаја који су представљали продор грађанске идеологије у наше програме. Овим не мислим да кажем да је грађанска идеологија „одбачена“, управо да је више нема у нашим програмима. Она је одбачена у својим најпрепознатљивијим видовима, пре свега у политичким садржајима, као и у оним видовима свога испољавања који су у неким врстама програма били доминантни. Грађанској идеологији дат је снажан ударак, али је она још присутна не само у деловима нашег програма, већ и у многим пората друштва.

Било би дуго поборити шта се све у програмима мења. Посебно бих подсетио да је Радио телевизија Београд утицала и јавности и друштвено-политичким форумима свој програм за ову и наредну годину, у коме се све промене детаљно наводе.

Наша полазна тачка је да стваром развијено и материјално богато самовлавно друштво, које има све веће културне, образовне и рекреативне потребе и захтеве, и настојимо да нашим обавезама које из тога проистичу на што квалитетнији начин одговоримо.

При томе желимо да користимо и развијамо позитивне резултате и искуства из ранијег рада, а исто тако да озбиљне слабости на које је указано и у друштву и у нашим сопственим анализама отклонимо и заменимо их новим садржајима.

Поред наших настојања на које сам у почетку одговора указао, поменуо бих као значајне и следеће задатке:



САРА МАЈАС У ФИЛМУ „ЗАБАВА“ АЛЕНА БРИЦИСА КОЈИ ЈЕ ОЦЕЊЕН КАО ЈЕДАН ОД НАЈБОЉИХ ФИЛМОВА НА ФЕСТИВАЛУ

— афирмација марксизма као погледа на свет и допринос марксистичком образовању омладине;

— неговање и развијање револуционарних традиција;

— боље упознавање, путем наших програма, са друштвеним, економским и културним догађајима свих наших народа и народности;

— развијање, путем наших програма, међународне културне размене, при чему ћемо настојати да и даље отклањамо једнострану оријентацију у појединим деловима програма (филмске серије, забавна музика и сл.) на презентирање достигнућа само из западних земаља. При томе, основни критеријум биће квалитет програма, али ћемо квалитет тражити на свим странама, а не претежно на једној.

Напоменуо бих, на крају, да Радио телевизија Београд емитује дневно преко 80 часова радио и телевизијског програма. То су, несумњиво, огромне могућности политичког и културног утицаја. Из тога произлази и огромна обавеза и друштва и њених, и посебно људи којима је поверен рад на програму, да се тим могућностима користе на начин који ће у пуној мери одговарати друштвеним и културним потребама.

## Народни музеј

др Владимир Кондић,  
директор Народног музеја

Питање: Народни музеј је матични музеј у СР Србији. Шта се чини да он то у највећој мери постане, колико је успеха у томе постигнуто? Како савладавате матичну службу у новом Закону о заштити културних добара?

БОЉА ОРГАНИЗАЦИЈА  
И НОВИ КАДРОВИ

— Своје матичне функције Народни музеј дели са Историјским, Етнографским, Природњачким и Музејом примењене уметности. У оваквој подели послова наша установа је напредна за археолошки, етнографско-нумизматички материјал и културна добра из области ликовних уметности. Укратко, Народни музеј је само једна од матичних институција. Ипак, јединствена политика у укупном деловању остварује се преко једног координационог тела које сачињавају сви директори поменутих музејских установа.

На наше питање није лако одговорити. Када се имају у виду објективне могућности и различити проблеми који су увек искривали, може се ипак рећи да је матична служба успешно обавила значајан део својих послова. У првом реду, остварен је солидан увид у музејске фондове. Сада имамо податке о начину вођења музејске документације (инвентар, картотеке, фототеке), стању и нивоу стручне обраде о условима и начину излагања. Добили смо неопходне податке, на жалост, и обесхрабрујуће податке о заштитним мерама и очуваности музејског материјала, о опремљености и капацитетима конзерваторских радионица, смештају предмета и њиховом чувању у депонијама. Најзад, дошли смо и до података о музејским радницима. Знамо тачно ко све ради у музејима и, што је нарочито важно, каква је квалификациона структура запослених. Укратко, захваљујући деловању матичне службе, имамо у великој мери тачан снимак музеја и музејске службе у Србији. Сада није тренутак за анализу података којима располажемо. Довољно је да кажемо да нема разлога за самозадовољство. Међутим, морам одмах да нагласим да су за садашње стање у музејима Србије најмање криви (ако су уопште криви), музејски радници. Захваљујући недовољној бризи друштва музеји немају ни место ни власт коју заслужују. То је, међутим, посебна тема.

Шта је учињено на другом делу нашег посла, на отклањању вочених недостатака који су, узгред речено, бројни? Углавном онолико колико се уопште могло. Уз пуну подршку Републичког секретаријата за културу, уз ретко успешну сарадњу његових служби са матичним музејима, успели смо да у појединим местима у Србији отклонимо извесне неспоразуме и да чак утичемо на промене у односу друштвено-политичке заједнице према културним установама ове врсте. То су биле корисне интервенције али, на жалост, ретке и долазиле су, по правилу, тек када је ситуација постала изузетно критична... Још један занимљив податак: матична служба је остварила неупоредиво бољу сарадњу са музејима у унутрашњости него са онима у Београду. То је пример погрешног тумачења ове функције. Неки музеји у нашем граду схватили су да послове поверени Законом матичним установама доносе извесну напрећеност матичних над осталим му-



СЦЕНА ИЗ ФИЛМА „ОПАСНО СТАЊЕ“ КОСТЕ ГАВРАСА

зејима. Матични музеји, међутим, никада нису дали повода за овакво мишљење.

Одговор на други део нашег питања почињем констатацијом да смисао и методичност матичне службе и матичних функција могу у значајној мери да се остваре и осавремене. У предлогу новог Закона о заштити културних добара, матична служба није до краја дефинисана. Присутне су неке дилеме о природи ове функције а предложена су и алтернативна решења. Изгледа ипак да ће будући Савет за заштиту културних добара добити прилично широка овлашћења у одређивању садржаја и начину поверавања матичних функција. Ја мислим да би будућа матична служба, без обзира на начин организовања, морала да се брине о разрешавању неких битних проблема у музејској струци. Ја ћу их навести:

1. Реорганизација анархично уређене музејске мреже у Србији. Настојање да се музеји специјализују; да се унутар одређених региона ове установе интегришу и расподеле функције и надлежности; да се, затим, и даље повезују на начин који би омогућио стварање јединствених и великих музејских система у нашој републици.

2. Увођење јединственог и једнообразног система документације која би у свом финалном делу била централизована по врстама музејског материјала и другим елементима који сачињавају модеран систем стручне и научне документације.

3. Стварање великих, кадровски и технички добро опремљених центара за заштиту музејског материјала који би обављали конзерваторске интервенције за подручје целе републике. Издржавање и одржавање оваквих центара требало би да буде стална брига републике.

4. Установљење јединствене службе за пропаганду и просветно-културну делатност. Оваква служба требало би да омогући бољу сарадњу и неупоредиво успешнију циркулацију изложби и других музејских програма унутар републике. На овај начин могао би да се оствари и јединствен програм наступања наших музеја у земљи и иностранству. Задатак овога центра био би да у сарадњи са педагошким институцијама и Републичким секретаријатом за науку и образовање знање могућности за установљење тачно одређене функције музеја у систему образовања.

Овде су наведени само најкрупнији проблеми и понуђена само скица решења о којима би требало водити рачуна приликом утврђивања будућих задатака матичне службе.

## Народна библиотека

др Милорад Најдановић,  
помоћник управника  
Народне библиотеке

Питање: Колико Народна библиотека СР Србије даје нашој култури данас и шта може пружити сутра?

СВЕУКУПНИ ПРЕОБРАЖАЈ  
ЗАСТАЛОГ  
БИБЛИОТЕКАРСТВА

— До свечаног отварања нове зграде, 6. априла ове године, Народна библиотека је предузела многе мере програмске и организационе природе да би се конституисала као савремена установа овога типа, какве давно постоје у свету. Од тада, и за коју годину од сада, пред њом стоји процес довршавања те трансформације, више у појединостима него у целини, и проверавања у пракси појединих поставки њене програмске оријентације. Њен „садашњи културни тренутак“, фиксиран на ономе што постоји, може да укаже и на оно што предстоји у њеном будућем раду. При томе, у оквиру једне анкете не може се, наравно, дати и комплетна слика постојећег, ни глобална пројекција предстојећег, већ само неки њихови фрагменти, при чему ће, намерно, бити изостављена уско стручна и професионална питања, а биће указано на она која могу бити од интереса за ширу културну јавност.

Библиотека сада има око 14.000 уписаних чланова, и капацитети њених читалница, опште и специјалних, више-мање су искористени. Поред оваквог, индивидуално-

ног, ради се на увођењу заједничког и колективног чланства као новог вида коришћења библиотечких фондова: прво за све матичне и остале библиотеке, чији чланови аутоматски постају и корисници Народне библиотеке, друго за институције и организације, чији упис обезбеђује њиховим радницима сва библиотечка права. Док је за појединачно чланство обавезно коришћење публикатација у читалницама Библиотеке, за заједничко и колективно то ће бити могућно, под одређеним условима, и ван њених просторија. Сваком посетиоцу сваке библиотеке познато је колико су каталози неопходни инструменти за тражење и добијање библиотечке грабе; ова Библиотека има два веома богата и комплетна каталога — ауторски и предметни, и формира још два — централни и стручни. Међутим, сви ови, и други, каталози употребљиви су само у непосредном контакту читалаца са њиховим уложеним листићима; отуда је једна од основних преокупација Библиотеке у овом тренутку да своје каталоге публикује и да их учини доступним и у земљи и у иностранству, а самим тим да сваког заинтересованог, ма где био, информисе о фондовима које поседује. На тај начин Библиотека би наставила своју традицију објављивања каталога, солидно започету пре сто и више година и, на жалост, скоро прекинуту почетком овога века. Управо је изишао из штампе „Каталог књига на језицима југословенских народа 1519 — 1867“. Припремљени су за штампање и први томови ауторског каталога, у коме ће се, поред осталих, наћи и сви наши савремени писци књига. Желећи да пружи корисницима директну информацију, прилагодљиву свакој потреби и захтеву, Библиотека је основала Центар за научне информације и рефералну делатност, који располаже картотекама, секундарним публикацијама и осталим инструментима дајући усмене и писмене (тематске) информације; у штампи се налази информативни каталог свих наслова стране периодике на територији наше Републике.

Поред штампаних каталога, као што је познато, објављене библиографије су драгоцене полазна основа за сваки научно-истраживачки рад. Народна библиотека има огромну библиографску грађу (око 100.000 библиографских јединица) за српску ретроспективну библиографију за период 1868 — 1944. године. Уложена су велика средства и дугогодишњи стручни рад за прикупљање грабе у земљи и у многим иностранним библиотекама, за њену обраду и сређивање, а разлози што је она још увек „мртви капитал“ у библиотечким витринама, јесу нека нерешена питања методолошко-идеолошке природе. Народна библиотека се нада да ће та питања, уз одговарајућу научну и друштвено-политичку консултацију, бити окончана и да ће се ускоро почети са редговањем и објављивањем првих томова ове библиографије, што би за библиотекарство, а и шире, био „подухват века“.

Делатност Народне библиотеке у области археографије, јединствена у нашој земљи, одвија се нормално: неки резултати обимних палеографских и језичких истраживања старих ћириличких текстова већ су објављени (први том Корпуса ћириличких споменика, Актуелни језички и текстолошки проблеми у старим српским ћириличким споменицима; примљена је и припремљена за штампање студија из историје српскохрватског језика). Уз то, Библиотека је развила интензиван рад на микрофилмовању наших старих рукописа и књига, како оних у земљи, тако и у иностранству.

Да би старе и ретке публикације учинила приступачним и ширим круговима читалаца, Библиотека ће, у заједници са Српском академијом наука и Матицом српском, приступити објављивању једне серије фототипских издања. Са Народном и универзитетском библиотеком Босне и Херцеговине већ је припремљена репринт-издања свих ратних бројева „Борбе“, које ће се ускоро појавити.

Попуна у рату уништених фондова налази се у завршној фази, сем за неспоредно изгубљене и ненадокнадиве уникатне

Наставак на 4. страни



## АНКЕТА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

Наставак са 3. стране

примерке; набавна политика Библиотеке сада се углавном оријентише на оно што се не добија обавезним примерком, разменом, поклонима и завештањима, — на куповину стране периодике и књиге. Више можда него игде, овде су пожељне и потребне сугестије корисника-појединаца и научних форума, како би се одабирало највредније.

Као „музеј писане речи“, Библиотека је дужна да се стара о заштити и конзервацији књиге, и са модерном техничком опремом и стручним способним кадром она успешно делује као „хигијеничар“ и „лекар“ угрожене књиге, нарочито оне са споменичким својствима, на подручју читаве Републике, па и на широкој територији.

Но, Библиотека не треба само да чува, обрађује и проучава писану реч од најстаријих времена до данас, и да буде искључиво „традиционалистичка“ установа, већ и да открива и популаризује то културно благо наших народа развијајући разноврсан културно-просветни рад у свим релацијама у којима се појављује књига (књига-аутор, књига-издавач, књига-критика, књига-друштво, књига-филозофска и научна мисао итд.). После свечаног отварања одржано је неколико већих манифестација те врсте (Недеља косовске културе, Недеља војвођанске културе), припрема се Недеља македонске културе и изложба марксистичке литературе, но тиме нипошто нису исцрпене све могућности.

Као централна матична библиотека, Народна библиотека, заједно са библиотечарским асоцијацијама (Заједничком библиотекарском, Друштвом библиотекара), ради на унапређивању библиотечарства у Србији — на стручном усавршавању кадрова, на модернизацији библиотечког пословања, на повезивању библиотечке делатности на самоуправним основама и сл., и неки почетни успеси су забележени, али свеукупни преображај нашег умногачког заосталог библиотечарства је дужи процес и биће потребно знатно више улагања и залагања читаве друштвене заједнице да се он изведе до краја. Најзад, Народна библиотека одржава бројне везе са великим иностраним библиотекама јер тек са њима има могућности да се, као више-мање равноправан партнер, укључи у међународни систем библиотечарства. Са неким од тих библиотека она има билатералне уговоре о сарадњи (размена публикација и стручњака и др.).

На крају једно извињење и организатору анкете и читаоцима: код једне динамичне установе у развоју, каква је и Народна библиотека, није могуће издвојити један проблем из комплекса осталих, садашњи тренутак од следећег, па зато одговор има помало „извештајни“ привук. И једна литерарна асоцијација: као што је било нужно да протекне време да се Андрићев мостови, и онај на Жепи, и онај већи на Дрини, ослободе трагова грађења и да се уклопе у пејзаж и утисну у свест људи као потреба и лепота, исто је такав протек потребан да се наше очи навикну и на ново знање на Врачару, да га још више заволимо и користимо — и да стекнемо наузглед као да смо га одавно имали и сазнање да без њега не можемо. И једна напомена, прозачна за крај одговора али насупина као хлеб: овакве уста нске, као што је Народна библиотека, скупе су када се имају у виду ограничена средства која заједница може да одвоји за културу. Међутим, она, отприлике, годиле стаје толико колико се, за исто време даје за издржавање и одржавање једног већег београдског факултета. А она је, ипак, једна, и служи свим факултетима, и не само њима.

## НОВИ ЧЛАНОВИ УДРУЖЕЊА КЊИЖЕВНИКА СРБИЈЕ

Током прошле и почетком ове године Удружењу књижевника Србије приспело је шездесет девет молби мање или више познатих писаца за пријем у Удружење. Комисија од пет чланова прегледала је молбе, прочитала сву документацију и направила одређене предлоге за пријем. На основу тих предлога, као и на основу сопственог уверења, Управни одбор је на седници од 6. фебруара, потребном двотрећинском већином гласова, изабрао осамнаест нових чланова: Радослава Братића, Борђана Влађића, Јанка Вујиновића, Манојла Гавриловића, Драгољуба С. Игњатковића, Васку Јукић-Маријановић, Снежану Кићовић-Пејаковић, Драгомира Лазића, Станоја Макараћа, Вука Милошевића, Милану Николић, Синишу Павића, Александара Пауновића, Драгицу Радосављевића, Фрида Радуловића, Милутина Срећковића, Милана Узелца и Милосава Штетића. Код неких млађих писаца и добро обавештених читаача чула се, међутим, мишљење да је у Удружење требало примити још неке писце, а међу њима се највише помињу имена Истета Реброње и Слободана Зубановића.

## КРИТИКА



РАДОМИР АНДРИЋ

### СТРАСТ ГРАЂЕЊА МАЈСТОРА РАДОША

Радомир Андрић:  
„БУНАРИ РАДОША  
МОДРИЧАНИНА“  
„Просвета“, Београд, 1973.

ОБУ, пету збирку Радомира Андрића, инспирисала је судбина чудног мајстора Радоша из села Модрице, који је, понет страшћу грађења и мистичком незаушћивог храњена према нечему што је судбинско и несхватљиво, градио широм Србије своје бунаре и украшавао их шарам и призорима из историје и своје маште. Андрић је у својим ранијим збиркама дао доказа о својим песничким тражењима изворишта из кога је поницао и о својим напорима да у речи и стиху изрази жељбу за проналажењем искона. Реч је, дакле, о двојници неимара који су се упутили за својом судбином и страшћу; њихов сусрет био је, за песника, узбуђив разлог и повод за нову збирку песама, за нов напор ка путевима на којима се остварује мистично: налажење песника са својом суштином.

На крају Андрићевог пута стоји, у овој збирци, песма названа „Последњи цреп“. Као да је довршена зграда, саткана од снова и речи, зграда којој треба последња глазура. Али, шта остаје, после света, песнику пред зградом за коју је живео?

Ево:

На кућном крову држим  
Последњи цреп  
За веће руке  
Претежајак

Не могу да га поставим  
Не могу  
Најлепши крај  
Да измислим

Имам светлости  
И имам кућу  
Очи су ми пуње  
Уста су ми празна

Страх је први  
Ушао  
У мој  
Нови дом

Мајстор Радош је, градећи бунаре из којих се могла пити вода, извор живота, једног дана пао у ту животодавну воду и утопио се: и њега је уништило оно што је највише волео. Песник, завршавајући збирку, осећа страх: његов нови дом, с љубављу и с одрицањем грађен, населио је страх. Незвесност се настава: стваралачка авантура испунила је један део живота, и један део снова. Али песникове пуне очи желе да искажу сву суштину онога што су у себе унеле, а његова гладна уста љубави, утисака, живота, чарија и радости желе да се нахране не би ли одагнале страх од празнине и испуњења животних хтења. И тако из збирке у збирку, као што је свој сан и своју страст мајстор Радош проносио од бунара до бунара, да у једном од њих нађе и вечни покој.

Међутим, иако инспирисана једним чудним неимаром који је неисказану, само донекле наговештену страст пронео светом, ова збирка Радомира Андрића оставља утисак фрагментарног тражења и не сасвим кохерентне збирке. Андрић често мења фактуру стиха, своје песме (врло често римоване сонете) оптерећује безбројним симболима који се, понекад, не сакупљају у исту жицу, у исти емоционални и рефлективни сноп. Тако се догађа да читалац има утисак да између корница исте књиге чита песме које припадају сасвим различитим емоционалним и рефлективним круговима, па чак и песничким. Наиме, желимо да кажемо да се песник препустио искушењу слободним асоцијацијама, заборављајући на целину збирке.

Ипак, личност чудног мајстора Радоша, без обзира што понекад читалац губи нит и не препознаје је у свим песмама, у Андрићевом песничкој визији постаје оваплоћење неимара који, вршећи своју мисију, отвара нове изворе, напада жељне и доноси животворне импудсе. У његовој судбини препознајемо и песника. Страст грађења је онај елемент који снажно прожима ову збирку Радомира Андрића, који од ње чини згуснуто, набијено симболима, песничко штиво.

Николај Тимченко



СНЕЖАНА КИЋОВИЋ-ПЕЈАКОВИЋ

### ЕНГЛЕСКИ И СРПСКИ ПИСЦИ У ПРОШЛОСТИ

Снежана Кићовић-Пејаковић:  
„ЕНГЛЕСКА КЊИЖЕВНОСТ  
У СРБА У XVIII И XIX ВЕКУ“,  
Институт за књижевност  
и уметност, Београд, 1973.

СНЕЖАНА КИЋОВИЋ-ПЕЈАКОВИЋ се досада повремено већ оглашавала књижевно-историјским прилозима у часописима и научним зборницима, али тек објављивање њене прве књиге (у одличној едицији „Студије и расправе“ београдског Института за књижевност и уметност) пружа прилику за доношење једног заокруженог суда о књижевним вредностима и истраживачким дометима овог научника млађе генерације. Ова књига, у ствари, представља сажету, скраћену и прерађену верзију њене докторске дисертације, одбрањене још 1965. године на Филозофском факултету у Београду. Књига се бави историјом енглеско-српских књижевних веза у XVIII и XIX веку. Прецизније речено, њен је задатак да утврди врсту и обим присуства једне велике, традицијом богате европске литературе у књижевности једног мањег народа, и то на почетку стварања њеног духовног идентитета. Углавном остављајући по страни вазада проблематично и арбитражно питање књижевних утицаја, било директних или индиректних, Снежана Кићовић-Пејаковић усредсређује своје напоре на тражење за свим постојећим преводима, преводама, информативним и критичко-есејистичким написима, објављеним у посебним књигама и периодичном током читаво два века у Србији, настојећи да их анализира и оцени са становишта савремене науке о књижевности.

Припремни поступак за остварење тог задатка Снежана Кићовић-Пејаковић је обавила са изузетном савесношћу и научном акрибијом. Незадовољна утврђеним проценама у постојећим библиографима, она се одлучила за најмукотрпнији пут; сама је прегледала све доступне публикације и сачуване комплете или појединачне примерке српске периодике XVIII и XIX века, као и бројну рукописну и архивску грађу из тог доба. Тај пут донео је обиле значајних резултата. Уз уважавање истраживачког труда својих претходника, Снежана Кићовић-Пејаковић готово редовно долази по неки нов, неоткривен податак (види, посебно, поглавља о Шекспиру, Милотону и Бајрону). Њена студија у том погледу одиста достиже висок домет.

Приликом систематизације и обраде богате грађе аутор студије се суочио са неколиким методолошким дилемама. Као англист по струци, Снежана Кићовић-Пејаковић се оправдано определила за изучавање по периодима и правцима енглеске литературе, дајући исцрпан преглед кретања наших интересовања за поједине енглеске писце и књижевне покрете. (Узгред, било би веома занимљиво урадити, на бази исте грађе, пресек популарности енглеских аутора и по хоризонтално.) Узето становниште условно је и композицијски књиге Снежана Кићовић-Пејаковић. Након увода општег, историјског карактера, поједина поглавља посвећена су одређеним периодима енглеске књижевности.

С обзиром на највећу популарност Шекспира и Бајрона у Срба, поглавља о референсним и романтизму обимом далеко надмашују остала, па их је аутор подело на два дела (додуше, првенствено према графичком и, чини се, недовољно оправданом критеријуму). У одељку о Бајрону Снежана Кићовић-Пејаковић донекле одступа од сопствене методологије, упуштајући се у расправу о његовом утицају на Бранка Радичевића и Бору Јакшића (што у другим случајевима ретко чини). Та неосајаност, међутим, искупљају се неколиким новим и лудицим запажањима о сличностима извесних мотива у поезији ова три романтичарска барда. За разлику од одељка о Шекспиру и Бајрону, подела поглавља о књижевности просвећености и романтизма методолошки је сасвим исправна, јер је реч о две ма дијаметрално супротним, мада синхроним, стилским формацијама.

Унутар овако структурираних поглавља књиге Снежана Кићовић-Пејаковић даје језгровите анализе и износи сажете оцене свих важнијих прилога наших а-

Гојко Бого

## Што жер

Дрвен старац на високом столу  
Дуго капу и шиче у њу мухе,  
Столетна му зима под језиком  
Зобље речи.  
Једнонога његова братија  
Поруче прима кроз држак забоден у лева.

На вест о мраконосцима  
Грму баца у коприве  
А оглодану главу завлачи  
У празан бранзар небески.  
На челу му писанице  
Грка рука не испишује.

Из глогове чизме медовину пије  
Хлеб меси у вулцијем ждрелу  
И намиче резу на бркове  
Да забрави свирку у шупљим зубима.

Око стола гололави његови јатаци  
Подупиру покровца тучани  
Да светлу главу не наружи.

Нови веронаук окопава врт  
Изводи слепиће на пацу  
— Ко ништа не зна о том учењу,  
Кад секира проговори под синијом,  
Извуче немужку поуку.  
Само старац дрвењак  
Ни мукајет,  
Он зна што нико не зна  
— Како се игра завршава.

## ЧАНТАР

Први син рано пробуден  
Не носи земљу у бисагама  
Нема прсте у раоник расковане  
Не уме вишај држати, ни шипку ширити  
Одан љуљашци ветровитој и мраку куму  
Неутем ходи, маглу води  
У тамбуру свира.

Никакав то није наук  
Ни тешићелка свирачу посестрима.  
Узрасто с руком у недрима,  
Имећу два раздобља,  
Предњих и задњих ногу звери,  
Имао је кад да натукне  
Како се кожа изврће  
И срце веша око врата.

Мање природа, више играчка  
У рукама мајстора играчка,  
Уједа и лиже модре угриске,  
Зебе и зановета.

Не пева  
Ал уме да одречи унутарњу везу  
Језика и трбуха  
Да ослободи тумач од кошуље звона  
И буде у тмици будилник ведронима,  
Кавак климав звек и швет  
Који лудо семе развејава  
Ил жижак узгаја на ветрометини,  
Ко ће знати.

## БЛИЗАНАЦ

Близак уходи у ноћи  
Земљу под паухом држи  
Месецев точак на глави  
Стоноге му бразде, кужно семе  
Климастом се азбуком потишчује  
На прочитаној кожи и лежима.

Што он потишче  
Штопрста рука узатка на разбоју  
Откуца брбљиви часовник у недрима,  
И драма врлуда по законима променљивим  
С прстеном његовим на прсту путоказу.

Запретан у подне гомољ,  
Устане у поноћ,  
И ходи на завезину црном брату  
— Буктиња у заметку, угаљ на крају.

Из непроходних станцишта  
Из уста првомрача  
Босоноги му зверови на поклон долазе  
Носећи гвоздене зубе на длану.

Огрнуо двористице звездано  
Ко заручник невесту својим осеном.

На поводицу младу зору вада  
Имећу небеских слепоочица  
А крваве ишаје у земљаном суду умива.  
Њему ивањска плавет данак плаћа  
У мркој свили и рогатим овцама.

Утора, посвећених појединим енглеским писцима и њиховим делима. Њени судови су промишљени, одмерени и објективни. Код анализе превода критеријум је нешто неједначији. Поремећа преведених поетских дела са текстом оригинала углавном су исцрпна, истински аналитичка и воде убедљивом закључку. Код превода прозних дела и њиховог поремећа са енглеским оригиналом Снежана Кићовић-Пејаковић се приликом објављивања књиге морала одлучити за драстично скраћивање првобитног текста докторске дисертације, те су изостаала многа проциљана запажања. Закључци су остали недирнути и они у највећем броју случајева делују уверљиво, и без претходно спроведеног аналитичког поступка.

Најзад, али не и на последњем месту, као посебан квалитет књиге Снежана Кићовић-Пејаковић треба истаћи њен стил. Ова студија се чита са лакоћом, као каквор занимљиво белегистичко штиво. Напор аутора да се приближи читаоцу ипак не одузима књижи ништа од научне вредности. Упркос могућим замеркама у по некој детаљу, књига Снежана Кићовић-Пејаковић обиљем литерарних вредности и завидним истраживачким домета одиста значи освежење за нашу науку о књижевности.

Светозар М. Игњачевић



# СНАГА СЛИКЕ

СЛИКЕ НА НАС тако снажно дјелују да се с правом питамо откуда долази та снага. Снага слике је јача него снага ствари, јер ствар по себи не изазива у нама никакво осјећање, а слика нас емоционално узбуђује. Тако, на примјер, камен по себи (као Кантова ствар по себи) за нас није ништа све док се не ставимо у однос према камену. Прије него се ставимо у однос према камену морамо имати слику камена. На основу слике камена заузвимамо афективан став према њему. Из тога слједи да је емотиван однос могућ само посредством слике, а никако директно. Оно што је слика ствари не посредније нас интересује од саме ствари. Ствар по себи, ако је нисмо унијели у поредак вредновања и осмишљавања, за нас није интересантна. Она то постаје тек онда кад од ствари по себи постане ствар за нас. Да би то постала ми је морамо одражавати људским вредновањем помоћу слика. Слика ствари или оно што одводи од ствари јаче дјелује него сама ствар. У том је парадокс слике.

Слика је по свом највишем одређењу реални парадокс, јер нас она у реалном вредновању и осмишљавању ствари повезује са стварима на тај начин што нас одводи од ствари. Ово одвођење од ствари је једини начин реалног контакта са стварима. Сlike тако у систему људског вредновања и осмишљавања имају примат у односу на ствари чије су оне слике. У том смислу слике су оно што прво сусрећемо на путу ка стварима, оно преко чега уносимо ствари у систем вредновања, па онтолошки статус слике може објаснити њено реално дејство у свакодневном животу, али не и снагу којом нас слике у умјетности неустрашиво уздижу на висину сопственог идеала стваралачке фантазије.

За естетику и теорију умјетности проблем настаје онда кад се слике преко којих ствари уносимо у систем вредновања помијешају са сликама које публика гради кад је у додиру с умјетничким дјелима или, боље казано, кад се слике у умјетности објашњавају у аналогију са сликама из свакодневног живота. Наивност таквог увиђања куминира у тврђи да је умјетничко дјело слика. Тако, на примјер, Жан-Пол Сартр у феноменолошким студијама о имагинацији (*L'Imagination*, 1936; *L'Imaginaire*, 1940) описује модус свијести назван замисањање као презентацију менталног садржаја коју чини сам акт замисањања, објект и ментални садржај који представља тај објект. Акт је акт мишљења о објекту, а објект је сто, столица, Анса у земљи чуда, заатна плашина или било што о чему ми размисљамо. Садржај је нешто што је презентно у свијести као објект пакље, али што је само аналогон представљене ствари о којој мислимо.

У конкретном представљању овог менталног садржаја Сартр разликује имативно знање, узбуђење и површне кинестичке сензације. Кад нешто замисањемо ми то чинимо у свим његовим конкретним детаљима за које смо претходно знали, па у овом супституту за предмет који је реално устукнуо ван дохвата видимо само оно што смо сами у њега унијели. Оно што смо сами унијели у представу је богато детаљима и конкретно, али недовољно да постоји по себи реално. Док замисањемо ми смо у непосредном присуству објекта који носи са собом једну врсту небића. Ово есенцијално ништавило замисањеног објекта раба парадоксалну врсту осјећања којег представа замисањеног објекта може изазвати у нама. Тако представа омражене или вољене особе изазива у нама олговарајуће осјећање мржње или љубави као да смо заиста сусрели особу коју мрзимо или волимо. Да би представа била комплетна осјећање што га она изазива у нама прате и олговарајуће кинестичке сензације које су такође саставне компоненте представе. Кад је дејство представе снажније ми осјећамо присуство замисањеног објекта нако знамо да он реално није присутан. Просторне особине представљене аналогним производе снажан емоционални ефекат на онако ко их представља.

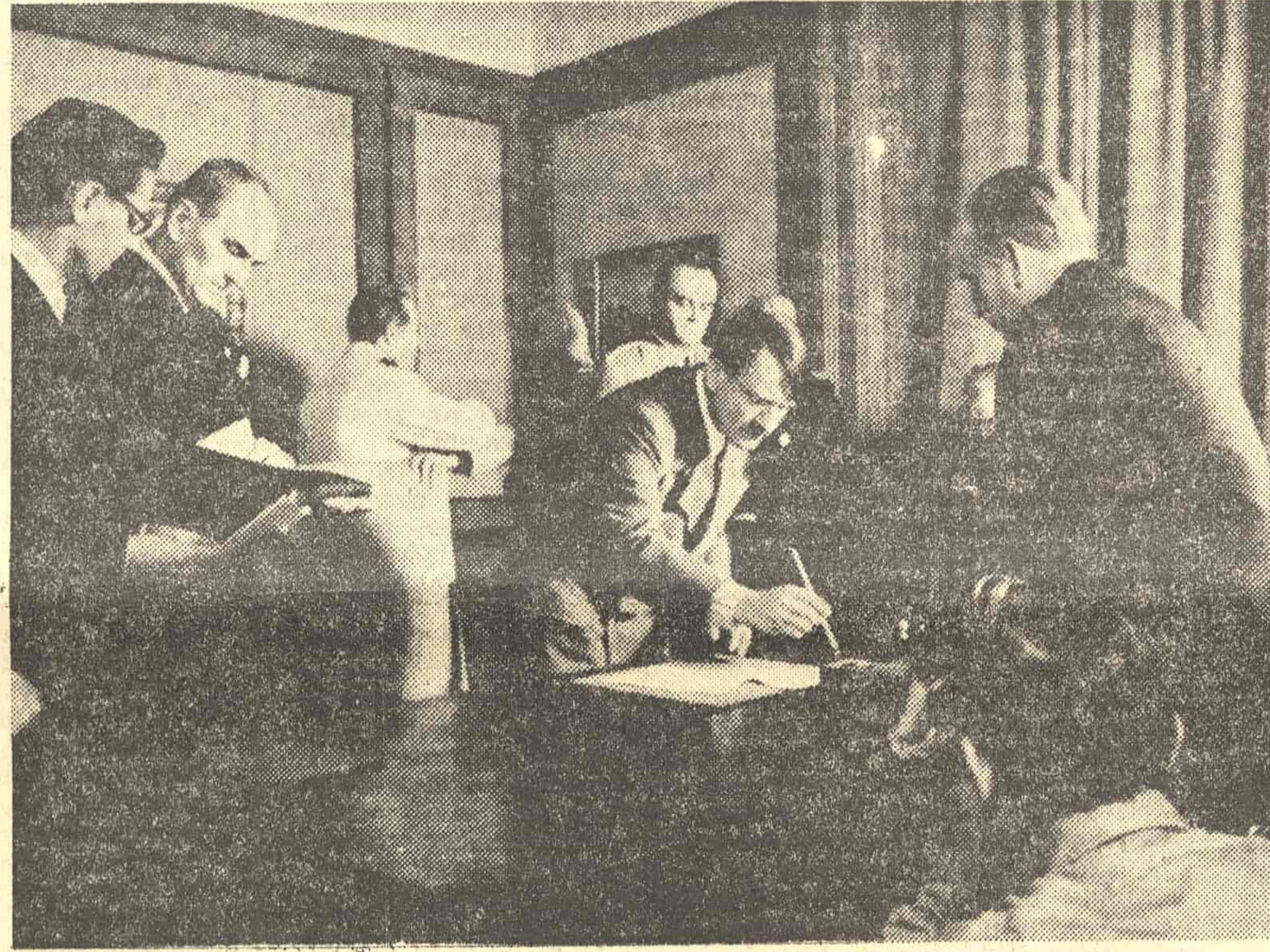
По чему се онда оне разликују од особина реалних предмета? Постоји нешто што док ми замисањемо долази у егзистенцију. То нешто није ништа друго до ментални садржај *сui generis* који запада у ништавило чим се појави. Иако чврсте појаве објекти имагинације су ништа, јер је имагинација по свом највишем одређењу захватање у оно што није и постављање онога што не постоји. То што имагинација поставља није ништа друго до ментална егзистенција појава, које, чим се упореле са реалним егзистенцијама, биједу у ништавилу. Слаби живот што га оне воде долази им од нас и наше спонтаности. Кад се ми окренемо, те појаве се руше. Отуда произлази њихово широмаштво у односу на богатство конкретних детаља у перцепцији, али и могућност да се оне виде у целини. Да се ствари виде у целини значи да се виде из идеје коју већ о њима имамо. Идеја овдје није, као код Платона, моћ по којој сва бића јесу то што јесу, него је то одређено знање што га имамо о одређеним стварима у свијету. Ово знање је још увијек свијетлост на којој се бића јављају у својим властитим границама. Кад се свијетлост идеје јавља тама се повлачи и настају ликови. Код Платона је то трајно освјетљење, сунце у метафизичком смислу ритички, а код Сартра само идеално, преално или нереално које је супротстављено реалном. Једино се бо-

лесни варају да перципирају када доиста само замисањају. Ми већ у моменту када то чинимо непосредно знамо да замисањемо. Наша непосредна свијест коју имамо на пререксивном нивоу открива есенцијално ништавило замисањеног објекта.

Да је замисањени објект ништаван значи да је начин на који он постоји преалан. На иреалан начин постоји не само замисањени објект, него и читава атмосфера коју он са собом носи: боја, форма, видљивост, дистанца, простор, вријеме. Ова атмосфера у бити нема ништа заједничко с реалном атмосфером перцепције. Сартр је описује као сјенку реалне атмосфере: „То је сјенка вријеме која потпуно олговара сјенци објекта са његовим сјенком простора. Више ништа поуздано не одваја иреалан објект од мене: имагинарни свијет је потпуно изолован, ја могу у њега ући само иреализирајући се“ (Ж. П. Сартр: „*L'Imaginaire*“, р. 254). Да иреални свијет више ништа поуздано не одваја од мене значи да је у моћи него свијести да захвати у оно што реално никада није постојало.

То никако не значи да ће свијест не-постојеће кад га захвати учинити реалним, него само то да она реално у представи замјењује иреални. Иреални начин постојања представе не умањује снагу узбуђења којег она изазива у нама. Супротно томе, изгледа да, не тачно, већ аналогним представљене просторне особине производе јачи ефекат на наше емоције него кад смо у додиру са реалним стварима. Кад бисмо имали пред собом предмет објективно постављен, ми тада не бисмо били заинтересовани. Наш интерес се биди — а тиме и наше осјећање — тек кад се ставимо у однос према предмету.

Ово стављање у однос према предмету претпоставља да већ имамо представу или



ОВО НИЈЕ АУТЕНТИЧНИ СНИМАК СА ПОТПИСИВАЊА МИНХЕНСКОГ СПОРАЗУМА 1938. ГОДИНЕ. ВЕБ СНИМАК ИЗ ЧЕХОСЛОВАЧКОГ ФИЛМА „ДАНИ МИНХЕНСКЕ ПРЕВАРЕ“ ОТОКАРА ВАВРЕ ПРИКАЗАНОГ НА ФЕСТИВАЛУ

слику предмета посредством које се тек ангажујемо за његову егзистенцију. То, другим ријечима казано, значи да се ми у свијету ствари не ангажујемо у директном односу, него тек помоћу слика које имамо о стварима. Овај ангажман посредством слика претпоставља примат онтолошког статуса слике у односу на ствари чије су оне слике. Све је стављено у однос према човјеку и у том односу слика за човјека може имати онтолошки примат у односу на ствар чија је она слика.

Нама само изгледа да у директном односу са стварима више долазе до изражања наши емотивни ставови. У ствари наш однос са стварима је увијек посредован сликама, појмовима или идејама које имамо о њима. У овом посредованом односу ствари од ствари по себи постају ствари за нас. Оне тако, то јест као слике, буде наша осјећања. То никако не значи да је оно што бисмо могли доживјети само слика, а не ствар, него само то да су слике потребне да би се ствари унијеле у систем вредновања и осмишљавања. Зато се с правом може рећи да је снага којом слике у свакодневном животу дјелују на наша осјећања често јача од снаге ствари.

Тако је то у свакодневном животу. Слике које имамо о стварима јаче дјелују на нас од самих ствари, јер ми за ствари по себи нисмо заинтересовани; оне нас не узбуђују. Узбуђују нас слике ствари, а не саме ствари. У свакодневном животу то је толико флагрантно да се и онда кад смо у додиру с умјетничким дјелима тешко ослобађамо навике да себи претпостављамо слике у умјетности. Слике се рабају у нама не само док читам роман или неки рационални текст, него и док слушамо музику. Наивно се претпоставља да се може представити и нешто што није ликовних димензија. Да ли онда на основу тога можемо закључити да се ми у умјетности умјесто стварима бавимо само сликама?

У том случају нас најпре збуђује то што слика има на све стране изван умјетности. Па и поред тога ми се тешко ослобађамо увиђања да су то чиме се ми бавимо у умјетности управо слике и ништа друго. Слике су нешто имагинарно. Шта су слике и на који начин оне постоје кад ми преко њих у умјетности боље спознаје-

мо ствари него у реалном додиру са самим стварима? Слике које градимо кад смо у додиру с умјетничким дјелима дјелују тако живо као да садрже читав па-тос овога свијета. Откуда им толика снага? Њих је ипак изазвала нека ствар. Ствари нас у реалном животу изневјеравају. Ако преко слика у умјетности знамо боље о стварима него преко самих ствари, није ли онда живот страпнутица? А ако је реални живот страпнутица, онда је умјетност једина вјерна истини. О каквој истини се ради у умјетности ако не о животности? (Николај Хартман) Умјетност нас својим сликама узноси у истину која изриче страпну осуду реалног поретка ствари у име идеалног реда који не постоји. Да ли је онда слика једино или само једино могуће средство да се у камену или звуку, боји или ријечи ухвати одјек тога идеала?

Ово у бити наивно увиђање публике да се ми у умјетности умјесто стварима бавимо само сликама снажно се укорењило у свијести неких умјетника и естетичара. Кад Рилке, на примјер, каже да му „живот у дубини опет шуми гласније, јер му слике постају јасније“, онда се то по-дуара са Сартровим увиђањем да је „слика истинитија од природе, у смислу у ком би се могло рећи о нарочито добром портрету да је истинитији од свог модела“ (Ж. П. Сартр: „*L'Imaginaire*“, р. 79). Како слика може бити истинитија од природе, а портрет од свог модела, кад је свијест ту ангажована само нарочито живо осјећање и музици којој измиче реална природа ствари? Такво увиђање нас води ка закључку да је једино истинито оно што није реално. Постоје они који вјерују да је реалност мање вриједна од сна. Сам је за њих једина истина, а реалност лаж. У умјетности губимо реалну истину. Па ипак сви знамо да је у великим поетикама реализма — и не само реализма — откри-вамо. Како онда објаснити снагу којом слике у умјетности дјелују на публику?

Потешкоћа са којом се ту сусрећемо даје нам легитимно право да претпостави-мо да слике у умјетности нису копије реалних ствари, него виши идеални облици који се природним путем не могу оствари-ти. Виши идеални облици, без обзира

Доброслав Смиљанић

## Елегос за белу страницу

„Историја није тао среће.  
Периоди среће су празни  
агности у њој.“ (Хегел)

Мој живот — то је празна страница  
То је предуга предисторија  
За живот који нећу имати  
Мој живот — то је пропуштена прилика  
Заказана представа која се никако не игра

Мој живот — то је неко друштво у мом животу  
Што се грозничаво откида од мене

Животе мој леги збиља те не разумем

Ти си моја ноћна сенка под сенком на притеци  
Задихани гласник који је заборавио поруку

Ветрећана на коју изнова јуришам  
Модар и неотрежњен од твога копита

Ти мамин надом — измичем успоменом  
У сну крадом одлазиш од мене  
Као неверна жена из брачне постеле

Не ничем тамо где сам те заорао  
Не доносиш ми што сам ти тражио  
Гробиш ми и оно што сам зацмао

Ти ми жељеш шумици крај хладна извора  
Хвалиш ми гад за богатом трезвом  
Уговор тражиш да би га кидео

Играмо жмурке — никако да се нађемо  
Дозивамо се — погрешно одјекујемо  
Огледамо се — а не видимо се

Ја сат навијам положаје  
Ти лудо окрећеш скалајке

Ја спавам  
Ти ми нечујно извлачиш јастук

Животе мој — дивна несрећо

Заплићеш се у многолику мрежу века  
Век дави-човек скраћује и равна дах  
Ти бирази преплет и мрежа на крају чека  
Паук и научина — наш свет природан! — и то

Срце у нама кад припитоми страх  
Видиш ли  
Све се мења да би све остало исто.

## СЛИКЕ КОЈЕ ЖУДИМО ЖИВЕТИ

Ниједно вече на воду  
без твоје сенке у извору

Ниједно јутро на рану  
без сунца у твојим распуклом имену

Ниједан живот од кога препочети  
а безброј слика које жудимо живети.

У нама биди слике приказује неки предмет. Маркс каже да је цјелокупна људска дјелатност предметна. Да, пак, не би дошло до полвостручавања значења појмова морамо направити разлику између предмета умјетности и умјетности као предмета. Умјетност је сама предмет, али сва умјетност — на примјер музика или орнаментика — нема предмета.

Ако постоје умјетности које немају предмета, како је онда могуће да публика кад је у додиру с том умјетношћу гради слике? Публика гради слике и кад нема примјера, а сам књижевник, писац прозног текста, није имао предмет реалног кад је писао роман или причу. У неким умјетностима или умјетничким правима слике су видљиве (у филму, на примјер). У другим препознатљиве (прозна књижевност), у трећим (музика и орнаментика) не могу се открити. Па и поред тога публика гради слике кад је у додиру с умјетничким дјелима. Ти људи у полвостручавању слике неће бити дати изгледа тим предметима. Умјетник слободним радом фантазије ствара своје ликовне који се не могу наћи у природи. Ликовни богова могу се наћи само у унутрашњој фантазији, па је сувштан захтјев да се они подражавају споља. Фидија и Проксипел нису се уздигли у небо да би изразили ликовне богова, него су их сами унутрашњим радом фантазије формирали. Фантазија измишља основу дјела, проналази идеју, формира у целини, обавља инте-гралилно дјело, па је Кроче с правом уочио је да Филостратова фантазија по свом значењу блиска Аристотеловом појму вјероватног које треба да има могућност да се догоди управо тако како га је умјетник приказао.

Фантазија тако носи са собом појам слободе у врло специфичном смислу ријечи која се састоји у томе што она може да измисли, види и према виђењу форми-ра виши идеални облик или слику која се у природи не може ни видјети ни остварити. Ако би се тако дешавало у умјетности, онда би се овај идеални облик — управо зато што је идеалан и у односу на реалност неефективан — више свиђао него сви облици који су се природним путем остварили. Питање је да ли је то управо ово што у умјетности производи тако снажан ефекат на наше емоције. Гаје слике имају свој корјен: у предмету или у нама? Ако их је изазвало неки предмет, онда се мора претпоставити да сва умјетност која

Данас знамо да умјетност, или бар оно умјетничко у умјетности, није слика. Кад градимо слике док смо у додиру са умјетничким дјелима тај посао често није у реду, јер нас одводи од умјетности. Модерна умјетност то најјасније показује. Предмет који се може представити уопште не постоји, а ипак је умјетност.

Мирко Зуровац







# ЧОВЕКОВА СУДБИНА У НАУЧНОМ ПРЕВРАТУ

Визионарско дело Борба Јовановића

1.

Проучавајући лик Борба Јовановића, истраживачи су имали пред очима, углавном, профил књижевног критичара и теоретичара уметности, а мање-више преврћали су профил ствараоца. Као писаца романа „Плати па носи“, Јовановић је остајао негде на периферији њиховог видног поља: за четврт века од свог објављивања до данас, његов необични роман није доживео ниједно ново издање. Данас, међутим, извесне нове околности наводе нашу пажњу да се усредсреди управо на то романескно остварење.

По свом особеном склопу, ово Јовановићево дело је сигурирано изван конвенционалане белетристике. У његовом ткању, белетристика је скроз проткана есејистиком, а нарочито једном духовитом медијацијом о сплету односа између књижевног лика, писца и читаоца. У том проткивању испољава се Јовановићева карактеристична особина, наиме — жива веза теоријске мисли и креативног чина. На страницама романа „Плати па носи“ оштрата је Јовановићева мисао о дијалектичкој игри коју аутор игра са својим јунацима и читаоцима. Овде је романописца стваралачки овалпотно илеју о могућности и неопходности главног лица у реалистичкој наративи.

Приказујући Матићев и Вучов роман „Главо доба“, он се начелно супротставно тежи да се „нови реализам“ одрекне тог „толико сумњивог главног лица“. Сем тога, он ће се одобравањем констатовати да је Арагон у свако своје прозно дело увео „више главних личности“. Изгледа, дакле, да је он у том Арагоновом поступку видео начин да реалистичка слика избегне два противречна искушења, од којих је једно вуче у безличну масовност, док је друго наводи да се сведе на лик главног јунака.

По Јовановићу, реалист допушта својим јунацима да делују сходно сопственој природи, независно од пишчевих тенденција и пројеката. Отуда, на једном месту у роману „Плати па носи“, он узвикује: „Тај проклети Џон Бредли одметнуо се од мене, свог писца!“ У вези с тим, од интереса је напоменути да је овакво „одметање“ својствено не само реалистичкој наративи већ и научној фантастици, с којом је Јовановићев роман веома сродан. Као један од најдаровитијих и најмисаоничних стваралаца те фантастике, Станислав Лем својира свој рад на роману „Солярис“, па каже: „Ја нисам знао шта чека Криса Келвина на Солярису“.

Јовановић, међутим, дозвољава да се од њега „одметну“ не само његови романескни јунаци, већ и његови читаоци. Укратко, он их подстиче да манифестују своју слободу у односу према самом аутору, као и према актерима романа. Захваљујући баш тој слободи, однос писаца — књижевни лик — читалац развија се у један драматичан дијалог, а не у неки хармонични трио. Пошто је и себе и читаоце смештио у имагинарни простор романа, писац се заједно с њима преображава у актере романескне раљеа, а онда омогућује слободну конфронтацију свих тих актера.

На тај начин, на сцени његовог дела конфронтација се Обичан и Зналачки писаца лад, случајајући се у исти мах са писцем и са јунацима романа. Исто тако, ту се суклобавају још и ови други, поглавито Џон Бредли и Мортон Лауренс. Коначно, сваки од ове двојице бори се сам са собом, будући да су њихова тела замењена путем хируршке операције. Лауренсова глава изгледање и мршва Бредлијевско тело на које је накалемењена. Слично томе поступа Бредлијева глава која брижљиво негује своју косу, док бивше Лауренсово тело облачи у рите. Ову гротескну аутомахију покреће један стравичан алпур, то јест покушај да се људски мозак — посредством хируршке интервенције — осамостали од властитог организма.

У Јовановићевом роману, одговарајући на питање новинаског репортера, хирург др Матијас изјављује да засада још не намерава да људима вади и замењује мозгове. Петнаест година касније, управо 1963. године, др Матијас силази са страница Јовановићевог романа, да би се обрео у кливлендској Општој болници, у реалном облику ара Роберта Ц. Вајта који је данима одржавао вантелесни живот мајмунског мозга, и коме је било постављено питање: „Хоће ли се овим начиним моћи одржавати и људски мозак?“ Др Вајт је одговорио потврдно и резолутно: „Нема сумње да је то данас у оквиру могућности лабораторија“ (Г. Р. Тејлор: „Биолошка темпирана бомба“ Београд, 1970. године) Када је писао свој роман, Јовановић је бис принципљив визионар: он је антиципирао Вајтов одговор, односно потоњи развитак биологије и медицине. Ову визиону антиципирају садрже речи ара Матијаса коме контрастира један споредан романескни лик: Бонар Баил, професор историје.

На суђењу Моргону Лауренсу, овај историчар јадикује пад оном свеопштом купспројалу која је хирургу дру Матијасу омогућила да куплено Лауренсово тело „пришине“ Бредлијевој глави. Скирајући контраст између историчара и хирурга, Јовановић је наговестио треће хуманистичке интенције са технократијом.

Тако се у његовом делу развија борба између самних књижевних ликова, али и романописачева полемике са другим пис-

цима, међу којима Х. Ц. Велс представља Јовановићеву главну мету. Ова Јовановићева упорна и жестока полемика са Велсом указује се као парадокс. Она личи на покушај онеукиства. Наиме, Велс важи као отац савремене научне фантастике, у коју се даје уврстити и Јовановићев роман. У ствари, та Јовановићева полемика није никакав ирационални каприч или парадокс, него један неопходан и mudar страстијски потез.

У научној фантастици, сва дела су сродна по својој књижевној структури и тематици, али су крајње разноврсна по својим идеолошким позицијама. И, баш зато што се зближило са Велсом у литерарној равни, Јовановић се морао дистанцирати од њега на идеолошком плану. Он је нападао Велсову идеологију, осећајући да ова отупљује и скучава литературу тог писца. У Јовановићевим очима, овај енглески списатељ је отеловљавао буржоаско Јавно Мњење које „избегава сатиру“. Друкчије речено, Велсова идеологија удаљавала се од исте оне друштвено-моралне сатири којој стреми најзрелија научна фантастика. Али, док се руга означеној идеологији, Јовановић „најискреније признаје“ да се Велс трудио „да званично Јавно Мњење колико-толико измири са извесним неопоривим стигмама које традно нарушавају углед Јавног Мњења“. Разуме се, Велс је те „неопориве истине“ презентовао у свом књижевном делу. Поричући Велсову идеологију, Јовановић је признавао његову научну фантастику. Докладе, Јовановић је ово признање промрмљао кроз зубе, док је порицање објавио на сав глас; па ипак, он је на тај начин скицирао марксистичку критику Х. Ц. Велса, а та критика тек данас добија пун значај, с обзиром на садашњи „експлозивни“ прасат научне фантастике, као и на актуелну потребу да се одреде односи ове књижевности према револуционарној и конзервативној идеологији. Такве односе могу да одличе сам Јовановић и Велс.

У свом роману, наш писац је научну фантастику сјединио са идеолошким револуционарним пролетаријата; напротив „ком промислацац из Енглеске“ довијао се да исту фантастику помири са буржоаским погледом на свет. Али, и поред ове идеолошке дивергенције, оба ствараоца била су надахнута извесним научним претпоставкама и њиховим даалексежним људским импликацијама.

2.

Јовановићеву романескну визију подстака је претпоставка о могућности пресађивања телесних органа. Романописца је своју претпоставку извео из опита двојице совјетских физиолога који су одсечену псећу главу одржали у животној шест часова.

Каснија научна искуства и достигнућа нису негирали суштину те хипотезе; сасвим обрнуто, она су је потенцирала, развијајући је преко домета романописачеве маште. У Јовановићевој фантастичкој причи, хирург др Матијас успева да истроше ни део људског организма замени посредством пресађивања новог, здравог дела. После две деценије, наиме 1969. године, совјетски биолог А. Д. Анјознер изјављује да се таква замена врши како путем вештачке трансплантације, тако и путем спонтане регенерације: „Упркос постојећем мишљењу, — тврди он — неки унутарњи органи сисара, међу њима и човека, регенеришу се сами по себи. Познати су, на пример, случајеви када се до нормалног обима обновља јетра од које је било одстрањено 80 процената“ („Наука и живот“ број 1, година 1969; чланак „Пресађивање органа или регенерација“).

Уколико се приказана замена јавља услед трансплантације, наука данас наговештава могућност да се нови орган развије из било које пресађене ћелије, а поготову из пресађене ћелије ембрионарног ткива (Г. Р. Тејлор у наведеном делу).



Donde Jovanovic

Тражећи научну потврду Јовановићево претпоставке, ми је наазили не само у биологији, већ и у једној особеној грани модерне технике, то јест у протетици. Станислав Лем, наиме, упозорио је на чињеницу да се поабани људски органи замењују не само другим органима, већ и свакојаким протезама које нису ништа друго до својерсни механизми. По њему, протетика би заоштравала текућу биолошку револуцију, продубљујући супротност између мозга и организма. Све савршеније протезе омогућавале би организму да се обнавља, док би незаменљиви мозак старо незадрживо и беспомоћно. Чини се да је Јовановић наслутно оштрину супротност, када је приказао како се глава његовог јунака бори са својим новим телом. У Јовановићевом роману, ова кошмарна борба присиљава човека да се запита: Ко сам ја?

Стављајући људску личност под један нов ушпик, она обеладањује крајњу декуманизацију која се притарила у капиталистичкој примени науке. Ако је Јовановићева фантастика надахнута овом применом, његова сатира је устремљена управо против те декуманизације, која погађа не само човече тело већ и људско биће као такво. У вези с тим, неопходно је проверити Јовановићеву претпоставку о суштинском угрожавању човековог тела. Ради ове верификације, наш романописач може да буде суочен са еминентним биологом Жаном Ростаном.

На страницама романа „Плати па носи“, хирург др Матијас дефинише човека као сопственика који има право да отуђи своје тело. Јасно је да би тело — услед овог отуђења — претрпело онакву погубну промену, какву су доживели Лауренс и Бредли, протагонисти Јовановићевог романа. У јесен 1960. године, предвиђајући стање на почетку трећег миленијума наше ере, Жан Ростан је рекао: „Не, човече тело неће претрпети промену“.

Чини се да биолог оповргава романописача. У ствари, он га не оповргава тако потпуно, као што изгледа у први мах. Сама природа неће променити наше тело и његову структуру. Али, Ростан предсказује да ће га биотехника препричати на биотички начин, између осталог — и тиме што ће човеку омогућити „да добија леуц из живог инкубатора као кенгур“. У својим прогнозама, остали биолози иду још даље него Ростан; самим тим, они још више излазе у сусрет нашем романописачу-визионару. Истина, британски геронтолог др Алекс Конфорт мисли да се „део организам не може обновити“, али „већ сада се може предузети замена покварених делова, а у непосреднијој будућности ће највећи допринос продужењу живота дати вештачка или усађена срца, плућа и јетре“ (Г. Р. Тејлор у истом делу).

Јовановић је понешто хиперболисао у замену која прети да роботизује људско биће, стављајући механизме уместо природних органа. У Јовановићевом романескном делу, такву претњу сигнализује следеће питање: „Да ли овим није створен преседан да се на људске главе калеме и нељудска тела?“ Као да одговара на ово узнемирујуће питање, романописач јунак др Матијас потврђује да би наука била у стању „да ствара вештачке муде, само кад би то потребе произвођаче налагале“. У тој спокојној потврди оштрата се силуета робота као човековог наследника на Земљи.

Овде, уз имагинарни лик др Матијаса, писново се појављује Жан Ростан, напомињући да „живот више не еволуира и не гради; он је свуда дао што је могао дати“ (J. Rostand: »L'Homme«, Paris, 1972). Значи ли то да је човекова биолошка еволуција окончана још пре стотинак хиљада година? Француски биолог не искључује могућност да се она настави. Но, тај наставак био би пре дело науке и технике, неголи један природни процес. Сем тога, у класном друштву, ово дело би се изокренуло у недела, то ће рећи — у роботизацију и производњу монструозних химера.

Др Матијас већ пројектује ову производњу, кад изражава наду да ће хирургија „од разних постојећих живих створова“ сачинити „сасвим нове створове“. Баволски Франкештајн изгледао би готово као анђео у поређењу са тим химеричним

Радослав Недељковић

## ТРАГ ЛУТАЊА МАЛЕ ПТИЦЕ

Сан недосађан —  
траг лутања мале птице  
гради сећање мост љубави до облака  
за радост титомих вова  
у узнемиреном повратку  
орхтаве руке

кораци лутања буде тишину  
у причи јутра мирује време  
јер пуг ношећ уздисајима  
стигао је с првим цветом

гради сећање мост љубави до облака  
дан венчава дозивања  
рука руку грли  
између цвета и лета

траг лутања мале птице  
гнездо гнездо —  
под кровом звезданих киша  
у изатканом шапутању радости  
у бунилу дана што све препознаје.

креатурама који би довеле у питање саму природу живота.

Ма колико то изгледало парадоксално, неки од најкомпетентијих научника почињу пагњати тези да живот уопште не мора бити биолошки феномен. Ова теза помолана се у септембру 1971. године, на Бјуратрајској опсерваторији, у оквиру америчко-совјетског симпозијума о ванземалским цивилизацијама. Она је формулисана у чланку академика Јосифа С. Шкловског „Проблем ванземалских цивилизација и његови философски аспекти“ (часопис „Вопроси философии“ бр. 2, год. 1973). По чланкописцу, ми ништа не преувеличавамо, ако мислимо да ће сву физичку и умну деаитност средњом иућет века обављати кибернетички уређаји. Не расправљајући да ли ће та појава бити лоша или добра, Шкловски је сматра неминновном, па онда закључује да „материјална основа свести уопште не мора бити „биолошка“. У продужењу овог смелог закључка, он додаје да је „могућно представити овакве квалитативно различите етапе развитка материје у Васони: нежива материја — жива материја — природни разумни живот — вештачки разумни живот. По тој схеми, вештачки разум је виша етапа развоја материје у Васони“ (подвукао Р. Т.)

Вештачки разумни живот... Без сумње, Јовановић је његову сенку назрео на хоризонту свога сазнања. Остаје још да се одреди место које је та „сенка“ добила на скали романописачевог вредновања.

3.

Рекло би се да је она смештена на један негативан степен, дубоко испод нулте тачке. У сваком случају, романописач је изрекао негативан суд о капиталистичком, антитемуристичком ставу према науци. Пошто су приватна својина и свеопшта купопродаја навеле човека да отуђи робено тело, буржоаски суд олаучује да је човекова личност истоветна са његовом главом, али чак ни сам капиталист — у лицу протагонисте Бредлија — не може да се помири са овим међусобним отуђењем тела и главе, те стога почиње осећати „тгу за својим бившим телом“. Иако је хирургији пошло за руком да главу Џона Бредлија насади на здраво и младо тело, он се не устручава да о самом себи каже: „Ја сам као људски коктел обичан бухкурши“. Йудска неодрживост овога „бухкурши“ испољава се у Бредлијевом самоубиству које, у Јовановићевом роману, крунише капиталистичку злоупотребу науке.

Али, за нашег револуционарног писца, Бредлијево самоубиство не пориче ову злоупотребу. Оно не симболизује вину хуманистичку негацију, већ унутарњу аутодеструкцију грађанске класе која се не очо вучује тиме што саму себе раствара. То увиђа онај Обични Читалац кога је писац увео међу актере свога дела. Он је свој увид изразио речима: „Главни је да се покаже колика је свиња тај Џон Бредли“. Путем свога самоубиства, Бредли не постаје човек, већ само мртав нечовек. Тако га је оценио Обичан Читалац.

Унутар романа, ова оцена је подударна са протестом „синдикалних, а нарочито неприкривено комунистичких листића“ против оне декуманизације коју врши наука у служби новца. Очигледно, са тим протестом се слаже и сам писац који је учинио пионерски покушај на научну фантастику пржме револуционарном идеологијом.

Ово прожмицање није ни пореметило ни ослабило романописачев уметнички чин. Напротив, оно је омогућило да научна фантастика у Јовановићевом роману не спадне на пучу научно-техничку утопију. Благодарни баш таквом прожмицању, романописач се усредсредио на друштвене и људске импликације науке, а самим тим и на њене поетске потенцијале. Колико је он те потенцијале успео да оствари, посебно је питање. На сваки начин, његов роман је видовити наговестио поменуће импликације што се данас обеладањују у вихору научно-техничког преврата.

ОЛОМЕР

Радојница Таутовић

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ



## ОСУЂЕНОСТ НА ИСТИНУ

Крсто Хегедушић: Ретроспективна изложба слика и цртежа, Музеј савремене уметности у Београду

РЕТРОСПЕКТИВА СЛИКА и цртежа Крсте Хегедушића, по неком неписаном правилу великих синтета, носи онолико питања и проблема колико стоји деценијама у центру своје властите истине и истине света с којим се сукобљава. И тешко је данас, после толиких година и толиких судова, похвала и порицања, открити нову тему у мотиву Хегедушић: он је феномен, крајњи крајњи негатива „безнаде стварности“ и средњевековне заосталости, али и једна ретко надарена, еруптивна, непоновљива сликарска природа. То је стваралачка воља која не престаје да гради вишеслојне, синтетичке слике живота и слике смрти, у драматичној симболици исонске снаге, патње, страхе и ужаса, али и неке лирске опседнутости пролећем, бескрајним хоризонтима и бројгеловском тегобом испод мрачних сводова тешких облака.

У тој својој јединственој епопеји и у тој опсесији страшног трагања за пуним, довршеним, бременим делом, Хегедушић је, формално-стилски, начинио неколико сликарских целина у којима је тема део садржаја а садржај део сликарске животне неминовности. Он је у хрватско, па и југословенско модерно сликарство, увео чисти, нефалсификовани појам социјалне уметности.

Ако је тачно да је најранија позната слика, политички ангажована, у хрватској уметности дело Крсте Хегедушића „Октобарски дани у Петрограду“ из 1919, онда је то и зачетак једне логичке развојне линије, преко познатог бакрописа „Митинг у Новој Веси“ из 1926, до „Дјете ћелије“ из 1966, која дефинише целу једну епоху социјалне и политичке усмерености у нашој савременој уметности. И даље, она означава једну дубљу, стваралачку неподударност уметности и друштва (и у оквиру саме уметности теорије и праксе) која се већ више од пет деценија намеће као благотворна равнотежа екстремима — лар-пур-лара, „листе ликовности“ и епигонства. Међутим, само дело Крсте Хегедушића има једну чистију вокацију и једну пресуднију одредницу: оно је тематичком савремено а језиком и садржајем свремено. „Развијао сам теорију, писао је Хегедушић, како би требало у наше сликарство унијети као сиже радника и сељака, о сликарству које би донјело наше поднебље, било израз нашег темперамента. О потреби тражења елемената неког нашег ликовног израза, а истовремено користити савремени ликовни ријечник.“ Тај „наш ликовни израз“ и „савремени ликовни ријечник“ остали су трајни прекупацији овог сликара. Али у свему томе, што време даље одмиче, открива се и једна друга истина: драматичне године „земљашке“ фазе, теоретска оријентација отвореној социјалној и политичкој акцији у сликарству, питања која је Крлежа начео и дефинисао у предговору „Подравским мотивима“, све те дилеме око уметности и живота, естетике и политике, као својеврсна реакција на ефемерне проблеме и проблематику друштва у предвечерје другог великог светског клања, данас све више постају историја и општи миље дела које је од самог почетка тежило синтези више реда, духу универзалног значења и значаја.

Посматрано кроз призму ретроспективе, дело К. Хегедушића открива један нови квадрант: феномен наглашеног јединства концепције, или истинитости сликарске идеје стављене у функцију двоструке одређености: чисто ликовне, уметничке дакле, и социјалне, политичке и политичко-филозофске. Због тога, са изузетком најранијих слика и цртежа, о битним особинама дела Крсте Хегедушића можемо судити на основу било које фазе његовог стваралачтва. Хегедушић је превално пут ослобађања више него пут сазревања. Једна компаративна естетика открила би дијалектичко прожимање тме, идеје и ликовног средства, док би једна психолошка анализа открила апсолутну једнакост осећања времена, са свим његовим мрачним, нељудским садржајима смрти и логора, са свим неухватљивим језиком слике, бојом, линијом, интензитетом, светлошћу и редом. За сликара је дакле, поред осталог, био и остао проблем: како препознати и именовати вишеслојне садржаје стваралачке свести са њиховим појавним облицима? Јер сликар Хегедушић целог живота савладава облик облика, дух облика, време у облику као форму у структури постојања. То је заправо она онтолошка повезаност бића и свести о бићу, у грчевитом јединству средства и параза, језика и његове хумане димензије у бићу истине па коју је сликар осуђен.

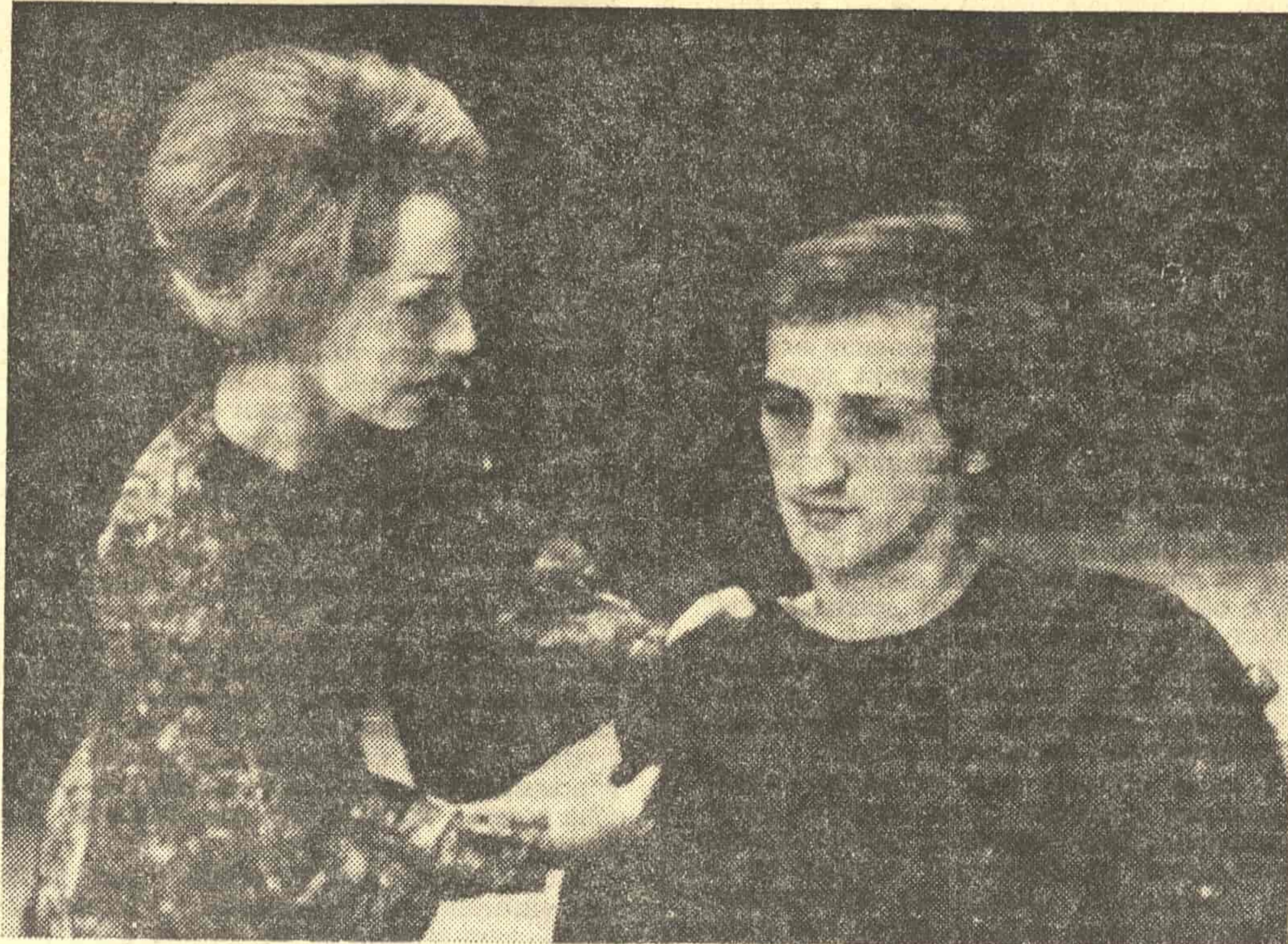
## ДУХ И ПРОСТОР

Јагода Бујић: Таписерије и цртежи, Салон Музеја савремене уметности у Београду

ТАПИСЕРИЈА је постала условни термин који безмало негативно одређује садашње дело Јагоде Бујић према традиционалним канонима једне технике и схватања намеће и вредности дела. Не само због тога што ови радови напуштају дводимензио-

налну функцију затварања одређене површине у простору и што се одричу декоративне улоге пратећег елемента, већ пре свега због чињенице да су двоструко концепирани значењем структуре ови објекти самостални просторни елементи, сама функција простора.

Али оно што је ваљда најкарактеристичније за дело Ј. Бујић у овом тренутку, што му даје онај мирис оригиналности и значај личности, то је скоро раздражљиви, пренапрегнати спој инспирације и егзекуције, духа и простора, акције и времена. Инспирација је стално осећање нагона за грађењем монументалних форми, потреба да се дело претвори (и процесом грађења и улогом трајања) у језгро просторне целине око којег се кристалнишу конститутивни елементи дела. Тако таписерија сама по себи није „довршено“ дела, она је део дела које конституише парцијално довршеним елементима, „модулима“ у про-



РЕНАТА УМАНСКИ И ПЕТАР БОЖОВИЋ У Сцени КОМАДА „СЛАДОСТРАСНИЦИ“, КАРАМАЗОВИЋ.

## ПОЗОРИШТЕ

## КОНТРАСТИ

Уз Бајчетићеву поставку „Сладострасника, Карамазових“ у Атељеу 212 и Стеријину „Дажу и паралажу“ у Југословенском драмском позоришту

ПРЕДРАГ БАЈЧЕТИЋ је загледао у свемоћну литературу Фјодора Михајловича Достојевског желео у својој адаптацији и редитељској перспективи да начини метафизички пресек кроз то самородно, аутентично и вечно ткиво. Голем је то и тежак, да не кажемо узалудан посао. Све у њему личи на неку врсту премисљања у бесаној ноћи, истицање одломака, мисли или речи које су се нашим читаоци допале или их сматра посебно значајним. Зато је вероватно и извршено сажимање ликовна по сродности и асоцијативности па су пред нас изашле удвостручене личности. Тако је старца Зосима сагледао Бајчетић очима „Великог инквизитора“ како би руска мистика била помешана са шпанском инквизиторском суровошћу. Речи су извађене из контекста тако да су оба лика изгубила свој прави идентитет, а гледаоци остали збуњени оним што се односи на хришћанство, мистицизам, грчку филозофију и делфијско пророчанство. Да непријатност буде већа то увиђавање нисла изражено је кроз лакрдјашко приповедање и буквалну отуђеност једног произвољног лика у коме Петар Краљ и поред свега страсти и жеље није могао да буде до краја ни просјак, ни бивши официр, ни приповедач. На моменте глумачки чак и бесне али га колаж одмах стегне и наведе на површност у којој се скрива истинита и комплексна реч Фјодора Достојевског.

Бајчетић је човек својеврсне сценске културе и сензибилитета али који у својим личним премисљањима није погодио границе могућег. Свако од нас може интимно да има разне претензије, али да се од руског човека, његових суштинских ознака које је Достојевски тако генијално уочио и описао, прави нека универзална метафора по укусу западног света ипак је мало превише. Три сина Карамазова су три својства руског карактера, најкомплекснијег и најсложнијег који литература познаје, и зато, појединачно, одазивати ликовима и сценама њихов природни амбијент и земљу, чинити их произвољним и безличним сасвим је безразложно. Забуна долази отуда што Бајчетић жели да нађе у Достојевском некаке идеје о човеку уопште. Управо та уопштавања постала су кобна за Бајчетића.

Бајчетићев Фјодор (Данило Стојковић) имао је силну спољног разврата, снагу сладострашња али без трагичности која мора да допре до гледаоцишта на начин на који то лакрдјаштво сагледа старца Зосима. Велико место када Зосима (којег ов-

стору али и са простором. Због тога се и намеће јединствен утисак при посматрању ове изложбе, да је цела изложба у ствари једно једино дело, истина степњено и заробљено у овој малој просторији галерије, и да се то дело непријатно осећа својим масама и структуром под стакленим стропом Салона. Дело има тенденцију стаде експанзије, излажења у велику, недосађану светлост без хоризонта, оно које је у свом бићу ограничено и тамно и грубо, напето у својој затворености до прскања.

И због тога том делу нису потребне никакве асоцијативне поштапалице, никакве аналогije са светом вишеог и садржаји одређених „значења“. Неке привидне сличности са скулптуром, са „пластичним објектима“ не би смеле пажњу одвући од битног.

У оваквом концепту одређену улогу има и услагашеност „микроструктуре“ (материјала) са композиционом структуром дела у целини. Чврсто уплетене нити, контрапунктно разграничене чворовима и перфорацијама, рустично распеване партикуле садрже „идеју“ гигантског раста до максимума дела, па и преко његових граница, у онај други, слободнији, жељнији слободе и ослобађања, духовни простор који је, као спиритус мовенс, садржан у бићу уметника.

Срето Бошњак

Све је ту сувише буквално, спољно, а у основи, позоришту непотребно.

Ако већ није успео да оформи представу, Бајчетић нам је представио, ипак, једног талентованог младог сценографа чија је опрема сцене (велика капија испред просценијума) врло убедљиво асоцијирала на Русију. То ново име је Слободан Машић и права је штета што се Бајчетић није инспирисао том једноставном, али изузетно надахнутом инсценијом која би га, можда, одала до трагичне отуђености и стила о којем је тако упорно и узалудно маштао.

„ДАЖА И ПАРАЛАЖА“ је више успомена, школско штиво или подсмех великог писца помодарству свога времена него његова врсна литература. Перича Словенски је схватио да се на вредностима тог текста може компоновати необавезна и шармантна представа а то значи да у првом реду треба игру ослободити дидактике а асоцијације на давна времена учинити актуелним. Све се мења, једино остаје неодољив подсмех великог писца као охрабрење редитељу и глумцима да се напаша чак и са властитом представом. У таквом редитељском расположењу компонована је сценографија Владислава Далићког: беле полукружне површине, што личе на делове опсерваторских купола, оивичне су дугиним бојама и својим благим стилизацијама дају позоришци изузетну елеганцију у светлој рафинираног стила. Када се год окрене тај полукружни зид пре нама се укаже нови амбијент: трпезарија, кухиња, башта или трг пред кућом са врло пробраним детаљима. У том стилу Далићко је креирао и костиме веома смелих боја са апликацијама на мотиве поп-арта. Ова креативна заинтересованост за могућности представе није, међутим, изненађење, јер кроз ову сезону Далићки пролази у великом замаха. Треба се само подсетити његове изузетно успешне сценографије за „Тарелкину смрт“ а и других радова. Словенски је у релативизирању ствари (а да је управо та имагинарна реалност) разбио заморне дијалоге, статичне сцене па чак и познату лично ове комедије: богатаг Марка Вујића, који је послао своју јединицу Јелицу у Беч да научи „дох дај“ и постане помоћна, претворно је у Госпођу Вујићку и тако динамизирао радњу створивши погодније услове за персифлажу. Поставка је заиста свежа и занимљива тако да је права штета што су стихови Душана Радовића и музичке нумере Војкана Борисављевића остале изван збивања. То је, у ствари, некако стилново навођење на ревијалне куплете па је представа изгледала некако чудно окрњена. Хтео се још нешто више — али шта?

Све је обећавало дивну представу, али је током игре дошло до пометње у игри глумача, није било јединства у стилизацији нити мере у наамудривањима. Глумци као да нису ништа видели од свих тих подстицаја којима се гледаоциште дивило: Рахела Ферари (Вујићка) готово цео први део остаје реалистички резервисана па је тек у наставку показала делове оног свог бриљантног мајсторства у померању стилистичких оквира игре. Ако се ово сажимање лика још и могло толерисати, оно што је радња Мирјана Вукојичић било је ипак неприхватљиво. Стерија се анимом Јелице подсмевало романтичарској литератури свога времена која је стварала збрку код младих и занесених девојака. Јелица може да се изрази на различите начине само не извештачено као у овој интерпретацији на сцени Југословенског драмског. Овој младој глумици која доста игра потребно је више сценског достојанства и самодисциплине. Алексеј или Барона Голића интерпретирао је Слободан Бурић са шармом али и недовољно артистички продубљено. Он је у једној реченици бриљантан — а у другој сасвим неук тако да и поред све допадљивости не постиже целивитост лика. Никола Смић је у лику Мите сушта супротност том темпераментном и барокном Алексеју са комиком која у себи садржи елементе озбиљне игре али и нечег скраденог. Најдуховитије нумере су у овој хетерогеној представи ипак везане за његову игру. Занимљиво је играла Зорница Шумадић, а Батића сасвим пристојно Зоран Миловасљевић.

И оваква каква је „Дажа и паралажа“ је пријатна и забавна. Са мало више дисциплине и стилиског јединства открила би још веће могућности за игру и дала вредности које заслужују трајније памћење.

Петар Волк



НОВА ЗВЕЗДА ФРАНЦУСКОГ ФИЛМА „ФРАНСОАЗ ФАБИАН, НОСИЛАЦ ГЛАВНЕ ЖЕНСКЕ УЛОГЕ У ФИЛМУ КЛОД АЛУША „СРЕБНА НОВА“



# ЗА БОЉУ ОБРАДУ МЕДИЦИНСКЕ ТЕРМИНОЛОГИЈЕ

Осврт на Речник српскохрватског књижевног језика (II — V) у издању Матице српске и Матице хрватске

КАДА САМ ПРЕ скоро пет година написао приказ I свеске „Речника српскохрватског књижевног језика“ и објавио га у „Књижевним новинама“ (21. новембра 1968), у почетку приказа изјавио сам да се од срца радујем, што је постигнут значајан споразум између Матице српске и Матице хрватске да заједнички објаве једно велико и изузетно корисно дело. Међутим, на велику жалост, данас морам да констатујем да је тај споразум убрзо претрпео неуспех и да ће због тога VI, последњу свеску Матице довршити свака за себе, под сасвим неповољним околностима, у тешкој атмосфери, вероватно због великог одударања од првобитних начела, чије се последнице још не могу сагледати, на штету основних смерница и договора.

То ми, разумје се, не ускраћује право и дужност да Редакционим одбором обеју Матица за до сада заједнички обављени посао на подручју медицине не учиним замерке што, ни после мог добронамерног и образложеног упозорења у приказу из 1968. године, нису у наредним свескама отклонили извесне очигледне недостатке, утолико пре што су за то имали довољно времена, већ су их само умножили и учврстали, оглашћујући се о моје опаске.

На првом месту стоје посве штурти извори за медицинске речи и појмове, а нарочито неједнако поступање с језиком појединих заступљених области живота. У томе погледу, чини нам се да медицина представља највише запостављену област у овој Речнику, што никако није смело да се деси, јер она, сумње нема, свакако чини једну од најважнијих области живота, неупоредиво важнију него што је, на пример, област спорта, која је лексички подобно, свестрано и успешно обрађена. Неравномерности постоје и у другим областима, али у много мањој мери.

Они којима је поверен избор и обезбеђење лексичких извора за опсежно подручје медицинске науке, учинили су, нема сумње, низ пропусти и омашки који се не могу оправдати. Што је најгоре, стање се није поправило ни после објављивања IV свеске, јер је допuna списка извора извршена само на крају те свеске (на наше велико изненађење, у области лепе књижевности, једино са по једним делом Зоговића, Матића и Вуча, и Селимовића). То представља, по свему нам се чини, несхватљиву упорност, да не кажемо и самовољу, која, разумје се, иде на штету основних смерница прокламованих у предговору: да Речник треба да „пружи нашој јавности документовано језичко благо данашњег времена“.

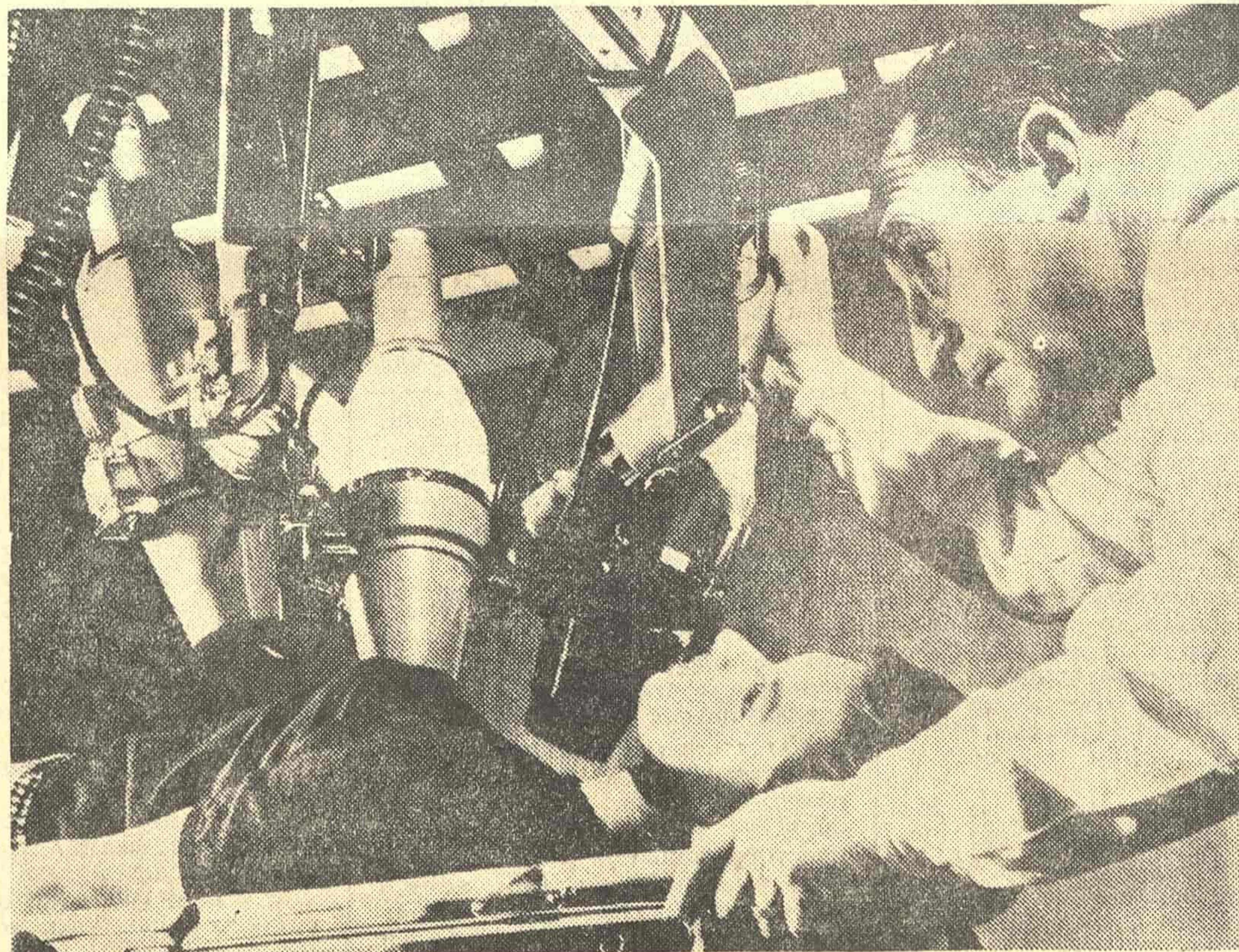
Творци Речника су већ на почетку рада изгубили дах и замутили видике. Када су сматрали да од најстаријих медицинских извора треба уврстити „Књигу о здрављу“ из 1896. од М. Јовановића — Батуца, онда нису смели прећи преко „Науке о човеку“ из 1891. од Љубомира Миљковића, препуне драгоцених речи. Зато, верујући дубоко, после свог претходног упозорења, да ће списак лексичких извора бити посигурно увећан, уздржао сам се да већ тада укажем на дела која нису ни могла ни смеће бити изостављена. Стога то морам да учиним овога пута, иако тешка срца, по цену да се огрешиш о основна начела скромности. Нека ми се, дакле, опрости што и против своје воље морам сада да наведем и нека лексичка дела везана за моју дугогодишњу медицинско-терминолошку активност, као што су на пример: „Велика медицинска енциклопедија“, Београд, 1938, стр. 1132 (уз сарадњу 35 угледнијих стручњака), затим „Мој лекар“, Београд, 1940, стр. 548; II издање (у сарадњи с 22 стручњака), Београд, 1961, 104; III издање, 1972 (прештампано без промена), а изнад свега „Медицински речник“ на 5 језика, 1956, стр. 840, а нарочито његово II издање 1971, стр. 1563, на 7 језика (Октобарска награда). Овим делима корисно би било додати и моју „Медицинску сексологију“, 1966, стр. 580, препуну речи из једног новог подручја медицине и биологије, као и „Медицински лексикон“, I изд. 1957, стр. 411; II издање 1968, стр. 786; III изд. 1970, непромењено, под мојом редакцијом, уз сарадњу с 26 стручњака. Шта да кажемо, најзад, што за медицинско подручје овог Речника нису узети у обзир ни медицински речници Немичића, Перичића и Арамбашина („Приновљени речник“ из 1940), затим дугогодишњи часопис „Здравље“, „Српски архив за целокупно лекарство“, „Дневнички вјесник“, „Народни лекар“ Дра Ген. Поповића, „Лексикон здравља“ Дра Д. Сретеновића, „Народни лекар“ Дра В. Петровића и Дра Дујановића?

Морамо се питати: на основу ког мерила и по коме праву су горенаведена дела искључена из списка извора при изради Речника нашег савременог књижевног језика у коме се „могу наћи све речи које се употребљавају у књижевности, науци и штампи“, „на основу трабе која ће се прикупити из дела новјег и најновије књижевности, писане српскохрватским

језиком из публицистике, стручне и научне литературе“? Међутим, при ближег прегледу пописа коришћених извора упада у очи да је број медицинских дела недопустиво, готово смешно мали, посве недољан да обрађивачима пружи потребне податке о стварном стању лексичког фонда у подручју данашње медицине. Наравно, нико нас не може уверити да нам то може пружити само „Медицинска енциклопедија“ (Загреб, 1957), а још мање Батуцова „Књига о здрављу“ (1896), једна „Наука о човеку“ за више разреде средњих школа (1954, Загреб, Долени Франа и др Луј Анте) или „Биологија“ за I разред гимназије (1962, др С. Станковић), а најмање „Хигијенска терминологија“ (Београд, 1934), својвремено с разлогом критикована.

Зато није нимало чудно, што у свим до сада објављеним свескама овог Речника нема многих, често основних и свакодневних медицинских речи, док су дефиниције објављених речи у великом броју случајева онакве какве не би смеде да буду. Нема веће трагедије за један речник него кад су за поједине речи дата нејасна, непотпуна, а нарочито нетачна значења. А таквих медицинских речи у овом Речнику има више него што би смеде да буде. О овим у I свесци био је речи у моме приказу из 1968. године. Да видимо такве случајеве из свезака II — V у овој приказу.

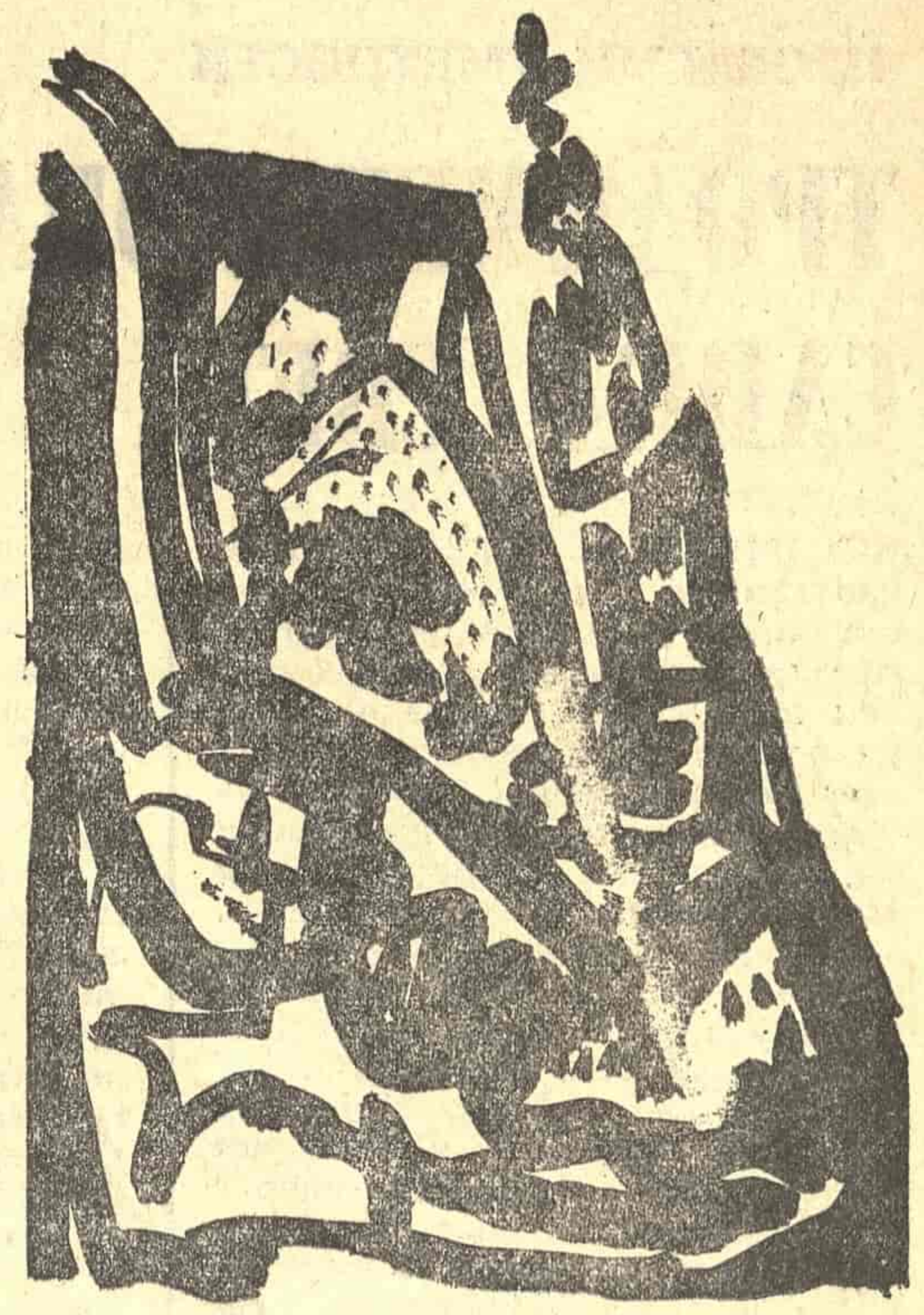
Није довољно за жбицу рећи само „кост подлактице“, а не допунити бар да се налази на спољашњој страни подлактице, уз другу кост, лактачу. — Жвалс представља запаљење углава усана (*angulus infectiosus*), што се не види из објашњења И. Андрића: „велика и танка уста, обједена на крајевима са жвалама“. — За фагоцити унесен је сасвим неподесан и лексички груб термин *жедерљаче*, „хелтиче, стањиче у организму које имају способност да жде-ру, гутају страна тела, бактерије“ из престо-гог разлога што те хелтиче нити „жде-ру“ нити „гутају“, него нарочитим механизмом увлаче у своја тела околне стране че-



ВАЖНОСТ МЕДИЦИНЕ ЗА ЧОВЕКА ЗАХТЕВА И ОД ГОВАРАЈУЋИ ОДНОС ЛИНГВИСТА ПРЕМА ЊОЈ

стице које сварују. — Живац се не може дефинисати као „влакнасти орган у људском и животињском телу“, који преноси чулне осете, вољне и невољне, нехотичне покрете“. Живац је, у ствари, орган састављен од спопова дужно поређаних нервних влакана, којима се преносе спољна надражења ка центрима у мозгу, а из ових створених подстицаја за одређене радње. — Кад се за *жлезде* каже да су органи који „излучују сокове“, свакоме мора бити јасно да је то посве недољовно, јер, у ствари, жлезде су само органи који стварају производе (секрете) нарочитог састава и дејства, које убацују или у сам организам (у крв или у лимфу — *инкрети*) или их путем нарочитих изводних канала избацују из организма (*екскрети*). У првом случају су у питању жлезде са унутрашњим лучењем (*ендокрине жлезде*), а у другом жлезде са спољашњим лучењем (*екзокрине жлезде*). Толико се, у најмању руку, мора рећи у једном оваквом речнику. — Зар се за *жедњак* сме рећи само „врста паразита, *echinosoccus*“? Код речи *жиг* нема и медицинских значења: инструмент за испаливање (каутер) и врпак јајоносног мениска. — Није тачно да је *жвљ* „отврала и за-лебљава кожа на длановима, табанима или где другде“, него мање или више *ограниче-но* такво место на на кожи неких делова тела. — Дефиниција *жвтице* је најбољи доказ да је није дао добар стручњак, јер жвтица настаје као последница обољења

јетре, *зачепљења* изводних жучних путева или *увешаног* распадања црвених крвних зрнаца с таложењем жучног пигмента (билирубина) у кожи и у бовањи. — *Жуга мрља* није „најосетљивије место у оку за примаме видних утисака“, него светлосних надражаја, јер се видни утисци стварају у мозгу. — За *завезаност црева* погрешно се каже *спаслост*. — *Задавицом* или *задушином* зове се тешка дифтерија грклана (круп), а не ангина. — Подвести под *наказну реч задњичар* појам *хомосексуалац*, више је него произвољно, јер у *хомосексуалности* није у питању *задњица*, него исти пол (мушки или женски). — Апсурдно је *залхитке* (истина, покр.) идентификовати са *заушњацима*, па то још изустравати неподесним наводом Јонкеа: „већ неколико дјече од страха (је) добило *заханпке*“. — *Зачеће* се не сме поистоветити с *оплођењем*. — Зглоб се никако не може дефинисати ни „као покретни саставак“, а још мање као „спој двају или више костију“. Зглоб је најчешће мање или више присан однос у внау сустињања двају или више костију између себе. — Најмање се сме допустити да у овом Речнику не буде тачна дефиниција *здравља*. Зар се сме рећи да је *здравље* „стање организма при којем правилно, нормално раде сви његови органи и у којем се не осећају болови“? Зар нема болести без болова, као и болова без болести? — Незгодно је рећи за *зној* „водена течност“ коју *луче* знојне жлезде, уместо да је он *слана* течност са одређеном улогом. Уостаом, има ли течности која није водена? — Зар *зоба* (*Sambucus nigra*) не треба да у овоме Речнику има друго значење сем што деца од ње граде „*понекад* *пуцаљу*“ (М. Глиншић)? — Дефиниција *зуба* је, заиста, вишеструко непоасна: да ли су они „*коштани* *губосане* *плочице*“, а онда, да ли „*за* *кидање* и *дробљење*“ *служе* *те* *плочице* или *вилнице*? — Под *цвер* (покр.) описује се „*мала* *помична* *кост* у *колену* *испред* *чашице*“ (!). Која је то *кост*? — Зар у дефиницији *интелигенције* поред „*способности* *правилног* *разумевања* *појава* и *ствари* у *животу* и *свету*“ не треба да стоји и „*најбоље* *коришћења* *тако* *стечених* *сазнања*“? — *Инструментарка* није „*медицинска* *сестра* која *води* *бригу* о *стерилности* *хируршких* *инструмената* *при* *операцији*“ (то би била *стерилизаторка*), него *сестра* која *одређује* *које* *инструменте* *треба* *припремити*, а *које* *она*, у *току* *операције*, *додаје* *оператору*. — *Инграмускулатора* се назива оно што се налази у мишићу, а не само оно што се убригава у мишиће. — *Инфаркт* није „ограничена замрслост на неком делу органа због *зачепљења* *артерије* која *доволи* *крв* у *тај* *део*“, него *изумирање* *ткива*



ниције је *конфузан*. — Никако нам није јасно, како је *јетра* могла да се назове *жлездом* *јајастог* *облика*. Иначе, остали део дефиниције је нејасан. — Пример за *кашилу* из Крлежиног текста није на своме месту („*дише* *на* *стаклену* *канилу*“, утолико пре што је *канила* *најчешће* *метална*). — Дефиниција *кашицара* је дефектна. Они нису „*крвне* *жилаци*“, већ су *властити* *крвни* *судови*, који *чине* *пре-лаз* (а не „*спону*“) *између* *артерија* и *вена*. — Посве је *неподесно* *рећи* да *карлицу* *чине* *кости* *које* *уоквирују* *део* *трбуха*, а не *рећи* *које* *кости* *чине* *карлицу* и како она изгледа. — Карцином, као медицински појам, захтева да се о раку знатно више каже. — Зар објашњење *катаплексије*, као „*узтосности* *од* *страха* и *уплашености*“ није медицинско? У сваком случају, објашњење под. мед. „*уко-ченост* *тела* *од* *каш*“ није што и „*кап*“ *услед* *смеха* (гелолепсија). — При медицинском објашњењу глагола *кашиљати* (зар *избацивање* *само* *ваздуха* *из* *плућа*, а не и *секрета*) *деласирано* је *везивати* *тај* *глагол* *за* *посве* *фигуративну* *употребу* *као* *начина*, „*негодовања* *коме* *или* *че-му*“ (!). — У дефиницији *великог* *кашиља* *изостављено* је његово *наступно* *настајање* *са* *зачењивањем*. — *Кератин* је *треба* *хемијски* *ближе* *дефинисати*, *уз* *исправку* *штампарске* *трешке* *изрбени* *у* *изрбеници*. — *Кила* није „*болест* *спуштања* *трбушних* *органа*... у *суседне* *шупљине*“, него је *испадање* *органа* *или* *њихових* *делова* *кроз* *ненормалне*, *раније* *непостојеће* *отворе*. — У дефиницији *кичме* *неподесно* је *рећи* да она *чини* *средњу* *костура*, већ *треба* *рећи* да она *чини* *његову* *осовину*. — *Кључњача* није *дуга*, већ *издужена* *кост*, која *везује*, а не *спра-жа*, *грудну* *кост* с *лопатницом*. — Може ли се у једном оваквом речнику рећи да је *коза* „*домаћа* *животиња*, *преживар* с *равном* *длаком* и *брадом*, која *даје* *млеко*“. (Види ли се из овога јасно ко даје млеко: *коза* или *брада*?) — Да ли се сме при објашњењу *колере* *прећутати* *шта* је *њен* *проузроковач*? — Зар је *колумела* *слатина* *кошчица* (оне се налазе у *срелјем* *вву*), а не *део* *лабиринта* (*модиаус*)? — *Кома* није *стање* *дубоке* *несвестице*, него *несвести*. — Није допштено да се код појма *комора* *говори* *само* о *једној* *комори* *срца* у *жабе*, а не о *срчаним* *коморама* у *човека*. А онда, *шта* је с *коморама* у *мозгу*? — Зар под појмом *компензација* *ниједном* *речи* не *указати* *на* *стање* *прилагођавајућих* *изравњања* и *уравнотежавања* *претходних* *поремећаја* у *срчаних* *болесника*, него се *задржати* *само* на *робној* *компензацији*, дајући *само* *комерцијалну* *дефиницију* („*набављање* *неке* *робе* *на* *тај* *начин*, *што* *се* *место* *плаћања* *новцем* *даје* *друга* *роба*“). — За *искрено* је *жаљење* *што* *се* *термин* *конзумент*, под *утицајем* *данашње* *потрошачке* *психозе*, *всваја* и *за* *уметничка* *дела* (као и *за* *кромпир*). — Недовољно је за *концат* *рећи* *само* *болест* *костiju* *кичме*. — *Конпланција* није *полно* *спајање* *двају* *хелија*, већ, *пре* *свега*, *полно* *спајање* *двају* *разнополних* *организма*. — Под појмом *котур* *нема* (под *мед.*) *појма* *котура* у *кичми*, али *зато* *има*, под. 5. спорт. „*нарочито* *колаице*, *точких* *на* *доњем* *крају* *скијаишког* *штапа*“. *Кош* (под. 10) *као* *грудни* — *значи*, *као* *што* *се* *види*, у *сасвим* *штуром* *облику*, „*дорњи* *крај* *предње* *стране* *трупа*“, *што* *није* *тачно*, *мада* *под* *грудни* *кош* *стоји* *да* *су* *то* *све* *грудне* *кости*. Међутим, под 7. спорт., *кош* је „*обруч* с *мрежом* *без* *ана* *кроз* *који* *се* у *кошарци* *убације* *лопта*“. На овоме примеру се јасно испољава велико преимућство спортске над медицинском терминологијом. — У појму *кошуљица*, 4. мед., идентификује се „*опна* у *којој* је *дете* *омогато* у *матерној* *утроби*“ с *постелицом* (!). — Објашњење *речи* *крател* *мора*, *заиста*, *свакога* *да* *изненади*, јер *гласи*: „*тешка* *заразна* *болест* *од* *које* *се* *умире* *за* *једну* *ноћ* а *мртваци* *остаје* *једна* *нога* *краћа*“. Шта је то и због чега је то? За *Дежмана* и *Батуца* то је *колера*, док *само* *Вук* *говори* о *некаквој* „*крајој* *нози*“. — За *жаљење* је *што* *реч* *крв* *није* *добила* *подробниј* *и* *тачниј* *дефиницију*, јер у *свим* *животињским* *организмима* *крв* *није* *живе* *боје*.

Наставак у следећем броју

Александар Б. Костић

\*Није на свом месту говорити (што се стадо у овом Речнику чини) „у људском и животињском организму“, већ је довољно рећи „у нашим организмима“.



# ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА СЛИКА СВЕТА

ИСТОРИЈА СЕ НЕ ПОНАВЉА, као што се живот не враћа — без обзира да ли линија друштвеног прогреса подсећа на меандар или праву. Када генерације упиру поглед у прошлост то је увек због савремености, у тражењу потврда сопственим оријентацијама. Уметност у Француској пре 1789. инспирисала се класиком, али није оживела грчку уметност, као што се ни грађанска демократија није могла конституисати на основама робовласничког града-државе. Апстракција XX века није исто што и линеарни орнамент и нефигуративност „прелогичког“ периода, мада су обе докази пластичне универзалности у двема епохама, на супротним крајевима човековог развоја. Прва је постигнута на јединству примитивног оруђа и оружја, друга је резултат сличног јединства, само на бази најразвијених средстава за производњу.

Када, с ким или с чим почиње XX век, столеће доказа да за свеукупност друштвеног развоја важе принципи физичког закона; маса убрзава кретање. Јер, у току неколике десетине година, десиле су се промене за које су у прошлости били потребни векови. Да ли су Гогеново бекство из Европе и тражење уточишта у дивљини Полинезије, тј. жива демонстрација уверења да је грчка уметност забавља, а појединак с њом и пластичне метафорозе оличене у грађанској уметности од Бота до Сезана, били први симптоми сумње у класичну грађевину, чије рушевине данас мање узбуђују, него људе средњег века остади античких храмова? Гоген је био духовни отац фовистима и отворио пут Пикасу, а са њима, започиње процес дезинтеграције реалне визије, што ће врло брзо довести до нутне тачке, супрематистичког „белог на белом“.

Француски сликар није био сам, као што се процес дубоких измена није догађао искључиво у сликарству. Скоро истовремено, на најширем плану уметности, у науци, филозофији, у друштвено-економским односима, биле подвргнуте критичкој сумњи све вредности на којима је почивала грађанска епоха. У филозофији, теорија релативитета и теорија кванта указивале су на ограниченост рационално-емпиријског искуства, темелјима грађанске филозофије. У литератури, Марсел Пруст је осетио психолошке вредности времена и претпоставио га класичном схватању. Роман „У трагању за изгубљеним временом“, изгледа, могло се појавити само у овом времену. Сличних аналогја има много. Ни Стравинског нису опседале ликовне теорије, али његов однос према наслеђу прошлости у музици био је идентичан оном Гогена, Матиса и Пикаса у сликарству. Све се то дешавало у предвечерје и паралелно са двема револуцијама, које су укључиле капиталистичке продукционе односе и обележиле излазак на површину нове класе — пролетаријата. — Паралелно са базом рушила се и наградња.

Када би се хтеда повући паралела, да би се у прошлости наша аналогја свестраним преображајима XX века, то би пружала једино ренесанса. Појава и развој обе епохе стоје у знаку две нове класе и два различита друштвено-економска система. Као што је грађанска класа постепено освајала власт и успостављала капиталистичке односе, сличан процес одвија се у XX веку. Без обзира где је и колико је извршена социјализација средстава за производњу или се, пак, као у капиталистичкој интeграцији „квалитативне разлике супротних интереса јављају као квантитативне разлике унутар постојећег друштва“, социјализам маје обележје XX века. Епохални проналасци, сваки велики у свом времену, револуциониску технику и технологију, а научно искуство постаје доминантно и уграђује се у уметничку свест. Квалитативне измене у свим сферама наградње резултат су, и у ренесанси и у XX веку, наглог пораста производних снага. И најспектакуларнији догађаји старе ере, освајања нових континената имају своју аналогју у данашњини. Колумбова „Света Марија“ подсећа на крчку капсулу космонаута. Једни су хтели да истраже земљу, пошто су упознали Медитеран и Европу, други хоће да упознају васељену, пошто су исцрпили сазнања о земљи.

Уметност се „рационализује“ а од површине тежи трећој димензији. Људско тело, анатомија пиковог става и покрета постају предмет брижљиве анализе, а са математичком прецизношћу утвр-

ђују се закони линеарне, а затим, принцији ваздушне перспективе — све са циљем да дводимензионална површина платна или зида дочара илустрију реалности. У почетку, природа је пратећи детаљ, али убрзо из митолошких и пасторалних сцена развија се посебан сликарски род — пејзаж. Од Бота до Курбеа и Сезана уметност је пролазила кроз више етапа, обележених специфичном ликовном изражајношћу, али ни једног тренутка није изневерила рационализам, тродимензионалну суштину и реалистичку визију света. То је стило по коме препознајемо ову епоху и аутентичан допринос грађанског друштва повести уметности. Јер ни пре ни после — изузев класичног грчког периода — у историји се не среће сличан садржај.

Са сумњом у грађанско друштво, јавиле су се тенденције које су довеле у питање вредности у сфери духовне и уметничке наградње. За кратко време, од Гогена до Малевича, срушен је мит о неприкосновности грађанске естетике, а у следећим етапама, скоро до јуче, уметност је поново прелазила пут трасиран од сопствене авангарде. Апстракције је као универзалне вредности нове цивилизације, успостављају мостове међу различитим културама, демонстрирајући први пут јединствен језик изражавања на обе земљане хемисфере.

Куда иде данас уметност? Ако је нестало тродимензионалне уметности грађанског друштва, да ли је ишчезао „тродимензионални“ стваралац?

Савремена уметност је прихватила једним делом дијалог са фотографијом и новим медијумом — телевизијом; другим, опседнута је научним искуством. Прва оријентација, чини ми се, пролазном, а настала је као непосредна реакција на затвореност и неприступачност последње фазе апстрактног — енформела. Идентификовала се са сочивом камере, нотирала брзе фотографске сензације и пружила примере неслушеног уметничког веризма. Пропађена је новом технологијом, осваја једноставношћу као визуелна комуникација, а носи печат потрошачког менталитета. Нови реализам, иако мало дугује класичној уметности, сачувао је њену „тродимензионалност“, а често и штафелајски карактер.

Друге оријентације чини ми се да су дугорочије и теже за квалитетним променама у сржи пластичног искуства. Ту најмање мислим на компјутерску уметност, премаа се и она налази у сфери истог сензибилитета. Забавља је веровати да би електронски мозак могао да еманира вредности сличне креативним, јер у најсавршенијем облику он је инфериоран према њелији човековог мозга и стоји у односу 1:10.000.

Концептуална уметност, за разлику од компјутерске, још је неким нитима везана за уметност, а „хуманистичка“ је једино ако под тим појмом обухватимо апсолутно све што додирне човек. Простекала је из апстракције и довела је редукцију до апсурда, до специфичног „белог на белом“. Има теоретичара који озбиљно сматрају да ће се сутира преносити телефоном. Не знам како? Ваљда речима. Но, ако се речима буде описивала или бар сугерирала форма и боја, то више неће бити ни концептуалност ни пластичност. Јер, реч је реч. Када би се речима могло исказати све што се осећа и зна, не би било потребе за сликарством ни другим уметностима. Пошто концептуалисти наглашавају властиту тоталитет и своју универзалност, какви би знали општења морала да се успоставе кад је у питању, на пример, музика?

Чак у примарном облику, као идеја идеје о пластичном садржају, концептуална уметност није реалност. Реч „дрво“, исписано на белом платну, не може изазвати ни имажинарни оптички доживљај, још мање емоцију, баш као што звекет новца и мирис вруће хране не може заменити новац и утолити глад. На крају, овде се брицу границе између генија и шарлатана — мада још увек мислим да је концептуална уметност закључак једног пута, у психологији и свести стваралаштва, а не у уметности.

Тежња да се превaziбу сви облици пластичног садржаја дефинисани у протеклим епохама, изађе из природе штафелајског доживљаја, класичне скулптуре и архитектонског израза, постигне синтеза, укључи покрет, светлост, звук и читава академија визуелних искустава, а облици по ставе у нов однос према простору и према посматрачу, понекад избришу границе између дела = објект, и човека = субјект — све то даје новим тражењима квалитативно нов и озбиљан вид. У најавангардним амбицијама, млади не запостављају ни атмосферу. Требао би изазвати ефекте поларне светлости и лутиних боја, као колективну колористичку сензацију над подручјем читавих континената. Можда и целе планете? Зашто не?

Дијапазон ових тенденција је јако широк и сложен, али је свуда заједничка намера да се превaziбе „тродимензионална“ слика света и продре у нов простор. Да, у простору, јер од Атемпера до данас простор је представљао вид пластичног изражавања, а по начину како је био дефинисан, разликовале су се епохе.

Да ли је реч о „бекству“ од живота, од горућих проблема који, упркос великом научном и социјалном напретку, притискују свет? Слични прелаз упућује се спектакуларним и епохалним авантурама које данас обележавају први кораки у космос. На савременом уметником и научником нааноси се сазнање, или истина, да је земља исцрпљена, а из подређеног положаја према природи, у којој се налазио одискони, човек се појављује као тријумфални укротитељ. Да ли је то заиста постао? Ко би то могао данас потврдити? Можда су загађеност природе, опасност за основне услове егзистенције и тежња да се прибова „сачува“, неки докази ове победе.

Пред пространством, где сигурно ваљају и други физички закони, стоји човек двадесетог века, као његов претходник на почетку претходне ере. Не треба сумњати да ће прве кораке заминути новим и одаучијим, као што ништа неће спречити ствараоце да се упуте тајанственом нових простора. Ренесанси је требало скоро два века да од Бота, преко Мазача до Леонарда и Микеланђела савлада тродимензионалну пластичну мисао. Она се никада не би могла јавити у уметности, да се упоредо није човекова свест „рационализовала“, продубљавала на основама емпиријског искуства. А у бази су стојале одређене материјалне и производне снаге које су омогућавале овакав њен развој.

Свест „тродимензионалног“ човека изграђена је на кубичном облицима, тј. на дужини + ширини + дубини, ограничених у простору, каква је и природа његове уметности. Да би појмио „бесконечно“, оно изван тродимензионалне материјалности и тродимензионалне свести, његова свест морала би да прође кроз нову антрополошку трансмутацију. А, са њом и уметничка свест.

Пре Птоломеја и Коперника, у властитом дешаштву, човек је представу земље и космоса својано на пливајући оток. То су епохе уметности када је тродимензионална природа транспонована на „дводимензионалну“ представу. Таква је рано-архајска грчка уметност, такво је поимање у левним медитеранским културама. Човек ренесансе је, међутим, схватио тродимензионалну суштину нашег света. Шта га спречава да схвати природу васељене?

Зоран Маркуш



СА ОВОГОДИШЊЕГ ФЕСТА: ЛОРЕН ОЛИВНИЈЕ (ДЕСНО) И МАЈКА КЕЈН У ФИЛМУ „ЊУШКАЛО“ ЦЕЗЕФА МАНКИЕВИЧА

ФЕСТ 74

## НА РЕДУ ЈЕ ОЖИВЉАВАЊЕ ИСТОРИЈЕ

Наставак са 1. стране

Вилијем Гверчо са „Плавим анђелима“ (својим првим филмом, створеним на основу опкладе), совјетски режисер Иља Авербах са „Монологом“ (својим другим филмом), итд. Не треба, дакле, бити забринут за судбину филма: ако су се стари филмски ствараоци заморили и ису су кадри да се обнављају, филм се стално обнавља новим стваралачким снагама.

Ако се, према овогодишњем ФЕСТ-у и основном утиску с њега, тражи која је битна оријентација у садашњем тренутку светског филма, могло би се одговорити: историјска реконструкција. Чехословаци су у „Данима минхенске преваре“ Отокара Вавре приказали како је из часа у час Хитлер вршио притисак на Чехословачку да капитулира пред његовим претњима и како је дошло до минхенског споразума. Италијани су у филму „Убиство Матеотија“ Флорестана Ванчинија екранизовали убиство најоштријег Мусолинијевог противника социјалистичког посланика Бакома Матеотија, Енглези и Французи су снимили један од многих покушаја убиства генерала де Гоа у филму „Операција Шакал“ Фреда Цинемана. Французи су у „Атентату“ Ива Боаса, у ствари, приказали убиство Бен Барке итд. Па чак и они филмови који су названи „политичким“, као што је, на пример, „Стање редовно“ Ива Боаса или „Нема дима без ватре“ Андреа Кајата, представљају реконструкције онога што се догодило и актуелно је само по оној народној „Поменуло се, не повратило се!“ Највише актуелности свакако има „Опасно стање“ Косте Гавраса, које нас, међутим, својом документарношћу и публицистичком бојом, подсећа на чланке добрих новинских извештача из Јужне Америке.

Значи ли то да наступа криза политичког филма? Нема сумње да је наступило једно мало затишје у овој филмској врсти, иако се о њој још увек говори врло много, али више на основу заједне некадашњих него на основу тенденције савремених филмских стварања. Чини се чак и да су социјалне теме отишле у други (или неки још даљи) план, а морална питања, питања расподеле богатства, проблем страдања због уверења, педагошки проблеми, проблеми омадаине и студентског покрета су готово потпуно занемарени. Не може се, на пример, тврдити да филм о Борлану Бруну Булијана Монтадија, у изванредном ренесансном декору и с лепим костимима епохе, оштро поставља питање слободе свести. Амерички синестети, који су нас некада очаравали постављањем баш ових питања (иако не без многих ограничења) и који су овога пута дали само неколико углавном добрих филмова о насиљу („Ослобађање“ Џона Борлена, „Пси од сламе“ Сема Пекингов, „Затвореници“ Вилема Бушнела млађег и „Двобој“ Стивена Спилберга), сада су се вратили темама о људима на маргинама живота, усамљеним „слободним ловцима“, лумпен-пролетеријом („Сурова Оклахома“ Стенлија Кремера, „Град изобила“ Џона Хјустона, „Страшило“ Џерија Шауберга, „Плави анђели“ Џејмса Вилијема Гверча).

Специјална ситуација политичког филма условљена је и чињеницом да критику естаблишмента треба да финансирају људи који чине његове темеље. Нема сумње

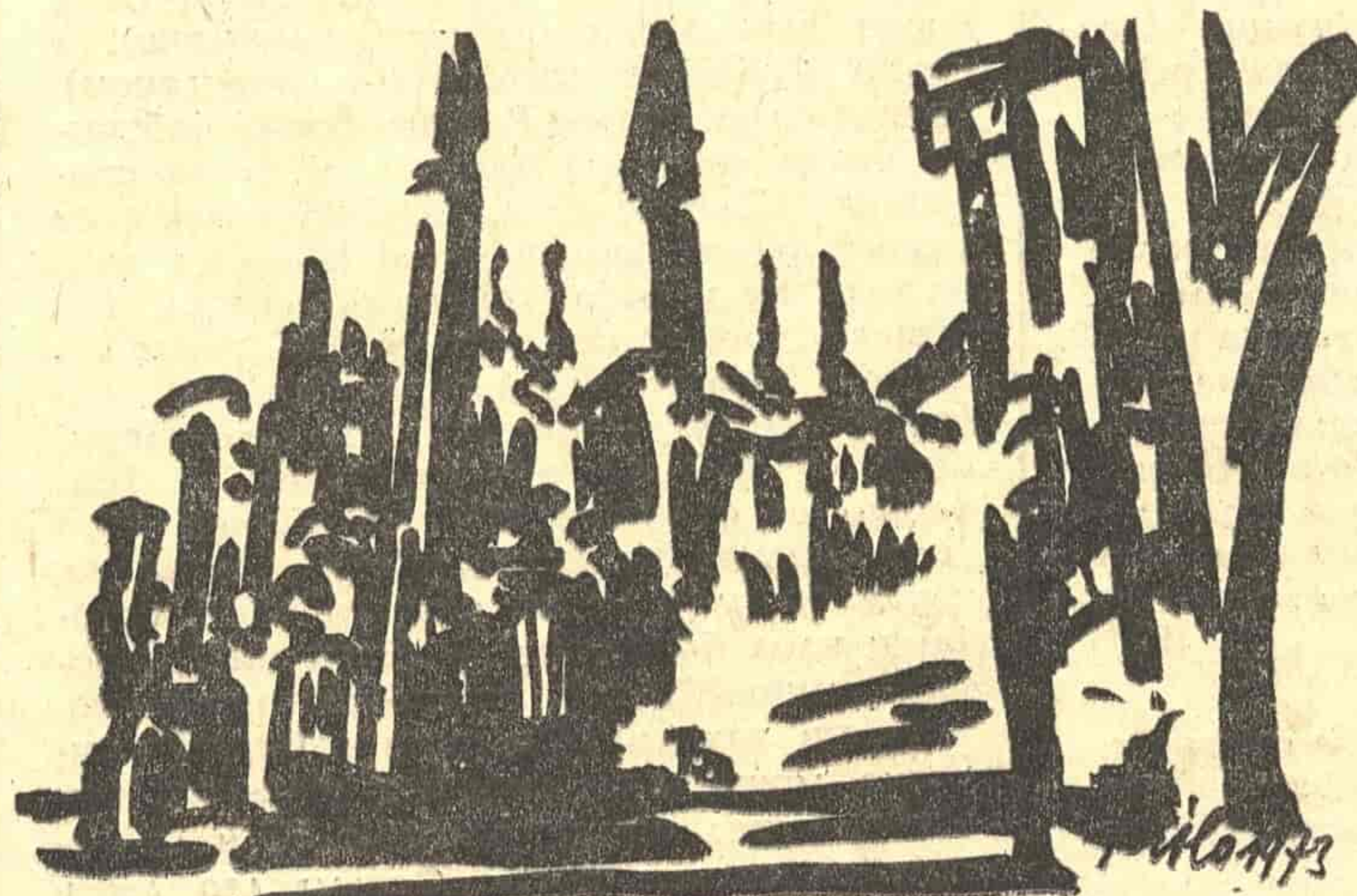
да је изненађујућа чињеница да су Гаврасов филм „Опасно стање“, у коме се показује како које политичке тортуре у неким јужноамеричким земљама воде до политичке централе у Вашингтону, финансирали амерички магнати са 50 одсто улагања! Ако финансијери процене да ће политички филм „ићи“, они улажу новац и у такав филм, сматрајући да је корист већа од штете. Стога би прави политички филм могао да буде ил резултат једне сасвим напредне кинематографије или „андерграунд“ продукција у земљама где нема потпуне слободе филмског изражавања.

Највише и најсвестраније ангажована је италијанска кинематографија. Присутна на овогодишњем ФЕСТ-у с импресивним именима (Алберто Латвала, Лујџи Цампа, Марио Моничели, Елио Петри, Лина Вертимер итд.), она нам је показала најшири дијапазон тема и проблема савременог грађанског друштва, од којих није увек сасвим њмано ни социјалистичко друштво. Латвала је у „Убици столача“ отворио процес околностима да и убице могу постати хероји нашег времена, Марио Моничели је указао на могућност да се пукотиница до мгну власти и у Италији и у неким другим земљама, Лина Вертимер је указала на то како се политика ствара и по Борасима, Елио Петри је наустројао стару тезу да се мали лопов осуђују да би се велики сакрили, а Цампа је осудио читав систем медијске меморије у Италији, указујући на то како се један хумани позив претвара у бескрупулозну трговину људским животима. На жалост, ниједан од ових филмова није пружио убедљиву и снажну уметничку транспозицију ове богате друштвене (и политичке) проблематике. С тугом се можемо сетити неких ранијих филмова истих режисера, у којима је позитивна социјална ангажованост била успешно спојена са високим уметничким методом.

Поред програма у Дому синициката и „Козари“ најзначајнији од низа других програма овогодишњег ФЕСТА свакако је био програм „Видици“ у Дому омадаине, који је требало да има радни карактер. Као и раније, овај претпониони и поноћни програм за стручњаци (филмске раднике, филозофе, психологе, социјологе, естетичаре) претворно се у огроман скуп људи претежно жељних драстичних и неукусних сцена на филму. У тој гужви озбиљни гледаоци нису могли нормално да гледају пројекцију филмова, да је тако пропала идеја да се, поводом ових филмова, свестрано протворори о актуелним друштвеним, политичким и естетичким темима. Полеђени на три тематска циклуса, ови филмови (нарочито политички) нису могли пружити довољно основа за продубљену дискусију, изузев о насиљу, јер су филмови о овом феномену били најкомпактнији, а њима су се, као илустрација, могли приуржити и неки филмови из главног програма („Сурова Оклахома“, „Двобој“, „Плави анђели“, „Ана међу вуковима“, „Нема дима без ватре“).

У сваком случају овогодишњи ФЕСТ је пружио много могућности за одабачу информацију о стању у савременом светском филму, а у будуће остаје да се нађу боље форме да ова изванредна смотра постане и основа за разговоре о важним питањима нашега времена. Четврти ФЕСТ је завршен; живео центи ФЕСТ, који ће, надамо се, бити бољи од претходног!

Драган М. Јеремић





# ЛИСТАЈУЋИ КЊИГЕ, И ОСТАЛО

## О ЧЕМУ СЛИКЕ БУТЕ

**БОШКО ПЕТРОВИЋ** („Дан међу сликама”, Нолит, 1973) показао је Бројгелово видљиво „излажење из кронског схватања у слободу виђења реалности”, показујући и на карактеристичну низоземску наклоност ка пејзажу, чиме је истакао и како се доживљај полако премешта у значења и тежину ствари самих по себи. „Иако је тешко рећи шта значи то ствари саме по себи и какве су то оне. Јер, такве, оне не постоје, то јест без значења која у њима откривамо”. Указујући да постоје и знаци нечега другог, као неки симболи, као антене које примају звуке неке друге музике, која се још није чула, Петровић је пошао корак даље у тумачењу уметничког дела. Приказујући „стваричан точак на високоме стубу на слици Христа који носи крст: крвав и мастан, са комадом откнуте кошће и закобним гавраном који чека” он утврђује да је то „виђени детаљ света који изриче свет на нов начин”.

Али, тек сада почиње проблем твораштва, чини ми се, исто као и Петровићу, који поставља то питање: шта је Бројгел хтео, шта је доживљао тих тренутака док је ту слику стварао, док је тако видео свет? Закључујући лепо да „санке казују нешто; о себи, све; о овоме, међутим, ћуте”, Петровић мисли како ће то питање остати вазда отворено. Лепо је књигу о тој теми написао Бошко Петровић, али, мислим, требало је нешто рећи и о томе: о ономе особитом, о чему то слике ћуте? Бар покушати да их се „наговори”, бар их провонирати, бар на тренутке, са њиховом својом, колебањем својим, заврнути у оне велике творачке тренутке, у онај доживљај уметничков: када је, док је, градио дело. У склопу своје епохе, својих стваралачких идеја — колико је сликар и како видео Христа који носи крст, зашто је толико крст био крвав и мастан, и шта гавран чека, зар само почетак да кљује, можда у Прометеја а можда и у Луцифера. Колико је то пунитије, мислим, када се у те усамљеничке лепоте творачке уђе, колико је то творачкије. Па, и кад се, можда, на погрешан начин уђе. Иако, помишљајући на Појса, хоћу да верујем како тежије не правни грешке, јер су његове грешке увек капије за нова открића. Дакле, ипак, виђи, или бар покушати. Маркар посрћући!

## ЛАЖНИ ЛАРЕВНИ ИЗ БУДВЕ

У току јануара 1973. у „Вечерњим новостима” објављиван је фељтон о браћи Зановићима из Будве, који су, како се у наводима, посрпано, каже — стекли славу као авантуристи, уметници, философи, фанасификатори, љубавници и коцкари. Браћа Зановићи били су на многим европским дворцима, где су се представљали и као Лажни цар Шћепан Маали и као принц Кастринот или као Скендер-бег, па су тако били блиски са тадашњим европским моћницима, љубили многе лепотице онога времена, били доминантни, били на све спремни. Помнишам, док сам читао тај фељтон о пустиловинама њиховим, како је требало не само све својати на то: да су били варалице и хоштапери, него им подарити и једну другу компоненту. Наиме, признати им, како су били даровити, како су били деца свога доба, како су умели да се снабу, и било је, поред осталог, у њиховим живототписима и песничком и глумачком, јер су били нарасли средњим из које су потекли, па у писмима што их шаљу на све стране европских моћника, не каже се вазда: како потичу из барбарских сведини, где је спамота бити писмен човек, и како им је тешко због тога, па, ето, они хоће у свет и хоће свет, хоће виши степен цивилизације, јер осећају да им то припада. Била би то извесна драма, више него филм, драма сведине, епохе, народа и изабраника, драма заосталости, ако би се браћа Зановићи и мало озбиљније третирали, ако им се призна и оно из фељтона, како су, и један и други, велики мештар, што није било лако, ни онда ни сада, нарочито у европским оквирима.

## ПРОТИВ ФОРМЕ КАО ПРОТИВ ЗАСТАЛОСТИ

Форма је, које било врсте, знак заосталости, знак слободилке и сигурности, знак кукавичавка и јазбинце. Посебно се у уметности може казати, за оне који

су увек верни својој форми као својој застави, да су то нејакне личности, они који се не усуђују да закораче даље, да искораче корак напред, да се извоје. Опхрвани својом формом, а нарочито кад се прихвати, или је већ била прихваћена, па је наследно носе као болест, ти уметници, и кад стварају даровите светове из својих унутрашњих жила крчавица, из својих субјективних визија и пејзажа, само употпуњују општу слику и карактеристику времена, људи, митова, мотива и помажу да се устаљени поредак одужи на пени. Заточеници форме постану, у ствари, перјанини реакционарнога у уметности. Никад реакција у уметности није долазила из разних авангардних праваца, из побуне са леве и десне стране, већ из догме, из форме, било да је лева или десна, а већ устаљена и већ призната као свет за себе. Покушај разарања форме — то је највиши задатак песничтва. То јест уметности, о чему је доста писао Ролан Баут у Француској — а у чему се и ишло даље, баш у Француској, иако је долазило до парадокса, често, да се разарајући неку форму израђивала нова, али који је опет требало разовити, изобљичити, негирати, мењати! Они који негирив форму, заточеници њени, мишљеници су поретка, што је и природно. Иако се зна, да је уметност идеал а поредак стварност, и да између њих и стварности никад љубави нема.

## ПРИЧЕ ИЗ САДАШЊОСТИ

Има у књизи Густав Крклеца „Дрвени клин” (из издања „Аугуста Песарепа”, 1973) и епиграма и афоризама и басни, које се лако читају и забављају, али и оних, који се запамте. Који су, ако се тако може рећи, актуелни, наравно на свој начин. Ја их читам 13. јануара навече, кад и неку домаћу штампу, и часописе. У том друштву, романисти, могао су да буду и они Крклецови актуелни текстови. „Прча из давнице”:

*Ти си пјесник, а и власт.  
Е, на власти твојој част.  
А пјесма што се тиме,  
та-су друге — приче...*

Други епиграм, то јест текст, „Доцкан стиже”:

*Само нам историју  
неки писци квари,  
јер губећ меморију  
пишу — мемоаре.*

У „Антисистему” Анрија Лефевра стоји: „Социолошки, оно што је важно јесте скок са „ја” на „они”, са „ја” на „се”. То значи да у блиском поретку замена подпада под психологију а у далеком поретку под социологију. У блиском поретку довољно је можда размотрити ситуацију”. У том поводу, Крклец има „Узалудно питање”:

„Шта ће магарцу — пишама?”

## ДАРИНКА ИЗ РАЈКОВЦА КАО МЕРМЕР, АЛИ НЕ И ЗВУЦИ

Прва је моја помиса била — ту је дужност била јача него срце! То јест, ту је неки лажни морал навладала људскост. Реч је о познатом догађају из НОБ-а, а због се у Шумадији, у селу Рајковцу, где је мајка Даринка жртвовао своје две ћерке, малу лепу своју, девојчице, па су их заклали четници, а мајка је ИЗАРЖАЛА, није одала рањенога партизана; па су и њу убили. Пуно је воде протекло од тих дана, а од тога догађаја праве се сценарији за филмове, драме, па ће бити и опера, балета, музике, и тако редом, а све у знак већ традиционалне наше десетерачке славе и болести да се опет, још једна, мајка Југовића створи, нађе, овековечи. Као да их није било увек, у свим ратовима нашим, анонимних, али ипак у народу, у свом крају, незаборављених. А ова је, мајка из Рајковца, постао знак за све њих, обележје јунаштва, морала и честитости. Споменик који већ постоји и који се умножава у менаџерским више него ли даровитим покушајима разних стваралаца да се од тога „прави” уметност!

Рекох и на почетку, а то ми је прва миса била, када сам о томе слушао, читао, када сам неки сценарио о томе прелиставао, када су новине писале, дакле, онда, рекох: па, забога, ту је некаква дужност срце победило, ту је мајка себе и свој свет изневерила. Помислих на толике тренутке из историје и уметности, песничтва нарочито, па и на онај филм советски „Четрдесет и први”, колико је све то било управо обротно: уметност је почињала ОНИХ тре-

нутака када се човек извлачио из дужности, из морања, из задатака том ситуацијом наметнутих, том епохом запртаних том временском идеологијом неизбежних — дакле, када се оно људско — што се, како лепо рече Крајева једном — од превише употребе офуцало, што се то ИЗВЛАЧИЛО у први план, што је то надјачавало дужност, задатак, па било ДОЖИВЉАЈ и тиме постајало уметнички чин.

Тако ми се то и сада чини, а помишљам, како и нисам усамљен у томе мишљењу, иако се већ широко пише, већ новине бележе, да је ОНАКВА адаптација, стилназија, уметничко називи дело, већ своја од срца прихваћено, а нарочито у Аранђеловцу, — како се то каже туристички — сричу Шумадије, родног краја дабоме, завичаја наравно, многа, где је и била премијера, па реприза, па тако редом, драме и трагедије С. Пешњића, а у патетичној и без икакве мере режиски толираној изведби Д. Михаиловића, која је „храбру мајку из Шумадије” уздицала до античних хероина, и још даље, до симбола митскога, у који ја сумњам. У такав симбол, и такво митско, и у такву мајку, наравно.

„Вечерње новости”, сво, у недељу 27. јануара 1974. године, обавештавају нашу јавност, у наслову „Три смрти мајке Даринке”, да ће и београдска публика, а касније и Санџак, као и Румунија, моћи да осете сву величину и дивоту, сву застрашујућу лепоту — истинитог догађаја из Револуције, то јест трагичне погибје народног хероја Даринке Радович и њених двеју ћери, а сада у драми Ст. Пешњића, и у режиси Д. Михаиловића, којом је прошлога лета отворена смотра „Мермер и звуци” у Аранђеловцу. Рекох и у наслову: мермер да, али не и звуци. То јест оно уметничко, онај пламен или маказ људскога, што се обавија око дела уметничкога, што је то дело, а потекао из унутрашњих стварности јунака и догађаја. Ја, и у усамљеничком свом ставу, не могу да верујем — како су они величанствени тренуци лепоте и љубави за своју лепу, за лепе своје девојчице, били тако грубо, тако драстично посечени, тако нижега нивоа и температуре, а за рачун онога другог, које је, исто тако било величанственога узнесења, да се не ода рањени борац, и да преваала ово друго, које је не љубав за човека него за човечанство, које је, између ова два мовања у бирању, апстрактно и више дужност, више учење морала, више задатак и обавеза традиционалнога десетерача, него ли оно право: да се тако ОСЕТИЛО, да је то из срца потекло. Ја не сумњам у херојство другарице Даринке Павловић, али учинити БЕЗ КОЛЕБАЊА да се изабере царство дужности или нужности пре него оно — што је закон душе, жила крчавица крви и живота, део тела, љубав пасушна, то не могу да прихватим, и у то нећу да верујем.

Народни је певач, давно је већ томе, још цару Лазару на Косову утврдио у главу — љубав апстрактну као оно више и лепше и јаче, него ли љубав свакодневну, живот свакидашњи, али ако је то било морања да се опстане под столетном окупацијом и да се народ не истреби, то се морање већ толико пута злоупотребљава, па као да маљем по глави бије толике несрећне догађаје српскога народа. Не осушћујем Асов стих: све поразе претворисмо у победе! Али кажем, ипак, осушћујем Сартра, да ако се једна победа опште до у танчине (или пораз) она се она претвара у пораз, и обротно, то јест пораз у победу! То у уметности може. Али они који се баве уметношћу, обично, упроласте све. Можда је могла и мајка Даринка да се увела у свет уметнички, можда је било улаза и за њу, и излаза за њено дело, али их је могао наћи само прави уметник, и само у колебању оном: када се мајка одређује да жртвује своју лепу, како, кад, којим својим чином, и шта је било пресудно. Када је могло да јој срце препуцне од жалости, кад већ није онага часа — када су јој ћерке заклали?

Једну бих линију водио, ове подврсте, овога слоја устаола — могао да прихватим: ако је мајка Даринка, наиме, била једним својим срцем, љубављу неком особитом, чистом, била наклонена и разљубику, она је могла да се разљуби — па да буде јачи онај део, који је љубав за рањеника, од онога другог, најјачага увек: љубав за своју лепу. Колебајући се, можда, неки ИЗНЕНАДАЊ чин могао је да пресуди свему! Уметност то може и уме да оправда, исто као и живот; свако на свој начин. Још увек, у свему што се учинило око тога догађаја, није се показало који је то био и каква изненадан тренутак па чин, па пресудаан.

У тај миг, господо иланти Аругови, ја не могу да верујем.

Раде Војводић

## ГРАФИКА КЊИГЕ (IV)

# ЗА ПОВРАТАК ИЛУСТРОВАНЕ КЊИГЕ

У СЛОЖЕНОЈ делатности под општим називом *Графика књиге* чије поједине задатке често решавају два или више стваралаца у заједничком раду, илустрација је одувек била један од најочувљивијих и ликовно најатрактивнијих делова књиге. И увек када пред издавачем стоји рукопис који жели објавити са нешто већим претензијама од пуког прештампања текста, он се одлучује за потпунију графичку презентацију, што подразумева илустровање. Овакав издавачки приступ у нашим данашњим условима књижне продукције постепено престаје да буде правилан и, осим у пригодним издањима и монографијама, илустрација је врло ретки прагмац књижне делатности. Њено место је уступљено документарном материјалу, репродукцији уметничких дела (ако је реч о књигама о уметности) и т. зв. уметничкој фотографији, који не могу задовољити све захтеве илустровања, нарочито када је реч о лепој књижевности. Књиге за децу су изузетак о коме овом приликом нисам имао намеру да говорим, јер та врста илустровања чини тему која се може одвојено обрадити. Желео бих да се задржим на илустрацији као делу сликарара-графичара, на запостављеној сарадњи уметника речи и слике која је стварала дела изванредне синтезе. Зашто дела књижевности изајемо у најсиромашнијем облику досадашњих повезаних табак компресног слога.



ПАБЛО ПИКАСО: ИЛУСТРАЦИЈА

Знам одговоре: илустрација повећава и тако високу цену књиге; читалац (и писац) не жели илустрацију уз текст и сматра да је сувишно неким другим изражајним средствима понављати речима већ изражену мисао: илустрација је застарео ликовна делатност наслеђена из XIX века и т. д. Све то одвраћа и читаоце и издаваче од илустрованих књига. Мислим да су ови одговори добрим делом резултат уских гледања на илустрацију који ову књижну дисциплину постојећују са наративном сликом, унапред искључујући могућности правих ликовних сардја. Савремени теоретичари уметности реч „илустративно” употређувају као атрибут негативног, уметнички нечистог, што ствара нове непоразуме и илустрацији све више умађује шансе за присуство у књизи.

Било би ми драго да сам једног од „мојих” писаца Ц. Д. Селинтера уверио у своје ставове о илустровању када ми је пружена прилика да радим за његову књигу приповедака „За Есме” („Југославина” 1969), али, на жалост, он је уговором са издавачем забрањено илустровање. Не знам да ли је имао прилику да види остала издања исте библиотеке, у којој су као илустратори сарађивали и неки наши познати сликари и графичари, и видео како су компоноване илустрације у тим књигама. Свестан опасности да се узастопним смењивањем текста и илустрација може угрозити пажава читаоца, у овој библиотеци, као и у већини издања на којима сам радио, илустрације сам одвојено као засебну целину на почетку књиге. На овај начин књига је добила богат графички увод који је уочљив приликом првог прелиставања, илустратору су пружене могућности за обликовање у континуитету од неколико страна, а читаоцу су, након ликовних, остављени ненарушени литерарни садржаји Овај „лек” не може и не треба да буде примењен у свим илустрованим књигама. Илустрација може, ако је добро смештена, савршено допуњавати текст; ато сфером, патном, стилном, декорацијом — као неопходна пауза или

као паралелни израз — до те мере да чини неразводну целину књиге. Сетите се Лајних илустрација за Хашековог „Доброг војника Швјејка”.

Ово своје излагање о илустрацији илустрирам илустрацијом Пабла Пикаса (види слику). То је један од шест бакрописа за књигу Aristofan: „Lysistrata” (издавач: Limited Edition Club, New York, 1934). Када је 1966. године у Паризу отворена велика изложба Пикасових дела, њен графички део био је смештен у Националну библиотечку (што само по себи такође нешто значи) а велики део изложених листова сачињавале су илустрације. Каталогски подаци уз изложбу, попут оних који наводим уз ово Пикасово дело, препуни су чињеница које говоре о раду великог уметника у области илустрације и сарадње са писцима и издавачима. Илустрована издања дела Aristofana, Ovidija, Petrarke, Balzaka, Maksa Jakoba, Pola Valerija, Anare Bretona, Tristana Cere, Pola Elijara и многих других класика и савременика приказују Пикаса као великог заљубљеника књиге и илустрације. Овом илустрацијом желео бих да прикажем не само једно његово карактеристично дело ове врсте, које поред своје илустраторске намене није изгубило ништа од ликовне и пртчке величине осталих његових дела, него и сву ону књижну функционалност коју ово дело садржи. На сличан начин Пикасо је приступио и изради илустрација за друга дела класичне књижевности: апстрактни пртеж ослобођен јачих контраста савршено се везује са површинама словних страна, стиске карактеристичне пртежа асоцирају на ликовну обраду старих античких ваза што је непосредна веза са литерарном темом, а правилно је да свака илустрација буде реализована као графички лист — финални графички производ у рукама свога творца. Ова посљедња карактеристика условила је да већина његових илустрација буде претходно штампана као библиофилско издање (као што је ова, штампана за Калб издања ограниченог тиража у Њујорку) што не одођује да ли су настале као поубићне или као резултат личних преокупација. Као илустратор Пикасо се никада није прилагођавао литерарни до те мере да одступи од личног актуелног израза, тако да и ова илустрација припада његовим „повременим владањима неокласицизму” (Херберт Рил). Издавач је у сваком случају поступио на најнајбољим начин: употребио је илустрације искрено, аутентичног ликовног надахнућа, а то је управо оно што сматрам првим предусловом добре ликовно-литерарне синтезе, добре илустрације.

Зато у примеру Пикаса и његових издавача проналазим могућности за повратак илустрованој књизи. Верујем да се сарадња, изменом информација о заједничким интересовањима сликара-графичара и писаца-издавача могу пронаћи многе скривене могућности за унапређивање ликовних вредности наше књиге.

Предложићу релакцији да у оквиру ове рубрике покренем неку врсту анкете међу сликарима и графичарима кроз коју би издавачи могли добити основне информације о њиховим жељама, интересовањима и спремности за илустровање одређених књижвених дела.

Богдан Кршић

**Младен Милошевић**  
**ЗАГРЂАЈ**

*Празан живот  
Стекао ме у загрљај,  
Губим се у зрну прашице.*

*Помешани с вихором,  
Облаци ме сишу,  
Цедим се кроз камене педа.*

*Падам у загрљај  
Птице без крила,  
А она давно небо прелетела.*



# КЊИЖЕВНОСТ СЛУЖИ ПОЛИТИЦИ

## Разговор са кинеским писцима у Тијенцину

ВЕЋ ВИШЕ ОД МЕСЕЦ дана пу-  
тујем по големој земљи Кини. До-  
сад сам посетио све највеће гра-  
дове и упознао готово све ви-  
дове кинеског живота, од народних  
комуна и чајних плантажа, фаб-  
рика и великих индустријских  
предузећа, основних и средњих  
школа, до високих научних уста-  
нова као што су многобројни и  
разноврсни институти и са своје  
богате традиције чувени у целом  
свету стари кинески универзитети.

Но, једна ми жеља засад оста-  
де неиспуњена: да се сретнем и  
разговарам са кинеским писцима.  
Ма у којем граду да сам боравио,  
био то Пекинг или Кантон, вредан  
Чанша или Лепи Ханџо, шумовити  
Нанкинг или многољудни Шан-  
гај, свуда сам на то подсећао дру-  
гарицу Ван Цин Це, своју сталну  
пратиљу и преводиоца на тим пу-  
товањима.

Прилика за то указала ми се  
тек при крају путовања, у великом  
индустријском граду Тијенцину,  
са преко четири милиона станов-  
ника и око две хиљаде малих и  
великих фабрика, завода и пред-  
узећа, педесет километара удаље-  
ном од мора Хо пеј.

У Тијенцину нас на станици до-  
чека службеница Градског туристичког  
предузећа другарица Ли,  
веома млада и ониска раста, која  
рече да не зна руски, те сам се с  
њом морао споразумевати преко  
другарице Ван Цин Це, која овим  
језиком добро влада.

Сутрадан пре подне посетисмо  
дуку „Син га“ („Нова Лука“) на  
мору Хо пеј, у којој се беше усид-  
рио и наш брод „Вирпазар“ —  
Бар; од посаде дознадох да за Кину  
превози аутомобиле и камионе ку-  
пљене у Италији и Белгији.

У хотел се вратисмо касно по  
подне. Опет подсетих своју сталну  
пратиљу да бих желео да разгова-  
рам са неким од локалних писца.  
Она упозна с тим другарицу Ли.  
Рекоше да ће се постарати да мо-  
јој жељи удовоље. Врло је верова-  
тно да ћу још вечерас имати ту  
прилику.

Оставише ме да се одморим, а  
оне одоше. Доћи ће тек увече.

Али добоше пре уговореног вре-  
мена. Радосна вест: два писца ће  
ме примити на разговор. Не вече-  
рас, већ одмах, јер ће увече бити  
заузети. Да се, дакле, спремам;  
већ ме чекају у истом хотелу, са-  
мо спрат изнад моје собе.

Одавно сам прижељкивао један  
такав састанак. И држао сам до  
вега. Зато сам унапред био спре-  
мно двадесет питања. Требао је  
да то буде као интервју. Своја пи-  
тања, на руском, предао сам дру-  
гарици Ван Цин Це још док смо  
били у Шангају. И замолио је да  
писцима каже моју жељу. Ако не-  
мају времена да напишу одговоре,  
да се, бар, упознају с питањима и  
спремне за усмени разговор.

Кад у уговорено време одосмо  
на састанак и моје ме пријатељице  
представих писцима, они се  
извинише што нису имали време-  
на да напишу одговоре. Одговара-  
ће усмено.

Њихове личне карте: Лу Син, 43  
године, драматург у локалном по-  
зоришту, бави се и новинарством.  
Завршио први разред средње шко-  
ле, образовање стекао самоучки.  
Досад није објавио ниједно дело.  
Жан Хцеј Цо, 34 године, слободан  
писац. Завршио Институт кинеског  
језика у Тијенцину. Објавио  
две збирке приповедака: „Прекрас-  
ни облаци“ и „Село“. Ради на ро-  
ману „Градитељи“, досад написао  
240.000 хисјеролифа. Уређује књи-  
жевни часопис „Нова Лука“.

Почесно од првог питања:

1. Под чијим утицајем сте по-  
чили да пишете?

Жан Хцеј Цо:

— Потичем из породице сиро-  
машних сељака. Био је природно  
да се окренем селу. Године 1950.  
покушао сам да опишем живот  
сељака. Дакле, живот сељака дао  
ми је први подстицај. Читао сам  
приповетке Лу Сина, утицале су  
на мене. Затим сам читао и друге  
приповетке и романо о револуци-  
ји. Пре почетка Велике пролетер-  
ске културне револуције објавио  
сам више приповедака и краћих  
члавака у шангајским и пекин-  
шким часописима. Главни утицај:  
познавање маса. У Кини је у то  
време био веома популаран роман  
„Сан у црвеном вајату“; аутор је  
Цао Сјуе Цинг. И он је утицао на  
мене.

2. Да ли су на Вас утицали не-  
ки европски писци?

— Нису.

3. Које европске писце знате и  
која сте њихова дела читали?

— Горки: „Мати“, Гогољ: „Мр-  
тве душе“ и „Тарас Булба“, Тур-

гењев: „Очеви и деца“ и „Пламени-  
шко гнездо“, Пушкин: „Капетано-  
ва кћи“, Фадјејев: „Млада гарда“,  
Островски: „Како се каино челик“.

4. Којег од светских писца  
сматрате најбољим?

— Горког и Лу Сина. Лу Син  
је кинески Горки.

5. Које дело светске књижев-  
ности сматрате најбољим?

— Приповетке Лу Сина и роман  
Горкога „Мати“. Добар је Толсто-  
јев роман „Ана Карењина“, и Пу-  
шкинов „Евгеније Оњегин“.

6. Да ли су кинески писци у  
прошлости имали узоре у вели-  
ким светским писцима, који су то  
писци и која су њихова дела на  
њих утицала?

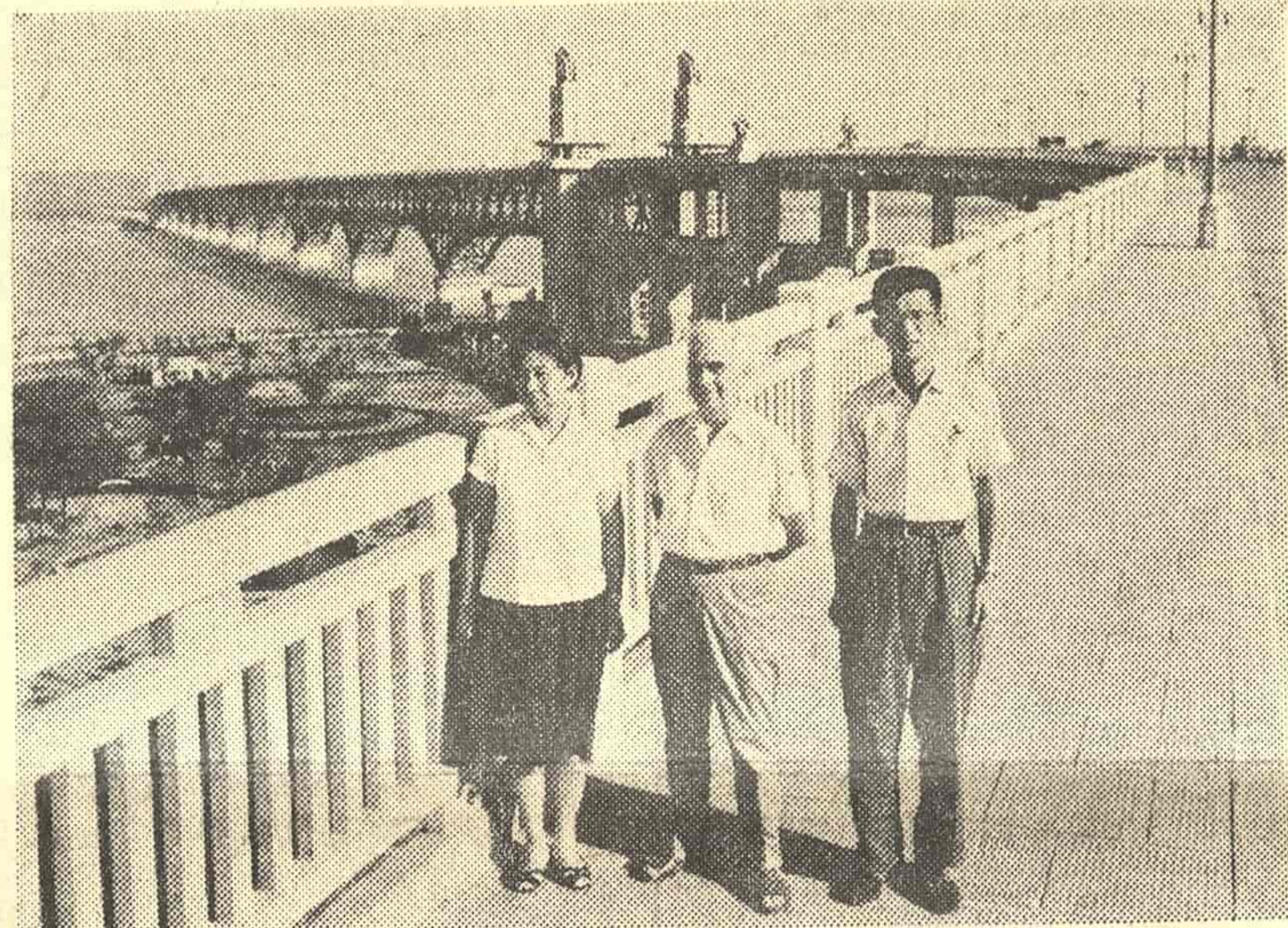
На то питање одговарам као  
под 5.

7. Књижевни метод и теме у  
кинеској књижевности пре Велике  
пролетерске културне револуције?

— Владала је „црна линија“  
Лиу Шао Чија. Писци нису одла-  
зили међу масе, нису описивали  
живот широких народних слојева.  
Одбацивали су линију председани-  
ка Мао Це Тунга.

8. Најпознатији писци и најбо-  
ље дело пре културне револуције?

— Не могу да наведем није-  
днога.



НА СЛИЦИ: АУТОР ПУТОПИСА СА СВОЈИМ КИНСКИМ ПРЕВОДИОЦИМА У НАНКИН-  
ГУ НА НОВОМ МОСТУ ПРЕКО РЕКЕ ЈАНГТЕ

9. Књижевност у току култур-  
не револуције? Је ли имала ути-  
цаја на њен ток?

— За време културне револуци-  
је уметност није стварана, па ни  
књижевност. За стварање је, као  
што знате, потребно време, један  
дужи временски период. У току  
културне револуције за то није  
било времена. Имали смо преча  
посла. У почетку културне револу-  
ције Јао Вен Јуан објавио је дра-  
му под насловом „Немир“. Слу-  
жећни се методом древних кинес-  
ких писца, скривено је критико-  
вао Комунистичку партију Кине.  
Било је и других писца који су  
описивали кинеску прошлост да  
би критиковали савременост, ко-  
мунизам. И Венова драма и де-  
ла других писца његовога кова  
имали су веома негативан утицај  
на ток културне револуције. Они  
су писци у први план истицали чи-  
новнике, господу, буржује. Имали  
су буржоаски поглед, није им би-  
ло стало до класне револуције, би-  
ли су под отровним утицајем „др-  
не линије“ Лиу Шао Чија. Такви  
писци су називани „отровна тра-  
ва“. Такви су били, на пример, Ти-  
јен Хан, Сјао Јан и Цо Јан. Писали  
су против диктатуре пролетаријата,  
служили издајницима. Типич-  
ан пример такве, негативне књи-  
жевности је драма „Судбина три  
жене“ Сјао Јана. Главне личности  
ове драме су три уличарке.

— Тако је било и у оперској  
уметности — допуни Лу Си. — И  
уопште, у свима позоришним вр-  
стама. И писци и уметници одбија-  
ли су да у своја дела уводе наро-  
дне хероје, раднике, сељаке, вој-  
нике.

10. Књижевност после Велике  
пролетерске културне револуције:  
метод, теме, утицај, улога?

Жан Хцеј Цо:

— Нема је. Тек ће се родити.  
Сасвим је извесно да ће се разви-  
јати у духу учења председаника  
Мао Це Тунга. Писци одлазе  
у масе, раде физички, преваспитава-  
ју свест и поглед. Јунаци књижев-  
них дела морају бити: народни  
хероји, херојски обрасци, људи из  
широких народних слојева и из  
армије.

— А како Ви пишете свој ро-  
ман? — прекидох га.

— Колективно.

— Како: колективно? То  
је немогуће?

— Могуће је.

— Како?

— Одазим у масе. Посматрам  
људе на лицу места. На раду. И  
сам физички радим. Заједно са њи-  
ма. Помаже ми то да боље разум-  
ем живот радног човека, његове  
патње, трпљења, жеље, стремље-  
ња. А онда то опишем. Чим једну  
главу довршим, поново одазим у  
месе. Организујемо састанке, чи-  
там им оно што сам написао.  
Слушају. Дају своје мишљење.  
Ово треба овако, ово онако. Ово  
је списано верно, ово није. Сва  
мишљења записујем. И према њи-  
ма се управљам. Прерађујем, до-  
пуњавам, проширујем. Па опет у  
месе, па поново читање. Сваку гла-  
ву колективно претресемо. Наш  
велики вођа и учитељ Мао Це  
Тунг тако нас учи: слушајте миш-  
љења радника, сељака, армије;  
приближити књижевно дело маса-  
ма; испитивати на лицу места.

11. Савремена кинеска књижев-  
ност уопште? На каквом је ступ-  
њу развоја у садашњем тренутку?  
Метод, теме, садржина, улога,  
књижевни родови?

— Одговорно сам под 10. Могу  
да допуним: много тема, млади  
писци. Најчешће теме: антијпан-  
ски рат, служба народу, оданост  
Партији, љубав према председни-  
ку Мао Це Тунгу, обуздавање ре-  
ке Хја хо („Жута река“), сликање  
живота омладине која одази у  
село на рад, живот учитеља и на-  
ставника, особито сеоских. Ства-  
рање колективно: договор с руко-  
водећим кадрovima, с масама, са  
армијом, са другим писцима.  
Књижевно дело има важну улогу,  
зато мора бити одговорно.

12. Најпознатији савремени кинески  
писци и најбоља њихова  
дела?

Денисовича“. Није ми схватљиво  
да један такав људи испријатељ  
социјализма може да живи и пи-  
ше у сред Москве!

17. Познајете ли југословенску  
књижевност?

— Пре више година дошла ми  
је до руку збирка савремених ју-  
гословенских приповедака, у ки-  
неском преводу. Сећам се неких  
налова: „Слуга Јернеј и његово  
право“, „Облаци над Таром“, и  
још неких. Али сам заборавио и-  
мена аутора.

Рекох да је прва од словенач-  
ког писца Ивана Цанкара, а друга  
од српског књижевника Чедомира  
Миндеровића. И, не одолевши  
професорској навици, испричах им  
понешто о овим нашим писцима  
— да колико-толико обогатим њи-  
хово знање о југословенској књи-  
жевности.

18. Да ли вам је познато да је  
најбоље песничко дело југосло-  
венске књижевности преведено на  
кинески? Које је то дело и да ли  
сте га, можда, читали?

— Не.

— „Горски вијенац“ — рекох.  
— Да ли сте чули за то наше  
дело?

— Не.

19. Да ли сте чули за нашег по-  
беловца Нву Андрића?

— Не.

— А за Крлежу? — допуних  
питање.

— Не.

Пошто сам, малочас, објаснио  
шта је то Нобелова награда, од-  
лучих се да на крају поставим и  
двадесето, последње питање, мада  
сам се, уколико се одговора тиче,  
већ унапред био помирио с тим —  
да га неће ни бити.

20. Шта мислите о Нобеловој  
награди и да ли бисте и ви желе-  
ли да је једнога дана добијете?

Уместо одговора, Жан Хцеј Цо  
се насмеја.

Насмеја се и његов колега Лу  
Си.

Насмејаше се и моје две пра-  
тиље.

Па — и ја.

Рекоше ми, на крају разговора,  
да се инострана књижевност у  
кинеским школама не учи. Ваљда  
је то требало да послужи као оп-  
равдање што књижевности запад-  
ноевропских земаља уопште не  
познају.

Упитах, још, које би дело кинеске  
књижевности могли да пре-  
поруче за превод на српскохрват-  
ски језик. Нису о томе размисли-  
ли, те не би могли да се од-  
луче.

Први пут на овом састанку чух  
да у Кини постоји институција  
„слободни писац“. Зајелех да о  
томе нешто више сазнам, али ви-  
ше није било времена за разговор.  
Журили су они, журили и ми.  
Завршисмо разговор и опрости-  
смо се од писца.

Милојко Чоловић

## „Размењене главе“ као филм-музика

Индијска легенда о трговцу и ко-  
вачу који су, залуђивши се у ис-  
ту девојку, разменили главе, а то  
је довело до низа неспоразума и  
грешака, у своје време је веома  
много заинтересовала Томаса Ма-  
на, који је под насловом „Разме-  
њене главе“ објавио новелу 1940.  
године. Исти мотив сада је заинте-  
ресовао енглеског писца Антонија  
Барреса и младог композитора  
Стивна Шварца, који су написали  
сценарио и музику за филм-мју-  
зиклу.

## КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Уреднички одбор: др Петар Волк, Васко  
Ивановић, Милоград Илић, др Драган М.  
Јеремћ (главни и одговорни уредник),  
др Љубиша Јеремћ, Вук Крљевић, Чедо-  
мир Мирковић, Богодан А. Поповић (опе-  
ративни уредник), Владимир В. Пређић  
(секретар редакције), Владимир Стојинић,  
др Иван Шоп, Бранимир Шћепановић, Тех-  
ничко-уметничка опрема: Драгомир Ан-  
дријевић.

Књижевни савет: др Димитрије Вуче-  
нов, Предаг Делићанић, Енвер Бербеку,  
др Милош Илић, Душан Матић, др Војин  
Матић, Момчило Миланов, др Драшко  
Ребен, Јара Рабишкар, Душан Скворан,  
Александар Челебончић, Звонко Цуљкур, Пал  
Шафер. Идејно решење графичке опреме  
Богодан Кршћин.

Лист издази сваке друге суботе. Цена  
30 дина. Годшња претплата 60, полуго-  
дишња 30 динара, а за иностранство дво-  
струко. Лист издаје Новинско-издавачко  
предузеће „Књижевне новине“ Београд.  
Француска 7. Телефон: 627-286 (редакци-  
ја) и 626-020 (комерцијално одељење у ад-  
министратива). Текући рачун: 60801-601-2089.  
Ручкопис се не враћају. Штампана: „Глас“,  
Београд, Влајковићева 8.



IN MEMORIAM

## ПЕТАР ЛУБАРДА

Умро је Петар Лубарда.

Остао је празан његов атеље,  
са оним дивним нередом, претр-  
пан сликама, четкама и јаким ми-  
рисом боја, у Илчичевој 1. Оста-  
ли су пројекти, скице и недоврше-  
не слике као неми сведоци гигант-  
ске борбе човека-ствараоца са сила  
ма света, мрачним и недокучивим,  
које су тако често куцале на вра-  
та његове свести. Силе које су та-  
ко често угрожавале ово наше  
време и време историје, и време  
будуће. Лубарда је са својим де-  
лом управо и живео и борјио се на  
оној суровој граници између мра-  
ка прошлости и неизвесности бу-  
дућности.

Његова биографија није спек-  
такларна: родно се пре шездесет-  
седам година, 1907, у Љуботинју  
у Црној Гори. Школовао се у  
Спигу и Сињу, а 1925. долази у  
Београд, уписујући се на Умет-  
ничку школу на којој су му про-  
фесори Љуба Ивановић, Бета Ву-  
кановић и Илија Шобанић. Али не-  
мир у њему не задржава га дужи-  
не на Академији и он већ наредне  
године, 1926, одази у Париз. По-  
кушава да студира на званичној  
Академији и излаже у Салону не-  
зависних. Међутим, више га прив-  
лачи Лувр, дела старих мајстора,  
уметност древних времена, стари  
Египат. И сам је касније писао:  
„Мени су Египћани изгледали као  
да су из мог родног места Љубо-  
тинја. Видео сам да су се чешља-  
ли дрвеним чешљевима какве је  
употребљавала и моја баба... Мо-  
рао сам се некако ослонити на  
доживљај и психу тих несразмер-  
ности у поимању времена: архаич-  
них и супермодерних. Ту сам по-  
тражио неку снагу и храну“. Око  
1932. поново је у Београду, године  
рата проводи у заробљеништву,  
после ослобођења једно време  
(1946 — 50) живи на Петинју, да  
би се потом дефинитивно вратио  
у Београд.

Ако би се могло, грубо узев-  
ши, говорити о једној доративној  
фази Лубардиног стваралаштва  
(1927 — 40), онда би се могло ука-  
зати и на неке формално-стилске  
оквире условљене далеким утицај-  
јима Ел Грека, Гогена и Матиса. Јер  
нега се, де факто, модерн европ-  
ски покрети, фовизам, кубизам, па  
ни експресионизам, нису озбиљно  
догатали. Али у једном ригорозни-  
м разчлањивању лако би се уо-  
чила и она компонента раслона из-  
међу архајског и супермодерног,  
старог Египта и XX века. У томе  
је ваљда и извор оне суперорне  
драматике најбољих Лубардиних  
слика, оне непоновљиве синтезе  
опорог духа спознаје и интуитив-  
них продора у суштину феномена.  
Јер, већ у неким пределима из  
1934. (Љуботин, Доње Поље) пудси-  
ра онај исконски немир од којег  
крш пуча и камен се попут не-  
мани пропне у небо. А да и не  
говоримо о оним најбољим дели-  
ма (не само у Лубардином опусу)  
из педесетих година (Камена пу-  
чиња, скица за Битку на Вучјем  
Дољу, Крвава стена) у којима је  
Лубарда већ нашао и формално пу-  
ноћу стила на вили експресије и  
апстракције, задржавајући асоци-  
јацију као жеља видањиву али не-  
опходну везу са суштином сликар-  
ске поруке. И када је сликар Пе-  
ба Милосављевић, поводом оне ис-  
торијске изложбе у УЛУС-овој га-  
лерији, 1951. писао да је то „доба  
ковања нових облика“, онда је он  
управо уочио и саму суштину Лу-  
бардиног значаја. Не само да је  
он „први у нашем сликарству у  
сликани предмет унео ванвремен-  
ску димензију“ и „слике претво-  
рио у модерне метафизичке скице“  
(А. Трифуновић), већ је он у  
њима сажео истину времена у  
експанзивну лепоту знака, дајући  
му значај симбола неких универ-  
залних стања духа и свести о  
времену.

У језгру живота време је не-  
мерљиво, говорио је Лубарда, а  
његово дело управо је и робено у  
језгру живота.

Мало је дела која су добила  
тако адекватну оцену још за ауто-  
рова живота и тако високо али  
оправдано признање. (С. Б.)