БЕОГРАД, 1. АПРИЛ 1974. ГОДИНА XXVI БРОЈ 460 ЦЕНА 3 ДИНАРА

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

UNIVERZITET "SVETOZAR MARKOVIĆ" Biblioteka Beograd

КУЛТУРА И ДРУШТВО

ПРЕТПОСТАВКЕ СЛОБОДЕ СТВАРАЛАШТВА

Разговор о једном значајном документу о култури и науци

СВЕ СМО БЛИЖЕ једном изузетно важном догађају за наш општи друштвени живот, Десетом конгресу СКЈ, који треба да дâ одговор на многа питања. Одговори ће, по већ устаљеној традицији, бити норме понашања за један дужи период нашег живота и рада.

У припреми Платформе за Десети конгрес, Одбор за припрему Десетог конгреса је, у листу „Комунист" од 18. фебруара 1974. године објавио документ „Политика и задаци Савеза комуниста у области културе и науке". Сматрајући га веома значајним за културни живот и културну политику у самоуправном друштву, Културно-просветна заједница Србије је организовала разговор о овом документу, који је одржан 27. марта ове године у просторијама Градске скупштине Београда, са намером да у разговору учествује шира културна јавност и тиме допринесе припремама конгресних ставова, а и да би се пружила прилика да се културни радници информишу о најактуелнијим ставовима Савеза комуниста о културном развоју. За разговор су била предвиђена четири тематска подручја и то овим редом: „Основне претпоставке слободе стваралаштва", „Радничка класа, културни стваоци и Савез комуниста", „Концепт културе и културне политике у самоуправљању" и „Суштина и методи идејне борбе у култури".

Обавештавајући присутне да неће бити уводног излагања, председник Културно-просветне заједнице Србије Стеван Мајсторовић образложио је основну интенцију ових разговора потребом да се неки ставови у документу појасне.

Гледано из аспекта трансформације класне суштине једног тако значајног духовног подручја као што је наука и култура, поготово у тренутку непосредне близине једног партијског конгреса, све ове предложене теме имају велики значај. Но, нешто ограничени простором, а нешто инспирисани атмосфером која је владала током ових разговора, у овом тренутку бисмо се више задржали на првој тачки која је побудила највише интересовања и поводом које се пријавило највише дискутаната. Реч је о „Основним претпоставкама слободе стваралаштва".

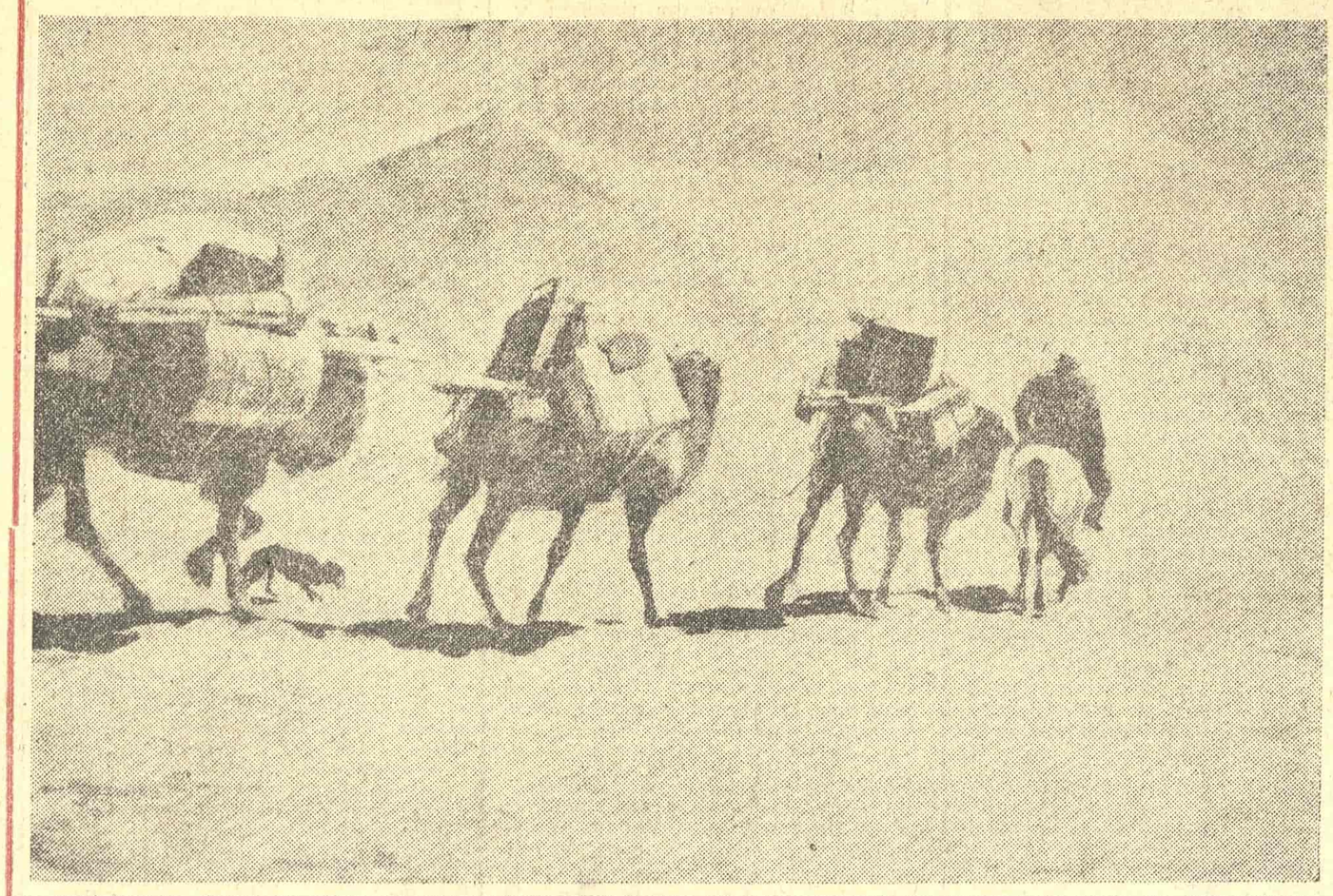
Говорећи о првој тачки дневног реда, позоришни редитељ Браслав Борозан се одмах на почетку запитао: да ли уопште неко може да дâ слободу стваралаштва или да је одузме? Његов категоричан одговор на ово питање није оставио никакве дилеме. Одговор је: не! Стваралачка слобода је на неки начин повезана са (или њоме објашњена) индивидуалном способношћу стваоца, али — Борозан није остао сасвим категоричан — неке тешкоће могу да настану на плану објављивања дела, копирања, дистрибуције итд. Он је такође против тврдње да неки државни органи не допуштају слободу стваралаштва. Наиме, појашњавање ствари, у односу на претходан став, требало би да буде на релацији грађанског понашања једног стваоца и његовог стваралачког чина. Борозан је илустровао своја размишљања примером Кнута Хамсуна и додао да је код нас дошло до неких неспоразума јер су се неки стваоци огрешили о друштвене норме, и то националистичким ексцесима.

Књижевник Иван Иванји је изнео сумњу да, док говоримо о приликама у култури, можда нисмо довољно разговарали са онима који културу финансирају и који је троше. Иванји подсећа да је увек непријатељски расположена западна штампа неке кампање Савеза комуниста назвала хајком на слободу стваралаштва. Истовремено је подсетио на подударност таквих злонамерних тумачења са неким нашим кафанским стратегијама.

По речима проф. дра Вука Павићевића, код нас се често заборављају неки марксистички принципи о специфичностима разних облика културног стваралаштва. Професор Павићевић се заложио за слободу стваралаштва у којој стваралац не би био ни под извесним психолошким притиском у процесу стварања. Ово је поткрепљено интересантном опаском да је читав конфликт око телевизијске серије „Филип на коњу" заслужио далеко озбиљнији третман, да је то била велика шанса у борби за разјашњавање неких битних еле-

Наставак на 2. страни

Душан Јагликин



У БЕОГРАДУ ЈЕ ОТВОРЕНА ИЗЛОЖБА САВРЕМЕНОГ СЛИКАРСТВА НАРОДНЕ РЕПУБЛИКЕ МОНГОЛИЈЕ КОЈУ СУ ОРГАНИЗОВАЛИ САВЕЗНИ ЗАВОД ЗА НАУЧНУ, ПРОСВЕТНО-КУЛТУРНУ И ТЕХНИЧКУ САРАДЊУ И ГАЛЕРИЈА ДОМА ЈНА БЕОГРАД. НА ФОТОГРАФИЈИ: „КИНООПЕРАТЕР" ЗАСЛУЖНОГ УМЕТНИКА НР МОНГОЛИЈЕ ЛУВСАНГИЈНА ГАВЕ

САВРЕМЕНЕ ТЕМЕ

КОЈА И КАКВА МАРКСИСТИЧКА КРИТИКА

СВАКИ ПУТ када се (у нас обично кампањски) суочавамо с актуалношћу одређења, обнове или усмјерења марксистичке критике, постају поново актуелна одговарајућа упозорења и напомене што јест или би могла бити марксистичка критика а што она није и бити не може. Овдје желимо упозорити још једном на неке појаве о којима смо прије говорили и писали. Има ствари које треба чешће напоминьати...

Премда би се могло рећи да нису без икакве основе разлози оних који тврде да је теоријски апсурд говорити о различитим марксизмима (јер је, ето, само један Маркс — „стари" или „млади" свеједно — а његово учење у бити је јединствено), још апсурдније је негирати чињеницу да у свијету постоје међу филозофским мишљењима која се позивљу на Маркса и сматрају марксистичким разне, мање или више дивергентне, а у понечем чак и контрадикторне оријентације. О томе која од постојећих опредјељења прихваћамо и сматрамо најпримјеренијим сувременом стваралачком развитку и унапређењу Марксове мисли овиси како и за какву ћемо се марксистичку књижевну (умјетничку) критику опредијелити.

Будући да се марксистичка естетика или критика нису јавиле заједно с настанком марксизма, њихово израстање из основних поставки марксистичке теорије изгледало је на неки начин само питање времена, тј. напросто појаве таквог или таквих критичара који ће показати на дјелу стварност марксистичке (умјетничке или књижевне) критике. Предоџба (или предрасуда) о дедукцији марксистичке критике из марксизма била је, а чини се и остаје, једном од најосновнијих заблуда у том погледу. Дедуцирати књижевно-критичку (или естетску, свеједно) методологију из одговарајућег (теоријског) мишљења у ширем смислу носи у себи низ ризика, које недовољно упућени обично занемарују: свака „изведена" књижевна или умјетничка критика налази се у подређену положају спрам оног из чега се изводи. Што значи за критику чињеница да свој језик — поредак којим је сабрана и по којем је структурирана — подреди неком другом и другачијем поретку и језику, није потребно посебно истицати. Међутим, ова погрешка има још једну судбоносну конзеквенцу: сматрати да се из марксизма треба дедуцирати уз све остало и дисциплине као естетика или књижевна критика, значи у исто вријеме схваћати марксизам сасвим аналогним традиционалним филозофским системима (какав је хегелијански или неки други). Ту се јављају остаци једног непревладаног, у ствари категоријалног начина мишљења који по рутини филозофијске традиције постулира да се критика и естетика стрпају у марксизам схваћен као систем: при томе се заборавља да је управо марксизам својом радикалном критичком акцијом придонио разбијању традиционалних система и да он нема систематских претензија у традиционалном смислу него је сам прије свега критика, односно критичка методологија!

Бројне генерације очекивале су с нестрпљењем да се марксистичка естетика и критика утјелове и у теорији и у пракси. Спознаја о повезаности умјетничке и друштвене револуције или барем о вези између револта у умјетности и оног у друштву, навела је многе на закључак да теорија револуције треба бити једно с теоријом умјетности. Слиједећи корак тежио је да саму тактику и праксу револуције поистовјети с умјетничким стварањем и дјеловањем. Тако се поступно, на црти привидне досљедности, која је, у ствари, врло често занемаривала специфичност умјетности утирао пут различитим неспоразумима који су скупа коштали и умјетност и критику а да при том нису много користили револуцији. Дуготрајно очекивање настанка „истинске" марксистичке критике, праћено повременим али никад потпуним извршењем обећања — а још чешће очитим подбацајима — погодовало је стварању одговарајућег мита марксистичке критике. Показало се, међутим, да се умјетничку критику — као специфичну естетску акцију и као стваралачки чин — ни у ком случају не може искључиво дедуцирати из одговарајућих идеолошких и теоријских претпоставки, па биле оне и марксистичке. (Управо у том је битна разлика између умјетничке или књижевне критике и оне друштвене нпр.)

Упитајмо се, напокон, да ли друштво које своју изградњу темељи на марксистичким поставкама и полазиштима, мора и критичке процјене у умјетности заснивати на истим темељима? Другим ријечима: да ли облик критике који је томе друштву најпримјернији мора бити искључиво марксистичка критика? Гледамо ли ствари тако поједностављено чини се да не би смјело бити никакве дилеме, да нам досљедност намеће само једно једино рјешење у корист марксистичке критике. Прибјемо ли, међутим, умјетничкој књижевној критици као специфичној акцији — пазећи при том да је као такву не побркамо с критичком процјеном или „мишљу" у најширем смислу ријечи, нпр. с оним што често називамо „друштвена критика" — ствари изгледају много комплексније. Лако ћемо одмах уочити у самој пракси низ контрадикција: с једне стране прокламирамо жељу за „плуралитетом стилова" у стварању, а тај плуралитет подређујемо монополу једне једине идеолошке или (анти)филозофске доктрине. Парадокс је ту очит. И није једини! Овдје прокламирамо „стваралачки" карактер критичке акције, а ондје опет том стваралачком чину — дакле битно слободном и као таквом у извјесној мјери аутономном — омеђујемо распон унапријед датим теоријским постулацијама или методологијом..

Након свега реченог легитимно је упитати се да ли марксистичка критика има право служити се низом нових дисциплина које по својој генези нису ни Марксове ни марксистичке: рецимо, у већини социјалистичких земаља још увијек непожељном психоанализом, па феноменологијом, структурализмом или елементима егзистенцијалне филозофије...? Ако се послужи неком од тих дисциплина, има ли онда право звати се искључиво марксистичком? Или пак то право имају само они обесхрабрујући узорци самозване „марксистичке" критике које знамо, филовани цитатима класика марксизма? Нема или не би смјело бити никакве сумње да нам метастазе такве критике нису потребне и нитко паметан их неће заговарати. Од „Подравских мотива" или „Љубљанског реферата" до данас наша је стваралачка пракса спонтано одбацивала такве непримјерене „узоре" и ту, на срећу, повратка натраг нема.

Можемо ли међутим, одбацити у одговарајућим критичким истраживањима и операцијама битне марксистичке ставове и поставке? Ту ваља одговорит одлучно не! Чак ни она најдеснија и најреакционарнија критика не може више олако приступити умјетничким феноменима као да марксизам не постоји, као да га није било. Критички приступи се могу гранати и специјализирати, критичар се може усредоточити на стил на „опсесивне" теме, на психолошке детерминанте, „структуре" и сл., али у цјеловитим критичким осмишљењима, поготово у земљи с друштвеним уређењем какво је наше, мимоићи одговарајуће аквизиције марксизма значи остати без битних референција, тј. заостати за нашом сувременошћу.

Прилично је наивно тврдити да критика као стваралачки акт не може носити никакав атрибут исто као што не може, рецимо, ни поезија, да, према томе, не може бити марксистичке критике као што нпр. нема ни „марксистичке поезије".

Наставак на 2. страни

Предраг Матвејевић

У ОВОМ БРОЈУ:

ИЗ САВРЕМЕНЕ ХРВАТСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Јуре Франичевић-Плочар: ПРЕДАХ

Ото Шолц: ПОСЛУШАЈТЕ ОВУ НОЋ

Весна Парун: ОБНОВА УМЈЕТНОСТИ

Чедо Прица: КАЗАЛИШТЕ И ПОВИЈЕСТ

Др Предраг Матвејевић: КОЈА И КАКВА МАРКСИСТИЧКА КРИТИКА

Далибор Цвитан: КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЈЕЦУ У ЈУГОСЛАВИЈИ — ИЗМЕЂУ МИТОСА И ЛЕКСИСА

Прикази нових књига хрватских писаца Ивана Сламнига, Игора Мандића и Чеда Буковића — пишу др Иван Шоп, др Драшко Ређеп и Шимун Јуришић

*

Миливоје Марковић: ПЕСНИК КАО ЛЕГЕНДА — Тридесет година од смрти словеначког песника Карела Дестовника-Кајуха

ДИСКУСИЈА О ВРЛИНАМА И НЕДОСТАЦИМА САВРЕМЕНЕ СОВЈЕТСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ

ИНТЕРВЈУ са генералним секретаром Савеза чешких писаца Донатом Шајнером

КЊИЖЕВНОСТ И ВАСПИТАЊЕ

ОБОГАЋЕЊЕ ДЕЧЈЕ ДУШЕ

Реч-две о књижевности у листовима и часописима за децу

МЕЂУ многобројним средствима која не само окружују просторе дететовог живљења већ и знатно утичу да се та стабљика повија или усправља, формира или остане закржљала, значајно место имају листови и часописи за децу. Тих издања у Србији није мало. И добро је што их имамо толико. А исто тако је добро што се ти листови и часописи толико међусобно разликују. Јер ни мали читалац није (а не бисмо смели ни допустити да буде) такав да прима само одређене видове саопштавања. Иако тек у формирању, деца се много разликују међу собом и свако од њих, зависно од својих афинитета и, јасно, узраста, опредељује се за онај лист или часопис који му највише одговара. Дакле, није реч о бројности листова и часописа за децу, већ о бројности благотворних утицаја.

Нисам сасвим склон да дечју душу упоређујем са неисписаном таблом по којој сви који су на неки начин одређени да брину о детету развоју исписују прве црте, прва слова. Радије бих дечју душу поредио са тек напупелим воћњаком који ће, зависно од сунца и развигора, уродити разним плодовима. Што тих утицаја буде више и што они буду разноврснији, биће и више врста плодова.

У обиљу листова и часописа за децу, на срећу, није један који својим садржајима и обликом доноси такве вредности које обећавају да ће у додиру с њима мали човек постати бољи, зрелији, људскији. Сасвим је сигурно да једна песма, прича или цртеж не могу и неће променити свет. Али је исто тако сигурно да ниска песама, прича, цртежа итекако може да промени душу тог малог човека, који ће сутра, промењен, лакше мењати свет око себе. Ако имамо у виду ту суштинску улогу уметности, тада ће и наша размишљања о томе шта нудимо детету имати више смисла.

У свом географском поимању света дете управо помоћу информација које свакодневно прима почиње да ствара своју карту света; да уграђује не само сазнањима већ и осећањима своје меридијане и паралеле. Међутим, истини за вољу, неки наши часописи и листови намењени деци не поштују чињеницу постојања четири стране света. Они се неретко једносмерно опредељују и на својим страницама доносе написе (а посебно акционе приче и стрипове) са једне само стране света и тако утувљују детету у главу сазнање о својеврсном начину живота, који са нама и нашом традицијом немају никакве везе. До таквог неумереног пласирања текстова и стрипова са западне стране света долази, највероватније, због тога што се тамо налазе магнати и индустрије забавне робе за најмлађе.

Сасвим је сигурно да не би било ни мудро ни добро ако бисмо нашу децу окружили својеврсним литерарним забраном и причали

Наставак на 2. страни

Борђе Радишић

ПРЕТПОСТАВКЕ СЛОБОДЕ СТВАРАЛАШТВА

Наставак са 1. стране

мената који чине круг нашег духовног кретања, подвлачећи да је штета што није дошло до теоријског обрађивања овог проблема.

Одговарајући на нека питања, Будисдав Шошкић, члан Извршног бироа Председништва СК Југославије, истакао је да постоји потреба да се неки ставови о слободи стваралаштва прецизирају и да је поред других претпоставки стваралаштву потребна и економска претпоставка да би оно заиста било слободно. Није речено да смо постигли све на плану слободе стваралаштва, али је наглашено да смо заиста постигли доста висок ниво слободе стваралаштва, нарочито после раскида са стаљинизмом, односно, раскида са његовим идејним обликом — догматизмом. Шошкић је такође подвучао да су се Савез комуниста и цело наше друштво одрекли потребе да се озваничи некаква школа или правац уметничког казивања, али су се једној таквој демократској пракси наметнули као антиподи кланови, монополи, приватизација итд., те је борба против оваквих девијација у култури и науци такође једна од претпоставки слободе стваралаштва. Нека гледања на релацији држава — култура требало би прецизирати, како је рекао друг Шошкић, и нагласити да држава не иде за тим да има неку старатељску, туторску улогу у култури, што је, уосталом, био проблем етатистичко-бирократских односа, али не треба сметнути са ума ни чињеницу да и у развијеном самоуправном друштву улога државе у култури није престала. За превазилажење таквог стања види се излаз у интересним заједницама културе.

Разговори с култури и науци су корисни и могу да имају значајну улогу у припреми платформе за Десети конгрес, од којег са пуно права очекујемо најбоље одговоре на многа питања из ових области, како она која су овом приликом била дотицана, тако и она која нису била споменута. Да би се до најбољих одговора дошло, биће потребно да се узме у обзир и мноштво чињеница, приступа, метода и, у основи, марксистички принцип, како је напоменуо проф. др Вуко Павићевић о специфичностима разних облика културног стваралаштва.

Душан Јагликин

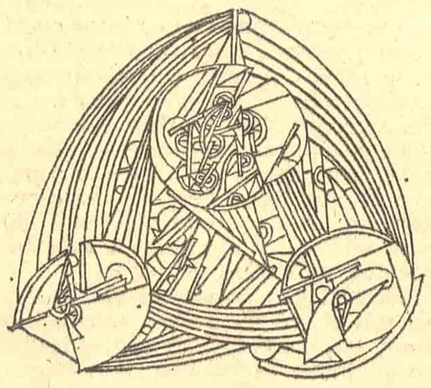
КОЈА И КАКВА МАРКСИСТИЧКА КРИТИКА

Наставак са 1. стране

Критика јест стваралачка операција, она (понекад) јест и умјетност, али sui generis: оног тренутка кад се потпуно одвоји од свог предмета, она је ипак — хтјели ми то или не хтјели — нешто друго, није више (само)критика, можда је есеј или штогод слично. Премда се критика разликује од књижевне теорије, сваки се прави критичар реферира, свјесно или несвјесно, на неке општеније теоретске или естетске засаде, на нешто што се може квалификирати као скуп вриједности, ако не више као онај традиционални „систем вриједности": ту су изнимке, можда, једино најкомпромитиранија публицистичка или тзв. импресионистичка критика!

У односу на марксизам схваћен као „хумус" нашег мишљења или „клима наших идеја" (Сартр), критика се, дакле, не би смјела оглушивати; међутим, ваља имати на уму да се ту не ради о односу система и дијела тог система, него о реферирању на фундаментални друштвени, критички и револуционарни скуп датости (опет избјегавамо ријеч „систем"), на повијесни хоризонт одређеног времена и поглед на свијет који је у идејном тоталитету тог времена доминантан. Тек тако се остварују конвергенције друштвене и умјетничке критике, умјетности и револуције.

Да закључимо: далеко смо од помисли да заговарамо критику



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ ДУШАНА БОКИЊА

ПРЕДРАГ МАТВЕЈЕВИЋ

која би била схваћена као уско или искључиво марксистичка; с друге пак стране, сматрамо да наша истинска критика данас не може не бити у одговарајућим приликама и марксистичка, ако жели адекватно вредновати комплексност умјетничких појава! Наравно, подразумијевамо да јој нитко не смије наметнути на који начин и када ће она користити одговарајуће аквизиције марксизма, и каквог марксизма! Ту сваки критичар има право на своје изборе и диспозиције. Добро би било да има толико марксистичких критика колико и критичара што их примјењују. То у ствари није никакав парадокс.

Предраг Матвејевић

ОБОГАЋЕЊЕ ДЕЧЈЕ ДУШЕ

Наставак са 1. стране

им само о нашој земљи и нашем поднебљу. Али у великој пловидби на коју водимо дечју душу морамо са више пажње и слуха окретати прамац те наше галије и не смемо дозволити да сама чињеница постојања трустова духа и магната забаве намагнетише иглицу на нашем компасу таквом снагом да је она, примера ради, потпуно онеспособљена да укаже на потребу пловидбе и према, ето, Африци, том континенту који се буди а које дете доживљава, на жалост, још увек посредством јунака који су и нама „помагали" да колонијално доживимо тај део света у својој младости.

Однос који се у листовима и часописима за децу успоставља према историји, такође, није свугде исти. Када би наши најмлађи били осуђени да сазнања о историји добијају само из једног од листова и часописа, морали бисмо се, сасвим сигурно, запитати: зар међу њиховим прецима није било људи који су стварали историју?, јер у истоименој рубрици једног листа нису могли да нађу име ни једног нашег човека. Ако је судити по ономе што су пре појаве Писма објављивали неки забавни листови за децу, у другом светском рату у борби против фашизма учествовали су само западни савезници. Тек у последњих годину дана јављају се и написи о учешћу нашег човека у тој великој борби.

Вероватно да би успоставили привидну равнотежу (пре свега у својој кући) између стрипова о борбама вођеним на Дивљем западу, неки издавачи су се латили и стриповања тема из нашег ослободилачког рата. Ти су стрипови веома брзо постали популарни и радо читани међу децом. На жалост, познати су само показатељи о популарности јунака тих стрипова, а још увек не знамо колико су мали читаоци схватили и прихватили тему народноослободилачке борбе, да ли је све остало само у спољњем оквиру акције или је схваћена и суштина.

А када је реч о стрипу, ваља рећи и ово: стрип можемо схватити и као забаву, али је он, сасвим сигурно, она врста забаве која се укључује у велику машинерију сервирања сажвакане духовне хране. Без великих напора, пратећи цртеж и мало текста, читалац је ослобођен „обавезе" да сам замишља јунаке повести коју чита и ситуација у којима се они налазе. Све је већ пред њим, све је у име његове маште, његовог духа вешто или мање вешто пружио аутор стрипа.

Дакле, забава је ту и не тражи готово никакво напрезање духа. Она чак погодује његовој лењости стварајући тако од малих ногу интелектуалне паразите и инвалиде духа који ће, однеговани на млеку стрипа, постати идеални чланови потрошачког друштва; који ће тражити већ зготовљену духовну храну; који ће целог живота хранећи се „сендвичима" бити рахитични и остати осиромашени за многе велике вредности домаће и светске литературе.

Бошко Радишић

Из уводне речи на саветовању о васпитним и естетским вредностима листова и часописа за децу

ЛЕТОПИС

Емил Хајек

Пре неколико дана, 17. марта, у Београду је преминуо Емил Хајек, један од наших најистакнутијих музичких уметника: био је пијанист, професор музике, публицист и друштвени радник на пољу музике. Оставио је за собом значајан прилог разуђен у многим смеровима једног богатог уметничког живота — обогатио је наш музички живот својом радином и хуманом личношћу, задужио је нашу историју музике васпитавањем целог низа наших клавирских уметника, оставио је дубоке трагове у раду Удружења музичких уметника Србије чији је председник био неколико пута, од самог формирања Удружења.

Рођен пре 88 година у Храдецу Краловом (Чехословачка), Емил Хајек се веома рано опредељује за музику и одлази на Конзерваторијум да би студирао код знаменитог чешког композитора Антоњина Дворжака а нешто касније и сам постао професор клавира. Првих година овога столећа одлази у Саратов (СССР) где је до 1921. био професор и ректор Конзерваторијума. Након повратка у Чехословачку Емил Хајек наставља професорски рад, али га обогаћује и активном делатношћу пијанисте који дуги низ година сарађује са водећим чешким уметницима, вокалним или инструменталним. Посебно место у његовом раду тих година заузима сарадња са виолинистом Јаном Кубеликом и диригентом Вацлавом Талихом. У најпознатијим европским музичким центрима приређивао је концерте и врло брзо стекао високи углед способног, прецизног, преданог и продуховљеног пијанисте. Пре 45 година долази у Београду и ту, скоро пола столећа, развија, неуморно и искрено, своју активност, доприносећи у великој мери развоју једне средине која је у годинама његовог доласка у Београд почела живо да прати модерна европска музичка кретања а међу њима и нове тековине пијанистичке уметности. Емил Хајек је у нашем граду био: стални пратилац солиста на клавиру, извођач највреднијих дела светске литературе писане и за оргуље, музички критичар и естетичар у „Политици". „Музичком гласнику" и „Звуку", професор музике у Музичкој школи „Станковић" и на Музичкој академији, а поред свега тога и борбени радник на формирању лика музичког уметника у нашим, савременим условима.

Уметник великог ауторитета и угледа, носилац многих признања и награда, Емил Хајек наставља да живи у многим савременим нашим музичким уметницима које је васпитавао и изграђивао усађујући у њих оно најлепше и најтрајније што је и сам носио.

Владислав Димитријевић

Приказ нашег књижевног тренутка

Совјетски часопис „Питања књижевности" доноси у свом најновијем броју опширан приказ са симпозијума посвећеног развоју и везама књижевности у европским социјалистичким земљама. Симпозијум је, иначе, одржан крајем прошле године у институту „Максим Горки" у Москви, са темом „Опште и посебно у књижевности социјалистичких земаља Европе".

У центру интересовања, истакнуто је на овом научном скупу, требало би да буде реално, живо кретање савремене књижевности и опште законитости у развоју уметности у условима социјализма, са освртом на националне, историјске и естетичке особености сваке земље посебно. У својим рефератима учесници симпозијума осврнули су се на савремени књижевни тренутак у Пољској, Чехословачкој, Румунији, Мађарској и Југославији.

О савременој књижевности у Југославији детаљно су реферисале Г. Иљина и Н. Јаковљева. Часопис доноси кратак приказ њиховог излагања, у коме је констатовано да савремени књижевни тренутак у нашој земљи представља сложен и противречан процес процењивања резултата какве је донео доскорашњи вулгарни провинцијски модернизам. Последица је и преиспитивање односа према реалистичкој уметности, према реализму као термину и уметничком поступку уопште. Ова излагања илустрована су, поред осталог, и цитатима из анкете „Књижевних новина" на тему „Нова и стара проза". Посебна пажња поклоњена је интервјуу Михаила Лалића „Политици", као и одломцима из критике Бранимира Доната о књизи „Браћа и кумири" Новака Симића.

Запажено је такође да је у последње време у Југославији настао читав низ дела веома значајних по својој идејно-уметничкој проблематици. То су дела обједињена кључним проблемима националне историје, а жанр романа-епопеје (чија се традиција не гаси) обогаћен је остварењима као што су тетралогија „Робија" Оскара Давича, „Време смрти" Добрице Ћосића, неколико томова „Застава" Мирослава Крлеже, као и нови циклус Лалићевих романа.

Без обзира што је једностран и што не одражава у потпуности слику књижевних збивања у нас, овај приказ, објављен на страницама реномираног часописа, заслужује пажњу због занимљивог приступа и неуобичајеног угла под којим је посматрана наша књижевност. (Љ Ш.)

О чешкој и словачкој науци о књижевности

Двомесечни чешки часопис за науку о књижевности Česká literatura, који издаје Институт за чешку и светску књижевност Чехословачке академије наука у Прагу, у свом последњем броју (6, 1973) доноси, поред осталог занимљивог материјала, информације и написе са семинара комуниста-радника у области науке о књижевности и уметности, одржаног у Прагу 14. и 15. маја 1973.

У чланку „Задаци чешке и словачке науке о уметности" Штјепан Влашин даје краћи преглед свих реферата и саопштења на семинару, што је уједно податак и документ о сложеној ситуацији у књижевности и науци после 1968. године, и о постепеном превладавању те ситуације, — док се на уводном месту у часопису налазе чланци познатог чешког марксистичког теоретичара, књижевног критичара и публицисте Ладислава Штола (о неким питањима методологије књижевнонаучног истраживања) и Хане Хрзалове (о односу теорије и критике). Пошто је нагласио да све сложенија и суптилнија проблематика модерне науке о књижевности све неодложније тражи колективни научни приступ књижевним стварима који претпоставља органску примену најразноврснијих тачки гледишта и специјалних метода који се узајамно прожимају, а што одговара многостраном садржају испитиваног предмета и сложености књижевних процеса, Л. Штол даље у свом чланку, између осталог, пише:

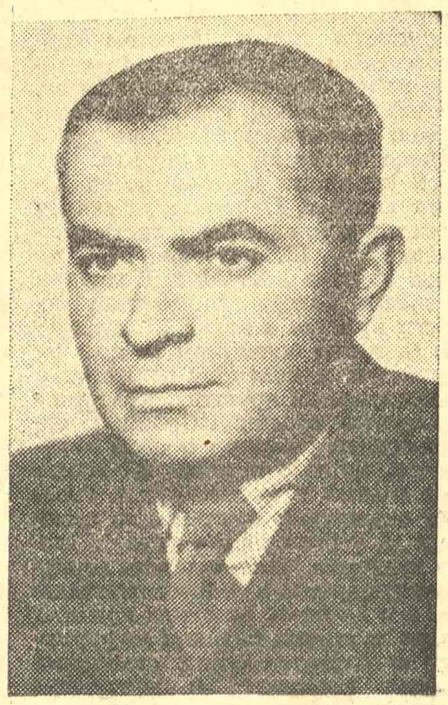
„У том научном колективистичком спознавању темељних питања марксистичко-лењинистичке методологије видим једино могући пут на коме треба превазићи стање кризе у нашем књижевнонаучном раду и на коме треба ефикасном борбом оповргнути ненаучне антимарксистичке тенденције.

Замислимо ли се дубље над том ситуацијом, схватићемо да је ту у суштини реч о борби против индивидуалистичке малограђанске концепције књижевнонаучног рада.

Како би иначе било могуће објаснити настојање за апсолутизацијом и монополисањем једног јединог тобоже научног истраживачког приступа књижевном уметничком делу, приступа који све остале тачке гледишта — социолошку, идеолошку, психолошку, биографску итд., протерује тамо негде на периферију књижевне науке. Разумљиво је да су заступници тог схватања књижевнонаучног рада почели себе да сматрају, захваљујући свом симптоматичном малограђанском индивидуалистичком менталитету, за изабране представнике своје струке, за њену елиту, док су представнике других истраживачких метода презриво одбацивали као вулгаризаторе и ненаучнике. При том нису видели истину да је вулгаризовати могуће у било којем од поменутих књижевнотеоријских аспеката, подједнако у социолошком, идеолошком, биографском као и формалном, структуралном или неком другом.

Употребљавам појам ‚структурални' а никако ‚структуралистички', јер тај аспект није плодна тачка гледишта, већ методолошко становиште које је неспојиво с марксистичким становиштем. Кад се овде залажем за колективистички принцип марксистичко-лењинистичке концепције књижевнонаучног истраживања, не сматрам да би ту безусловно била реч о колективу специјалиста или спецификатора, о раздеоби посла међу ауторе појединачних специјалних монографија него о узајамном респектовању мишљења, било да га заступа уско оријентисани истраживач или богата ерудитна личност многостраних интереса, каква је, на пример, била знаменита личност Зденька Неједлија или неколико стручњака који раде на основама марксистичко-лењинистичке методологије, свесни међузависности и допуњавања тачки гледишта, схваћених било као угао посматрања или као помоћна научна дисциплина. (...)

Видети, па чак и теоријски бранити у науци о књижевности само перспективу тзв. иманентног поретка чисте ‚литерарности', перспективу која превиђа остале аспекте, то је очигледно марксизму туђа идеолошка позиција где се књижевно дело и наука о књижевности истржу, одвајају од живота, позиција против које управо данас водимо принципијелну битку, са јасном свешћу о томе да нема теорије и критике без историје, ни историје и критике без теорије."



ВОЈИСЛАВ ЖИВКОВИЋ

Двадесета годишњица „Браничева"

Мало је часописа код нас који успевају да се одрже дуже време. Један од малобројних часописа са у Србији, који је успео да се одржи, свакако је пожаревачки часопис „Браничево", који је своју првом овогодишњом свеском ушао у 20. годину непрекидног излажења. Првих година је излазио четири пута годишње, а затим шест пута, у свескама од пет до шест штампаних табака. До данас је изашло 103 свезака са текстовима од великог броја сарадника, на првом месту из источне Србије, али и из других крајева и осталих наших република.

У току свога излажења „Браничево" је донело текстове многих познатих књижевника, научника и јавних радника широм Југославије: Вељка Петровића, Симе Пандуровића, Десанке Максимовић, Владана Деснице, Милоша Бурића, Борђа Сп. Радојичића, Живана Милисавца, Божидара Ковачевића, Ивана Рибара, Родољуба Чолаковића, Милутина Гарашанина, Младена Ст. Буричића, Чедомира Миндеровића, Мире Алечковић, Николе Дреновца, Јанка Боновића, Трише Кацлеровића, Миодрага Коларића, Страхиње Костића, Јевте Миловића, Николе Иванишина, Марка Врањеше вића, и многих других.

Од своје прве свеске до данас „Браничево" је у пуном смислу овога појма „часопис за књижевност, културна и друштвена питања", али не само за упознавање прошлости и садашњости источне Србије, него истовремено и часопис у ширим југословенским релацијама, уређиван у духу братства и јединства наших народа, општечовечанске солидарности, социјалистичког хуманизма и културног напретка. Тако, поједини тематски бројеви „Браничева" посвећени су 100-годишњици Париске комуне, 50-годишњици Октобарске социјалистичке револуције, 30-годишњици другог заседања АВНОЈ-а и другим значајним историјским датумима.

Поред часописа „Браничево" треба споменути и библиотеку „Браничево", у којој је до данас објављено 112 посебних књига. То су већином књиге писаца из источне Србије, међу којима има и неколико несумњивих талената, који су се већ афирмирали и ван свога ужег завичаја.

Највећа заслуга што се часопис не само одржао него и напредовао несумњиво припада уреднику „Браничева" Војиславу Живковићу. За ових 20 година редакциони одбори су се повремено мењали, али је он остајао уредник, улажући много труда, напора и времена у овај тежак посао скопчан и са извесним жртвама и одрицањима. (К. М.)

ПОДСЕЋАЊА

ПЕСНИК КАО ЛЕГЕНДА

Поводом 30-те годишњице смрти Карела Дестовника Кајуха

КАД ЈЕ 22. ФЕБРУАРА 1944. године погинуо словеначки песник Карел Дестовник Кајух, имао је само двадесет и две године и био је борац прослављене Четрнаесте словеначке дивизије. А, уз то, био је песник чија је поезија у Словенији већ била постала синонимом наше револуције, њена покретачка снага, преображавалачка енергија. Тешко се може рећи да је био у напону стваралачке снаге, јер је био врло млад и још није могао да докучи све сложене токове живота и није могао да акумулира за стваралаштво неопходна знања и искуства. Али, једно је сигурно: Кајух је био велики песнички таленат, поседовао изузетну стваралачку енергију, имао врло јаку имагинацију. Тек што је ушао у живот он се сукобио са њим, уочио је многе његове противречности, драматику и разуђеност и са својим скромним знањем и великим надахнућем ушао у борбу против свих сила и снага које су разарале људску хармонију и срећу.

Још као ученик гемназије у Целју, а затим у Марибору и Љубљани, Кајух је од тадашњег режима означен као опасна личност, био под сталном присмотром и прогањан, а, у шестом разреду гимназије, искључен је из школе због комунистичке пропаганде и почео да живи и делује као илегални револуционар. Већ тада повезује се са револуционарним покретом, много чита и учи и невероватно брзо сазрева. Литерарни узори су му наши и страни пролетерски писци, посебно Љењин, Горки, Цанкар, Мурн, Косовел, Селишкар, Крањец и др. У њиховим делима открио је нове светове и с надахнутим песничким узнесењем доживео је веома интензивно патње народа, неправде и насиља према њему и покушао је да његову судбину прими као своју. И то је и учинио. Постао је страствени револуционар, који је промишљено дефинисао свој циљ: живети само и искључиво за борбу против дехуманизованог света и за ослобођење човека од социјалног, политичког и моралног ропства, борити се за људску равноправност и афирмацију хуманистичких снага и опредељења.

Понет таквим идејама и опредељењима, Кајух је, иако веома млад, постао један од трибуна у словеначкој омладини и радничкој класи непосредно пре другог светског рата. Својом поезијом и својом живом политичком активношћу распламсавао је скору ватру револуције. А, као сви напредни интелектуалци Словеније, на самом почетку револуције, врло страствено прихватио Жупанчичево гесло о дугу песника према народу, сав се предао револуцији и био њен војник све до трагичне смрти.

Кајух је дуго био у илегали, тамо где је у рату најтеже и где се траже и користе пукотине непријатељских снага. На том послу био је истрајан и упоран, енергичан и чврст, проницљив и далековид. А кад је од стране непријатеља већ био довољно уочен и над њим се надвила опасност, отишао је у одред и постао борац револуције с пушком у руци. Тек тада је осетио и доживео величину борбе која му је постала суштином живота, и тек тада се у њему разгорела револуционарна страст, шикнула из њега песничка ватра и почео је да се несебично бори кроз два своја суштинска животна тока: пушком и песмом. И један и други вид су били страствени и надахнути.

Где год је долазио уносио је ведрину, освежење, веру да нема и не сме бити тешкоћа и страха за онога који се бори. Његове песме су постале саставни део партизанског ратовања, истине и снови сваког борца, а добијале су посебну вредност кад их је он сам говорио борцима; тада је деловао као чаробњак, његове су речи допирале и у најскривеније мисаоне и емотивне светове бораца и мобилисале сваки атом њихове снаге, уносиле су у њих веру да живот и није живот ако се живи у ропству. У таквим тренуцима његове су песме деловале мобилизаторски, иако ни у једном тренутку нису биле утилитарне ни програмски прављене, већ су биле мисаона, емотивна и, надасве, етичка кристализација песниковог односа према борби коју води његов народ.

Кајухово песничко дело није обимно, али је сажето и зрело, разноврсно, вишеструко мотивисано, страсно ангажовано и опредељено. У почетку потхрањивано мотивима литературе коју је читао, изражавало је социјалне проблеме времена у коме је живео. Ослоњено на традицију, и оно је апострофирало традиционалну проблематику, али у дочаравању суштинских односа у историјском бићу свога народа Кајух је имао понешто другачији однос. Видео је више узрока који су угрожавали човека и његова је песма наметала сериознији дијалектички однос према постојећем стању, имала је дубље резове, веће унутрашње дијапазоне, јачи критички однос и већи регистар доживљаја. Била је то поезија већег заноса него што су је писали његови савременици, шира у надах пућу, комплетнија у унутрашњим размерама, сензибилнија, одлучнија као социјални и као морални чин. У испољавању свих ових квалитета у Кајуховом песништву било је и утицаја, евидентна је у њима лектира, ту су и Мурн, и Кете, и Цанкар, и Жупанчич, али само као далеки рефлекси у ритму стиха, слици, метафори, мелодији и синтакси, а никад у ономе што је суштинско: у надахнућу, мисаоном и етичком опредељењу. Ту је он свој, изворан и историјски прецизно одређен. Његова песма никад није фикција, већ је утемељена у бићу његовог народа — и, оно што је посебно важно, она није локализована, никад се не везује само за једну тачку, њени видици и циљеви су космополитски, било да говори о социјалном или било ком другом проблему.

Кајух је схватио да песма мора да поседује универзални карактер ако има амбицију да покреће људе и народе. У тим настојањима и опредељењима Кајухова поезија се највише и остварила, успела је да на својим револуционарним поетским језгрима мобилише домовинска и социјална осећања која су увек и свуда иста ако су хумано појмљена.

Као и многи други песници, Кајух је писао и љубавну лирику, мада његова љубавна поезија има прешерновску ноту: има чиста љубавна упоришта, али није искључиво љубавна; увек је у њој присутно и неко друго осећање које је врло често сложеније, ватреније, дубље уткано у егзистенцијалне односе. Као код Прешерна, и код Кајуха у песмама с љубавним мотивима доминирају родољубива и социјална осећања, а то је свакако због тога што песник верује да великих и чистих љубави нема док човек није свестрано слободан. Такав однос произлази и из чињенице да овај песник не дели љубави; оне су увек целе, отварају душу до дна и запљускују целог човека.

Битно је и још једно одређење: Кајух воли човека, верује у њега и у својој поезији развија осећање о људској доброти, о подруштвљавању те доброте, о њеном ширем хуманизирању. Кад Кајух говори о човеку, он то чини полетно, уносећи у песму читавог себе, сву историју, сав планетаријум. Он то чини због тога што осећа да његов човек пати, да је угрожен и потребна му је снага да савлада зло — и он му даје своју поетску снагу, снагу националног историјског бића, снагу легенде како би превладао све постојеће тешкоће. У евоцирању свих тих снага све је усклађено и у сразмери, све има специфичне симболе и јаке мисаоне и емотивне набоје, који сугестивно пробијају у читаочеву свест и оплемењују његове тежње и осећања.

Пуну своју лирску снагу и зрелост Кајух је остварио као песник револуције, коју је он схватио као почетак преображаја човекове судбине, као једину човекову могућност у којој може да се искаже и докаже. Револуција је за њега прекретница, етички императив, могућност да се сруши све што на било који начин угрожава човека и гура га у отуђење. Она је покретачка снага у којој се расплићу социјалне, моралне и политичке противречности, у њој се кали људски дух, црпе енергија за даљи ход кроз време, припрема кристализација нових идеја и идеала. Али, исто тако, револуција је могућност да се људи огледају у њој и покажу своја светла или тамна лица, своје племените или зле страсти; у револуцији се исказује човекова слабост или издржљивост, кукавичлук или прометејство. Суочен са тешкоћама, па и са смрћу, човек дубље сагледава свој положај у животу, постаје зрелији и са више одговорности прима сваку појаву. У њеној изузетној напрегнутости човек постаје визионар доброте или пакла. У сваком случају, човек се помера из једне ситуације у другу, постаје разноврснији у осећањима, сложенији у мислима, богатији асоцијацијама, слојевитији у језику.

Све те елементе налазимо и у Кајуховој поезији: и херојство, и страх, и стрепње, и наде, и клонућа, а изнад свега веру у будућност. Кајухова вера је исказана и у песмама са љубавним мотивима, и у оним песмама у којима говори о мајци. Те песме су врхунац његовога песништва и сигурно су најтоплије написане песме на тему мајке у револуцији. Извесно упоређење би се могло учинити са поемом „Стојанка мајка Кнежопољка" Скендера Куленовића, која има велику епску снагу, етичку тежину, психолошке проломе и трагично узнесење, а, исто тако, уз тугу без мере и граница, позива на несаломљив отпор. Има тога и у Кајуховим песмама о мајци, само су оне изразито лирске, нежне, флуидне, меке. Мајка је у овим песмама утеха и заштита, мера љубави и достојанства, пријатељ коме се све поверава. Иако су ово песме чисте лирике, у њима итекако има историјских и етичких ломова, у дубокој њиховој позадини пулсира живот свом снагом, али ти ломови и то пулсирање нису толико снажни колико је снажна вера песникова у људску несаломљивост.

КАРЕЛ ДЕСТОВНИК КАЈУХ

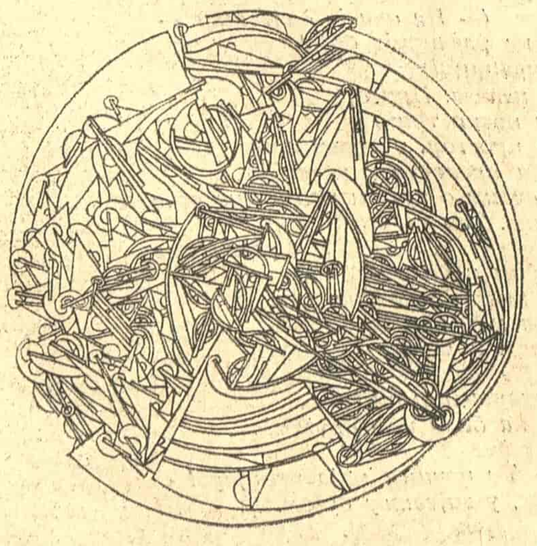
Изнад свега, у овим песмама доминира присуство мајке, у свему. Она је у сржи песникове револуције, свуда је где и он, у свему је ономе што он ради и живи. Поменимо само две песме „Кјеси, мати" и „Матери падлега партизана". Не знам стихове о мајци веће туге и радости, веће радости од поверавања мајци. Уметничка вредност ових песама је истински велика; све је у њима чисто и чврсто, сажето, сведено на есенцијално. Брује у њима тамни тонови туге и болова, али у њиховим кључним мислима и осећањима букти ватра снаге и вера у победу. Никаква сила не може померити песника с његовог пута, истим би животом живео, исту би борбу водио и после више смрти. То мајка мора да зна, то мора да је радује, јер он је њен син, део њеног живота и њених уверења.

Такве су и љубавне песме, мада је у њима изражена и једна симболична филозофска идеја: љубав је кормило живота. И све се прелама кроз то схватање, у том одређењу се осмишљавају легенде, историја постаје апотеоза трајања, сви мостови воде ка том циљу, то постаје принципом трајања.

Гледано у целини, Кајухова поезија има веома развијену етичку компоненту. Она дабогме није у свему довршена, чак је, може се рећи, највећим делом у назнакама, али су те назнаке сигурно дефинисане и у њима бије снага снажног лирског талента. Несрећа је и Кајухова, а и наше поезије у целини, што није успео да шире развије свој талент. Његова се несрећа једино може упоредити с трагиком Горана Ковачића, мада је Кајухова несрећа фаталнија: изгубио је живот кад је имао само двадесет и две године, на самом крају рата и то баш кад је пошао да види мајку, коју је толико волео и која му је у свему била саборац, пријатељ и друг. Но, независно од тога што је Кајухово дело остало торзо, оно, у оквирима југословенске партизанске лирике, заузима, са Горановом поезијом, најистакнутије место. Рекао бих да је то наша најчистија лирика о рату — млада по осећањима, јака по страстима, велика по надахнућу, непролазна по идејама.

Миливоје Марковић

У ГАЛЕРИЈИ „ЗОДИЈАК" У ОСИЈЕКУ ОТВОРЕНА ЈЕ ПОД ПОКРОВИТЕЉСТВОМ ЗАГРЕБАЧКОГ ВЕЧЕРЊЕГ ЛИСТА ИЗЛОЖБА „КРЛЕЖА У ДЈЕЛИМА ЛИКОВНИХ УМЈЕТНИКА". НА СЛИЦИ: ИЛУСТРАЦИЈА МИЉЕНКА СТАНЧИЋА ЗА КРЛЕЖИН РОМАН „ПОВРАТАК ФИЛИПА ЛАТИНОВИЋА"



Божидар Тимотијевић

Празник

Побеђена моја љубави, сутра је дан
славе
у целом свету и у Раковици, у људској
долини,
тамо где сам те некада водио за руку
плаву,
водио изнад предграђа, изнад димњака,
изнад цветова,
и показивао ти места и путеве
одакле сам се у небеске баште пео.

Побеђена љубави, сутра је дан свечаности,
дан без брига, дан у белом: у поворкама
ће кренути
улицама, булеварима и путевима око
градова
деца с балонима, девојке с пеном пролећа
у косама
и жене са срчаним мужевима, раднице са
радницима.
Певаће слободи препуштени умови,
дисаће исток сунца дарове, исте зраке,
исте ветрове,
као — сећаш ли се —
пре хиљаду година што смо их дисали ти
и ја?

Сутра је најсвечанији дан, пријатељице
давнине,
сутра ћеш видети шта је људски рај на
земљи:
на тој планети међу звездама људи су
постали господари
и свако од њих је по један законити мали
принц
у својој књежевини,
у својој законитој кожи,
и нико не може рећи да му је књежевину
други ослободио.
Лупаће добош, свираће сирене, звона и
оргуље,
комешање, испарења, преливање жамора,
крај излога и дуж тротоара сребро
осмеха,
саобраћаја нема, полиције нема: свако је
себи полицајац
— свечани дан је, запамти, људски рај на
земљи,
на планети међу звездама...

Али где си ти, али где си ти — ако смем
да питам,
пре хиљаду година познавао сам још твоју
душу и тело,
сећаш се — зар не? — држао сам те за
руку нестварну
и водио од света до Раковице и из
Раковице у свет,
ишли смо на то брдо, на то зелено
и омамљено смо говорили како ће доћи
једном један рај
и уселити се у људе и њихове домове,
као што смо се тада уселили једно у
друго
ти и ја.
И још тада смо били предвидели овај
дан
и описали га до танчина, док смо се
враћали с излета
док смо силазили оном путањом с малог
белог облака
у предграђе, у мој тадашњи дом;
и нашавши се пред вратима теби познате
собе
већ смо били окончали наше снове,
наше дарове,
и пуни тог будућег света,
пуни удаљене светлости што се
приближавала,
пољубили смо се први пут,
први пут у име будућности и у име
љубави,
о љубави.
А онда смо чисти и окупани од немирне
садашњости
легли у постељу, свако у своју главу, у
своју непознату
и заспали,
заспали као кад у дечјој сликовници
дође крај.

Нисмо веровали, нисмо се надали:
ево, дошао је тај дан,
дошао је изненада и неочекивано брзо,
запамћена остаће поколења што су
заслужна,
историја ће сачувати амбисе и заставе у
својој ризници,
а ја се опет усуђујем да ти кажем:
пре хиљаду година познавао сам те још!

Сутра је дан свечаности, о побеђена и у
свом сну изгорела,
дан без брига, дан у белом: у поворкама
ће кренути
улицама, булеварима и путевима око
градова
деца с балонима, девојке с пеном пролећа
у косама
и жене са срчаним мужевима, раднице с
радницима,
певаће у слободи ослобођени умови,
дисаће исток сунца дарове, исте зраке,
исте ветрове,
као — сећаш ли се? — пре хиљаду година
што смо их
дисали ти и ја?...

Казалиште и повијест

Чедо Прица

ИЗМИЦАЊА „театра мимо повијести" значи ход мимо битности суочења драмског језика с властитом повијесном судбином. А судбина у овом случају није апстракција. То је збиља прошлости. То је духовни елемент и доказ саме повијести. А наша се послијератна драматургија све више везивала за појам „повијесне апстракције", што у овом случају значи: и кад је узимала повијесну тему, звучало је апстрактно. Апстракција је овдје само синоним за значајни број негативума који битно смањују нашу могућност да расправљамо о дјелу које би афирмирало нашу намјеру да заиста откријемо значење ове теме. Њена је важност у претпоставци односа између казалишта и повијести, у жељи да се одреде и оцијене такви односи, али како су ти односи, узмимо по овој претпоставци, апстрактне природе, онда ће и задатак остати само задатак, обиљежен низом нових апстрактних закључака. Због тога се исплати покушати избјећи нове заблуде (апстракције) и покушати ући у нека основна кретања у нашој новијој драмској књижевности.

Покушај валоризације ове теме нужно ће имати драж експеримента. И ништа више. Иначе би било боље шутјети. А експеримент и у сфери какве-такве теоријске природе, по ријечима театролога Џемса Руз - Ивенса (Jamesa Roosea — Evensa) јесте „чин пустошења у непознатом, нешто што је могуће скицирати послије самог догађаја". Догађаји и повијесни и казалишни су нам дакако добро познати, претпоставља се, и сад је питање скицирања, да не кажем и пустошења; јер, уосталом, наше је казалиште скицирало, то јест наша је драматургија правила нацрте за нови театар, пустошећи га понекад до темеља, тражећи излаз на споредна врата. Редуцирајући традиционалне и националне функције казалишта, одбацила је и његов „традиционални" хуманизам, па је често пута његов духовни и поетски чин замијењен испразношћу нових и општих драматуршких облика. Од вјеровања у смисао казалишта, врло брзо се почело прихваћати смисао „разарање помоћу казалишта", јер је тобож свијет почео прихваћати разарање као нужност и као могућност обнове на сасвим други (разарајући) начин. Ванјски утјецаји су дакако били пресудни до те мјере, да је брзо занемарено национално тло и националне традиције, па се између Theatre of Credulty и Theatre of Cruelty, смјестило низ подврста сценског формализма и такозваних нових школа, да смо у прихваћању новог театра сасвим заборавили на поштовање темељних вриједности, не само класичних и европских, већ и властитих националних. Кажем заборавили, ублажујући или чак заобилазећи много одређеније симптоме што их манифестира наша сценска култура у цјелини. Ја бих то назвао: непоштивање правила игре.

Свако стварање, а казалишно поготову, јесте слободна, али одговорна „игра духа". Тко игра ту игру, тко мијења правила и уноси нови распоред у структуру дјела, све то мора и доказати. Разумије се, доказати својим духовним и стваралачким особинама. Свако друго понашање је изигравање, поништавање игре, унутар њених граница, поништавање битне слободе стварања, која, кад се наруши, ишчезава у испразно и необавезно. Пол Валери (Paul Valery) о правилима духовне и стваралачке игре закључује овако: „Правила игре не допуштају никакав скептицизам. Темељ на којима она почива врло је чврст. Чим се прекрше правила, свијет игре се руши". Полазећи од овог гледишта, и ако под правилима казалишне игре подразумијевамо слободу драмског и драматуршког испољавања духа, онда је наша драматургија према повијесној теми у ширем и ужем значењу тог појма, било у конкретном нашем, или универзалнијем смислу — развила скептицизам до краја. Ону врст скептицизма што смо га у оквиру дефиниције означили као непоштивање слободе стварања у којој се једино разазнаје и појављује онај театар којег бисмо жељели доживјети и прихватити и као афирмацију духовних и, дакако, повијесних вриједности. Наша се драматургија играла, на примјер, казалишта револуције, повремено ту и тамо, његујући импровизацију, а то значи не уважавајући могуће границе стваралачке слободе. Она је или сувише респектирала или подцијењивала могућност такве геме па се односила према њој идеологизираном свијешћу, а то опет значи лишавала је саму себе своје аутохтоне свијести. Успоставила је симетричне, да не кажемо црно-бијеле односе и сценске ситуације. Тако је казалиште, оно што је већ створено и каквог га знамо, постало школски примјер симетричног театра, симетричне свијести о револуцији. Због тога нисмо добили ону драматургију која би се развијала из карактера сложених догађања што је тема револуције (дакле повијести) без сумње посједовала. Те ма је револуције била изигравана. Изигравање је увијек губитак игре, површно увјеравање да је, на примјер, револуција оно једино, и оно предвиђено, профетистичко. А то већ својеврсна есхатологија, схематизам идеологизиране свијести која је увијек поистовјећивала ту свијест са самим стварањем, мишљењем и, у нашем случају, са значењем казалишта. Правила су, углавном, увијек била иста, па је све звучало по прилици овако: обавезно је вјеровати да је било тешко у моралном, у физичком смислу. Искушења су увијек била краткотрајна. Побјеђивао је јединствен дух оптимизма, јер је ипак све било предвиђено, законито, логично, племенито и безгрешно. Друкчије, схваћати и испитивати судоносна догађања, значило је за идеологизирану

ЧЕДО ПРИЦА

свијест, сумњати у вриједност револуције, доводити у питање њен хуманистички и људски смисао, значило је малтене бити сама негација њеног повијесног и људског значења.

Врата сценском и драматуршком дилетантизму су била широко отворена. Надам се да то не треба доказивати. Важније је примјетити да су прави драматичари радије шутјели. Отуда готово ненадокнадив губитак за само казалиште. Умножавали су се, углавном, докази о нарушеним правилима игре, повећавала се наша „беспомоћност пред смислом збиље", увећавао се осјећај наше људске и друштвене грешкобе или, по Сократу, „није се дознало ништо о бити ствари". Часне изнимке не обезвређују наше закључке, оне само потврђују претпоставку о значајној празнини, пустоши и губитку, оне само мало боље освјетљавају наше полузамрачене сцене у нашем послијератном театру на ову тему.

Ми бисмо сад могли говорити о многим такозваним фазама у развоју наше новије драматургије: од партизанске позорнице, која је, можда, једини свијетлији тренутак у том сценском замрачењу, јер је настајала у паралелним догађајима са самом стварности догађаја, па је понекад у срдачној наивности охрабрила саму судбину, саме догађаје, саму повијест — затим преко социјалног, црно-бијелог казалишног едукативизма, који, баш зато што је губио драж наивности и није прихватио истине које више нису тражиле (паралелну) подршку, већ анализу и збиљску интерпретацију, врло брзо се претварао у казалишни примитивизам. Даље је све ишло готово према очекивању: ослободити се и наивности, као привремене и превладане драži, надвладати примитивизам сценског говора и саму лаж „оптимистичке" драме, чим прије вратити се нормативима општег модерног театра, који је већ темељито владао у метрополама сценског авангардизма. Коморни, сатирични драмолети су брзо захватили наше сцене као најприкладнији и најприхватљивији сценски програм да би се чим успјешније обновило казалиште као значајна духовна дисциплина, да би се тако развио прави језик сцене и, што је најважније, да би се вратило повјерење у казалиште не само оних који су га жељели стварати, већ и оних који су га желели гледати и доживљавати. Коморни театар у свим својим богатим и разноврсним актуалним облицима био је знак повратка духовне слободе, отапања замрзле сценске мисли.

Био је то драгоцјени препад на којег се доста дуго чекало, значајно указивање на могућности новог театра, у новим увјетима започете демитологизације и стварности и повијести. Унаточ отпорима, натраг се више није могло иако су то неки жељели. Или су се претварали да желе. Точније: неки су мислили да иду напријед, у своју црно-бијелу програмирану будућност, да су једини „правилно" оријентирани, па је тако растварање „ангажираног" менталитета био спор, веома спор пут који можда још и данас није сасвим и коначно завршен. Ипак шездесете године значе прави почетак новог казалишта, у којем ће једна генерација све значајније вршити сценске упаде, стварати повољну климу за истинско драмско дјело. Дјело се одмах и није могло појавити, иако су многе, не само премијере страних, већ и домаћих писаца биле очит знак да је авангарда наступила. Али, и авангардизам је склон импровизацији, изражавању формалних елемената, рушењу традиционалног „из принципа", да би шокирао ванјским ефектима „естетизиране и актуализиране слободе", па се истинско, повијесно дјело мало кад рађа у тренуцима кад авангарда преузима своју игру. Она је, по свом изразу, општа, космополитска, она жели шири простор и неограничене могућности. Многи авангардисти би се зацијело зачудили кад би им се спочитало, да су на крају завршили као модерни комформисти.

Оног тренутка, кад је наше ново казалиште почело са серијом нових премијера у којој су углавном грчке и римске хаље замијениле наше народне и грађанске ношње, у којима су митолошке метафоре и симболи алудирали на неки наш живот — комформизам је завладао на свој начин: формално је ново казалиште испољавало нови општи дух, нове опће тенденције, суштински оно је избјегавало језик истинске људске драме, сукоб у средишту самог живота. Митолошка метафора је све више жељела бити језик стварности и повијести, стварност је ваљало с доста лукавства и досјетљивости тражити у митологизираном језику новог театра. Често је било трагикомично осјећати тај нови комформизам, умјесто изворног новог театра, у којем су неки хтјели бити и револуционари и комформисти.

Ово друго, дакако, називали су „поштивање тековина". Дакле саме квадратуре, не само сценског круга. Иако је наш нови театар, макар и у недовољно развијеним импулсима придонио очувању казалишне културе од примитивног насртаја тобож ангажиране и програмиране свијести о томе што смо и какви смо били, иако је радикално и у општим намјерама развијао смисао за истинске елементе нове сценске књижевности — ипак није остварио нови, темељни програм властитости, онај говор и призоре у којима бисмо били понекад и потресени, у којима бисмо препознали оно вјечно чело сваког доброг казалишта да је „човјекова воља побуна против неизбјежности" (Софокло).

Побунивши се, углавном, против неукуса и духовне плиткости о томе што је повијест, револуција, живот у оквиру задатих идеала, казалиште је све више трагало за извањским промјенама, за ванјским утјецајима да би тако доспјело до пола друге крајности. Па тако се данас све јасније назиру те границе: од плакатерског и програмираног сценског реализма, оног из пароле о гордости човјека, казалиште је доспјело кроз ова два и по деценија до бондистичког разарања сваке организиране и, да благо кажем, уљуђене драматургије. Тако омеђен простор оставио је велике празнине на нашим сценама, које се нису могле испунити многим покушајима драматизација романескних фрагмената и покојом успјешнијом премијером драмског оригинала. У том неиспуњеном простору, у тој очитој казалишној празнини, тема новије повијести је резервирала свој простор који још увијек чека свог стваоца да га испуни. Оног стваоца којем ће та тема бити значајна, повијесна судбина човјека, без сумње достојна казалишта и трагедије. „Трагедија је учила да је тешко и лијепо бити човјек и да треба имати повјерење у живот не рачунајући на остварење среће" Робер Пињар (Robert Pignarre).

Тако смо све више почели губити средиште доспијевајући све дубље у периферију сценске мисли ма како значајних свјетова модерног театра. То је ипак тржиште и куповање лиценци што на крају води губитку самобитности, на пут тапкања и подражавања понајвише туђих открића и вриједности. Драмски писац је оптерећен бригама избора бројних, богатих тржишта. Хоризонти се шире, али властито средиште измиче, па су лутања и губици на том огромном простору лутања неминовни и очити. Као да никад нисмо имали своју точку пројекције, свој хоризонт виђења, свој круг духовних и у овом случају сценских вриједности и обиљежја која би нам у овом тренутку итекако била потребна. У тим замућеним обзорјима повијесна тема у нашем новом казалишту једна је од могућих тема која би могла помоћи стварању средишње драматуршке мисли, вратити нас са периферног на судбоносну точку проматрања из које би и наша најближа стварност могла бити откривена. Дакако на казалишни начин, дакако не рачунајући на остварење практичне среће, осим оне која би се односила на само казалиште.

Из књиге у рукопису „Пред сценом"

Весна Парун

Обнова умјетности

ВЕСНА ПАРУН

Било је то, мислим, негдје на отоку Јави
или на којем другом — ал ништа мање збиљском.
Комисија за просудбу умјетности објави
да уводи цензуру над свеукупним тиском,
над ликовним дјелима, шареним као и црно-бијелим,
над свим дворанама гдје се изводе глазбене складбе
те над архитектонским подвизима смјелим
(или, ако хоћете, проналасцима градбе)
и то са циљем да се сви гореспоменути
културни чимбеници отргну било ком „изму"
и ставе у службу широких маса.

Било је чути
узвике „доље умјетност", „смрт либерализму",
живио Че Гевара, Толстој и томе слично.
У комисију били су изабрани: папига,
жаба, крава и шишмиш.

И након што летимично
прегледаше спис, папига стане да мига
крави на лијево око, саопћивши јој тиме
нешто што ће тек далекој повијести бити јасно.
Те почекавши малко док се стишају плиме
аплауза, честитке и хвале, на почасно
сједоше мјесто.

Микрофон укључен би. Рад поче.
Ријеч узе најприје папига: — Како мој ужи фах није
штампа, већ говорништво,

сматрам да они што коче
развитак ове вјештине скренуше с праве линије.
Какав је то, на примјер, говор ако говорник
не умије чак ни понављати оно што рекли су већ
други прије њега? Прави је поборник
истине шкрт и штур језиком.

Ријеч је пећ
у којој се усијавају мисли. У том смислу
оцијених све што је у нас речено за двадесет година
малдане генијалним! (Ту је несувислу
оранију, кажу, јуче од некога господина
у зоолошком врту чула и упамтила).
Услиједила је радна пауза, кратка, с коктелом.
Потом је узео ријеч шишмиш. Раширивши крила
колико год је могао, он се усправи тијелом
и главом према горе, стремећи у висине,
и накашља се: — Ја сам објекте гледао ноћу
јер тада једино видим. Видјех дворце од глине,
куле на пијеску, зграде културе.

И изрећи хоћу
свој суд врло прецизно и праведно: све вам то стоји,
господо моја, на жалост, сасвим наопачке!
Мостови, небодери, творнице. Тај што их кроји
сигурно има извртут ум. И клупе вам ћачке
чак стоје наопачке! Опростите на суду
можда одвећ строгом. Ја заврших! —

И оде
под стреху да спава наглавце.
— Ах, све му је залуду —
заживкаше врапци — кад знају то и роде
и чворци и ми сви да суди наопако
онај ком крива је греда да свијет наопачке гледа!

Тада се диже крава са столице: — Ја ћу се олако
осврнути на појаве ликовне, јер ми се не да
расправљати о томе да ли је графика најбоље
средство изражавања на ликовном пољу. Али
примјећујем да имају криво они што поље
графике сматрају омеђеним.

На колико рали
или хектара оно се простире, не знам тачно,
и не тврдим да је графика посве истисла кист.
Али црно-бијела је техника убитачно
погодила полет спектра!...

(— Па она је далтонист —
шушнуше опнокрилци — не разликује боје!
Требало би јој одузети лиценцију!)
Но крава већ се домогла излаза. Присоје
угледавши травне претрча преко трију
потока, прегази вријеме и простор, у траву леже.
А на трибину искочи жаба крекетуша, рече:
— Ја ћу вам казати што судим о глазби кад падне вече
и муж мој снубит ме почне. Тад се, ах,

разлијеже
таква прекрасна арија брдом и долом
да блиједе пред њом сва инструментална
и вокална умијећа! Трубља метална
грло је његово. Влада дуром и молом

боље но икоји глазбеник сувременог смјера
овдје, на отоку Јави, или на било ком другом!...
Комисија заврши рад.

— Ту почиње моја каријера! —
Промрмља записничар пуж, у зијевању дугом.

ИЗ САВРЕМЕНЕ ХРВАТСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЈЕЦУ У ЈУГОСЛАВИЈИ – ИЗМЕЂУ МИТОСА И ЛЕКСИСА

Далибор Цвитан

ПОКУШАМО ЛИ означити битне проблеме књижевности за дјецу у Југославији, морат ћемо се суочити с паром: muthos — lexis, што би, преведено и прилагођено нашој теми, значило: прича — језик. Повијест књижевности за дјецу у Југославији прати повијест књижевности за одрасле, као слабији и неразвијенији брат-близанац, али извјесне конституционалне особине задобиле су у књижевности за дјецу оштрији, разговјетнији облик, па су постале готово специфичност. Такав је случај и с разликом између митоса и лексиса или приче и језика. Знамо да је већ Аристотел давао предност митосу пред лексисом у књижевности. Европски модернитет с краја 19. и почетком 20. стољећа, у односу на ту класичну традицију, није ништа друго него давање предности лексису, тј. језику, којим је прича изречена — пред самом причом или митосом. У хрватској, српској, словенској и осталим југославенским књижевностима између два рата, утјецај надреализма осјетио се првенствено као свјесна, више теоријски поткријепљена него практички разрађена, оријентација према семантичким аспектима књижевности. Умјесто садржаја, предмета, ствари који су се у књижевности класичне традиције предавали читатељима посредством ријечи — модерне концепције књижевности — а међу првима надреалистичка — почеле су, под утјецајем антиинструменталистичке модерне феноменологије, у ријечи која је до тада била инструмент, гледати циљ и третирати је као засебну семантичку стварност — равноправну или чак супериорну стварности митоса или приче која се њом изрицала.

Овај пријелаз од митоса на лексис, односно од „приче" на „језик", и субјективно и објективно се јаче одразио у нашој књижевности за дјецу, него у књижевности за одрасле што значи да је у релацијама бројности, старости, искуства и знања у којима књижевност за одрасле неуспоредиво надмашује књижевност за дјецу, ова књижевност за дјецу прије и интензивније прихватила заокрет према лексису. Опазило се, наиме, да дјечју свијест у појединим подручјима карактеризирају синкретичке, интегралистичке форме схваћања, па дјеца још не доживљују ону разлику између знака и значења, коју доживљује диферентистички ум одраслих Другачије речено, за дјецу ријеч прије постаје ствар, него за одрасле, који само вјежбом и дугим естетским одгојем могу постићи да споје оно што је прагматичка школска наобразба покидала.

И док је Александар Вучо нпр. у српском пјесништву за дјецу („Дружина пет петлића") први теоријски свјесно и надреалистички тенденциозно (пре)нагласио значење лексиса, тј. језика, као семантичке структуре ослобођене садржаја онтолошких вриједности — практичку усмјереност према том истом циљу ми налазимо већ у пјесништву Змаја Јове Јовановића — зачетника српске, и не само српске поезије за дјецу. У успоредби с пјесмама његових суврeменика, који су писали за одрасле, пјесме Змаја Јове показују више смјелости за играње ријечима, више склоности према енигматици као специфичној причи знакова. И „Цици бан" словенског пјесника Отона Жупанчича представља више језичну играрију, него причу у стиховима.

Доминацију Змаја Јове Јовановића у раздобљу између два рата замјењује у раздобљу послије другог свјетског рата доминантна назочност хрватског пјесника Григора Витеза. Можемо слободно рећи да је с њим, уз стваралаштво српског пјесника Душана Радовића и хрватског пјесника Звонимира Балога — пјесништво за дјецу у Југославији, доживјело свој врхунац. Ослобођење лексиса и изградња једне нове поетске аксиологије на тако ослобођеном лексису — дали су југославенском пјесништву за дјецу неочекиван замах, богатство и енергију.

При том се треба чувати површних аналогија. Проведимо макар и ову приближну диференцијацију: 1) Змај Јова: традиционални митос испричан психолошким асоцијационизмом, који доводи до аутоматских кретања у лексису, 2) Жупанчич: органски експресионизам, који у „Цицибану" покушава традиционални митос подредити органским структурама природног феномена протјецања потока, што су се претвориле у ономатопејски обојене семантичке структуре, 3) Вучо: потпуно ослобођени лексис, којему се накнадно накалемљује митос, па се између језика и приче збива класични мимезис, само с том разликом, да овдје прича или митос опонаша језик или лексис, а не обратно као до сада, 4) Витез: синтеза митоса и лексиса, која потјече од примордијалне неразврснутости семантичке и онтолошке сфере у ауторову духу, 5) Радовић: наративни, дескриптивни, традиционални митос који инволуира уступајући мјесто наглим револуцијама лексиса, 6) Балог: митос лексиса, тј. прича језика, као каоса знакова, при чему аутор прича или разбијање класичних језичких схема (анализа апсурдности идиома) или кристализирање, таложење, ферментирање (органски и анорганski поступци) дјелића разбијене језичне схеме у нове органске или анорганске творевине језика. Уз то у Балогову пјесништву често је назочна и енигматика, која је заправо рационализација побуне језичких импулса са стајалишта традиционалног, статичког хумора који се исцрпљује у исцрпљеним математичким комбинацијама згодних игри ријечи.

На подручју прозе за дјецу, два су писца који најтемељитије изражавају покрете прозне маште: Ивана Брлић-Мажуранић и Мато Ловрак. Окренута контемплативности митолошко-фантазијског подријетла, Ивана Брлић-Мажуранић чврсто гради традиционални митос, али — што је типично за прозну имагинацију — вријења револутивног лексиса постепено и чврсто дисциплинирано инволуира у празна мјеста приче, па добивамо оно што се популарно назива „лирски обојена проза". Мато Ловрак не ослушкује „ослободилачке покрете" језика, већ енергију своје приче тражи у максималној разиграности значења — а не знакова. Та максимална разиграност значења назива се „акција" и Ловрак је наш најуспјешнији акциони прозни писац за дјецу у раздобљу између два рата. Данас његово мјесто заузима Иван Кушан — прозаист за дјецу, истог коријена прозне маште, али суврeмено тематизиран, као и још два суврeмена хрватска акциона прозна писца за дјецу — Данко Облак и Миливој Матошец.

Кад смо већ код тематизирања, треба нагласити да тематске структуре у књижевности за дјецу показују карактеристичну ограниченост. Тешко је нпр. пронаћи истакнутијег пјесника за дјецу, који није написао пјесму на тему стоноге. Да не говоримо о мачки или псу, који је по ријечима једног теоретичара постао „тотемска животиња". Зашто је то важно нагласити? Зато што те тзв. теме-тотеми показују да је дух књижевности за дјецу можда радикално другачији од књижевности за одрасле. Разлике бисмо могли сузити на то да је дијете човјек без повијести и да књижевност за одрасле карактеризира повијесни човјек, док књижевношћу за дјецу доминира митски или магијски човјек.

Митско-магијски човјек у књижевности за дјецу налази се непрестано у стању фасцинације митским „златним добом" у којем живи. У том „златном добу" све је постигло своје савршенство: радње поста ју ритуали, а теме тотеми. Читајући неку пјесму или причу за дјецу, не могу се отети доjму претходне свршености. Крај се налази већ у почетку и прича или пјесма се причају не зато да би се нешто открило него да би се сва открића затворила, да би се вратило на полазну точку. Чини се да је циљ књижевности за дјецу не повијесно трансцендирање дисконтинуитета постојања — које се налази у књижевности за одрасле — него слатки, угодни, хедонистички аутоматизам носталгичног понављања сталних, чврстих континуитета сачуваних у

ДАЛИБОР ЦВИТАН

митском „златном добу". Практично то долази до изражаја у помањкању тензије, тј. сукоба тезе и антитезе у пјесништву за дјецу. Статистички би се могло утврдити да се пјесме за дјецу више састоје од акумулација импулса него од дисконтинуелних лирских интуиција уједињених тензијом.

Понављање — ужитак у понављању — који карактеризирају дух дјетета и књижевности за дјецу — нису ништа друго него нагон за стварањем повијесне базе. Бесповијесно дијете жели чим прије створити своју повијест. Али његов нагон је крив. Умјесто повијести ствара мит, не схваћајући да повијест није акумулација прошлих чињеница — јер то је вулгарни хисторицизам који неизбјежно прелази у мит — него континуитет трансцендирања дисконтинуелности постојања. На овом кривом нагону дјетета да умјесто повијести ствара мит — засноване су и све одлике и мане књижевности за дјецу. Зашто одлике? Зато јер се некако чини да погрешке и заблуде имају већу изворност, самосвојност од истина, па књижевност за дјецу ако своју заблуду да аутоматизмом, акумулацијом импулса и чињеница гради повијест умјесто мита — изнесе с довољно вјере — може рачунати на то да ће артистички ефект успјешно надомјестити искреношћу.

Читава новија генерација српских и хрватских пјесника за дјецу, показује нпр. у свијест о заблуди дјечјих тражења, која се у њиховом пјесништву, у неким од најбољих остварења, очитује као свјесно тражење заблуде. Драган Лукић свјесно тепа, Милован Данојлић проповиједа свјесни пасатизам и митску носталгију за стварима одбаченим из игре свијета, било да су то трамваји у ремизи или ограда на крају Београда, тражећи са свјесном заблудом да те запуштене, искоришћене, осамљене ствари претвори у повијест дјетета коју ће дијете моћи супротставити повијести одраслих. И драж тог пјесништва јест управо драж неуспјеха да се стварањем малих митова — јер и „ограда" и „трамваји који спавају" нису постали повијест било чега него мали митови, тј. драматизиране менталне пројекције — на домјести недостатак повијести.

Изразит примјер „претходне свршености" митског пројицирања стваралачке надахнуће — показује и хрватски пјесник за дјецу Луко Паљетак, чија књига „Мишеви и мачке наглавачке" већ самим насловом говори доста о тотемизирању тема. Јер — ма колико ми измислили варијација на тему мачке и миша — ми смо их измислили само у оквиру те теме-тотема. Само пјесништво за одрасле може промијенити мачку и миша и то је њезин свекреативни или апсолутно-креативни карактер. Књижевност за дјецу одлучно изражава своју намјеру немијењања тотема мачке и миша и тиме своју релативну креативност, но којој момент фасцинације својом ограниченошћу, тј. искреност, даје каткад димензије апсолута.

Можда најчишћи примјер митско-магијске фасцинације или епифаније тотемима једног доба, које је заправо умјетна конструкција направљена као потпуна супротност „златном добу", а састављена је од напабирчених фрагмената најмрачнијих античких и средњовјековних митова — од дионизових до друидских крвавих култова — налазимо у књизи Горана Бабића „Страшна дјеца", гдје тотеми више нису доброћудни пси, мишеви и мачке — него змије које једу дјецу и рибе које лове људе. Ето, могли бисмо о тој књизи рећи да је тематско освјежење нако је генерални естетски формализам тотемизирања теме — тако карактеристичан за књижевност за дјецу — остао исти. Ни Бабић није могао ни хтио ослободити тему од тотемског формализма значења. Али јој је улио нов садржај, а то је Зло. И за разлику од митова Љубави према свијету, којима се готово без изнимке бавила досадашња књижевност за дјецу — Бабић је можда отворио једну нову страницу, увевши у књижевност за дјецу мит Страха и ужаса пред свијетом, чије перспективе — поред тога што су аповијесне — још су и безнадне, антиљудске па би се у случају његова пјесништва за дјецу могло говорити о митско-магијском античовјеку.

Одломак из студије посвећене хрватским и српским писцима за дјецу

Ото Шолц

Послушајте ову ноћ

Послушајте, ову ноћ, море, разлистало крило самовања,
а сви говоре, како је и то знан сан,
како је кључ овог плача недохватан.

(Нитко не зна, да изговори, да изрече
постојање, што убог знамен зауставити неће.)

Варљива је нада, тућина неумитног морања,
руке, крик загробне тајне овог дома.
А сазвучја смрти жуборе, о прошлости,
и лептири ноћ обилазе не налазећи цвијета да га посједну.

У тајни казивања, у покренутим додирима,
у спаљеноме свијету: жалост молитава.
Одведите, и мене: што ли ме то веже за страну, ову,
за ријеч, неказану, за дане, који се не враћају?

Јест, спасење, и изгубљеност, обновљене звијезде,
заковитлана давност трагача, неумитног,
бајка растворених груди и бол корака обновљених:
још увијек глазба, успаванка трепетљива,
и пријетворна свјетлост неисказаних стаза крви.

Као да је јучер било.

АКО ВИДИШ

Ако видиш, гледај:
човјек, и не слутећи, непрестанце, покушава,
да каже, да патњу, пронађену, објави,
и сам, не знајући, како, сагледава, неказано,
одговоре тражи, неодгонетљиве.

А дани, несхватљиви, иду, несмиљено,
говоре пролазност, што се, никада, вратит неће,
никада зов, тај, да проговори,
да јасним гласом несагорену ријеч пронађе.

То кораци, узалудни, давну пјесму говоре,
о несмиљену сну, о ништавности глазбе, неказане.

РАСТВОРИЛА СЕ

Растворила се, преда мном, врата казивања,
степениште, што у ноћ силази,
редови, ови, ријечи, безгласне,
чудо, недохваћено руком, препуно јадовања.

Дишем себе:
окамењен знак тужног говорења,
кораци, моји, слијед несагледан,
одилазе, говоре,
натоварени сјећањем, —
а и не знајући дугују
смрт, своју, што је нитко никад сагледати неће.

Гробове казивати, тајновите тишине вечери.

ОТО ШОЛЦ

ПЈЕСМА

Они, који говоре,
који казују: недокученом дану руку пружају:
у ту игру какву тајну похрањују?

Ријечи, обасјане сјајем, властитим,
сјај је смисла њихов дубљи одговор,
и нитко не зна камо поглед управљају,
коме вјеру дарују,
јер никакав се закон, сам, не казује.

Они, који, напољу, препуни сазнања,
прислушкују сажет расап само овог говора,
зар и јесу, зрелост зар је само њима приступачна,
зар осамљеност таворења знак да буде дана изгорјелих?

Враћају се, неминовно, зелен тамног цвата у руци својој доносе,
обавијени крошњом млада сјаја топле ријечи,
знак ће знати, у себи, и у свима онима,
што га знали буду, што га руком буду дотицали.

Шапат, овај, и најтиши, глас је, објављен,
глас је, окружен глазбом, недокучивом,
скривеност сазнања, мир трептаја звијездâ очију,
немир, запретан, вијенац вјеђа, раширених скрушеношћу:
на крају пута радост, непоновљива.

САН ЈЕ ЗЕМЉА

Сан је земља, ова, дан је, обећан,
гдје корак освијетљена пута ход дозива,
раст се данâ огледа у раширеним очима,
а ријеч-срећа скровиште је долазака.

У руци будућности настанити се ваља,
гдје трепет звијезде бива пјесма најљепша.

Од једног тамног дана до другога.

ИЗ САВРЕМЕНЕ ХРВАТСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Предах

Јуре Франичевић-Плочар

ВЈЕТАР ЗАВИЈА, урла из дубина. Дебео, цирок и влажнохладан, чупа муљ с морског дна. Море је под обалом добило зеленожућу боју, а даље, према каналу, сво је у узаврелој пјени.

Борови, нагнути, шибају наježеним гранама и цвиле танковито.

Левантара! утврђује Роко, заносећи се према шатору, у брizи хоће ли Маркето успјешно допловити с брацером у Боруjку. Сам не може проценити, јер ништа не зна о мору. Највише га узбуђују ријечи старог рањеног капетана, који је рекао да нема ни говора о пловидби док се ово невријеме не смири. Чудно како се неке ствари заплету, мисли Роко и погиње се под замасима вјетра. Кад нема куд ни камо, онда се јавља Маркето, а кад невере заврше, онда опет исто, остаје кухар и кажњеник. Поштено би било да га поново приме у Партију. Шимун је већ неколико пута предлагао да га поново приме, присјећа се Роко с тананим осјећањем кривње, али су сваки пут закључили да треба још сачекати, јер би бригадни комитет то могао оцијенити као помањкање досљедности и брзоплетост у одлукама. И сам је тако мислио. И што он ту може?! А ту је и друг Клин, који је дао врло лошу оцјену батаљону, особито команданту, који лежи сада тешко рањен, управо ту на отоку, такорећи пред својом кућом. Клин је чак рекао како се то није ни смјело догодити једном руководиоцу. Каже он, није смио командант у прву линију. Али друг Клин не прихваћа објашњење да је батаљон био у клијештима и да у таквим ситуацијама сви морају у прву линију. Е, мој друже Клине, није командант јуришао што се желио поиграти борбе и славе, већ стога што је морао. А ма нешто је вриједно и наш стари партизански закон. Све је онда било јасно као сунце. Команда прва у јуришу, посљедња на казану. Сад то више не ваља. Питање је да ли бисмо икада били нарасли до армије да то није било тако. Много тога се мијења сад наједном. „Заостао је и примитиван тај Шимун", бубњају му у глави Клинове ријечи. Док је Клин тако говорио, он није никако успјевао сакрити сузе због Шимуна. „Нисмо бебице", рекао му је Клин. „Нисмо... него дуго смо ратовали скупа". бранио се збуњено и глупо. „Да је имао и мрву војничког знања, не би му се то десило, јер командант мисли, наређује, организира, а не јуриша главом у торби", жестио се Клин. Одустао је тада од даљне расправе, а требао му је заправо рећи што мисли. Није поштено тако о Шимуну, поготово ако су му ране смртоносне, а боји се да јесу. Сад наједном Летећи батаљон не ваља, није изгледан. А како може бити изгледан, кад није стигло довољно одјеће ни обуће, па неки борци још носе на себи оно што су носили по Дирни, гдје сама бура пара сукно. Нема правде, нема. А како су се само надали да ће батаљон након свега добити назив „пролетерски".

Посрнуо је под замахом вјетра. Гадно! — изрече гласно и улети у шатор.

Шимун је лежао на рудлаву покривачу, тих, мутна погледа, стиснутих блиједих усана. Мршава болничарка Етица сједи поред њега и брише му образиво зној са чела.

— Команданте! — зовне Роко. — Како си? Ускоро ћеш у Боруjку, у Болницу. Кренут ће брацера. Испловит ће.

Шатор је затрептао вјетром, што је дурњао преко отока све бјешње и јаче.

— Тко ће управљати брацером? — упита Шимун тихо.

— Маркето. Сам се јавио. Све ће бити у реду. Бућало је рањен, то знаш.

— А што ће на то друг Клин?

— Сложио се је. И сам је видио да је нужно.

— Значи, премјестили сте Маркета из кухиње?

— Да — потврди Роко — сад је капетан на брацери.

— Хоћете ли га вратити у Партију?

— И то ће се размотрити.

— Друже команданте, не би се смио напрезати — примијети Етица. — Молим те!

— Имаш право, другарице — сложи се Роко. — Стварно, не би смио, Шимуне.

— Пођи ти, прошећи, другарице! — замолио је Шимун. — И не љути се. Роко и ја одавна скупа ратујемо.

— У реду. Идем. Само вас молим да не говорите пуно — рече Етица и, потиштена, напусти шатор.

— И све остало ће бити у реду — придода Роко.

— Хоће — шапне Шимун — мора.

— Ускоро ће завршити и ове наше муке.

— Да, завршит ће.

— Побиједили смо, Шимуне. Још мало, можда мјесец, два, кажем ја. А било је тешко, претешко. Не кажем, бит ће још жртава. Али ту смо. Нисмо ми никад посумњали, нити у почетку. Сад је јасно свима.

— Свима — капне ријеч преко Шимунових усана.

— Знаш и сам. Ти сад мораш лежати и слушати лијечника. И нема ти повратка у Летећи док се добро не опоравиш. Изгубио си много крви.

— Крв лако истече.

— Друг Клин ми је у повјерењу рекао да ће нас предложити за похвалу и чак за одликовање, и да ће батаљон добити назив „пролетерски". Каже он мени, онако у четири ока, да се не обазиремо на то што он ту и тамо подвикне. Вели он, тако мора, да не бисмо заспали на ловорикама. Али, каже, да је јако задовољан и да су твоје заслуге, Шимуне, велике и да је под твојом командом батаљон извршио значајне и тешке задатке.

— Знам да сам врло тешко рањен, Роко. И сам знам.

— Ма што ти то, Шимуне?! Стварно ми је тако рекао... и да смо поготово у тактичком погледу одиграли улогу...

— Да, да — шапће Шимун сухим устима — одиграли смо. А питам се да ли смо увијек исправно поступили.

— Поступали смо како смо знали и могли, друже команданте Летећег пролетерског батаљона, кажем ја. А ти не мисли на те ствари и немој говорити много. Знаш и сам да ти шкоди. И другарица је то казала.

— Да, да, како смо знали и могли. А има нас свакаквих, Роко. Ипак, један уз другог, и нарасла војска, бригаде, дивизије, корпуси. Били смо довољно добри да побиједимо. Али ме ипак муче многа питања. Знам да ми је остало мало времена да на њих одговорим самоме себи, кад нисам то успио до сада.

Глас му је пиштао, и мјехурић зеленкасте пјене зашушти титраво на крају усана. Дисао је с напором, трептаво, кратко.

Роко га је проматрао, очајан, сметен. Умријет ће, мислио је, неће се ни укрцати на брод. Умријет ће сваког трена, а не може му помоћи ни он нити итко у близини. Кад би само стигао жив до Боруjке! Тамо би га можда спасили.

— На Сутликама смо требали заобићи бункере. На Дирни смо требали кренути низ продоље, под вјетар. Много тога је остало што ме мучи. Питам се јесмо ли исправно искључили Маркета и Хаубицу. Питам се је ли било исправно стријељати Јуру. Да ли би их ти особно био искључио, Роко? Да ли си ти особно био за стријељање Јуре?

— Немојмо сада о томе, Шимуне.

— Питам се — говорио је тихо као зуј мухе, а вјетар је чупао шатор и његов дах — питам се. може ли се сложити оно наше лично и оно наше заједничко. Немам одговора. Што сам био ја, Шимун? Јесам ли био истинит према себи самом? Много пута сам се мучио. И сада се мучим. Не знам... никако то не знам точно рећи. То ме притишће. Застајем на појединим мјестима, тресем се и дршћем. Тешка је људска патња, Роко, било чија и било због чега. Али она се јавља и прати нас као сјена, понекад мутна а понекад покривена патином што свјетлуца. Сад, ево, не знам јесам ли ја сасвим и потпуно судјеловао у овој револуцији, или је она мене само преузела. Велика је то разлика, Роко, велика. Само ја то не умијем јасно изрећи. Никад нисам био спретан у говору.

— Сви смо то искусили. Не мучи се тим питањима, друже. Велика дјела смо извршили.

— Знам то, али питам се нису ли многе ствари могле би друкчије. Да ли су многи могли бити лишени патње, а да револуција тиме не изгуби ништа него чак да постане јача? Питам се, кажем ти, колико смо ми били њени, колико она наша, у сваком чину и у сваком поступку, у свакој мисли.

— Комплицирано је то, Шимуне. Борили смо се поштено. Радили смо како смо знали и мислили да је најбоље. Што сад можемо? Радили смо као олани комунисти, трудили смо се да будемо на линији.

— Збрајам и одбијам. Клин ти није оно рекао?! Времена немам много.

— Ма увијек си био чврст и примјеран, Шимуне.

— Зар ти знаш какав сам ја био?! Колико смо били скупа, а ти никад нисси знао што се у мени ломи, јер ти нисам о томе говорио. Био сам командант. А командант не смије гласно сумњати ни у што, друже мој.

— Точно је то.

— Значи, био сам увијек сам, је ли тако?

— Свак је на неки начин у том смислу...

— Да, свак. То ме и збуњује.

— Све ће се то измијенити.

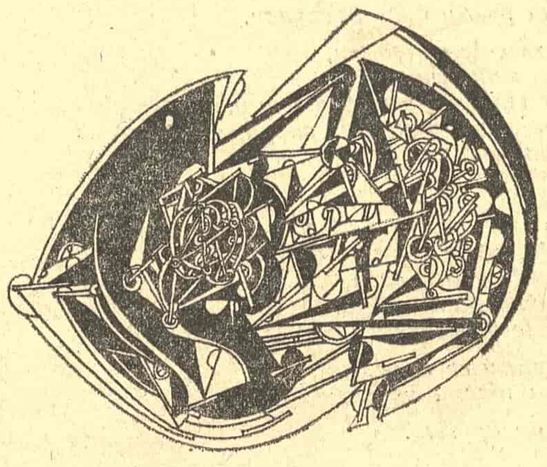
— Знам, заборавит ће се и Дирну и Бијорину. Заборавит ће се лица палих, њихове гесте, њихове гласове, боју очију, љубави њихове и наде, и све. Остат ће број. Тако мора бити, то знам. Живот не може преузети бреме прошлости, премда је не може ни избјећи. Можда је све морало бити како је било, зато јер је било. И тако би се могло рећи. Али ја се не мирим тиме.

— Превише говориш, Шимуне. Имат ћемо времена нас двојица, хехе, па ћемо на тенане.

— Мислим да нећемо.

— Хоћемо, вјерuj ми. Ране ти нису тако тешке. И сам знаш да човјек издржи којешта.

— Не требаш ме тјешити. На ово сам био спреман од почетка.



ЈУРЕ ФРАНИЧЕВИЋ-ПЛОЧАР

— Дабоме да си био спреман, али вјеруј ми, оздравит ћеш. Сјећаш ли се како је Тонка страдала, а?

— Давно је то било, Роко, а чини ми се као да се час прије десило. Дубравка је умрла од студени, у вијавици. Ето, нетко од метка, нетко од тифуса, нетко од глади и смрзавања. Умире се, умире, а вртња се наставља. Сумње наше, кривице, питања, све то буњка у нама као слијепе рибе по црној води. Кренули смо с много вјере а с тако мало знања и искуства и плашили смо се да нетко не открије наш страх, да нетко не сазна да се бојимо, да смо несигурни, да нам није јасно што ћемо и како ћемо. Бојали смо се да нас не осумњиче да смо рањиви, колебљиви. Можда је то била несвјесна жеља да се докажемо, да се искажемо јачима, храбријима. Некаква невидљива сила нас је тјерала понекад да поступимо и онако како смо мислили да ће бити корисније и за нас саме, а не онако како смо мислили и осјећали да је поштеније. То је тај страх од нечега, та несигурност. И као да смо изгубили дио себе, раскољени понекад у два лица, два лица што се глођу, мрзе и мире, коначно се мире, најчешће. То и јест оно најстрашније.

Глас му је постајао муклији, тежи. Кроз отвор шатора гледао је негдје према мору.

Густи вјетар завртио је милијуне камених жрвња.

— Не говори више, молим те! — рече Роко узбуђен.

— Море је данас страшно. Мени је врло слабо. Знам да ми овдје нитко не може помоћи. И лијечник у неким тренуцима болеснику допусти све. Тако је са мном сада. Борио бих се, кад би било наде. Нисам деморализиран, али знам да ми шутња више нема чему користити. И ако једанпут, само једанпут, желиш чути Шимуна особно, онда ме слушај, молим те. Ја више нисам командант, само сам рањени друг. Ти си сада командант. Ех, ти страхови у нама! Страх да не погријешимо, да не нашкодимо Партији и покрету. Страх да нитко не открије наше колебање и наше сумње. Страх да нас не изведу пред строј и покажу оно наше унутарње, да не кажу: Ево га, то је тај, стари члан Партије, а колеба се, заплиће се, хтио би проводити револуцију а да не узбуди властиту савјест. Као да је револуција лахор маестрала преко мора. Ликвидатор! Опортунист! Мекушац! А ми то нисмо хтјели бити, Роко, зар не? Ми смо се дали нашој борби онакви какви јесмо, а не измишљени, не кора нас, него ми какви јесмо, с нашим зној ним страховима и ужасима сумњи. Та два лица! Чујеш ли ме?! Ја лично никад не бих био за стријељање Јуре, мада је био дезертирао. Али знам да би се био даље поштено борио, да смо му пружили прилику. Ја лично никад не бих био подигао руку за онако страшну казну Прошперу, а ипак нисам лагао ни онда кад сам се сугласио. И што је онда истина? Постоји стање ствари које је изван нас појединачно, које се зове тренутак у времену, жива истина тог тренутка, а послије нас ипак дроби и претвара се у наш ужас. Не говорим о борби и револуцији, о дужностима, с тиме смо начисто. Али нема и никад неће бити те јасне линије у точном и прецизном мјерилу. Не говорим ово тек тако, већ стога што сам увјерен. И да ме нису изрешетали овако, изашао бих из те тврде коре. Догађај на Хуму у кухињи Треће чете био би посљедњи због којега бих се стидио. А онда бих се удаљио још једанпут, али сасвим, ја, Шимун Банковић, особно. Сасвим и потпуно. Разумијеш ли ме што желим рећи? Не кажем да и до сада нисам био ту. Био сам. Говорим о нечем другом. Онај тко нуди живот, не може га нудити неистинито. То је то, моје и твоје, партијско, једно исто. Само се треба ослободити страха, овог унутарњег, овог што нас смућује и чини да се приклањамо привидима. То су те наше властите утваре, вукови у вјетру. То је диоба наше крви.

— Смири се, смири, молим те! Сад ће Маркето. Он ће те одвести.

— Ех, он, наш Маркето! Он ће, кажеш, одвести брод. И хоће. Било како било, он ће га и довести у луку, знам ја хоће. И не чуди се, Роко. Да има времена, били бисмо се упознали. Сви ми имамо понеке кружнице у себи. Јасно. Јасно.

Нагнуо је главу увијево, као да је прешао у сан, али Роко је знао да је то крај. Гледао га је тренутак, скамењен, а онда је крикнуо сухим задављеним гласом, који се изгубио у урлику вјетра.

Уломак из романа „Баштина"

Добрица Ерић

Две баладе

СУСРЕТ У ШУМИ

Стојим усред шуме, омађијан дашком
поветарца који зрело лишће млати,
суочен са једним пуким сиромашком
што нит може напред, нит сме да се врати.

Толико сличности има међу нама
ко да нам је иста вила била мати.
Сретали смо се ми често по шумама
но ипак смо остали туђи, непознати.

Међао сам правац кад год бих спазио
то свенуло лице подно буjна грања.
Он ми се смешио, ја сам пролазио
поред њега као поред неког пања.

Њега су мориле глад, жеђ и болести
а мене Дар беше мало размазио.
Сретосмо се тако и у овоj части
у коју до сада нисам залазио.

Гледао ме ко да не идем, већ пловим
над њим, и кад видех како се двоуми
реших да му приђем и да га ословим
бар у овоj позноj листопадноj шуми.

И док сам ја муцао а он се смешкао
сав у златном лишћу као тамна пега.
схватих да сам већ све другима рекао
и да немам ни једну лепу реч за њега.

Сад нит имам снаге да му сасвим приђем
и да му бар ставим врели длан на раме,
нити више могу да га мимоиђем
тако безнадежно осмехнутог на ме.

Па стојимо ћутке ко два жива кипа
и слушамо како шумори крилато
дрвеће што нас нечујно засипа
топлим дукатима лишћа обилато.

Све блискиjи и све ближи, такорећи,
нечем што нам више не може утећи,
нестајемо полако, овако стоjећи,
сами на дну шуме, и стабла броjећи.

ЧАРОЛИЈА МАЈЧИНОГ ЧАЈА

Три дана црњи од ноћи бејах.
За све земно изгубих вољу.
Тако црн бејах, да се насмејах
и појавих се ко цвет у пољу.

Суниje што беше ко плод без гране
са мојим оком место семенке
прогрејаваше с четири стране
и ја сам имао четири сенке.

Преда мном беше нека река
коју је мој брат руком мутио
коју сам спазио још из далека
и којој сам се упутио.

С неким далеким гласом у слуху
брао сам булке испод дрвећа,
а два дечака у белом руху
правила су ми мостић од цвећа.

На другој страни, као на слици
уоквиреној босиоком,
стајаше девојка у венчаници
коју је мој брат гађао воском.

Отварао је и затварао
уста, као да псуje ил пева,
и сваки час се претварао
у Белог анђела из Милешева.

Знао сам да га не могу чути
иако је ту најужа река,
ал нисам знао зашто се љути
и ружи ону што мене чека.

Мостић сав шарен ко дугин лук
беше већ склопљен између нас,
када поново чух онај звук
и препознадох мајчин глас.

Викала ме је некако тио
неодољиво и немогуће,
као да никад пре нисам био
тако далеко од наше куће.

Свим чулима сам удисао
тај глас, испрва танак и блед,
што је све јаче мирисао
на липов цвет и ливадски мед.

И тај глас, тај сунчев звончић,
што ме среташе увек ко госта,
повуче ме ко свилени кончић
од оне реке и оног моста.

Чуо сам како прелећу јата
тица из једног у друго време.
И видех како се лик мога брата
претвори у цвет хризантеме.

Преда мном плану сићушна сjајка
из које ми, одjедном, с в а н у:
И крај мог узглавља изгреја мајка
са шољом липовог чаја на длану.

НА ТРАДИЦИОНАЛНОЈ МАНИФЕСТАЦИЈИ „ГОРАНОВО ПРОЉЕЋЕ", НЕДАВНО ОДРЖАНОЈ У ЗАГРЕБУ И У ЛУКОВДОЛУ, НАГРАДУ ЗА СВОЈУ ПОЕЗИЈУ ДОБИО ЈЕ ДОБРИЦА ЕРИЋ

ЕСЕЈ

ПЕСНИК И ПОСТОЈЕЋЕ

ПЕСНИК постоји у постојећем и из оквира које намеће стварност његова времена, односно постојеће — нема куда. Већ самим својим устројством и тежњом за стабилизацијом — постојеће је управљено против песника. Оно је непријатељски расположено према човеку и, посебно, према ствараоцу и мислиоцу у њему, према побуњенику и носиоцу немира у друштву. Тај однос према песнику радикално је, и без икаква прикривања и лицемерства формулисао Платон у другој и трећој глави своје „Државе": песник као стваралац, побуњеник и носилац немира, фантаста и биће које интуицију претпоставља разуму — не добија место у држави која тежи организацији којом ће управљати разум.

Постојећем се, дакле, или мора подлећи (прилагођавањем и предавањем) или му се може пружити отпор; обе могућности отварају трагичан сукоб у песнику: или сукоб савести, јер рађа незадовољство у песнику због неиспуњења људских дужности, или сукоб који доводи у питање егзистенцију песника, тј. оно што се догодило Булгакову или Платонову. Из оба вида тог трагичног сукоба песник излази као победник који је изгубио живот или мир, али је сачувао своју личност и створио дело, а често и постао симбол.

Додуше, постоји и друга могућност за коју има више примера: песник, у већој или мањој мери, пристаје да се прилагоди, често се и потпуно инкорпорира у постојеће, али задржава луцидан поглед и свест; он пристаје, стварно или привидно на ограничење своје „грађанске" слободе али зато свој људски садржај који носи у себи излива у дело. Песничко дело тако постаје искупљење за личне компромисе. И, најзад, као што смо видели на примеру творца „Фауста" и „Вертера" — може се критички однос према постојећем изразити у уметничком делу, може се критички однос према стварности показати као — естетски проблем. Гетеов поглед лебди над постојећим, обухвата га у његовом суштинском испољавању и његову праву слику показује у огледалу које представља његово дубоко и умно дело.

Хелдерлин је пример песника који није могао пристати да се прилагоди. Његов пример је парадигматичан и поучан не само зато што његова поезија даје недвосмислене доказе о његовом неприлагођавању. Реч је, наиме, о песнику који је изабрао неприлагођавање као решење свог антрополошког проблема, као доказ своје слободе и као излаз из противречне ситуације коју је, као што смо истицали, Хелдерлин разумео као непрекидно мењање сурове извесности и наде омогућене егзистенцијом бога. Као што смо, такође, видели, пред проблем избора савременик Хелдерлинов, највећи песник Немачке, Гете — ставио је свог књижевног јунака Вертера који се исто тако определио за — неприлагођавање. Бирање неприлагођавања је, дакле, једна од правих људских могућности. Изабрано, неприлагођавање, као по правилу, доноси физичко уништење ономе ко се за ту могућност определио. Другим речима, људско је определење, и у томе као да нема алтернативе, само за пораз или, како је песник „Дервиша и смрти", цитирајући Куран, ту истину дефинисао — човек и људско су увек на губитку!

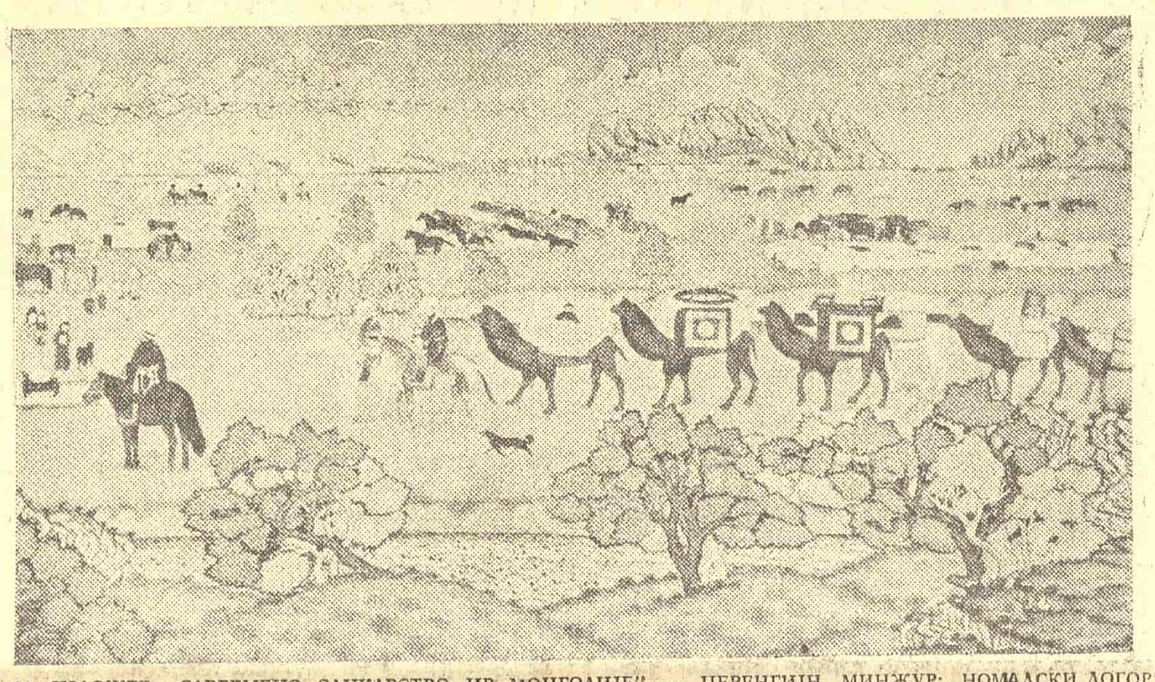
Кад је реч о Хелдерлину, треба још једном нагласити његову пуну свест о суштини проблема пред којим се нашао. Заправо, још 1794. године (оне исте године кад је Гете објавио „Вертера"), Хелдерлин је писао Шилеру: „Ја никада нећу бити срећан. Међутим, морам хтети, и ја хоћу. Хоћу да се развијем у човека". Мотив бивања јавља се, дакле, у Хелдерлина већ на самом почетку његова стваралаштва, у доба његова сазревања. То је прави проблем, бити или не бити његова песничког бића и песничког света. Песник и човек у Хелдерлину не могу се одвојити; раст песниковог бића јесте, у исто време, и садржај песниковог света. Оно што му се дешавало као бићу од крви и меса, сва осујећења која је доживео у свом мукотрпном животу — примио је као последицу деловања метафизичких принципа, па је то, природно, постало саставни део његова песничког дела. Своје искуство преносио је у поезију и сумблимисао у свом делу као метафизички ред ствари.

И поред тачног увиђања своје ситуације, Хелдерлин се опредељује за бивање. Ово песниково опредељење мора се сагледати у светлу једне карактеристичне чињенице из биографије творца „Хипериона". Наиме, Хелдерлин је одабрао свој пут у исто време кад је то учинио и његов пријатељ из младости — Хегел. Њих двојица су, заједно са Шлегелом, проводили ноћи у бескрајним дискусијама. Обојица су били одушевљени идејама француске револуције и заједнички тражили пут ка срећи. И шта се догодило? Хегел је једну историјску појаву као што је француска револуција подигао на пиједестал остварене идеје слободе и људске среће; Хелдерлин је, напротив, као уосталом и Шилер и многи савременици, врло брзо увидео опасност која се крије у уздизању постојећег на ниво идеала.

И тако: Хегел је свој проблем брзо и на рационалан начин веома лако решио: у постојеће институције и облике он је унео идеју слободног људског духа и, рационализујући положај човека у постојећем, прогласио своју конструкцију државе у којој влада светски дух, за остварену оазу среће. Хелдерлин је, рекло би се, бар у почетку имао скромније захтеве: срећу за сваког човека појединачно. Убрзо се нашао у недоумицама у којима је остао до краја свога умног живота; те недоумице чине његову поезију и његову трагичну биографију. Разлику између песника и филозофа најбоље је изразио сам Хелдерлин пишући Хегелу: „Ти си више од мене начисто са самим собом. Теби прија да буде неке галаме у Твојој близини; мени је потребно тишине. И радости ми недостаје. Ти у њој никада не оскудеваш". Хелдерлин се обрео у песниковом свету у коме се тражи и обично тражено не налази; Хегел се определио за стварање система и у тај систем, без обзира на конкретног човека, уткао своју идеју о слободном светском духу. Тај избор донео је песнику мукотрпно пробијање у ноћ и остајање у тој ноћи, а филозофу углед једног од највећих мислилаца у историји филозофије.

Реч је, у првом реду, о различитим профилима ове двојице пријатеља из младости, али и о битним разликама између поезије и класичне филозофије. Хегел, као што смо наговестили, тежи мисаоној синтези, миру, извесној апстракцији из које је искључена конкретна егзистенција. Он је окренут вечности, бесконачности, богу као врховном бићу у отелотвореном апсолуту. Он се као личност труди да остави утисак некога који је својим филозофским системом пронашао меру и склад; у његовом делу све је уравнотежено, све подређено есенцији која ту доминира над егзистенцијом.

Хелдерлин је, међутим, писник и, самим тим, потпуна супротност мудрацу који је пронашао меру; напротив, Хелдерлин тражи меру, бауља у мраку за њом и бива све очајнији што се показује да његова лутања показују узалудним и што се



СА ИЗЛОЖБЕ „САВРЕМЕНО СЛИКАРСТВО НР МОНГОЛИЈЕ" — ЦЕРЕНГИЙН МИНЖУР: „НОМАДСКИ ЛОГОР"

после свих њих све извеснијим чини сазнање да је мера неповратно изгубљена. До овог сазнања водио је, на пример, пут Хелдерлиновог јунака Хипериона и о томе је у овом раду већ било говора.

И тако, Хелдерлину се показало: уместо радости, мере и етера — свуда хаос, патња и мрак. Пут у светску ноћ је једина извесност песника у оскудно време, а оскудно време је свако време песника. У таквој ситуацији есенција нема никаквог значења јер егзистенција, која треба да дâ „живи" облик есенцији, не може да се реализује као нешто примерено човеку. Есенција је, тако, гола, немушта апстракција, а постојеће мршаво и сухо, празно и лишено сваке садржине: у оскудно време нема ни бога ни људи. Већ смо поменули да је бог једина нада Хелдерлинова; он мисли да је то једина могућност човекова да изађе из оскудног времена, и доживљује трауму која се, у једном моменту, у овом песнику огледа као сумња у постојање бога. Тако долазимо до великог питања — да ли има бога или је он умро? Бог је велика тема мислиоца као што је Паскал и узданица песника као што је Хелдерлин. Оно што је овај песник наслутио постала је тема Ничеовог грозничавог филозофско-песничког обрачунавања са целокупном људском културом; о тој теми размишља и највећи данашњи представник метафизике — Хајдегер.

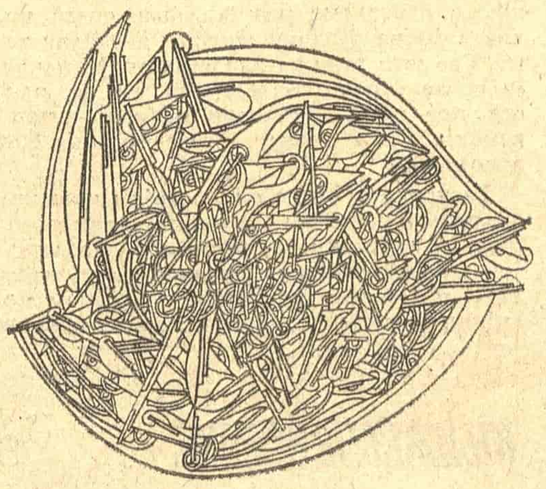
Међутим, пре него што се позабавимо Паскалом, тим суптилним познаваоцем људске природе, кажимо још реч-две о песниковој ситуацији у односу на постојеће. Да ли је, наиме, песник већ по природи свога позива и своје вокације, предодређен и осуђен на неприлагођавање? Поређење између Хегела и Хелдерлина могло је да сугерира потврдан одговор; међутим, иако смо то и досад чинили, назначићемо још неке могућности за сигурније закључке о питању које овде разматрамо. Подсетићемо опет на Гетеа чијег смо „Вертера" опширније анализирали. Ранијој анализи требало би, изгледа нам, додати неколико нијанси које би имале за задатак да поближе оцртају антрополошке профиле ова два велика песника. Гете на једном месту у Екермановим „Разговорима" каже и ово о себи: „И моја идеја о савршеном није ни на једном од мојих животних и развојних ступњева била много већа него што сам кадар да утврдим на сваком том ступњу". Ако је ово један од Гетеових животних ставова, онда би се за њега могло рећи да је трезвен и увек реалистично настројени мудрац који у животу жели да оствари само оно што може, свагда налазећи излаз. Са Хелдерлином није такав случај: испоставило се да он у своме максимализму, у тражењу немогућег — мере и склада — није могао да нађе тај исто тако страсно тражени излаз. У питању је онај исти максимализам који ће касније испољити и трагични писац списа „Тако је говорио Заратустра". Максимализам Хелдерлинов испољавао се и у његовој тежњи за апсолутним јединством између дела и живота. Тако максимализам у Хелдерлина јесте услов за егзистенцију, а у Гетеа естетски идеал.

Нама изгледа да се „Хиперион" садржи у „Вертеру", јер је Гетеово дело ипак пространије од Хелдерлиновог, и то за онолико колико даље и шире види мудар и луцидан човек од страсног, дубоког и занесеног ствараоца, растрзаног између радости и патње као једине алтернативе егзистенције; први види, сазнаје, констатује, разуме, упозори и ствара даље, посматрајући и разумевајући све поноре и дубине животних и есенцијалних токова. Други пати и слама се, ретко кад доспевши до потпуног разумевања; доживевши интензивно и дубоко цео свет у себи и не могавши поднети све његове нескладе и непријатељства према људскости, он признаје пораз и ојађен напушта поприште живота. Он не пристаје на ропство на које је у отуђеном свету осуђен. Зато, као што показује пример ова два немачка песника (дакле, кад су у питању стваралаци великог формата) изгледа да је разумевање нескладе живота и пристајање на њих са једне стваралачке дистанце — знак извесне помирености са постојећим које доноси, заузврат, дела велике уметничке вредности.

Гетеов пример, дакле, показује да се извесно прилагођавање стварности и постојећем не мора негативно рефлектовати на уметничку вредност књижевног дела; Гетеово дело указује на чињеницу да, кад је реч о уметности, једна друга дистанца јесте од пресуднијег значаја — дистанца према постојећем као предмету и грађи уметничке вокације.

Најзад је време да се запитамо о ономе што смо назвали песниковим светом. Песников свет није никаква апстрактна књижевнотеоријска категорија. Тај појам употребљавамо у тесној вези с делом конкретног песника, у овом случају Хелдерлина. Дакле, песников свет није ништа друго до начин бивања човека у Хелдерлиновој поезији, и у поезији сваког великог песника. Кад је реч о Хелдерлину, о суштини његова песникова света може се, укратко, рећи ово: у животу човековом постоји празнина која се продубљује луцидним погледом у човеков свет сложених односа у коме нема склада и мере и у коме постоји огромна пукотина између човека и бога, и у коме, најзад, човек мора пронаћи свој пут ако је то уопште могуће. Основна претпоставка сваког песниковог света је тај човеков мукотрпан пут ка светлости и излазу, као и питање шта је тај човек који ствара поезију и чији је прави и једини објект — он сâм?

Тражећи одговор на ово питање које увек остаје без правог и потпуног одговора, корисно је подсетити на Паскала, јер је несумњиво да Хелдерлин наставља линију у историји идеја коју је умногоме одредио и обележио баш Блез Паскал. По Паскалу, човек без бога је биће предодређено за патњу и беду. Човек је трска која мисли: мишљење је differentia specifica човека. Тиме што уме да мисли, човек се разликује од свих земаљских бића. Али, правилно мишљење није крајњи циљ човеков тим пре што, како Паскал каже, „узалуд разум виче, он не може да буде мерило стварима" и што ипак у човеку над разумом преовлађује — машта. Крајњи циљ је срећа! А она није могућа јер ни потпуно сазнање није могуће зато што је човек „тако срећно удешен да нема никаквог тачног мерила истинитости, а више изврсних мерила негативности", а и зато што човек ни издалека није само машина која мисли већ и осетљив механизам који осећа; колизија између мисли, с једне, и срца и маште, с друге стране, рађа патње и болове за које нема лека: нема поузданог критеријума на основу кога се могу објаснити узроци свих слабости и пронаћи лекови за све човекове болке. Због своје беде и противречности у којима живи („како је срце човеково шупље и пуно гадости!") — човек је принуђен



на тражење неких могућности, али — тражећи рецимо истину човек долази до неизвесности а жудећи за срећом налази јад и смрт. Тако је човек, стварно, несрећан све док је човек. Једини излаз је вера у бога и нада коју буди његово присуство. Разуме се, Паскала ни вера ни идеја бога у крајњој линији нису могле задовољити, па је он предлагао као људску могућност и ово: „Нека човек, вративши се у себе самог, процени шта је он у сравњању са оним што постоји; нека се сматра као залутао у свој забачени кут природин; и нека, по тој малој тамници у којој је — мислим на васиону — научи да цени земљу, краљевства, градове, и самог себе, по правој вредности". Иначе, о природи и конзеквенцама Паскалове вере по самог мислиоца Ниче је рекао следеће: „Паскалова вера је на страшан начин слична сталном самоубијању ума, ума који се не може одједном и једним потезом убити". Тако се Паскал може окарактерисати као мислилац који је стално трагао за истинама и суштинама, а да никада до задовољавајућих решења није дошао, оставивши при томе дело од несагледиве вредности као документат о човековим трагалачким немирима.

Пошто се песник бави човеком, оним тако неограниченим безданом каквим га је описао Паскал, песников свет може се означити као огроман простор у коме се испољује човекова есенција и у коме се догађа човекова егзистенција, простор испуњен мраком и неизвесностима по коме стваралац, наоружан само луцидношћу и талентом, неуморно трага. То је простор у коме доминира људски стваралачки дух и који је неограничен. У њему нема шема и готових решења: то је, заправо, простор у коме се из људског стваралачког духа ствара дело. Песников свет је нешто што егзистира независно од организације и државе, то је ствар људског духа покренутог на стварање и могућног да сублимира све што подразумевамо под једноставном и сложеном речју живот човеков. У том смислу песников свет је аутономан: он не спада ни у једну сферу људске парцијалности. Платон је једном за свагда избацио тај песников свет из своје државе и не слутећи да он својим обимом и својим квалитетом наткриљује творевину каква је држава, макар била и идеална. Сасвим је друга ствар што су Платонови следбеници имали успеха у својим акцијама против песника — носилаца песниковог света и твораца песничког дела.

Садржај песниковог света, пропуштен кроз дух ствараоца, добија облик који песник жели да му дâ. Тако настаје дело које је у својој егзистенцији конкретно као и сам човек и сам песник; оно се одваја од свог творца и постаје аутохтоно. Аутохтоно у односу на парцијалне људске вредности и аутохтоно у односу на творца.

Одломак из већег рада

Николај Тимченко

Синиша Пауновић

ОБНОВЉЕЊЕ

Заплавило заруменило
у души опет заданило
Ко некад ко давно
велики Боже с висина

Уместо даноноћних тмина
пукла ведрина
разлила се радост
у сваком куту родила се песма

Па бива добро душом и телом
па бива драго
топлина срцем бистрина оком
синоћна суза поста јутрос смех

Београд, 1927.

МОРАВА

Час је брза ко срна
ко шумски разјарен бог
јури низ поља црна
обара крстину и стог

И пуни људе слутњом
да беду носи им глад
захвата све помутњом
и плави и село и град

Час је тиха и нежна
плава ко шумско врело
на брзацима снежна
блиста ко сребро бело

Чачак, 1935.

ЕПИТАФ

Плакао сам певајући
веровао сумњајући
уздизо се падајући
видао се страдајући

Враћо сам се одлазећи
одлазио долазећи
мрзео сам што сви хвале
хвалио сам ниште мале

Градио сам сам идоле
руго им се кад их моле
грешио сам кајући се
спасаво се дајући се

Кушао сам безброј пића
претвараво се у сто бића
волео сам и кад кунем
живим и сад и кад трунем

Кептаун, 11. децембра, 1942.

КРИТИКА

ПОЕЗИЈА ИНТЕЛЕКТУАЛНОГ ХУМОРА

Иван Сламниг: „ПЈЕСМЕ“, у избору Слободана Новака, „Знање“, Загреб, 1973.

ПОЕЗИЈА Ивана Сламнига у оваквом, широком избору изазива исте дилеме на које нас наводи и сусрет с појединим његовим песмама. Реч је о типолошки прилично усамљеној појави у хрватској савременој поезији, о лирици прожетој, а каткад и до сржи набијеној хумором, која упркос томе није по свом жанровском одређењу и општем опредељењу хумористичка. Реч је, исто тако, и о својеврсној језичкој структури и стваралачкој авантури: у самом настанку Сламнигових песама приметан је паралелан ток и раст језика и песме. Језик у овом случају почиње од специфичне лексике, али се тиме не исцрпљује; битне језичке елементе чине и поигравање страним речима и реченицама, синтаксички елементи, те строфичка организација која прелази у аутентичан тон поетске фразе.

За савремени тренутак хрватске лирике карактеристичан је однос према теми, песничко опредељивање за тематску или атематску песму. Иван Сламниг је у том погледу нашао један средњи пут, што могуће није одлика свих песама (а овде, пред нама, налази се избор настајао у периоду од готово тридесет година, 1944—1972), али што пружа могућност да сагледамо ауторов однос према том битном проблему. Наиме, у већем броју Сламнигових песама тема је присутна, али не наглашена: уколико је наглашава, песник то чини да би је пародирао, да би јој дао известан хуморан призвук. Међутим, тема је у овим стиховима ретко када кључ за дешифровање и тумачење саме песме, а обично није ни путоказ који би нас упутио према бити појединих остварења. Песма је за Сламнига аутохтона целина, њено биће је и поред наглашене игривости ових стихова неприкосновено, а језик је једина могућност за откривање њених структура и ауторових хуморних бравура. Тако бисмо Сламнигову лирику могли назвати с подједнако разлога и тематском и атематском: формално присуство теме и мотива најмање је важан показатељ, а обично је ограничено на повод из кога даље израста игра, језичка авантура, хуморна визија и, коначно, као завршна фаза тога чина, целовито биће песме.

Сламнигов хумор није од лако препознатљиве, приземне врсте. Иако игрива, једноставна, проткана ефектима комичног (у речима и слици) и гротескног (у слици) ова поезија није естрадна, што би се према побројаним одликама могло очекивати. Сламнигов поетски израз ипак остаје посредан, а језичке структуре нису прилагођене деловању на првој трансмисији, на први поглед, или при првом слушању. А без тога, разумљиво, нема праве естрадне поезије. Сламниг не иде на први читалачки утисак чак ни тамо где рачуна са поентом песме, са ироничним или хуморним разрешењем. Он се и по језику, или одређеније по употреби песничког језика, разликује од појединих хрватских песника који се користе истом лексиком. Најпре, инсистирање на пародичном призвуку самих речи, а и ширих језичких елемената, у Сламниговој лирици је необично логично. Могло би се чак рећи да аутор својим логичним поступком тежи алогици песме. Од раних стихова још, на пример од песме „Свак од нас, то се зна, у једној глуми је“ са тежиштем на завршним стиховима (поента), а највише на последњим речима последњег стиха, што је наговештено једним колоквијалним термином („лежећки“) у контрасту осталим, поетским, патетичним речима, тече тај поступак разобличавања и демаскирања језика, његове привидне озбиљности, затим моралитета, дидактичности, грађанског такта.

Сламнигово језичко искуство водило је, кроз пародију и персифлажу, грађењу једног новог језика, стварању новог духа у које је заодевао своју поезију. Песникова наклоност према пародирању свега што око нас парадира, субјективна, иронична и аутоиронична, не значи да он потцењује стваралачки, поетски чин, напротив, узимајући све појаве озбиљно, он их само посматра кроз „неозбиљну“, или „не-озбиљну“, привидно необавезну оптику. Уосталом човек је, са својим егзистенцијалним трагизмом, својом привидном величином и далеко битнијом безначајношћу, довољно неозбиљно биће да би себи могао дозволити и такав однос, и да би тај однос могао назвати поезијом. Таквом поезијом, заправо, једино се и може објаснити тај суштински несклад човеков, а потом непосредно проговорити о свету око себе, без прихватања традиционалних конвенција и, може бити, предачких заблуда. У сваком случају ова поезија умнија је но што на први поглед наговештава, умна на онај истински поетски начин, редак на нашим меридијанима. Градећи свој језик и израз, остајући у дослуху с токовима и тековинама савремене европске и светске лирике, Сламнигу је успело да оствари занимљив и провокативан поетски резултат. Песник нам је показао да поезија може изгледати тако као што изгледа ова, свесно обликована тако да буде дупликат традиционалне лирике, а ипак, у односу према савременом сензибилитету, ништа мање лирска. Без централне песме (или је то ипак „Хрватски пјесници“?) аутор је такав лиризам казивао читав у поетским опусом, претварајући многе мане интелектуалног песништва у врлине.

Иван Шоп

ИГОР МАНДИЋ

ВЛАДАВИНА ФЕЉТОНА

Игор Мандић: „ГОЛА МАСА“, „Знање“, Загреб, 1973.

КАО И У СВОЈОЈ првој књизи („Уз длаку“, 1971), и као још и у већим размерама у својој пространој публицистичкој и критичарској делатности, Игор Мандић и у овој књизи пре свега настоји да хитрим референцијама, брзореким репликама, духовитим и по кад што каприциозним лексичким решењима афирмише свемогућу и тако разнолику актуалност. За њега „фељтон је усклицник актуалности“, дневни рапорт, слободно поље подлистка у коме се ћаска ма о чему, само не о баналним, академским темама оне ерудиције која хода на котурнама, презирући такозвану масовну културу. „Фељтон се руга свему томе и, ако је ишта крепко написано у Хрватској у посљедњих стотињак, педесетак година, онда су то били фељтони. Та „мала“ форма праска у својим границама, као што ракета скрива зачудан потенцијал, та „трошна“ форма надживљује вријеме, баш зато што је окренута њему као актуалности“. Следећи тако стопе чувених фељтониста хрватске литературе (Матош, Тин, Шимић, Крлежа, Крклец), Мандић настоји да свој фељтон ситуира у п р к о с стандардима, али пре свега у инат многобројним окошталим формама и униформама једне литературе. Његово подлисје се, не од јуче, издваја из мноштва ефемерне фељтонистике, трајући као особена и веома специфично образована литература. „Фељтон се најчешће конституира као опрека владајућим канонима књижевна израза, а код нас би то, данас, били озбиљност (која је досадна) и мисаоност (која је напухана)“ — вели Мандић, на једној страници ове књиге која, у целини, такође изазива, која настоји да буде опрека, која се, како то већ бива у најбољим тренуцима фељтона, с а м о з в а н о диже изнад разине фамилијарних, свакојаких одредница и претапа у искошен приступ, померајући димензије, а богме и хијерархију књижевне републике.

Постављајући, већ низ година, питање — за масовну културу или против ње, Мандић варира теме свакодневице каткад јетко, често искључиво, али свакад с акцентом на одјеку, на сензацији, на поводу који надраста и саму тему, откривајући у њој елементе противречних исказа. Мандић је против чиновничке литературе, против делегираних писаца, против ломаче шунд литературе у Крагујевцу, против ексклузивности генерације („круговаши нису наша једина авангарда“), против приватне књижевности, академизма, националистичких испада у литератури и култури, али и против католичких софизама „Гласа концила“, мистификације културе, кабинетске логике, млаке температуре наше учене есејистике. Он је, пре свега, за провокативан исказ, за Маклуана, за резоновање јаких контраста, упрошћене парадигме размишљања, снагу првих дојмова, језичку живост, актуелну тему. Све што вуче ка академизму, Мандићу је посве страно. Катедарски тон је, одиста, пре свега претходио његовој интервенцији. Он му, дакле, ни у чему није био довољан.

Расправљајући на оним својим кратким а густим новинским картицама о самозванцима и глињеним голубовима, аутсајдерима, клерикализму савременог света, цеховима и лажном родољубљу, масовним медијима и криминалним романима, приватним митологијама и политичким димензијама културе, Мандић је, из дана у дан, у једном ритму који не престаје али који је све утишајнији у гласнији, настојао да присуствује непосредном, великом такмичењу дана. У жижи интересовања, лапидаран и са рукописом склоним цитирању и ниподаштавању, једнако, претерујући у много чему, а још понајвише у фаворизовању неких тема и предимензионирању неких дилема, Мандић дакако најпре конвенционалности многобројних серијских решења у различитим областима културе окрене леђа, али и уз понеку псовку. Њега не ужасава конфекција, али свакако уображеност наших малених песничких Парнаса, наших кулоара, наше чаршије. Он, једнако као и у ранијим годинама, пре свега настоји да провоцира, да подели на два табора, да избалансира не у властиту корист, већ пре свега у корист дијалога, опреке, противречних сазнања.

Посебно поглавље ове књиге расправља о телевизијским тајнама и о том свемоћном ТВ медијуму који нас је поробио. У том поглављу можда је Мандић и још понајчешће на једном у бити пионирском посу. Пишући о к о телевизије, али једнако тако и о свемоћном феномену њеног трајања, њеног утицаја, њене преобразбе, њеног мита, Мандић се и сам, не једном, укључивао у магична светла тих свуд распростртих малих екрана, настојећи да сачува, у тој великој радионици и великој конфекцији, властити интегритет, сопствену мисао, једноставну помисао како је свако чудо за времена и како треба бити подозрив једино према старим, окошталим, поново академским величинама и традиционалним решењима, а никако не према ономе што се рађа, што се опробава, што настаје. Пратећи живот телевизије од тренутака када је била једноставна и јединствена игра-разбибрига до данашњег зенита који сваког часа наново израста у своју сопствену судбину, Мандић је без геста, нимало патетично у овој ситуацији, заправо открио свој елементарни, најближи, најинтимнији медијум. Његова реченица, његова интервенција, његово подлисје, његово предавање, све више и доследније, имају у себи елементе ТВ језика, жустрог, брзог, а његова синтакса све више добија обрисе једног у основи комен таторског наступа. Тако подлисје најпознатијег садашњег хрватског фељтонисте прераста у мали ноћни разговор, у ТВ магазин, у преважних, драгоцених „пет минута“, у најбоље могуће ТВ време. Тако, такође, фељтон показује своју жилавост, своју виталност, свој несумњиво могући опстанак.

Полемишући у срединама где — на жалост — „више страсти воде полемичаре, него што полемичари воде полемику“, агресивно, страсно, субјективно и не увек прин ципијелно, Мандић је поново настојао да полемику стави на разину свакодневне потребе. „Не занима ме књижевна будућност, односно будућност онога што пишем — ја пишем само за данас“ — забележио је Мандић у једном интервјуу. Тако је и експлицитно рекао да је први и последњи акценат читаве његове публицистике, критике и фељтонистике управо на савремености, на актуелном, на ономе што се зове д а н а с. „Гола маса“ такође говори у прилог овог става од кога, како изгледа, Мандић и не намерава да одступи. Може се, и мора се, утврдити да је данас и овде мало књига које су у толиким размерама актуелне, савремене, непосредне референције данашњег света, као ова која своју популарност пре свега дугује храбрости свог аутора. Храбрости личној, списатељској, интелектуалној.

Драшко Ређеп

ЖИВОТ ТРИДЕСЕТОДНЕВНИ

Чедо Ћуковић: „БИБЛИОГРАФИЈА МОГУЋНОСТИ 1954 — 1974“, Катедра за књижевност и културу Чакавског сабора у Сплиту, 1974.

ЧАСОПИСИ и новине у хрватској књижевној повијести веома су слабо проучавани. О најзначајнијим књижевним часописима, о „Вијенцу“ (1869—1903) и „Савременику“ (1906—1941), једва да постоји неколико чланака, више или мање пригодних. А нема двојбе да би ти часописи завређивали монографију, студију или докторску дисертацију. А прије тога ваљало би израдити библиографију радова тисканих у тим часописима.

У „Југословенском књижевном лексикону“ (Нови Сад, 1971) налазимо чланак о „Вијенцу“, „Обзору“ (1860—1941, то је зацијело најзначајнија новина за хрватску књижевност) и „Словинцу“ (1878—1884, најважнији дубровачки часопис; то је ваљда једини часопис о којему је написана читава студија, једна докторска радња), али без успјеха тражимо чланак о „Савременику“, „Народном листу“ (тај најстарији лист на Балкану који излази од године 1862. до данас у Задру доносио је и знатнијих књижевних прилога) и „Народним новинама“ (које су у раздобљу хрватског реализма биле „испред“ „Обзора“, а и иначе су доносиле доста књижевног материјала).

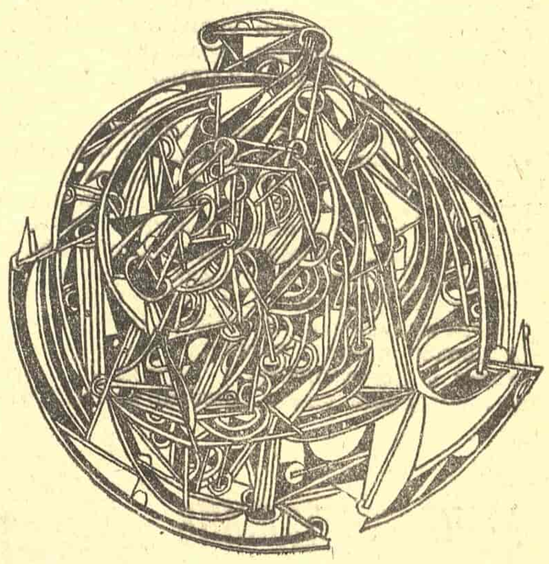
Детаљнијег библиографског описа свих наших новина и часописа, годишњака и зборника, на жалост немамо. Да бисмо подробније одредили лице и наличје појединог периодика не користи нам ни библиографска грађа сређена у загребачком Југославенском лексикографском заводу. Наиме, у том заводу су на листићима пописани сви чланци тискани у југославенским периодицима до године 1945, али ни они не могу помоћи ономе који, на примјер, жели дознати што је „Вијенац“ тискао 1900. године.

Ових неколико уводних реченица написано је с намјером да покаже и докаже како лоше стојимо с проучавањем часописа. А зато је дала потицај „Библиографија Могућности, 1954—1974“, коју је стручно и савјесно израдио Чедо Ћуковић, равнатељ сплитске Народне књижнице. Какво ће мјесто заузети „Могућности“ у повијести хрватске књижевности тешко је казати, јер часопис још увијек излази. А излазио је и излази веома редовито (Матош би казао да има неславенску особину: точност): сваки мјесец под уредништвом главног и одговорног уредника књижевника Живке Јеличића, академика Цвите Фисковића и осталих уредника који се мијењају. У двадесет година часопис је тискао око двадесет и пет тисућа страница од тисућу и двије стотине сурадника што су објавили више од двије и по тисућа прилога. Најбројнији су пјеснички прилози, затим прозни, а сурадници су, између осталих, и Мирослав Крлежа („Аретеј“), Тин Ујевић, Ранко Маринковић и други.

Можда ни један часопис у Југославији није тако суставно упознавао општинство с туђим књижевностима као „Могућности“. Доста се сјетити тематских бројева: двоброја посвећена мађарској књижевности, руској књижевности, дана је панорама новије бугарске поезије, новије канадске поезије, новије румуњске поезије, суврмене аустријске лирике, превођени су поједини пјесници, казалишни теоретици. А из библиографије посебних издања часописа која се састоји од двадесет и једне књиге, нека буду споменуте бар двије антологије посвећене суврменој албанској књижевности и зборник приједова „Театар двадесетог стољећа“.

Ћуковићева библиографија је рађена lege artis, има казало писаца, казало преводилаца и казало аутора ликовних прилога. Посебно је пописао гекстове, а посебно илустриране прилоге. Само они који су израђивали библиографије знају колико времена, труда и стрпљивости граже радови те врсте. Ћуковић је дао све важније библиографске елементе у опису. Једино је изостао тачан податак о величини часописа (данас величина, дужина и ширина, часописа означава у центиметрима) и информација о наклади часописа.

Шимун Јуришић



Фахредин Гунга

ЕЛЕГИЈА ПЕСМЕ

Роди се
између праскозорја и срца
без поздрава.

Роди се
да би била само да би била
бео камен у Бистрици.

Роди се
да би се поново родила између —
пољупца и љубави.

ТАЛАС

Жељан љубави стена
баца се као луда жена у ватру
а — на плећима носи радост даљина —
лажну причу лепоте, и,

рађа се из трбуха мора
као дете копиле безименог греха
натоварено ватром да би преварило
живот, и,

као крадљивац улази у недра стени
у искомаданом крилу старог борца, и,
и лаже, и само лаже, а,

лаж је игра таласа
— игра ударања и уздизања
игра смрти и рађања, и —

изненади се како је хладна стена,
каква превара кад се заљуби у векове!...

Превео са албанског
Радослав Недељковић

ПОЗОРИШТЕ

ИЛУЗИЈЕ И РЕАЛНОСТ

Премијера „Села Степанчикова“ Фјодора Достојевског на сцени Народног позоришта

У „СЕЛУ СТЕПАНЧИКОВУ”, како га је Арса Јовановић приказао својом драматизацијом и редитељском поставком све су сцене стилизоване изузев оне последње у салону генералице Агафје Крапоткине: ту реалистични декор, барокна атмосфера, ветар са терасе и лелујање завеса делују попут шока који збуњује! Да ли је свет Фоме Фомича постао реалност? Зар ту не престаје свака игра и почиње права драма?

Ово дело је једно од слабијих у опусу великог писца, али у позоришту га веома воле и зато тако често и драматизују. Асоцијације на Молијеровог „Тартифа” су очигледне и Арси Јовановићу није то ни мало сметало. У његовој представи је чак видљива трансформација атмосфере и односа (у којима има доста европског, а француској посебно) у ситуацију и стање које је аутентично руско. Од литерарне фикције долази се до стварног живота у коме је Фома Фомич симбол терора, заосталости, лицемерства и мрака у коме се налазе све те личности из круга паланачке господе и сеоског племства.

Над сценографским простором који обухвата велику сцену надвила се тамна ноћ са безбројним звездама. Петар Пашић је за мизансценске кретње обезбедио дубину, с тим што се у предњем делу позорнице испред људи померају решетке — како бисмо стекли утисак лавиринта, стешњености простора и атмосфере у којој се свако мора осећати недагодно. Ове преграде би биле много функционалније да се кроз њих непрекидно провлачи личност Фоме Фомича као осећање страха и море која непрекидно прогони све људе па имању генералице и њеног сина пуковника Јегора Илича Ростањева. Овако, најупечатљивије су сцене управо оне где се преграде најмање осећају, а то је велика салонска сцена у првом делу, обрачун код Оноскине и само финале. Костими Љерке Калачић су тада највиднији и допуњавају амбијент који надахнуто богати редитељ.

Врлина ове драматизације је, међутим, у томе што није произвољна и што се држала Достојевског. Да је још била кондензована на оно суштинско и да су из ње отпали неки споредни ликови. (Видопља сов кога игра Богић Бошковић као глупог, тромог и помало смешног лакеја. Ана Перепељицина са којом Славка Јеринић не зна шта би а то се односи и на сцене са мужицима) добила би на ритму и непосредности. Јер, поведен текстом редитељ настоји да изведе причу о свакој личности, сваки глумац добија могућност израза и тиме добијамо широку, пластичну, испреплетену представу препуну ликова и атмосфере. Много догађаја и епизода треба да опише и објасни лик Фоме Фомича — па за њега остају само четири парадне сцене у четири блока, више као чињеница него феномен у развоју. Овако добијеној структури могу се постављати разна питања.

Да све то ипак има виши артистички ниво презентације ваља захвалити редитељу и глумцима. Арса Јовановић се изнова потврђује као стваралац изузетног рафинмана; у великим сценама он сигурно и надахнуто гради богат мизансцен, обраћа пажњу на сваки детаљ, покретима обезбеђује психолошку димензију, истрајава на дејству речи, потенцира природне ритмове и пуну непосредност израза. Све је ту пречишћено, мало је простора остављено за фолклорне индикације амбијента, пројекција је окренута од унутарњег ка спољњем осветљавању личности — тако да, ма колико се једни другима супротстављали, то је ипак приказ у више нијанси људске пустоши, осаме и изолованости. Отуђење незадрживо проваљује у људе, ломи их и чини изгубљеним па Фома Фомич постаје управо израз таквог стања. Човек не може да нађе себе и оствари своју срећу у таквом друштву, дегенеришу се и извитоперују његова осећања, губи свој лични интегритет и бива присиљен да се подређује опсенама, глупостима и мистицизму као снази која је немилосрдна у разбијању управо тог људског интегритета. У односима између Фоме Фомича (Мија Алексић) с једне, и Јегора Илича Ростањева и Сергеја Андрејевића, студента и његовог нећака с друге стране, то је толико јасно и извучено и наглашено да је сваки коментар излишан. Управо овакви односи привукли су Арсу Јовановића и инспирисали на универзалнија уопштавања. Стилизације којих има у првом делу представе, па и оне сценографске препреке, ломе се једна за другом док Фома Фомич не загосподари амбијентом и људским душама. Отуд и у овим фрагментарним исечцима Фома Фомич у игри Мије Алексића добија постепено на јасноћи, он се дистанцира од околине, обезбеђује себи извесну аутономију и кроз неочекиване емоционалне шокове просто неутралише сваки отпор и супротстављање. Да то није само рационална операција него и израз одређене средине, унутарњи рефлекс свега оног спољног и толико присутног међу људима, сведоче управо силовите реакције и трансформације Мије Алексића. Његова игра је сугестивна, час је то наполеонска поза, да би

СА ПРЕДСТАВЕ „СЕЛА СТЕПАНЧИКОВА” ФЈОДОРА ДОСТОЈЕВСКОГ У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ У БЕОГРАДУ — НАДА ШКРИЊАР, БОРИС АНДРУСЕВИЋ, БОРБЕ ПУРА И МИЈА АЛЕКСИЋ

пре саме опсервације већ пред нама био мистик, шарлатан, безобзирни преварант, човек који непрекидно брише сваку представу о себи, игра по жици, изазива живот и успева својим реализмом да се наметне као мученик, частан човек, жртва неразумних, племенитост и доброта, месија који доноси мир и спасење људској природи. Зато се завршни призор и експонира око фотеље издигнуте на сред салона попут некаквог престола. Мија Алексић има замаха, сигурности, снаге, експресивности толико да у сваком часу пред собом имамо великог глумца. У контрасту са Фомом Фомичем је Јегор Илич коме Предраг Тасовац обезбеђује све што је потребно: доброту, лакоћу, жељу да се одреди као личност, колебљивост и покорност која му тешко пада пред тим чудесним злом које га стеже и унижава. Ако је Алексић једна теза онда је Тасовац друга — па се међусобно не само објашњавају него на одређен начин и омогућавају. У Тасовчевим глумачким трансформацијама ово је заиста упечатљив и веома вредан резултат. Уз њега је остао до краја веран себи, романтичан, али недовољно сналажљив и агресиван, више као сенка и савест петроградски студент Сергеј Александрович у врло дискретној интерпретацији Предрага Ејдуса са врло суптилним нијансама, префињеном емоционалношћу и изразом који заиста плени својом искреношћу.

У кругу оних који објашњавају њихове међусобне односе или допуњавају причу о „Селу Степанчикову” више глумаца је мање или веће улоге испунило креативношћу: Бранисав Јеринић у лику богатог спахије Бахчејева је и приповедач и актер, пеловит, са грубим али и врло изражајним карактеристикама, убедљив сваким гестом (уз њега је сасвим добар као кочијаш и слуга Борис Андрушевић). Мирослав Петровић је у лику камердинера Гаврила, изузетно децентан и изражајан на чудан начин својом усахлом природом, појавом која жели да остане у своме мртвилу и безличности, бојом тако танко повученом али и врло приметном. Бранка Зорић, богата удавача али и непредвидива девојка Татјана Иванова, нема много речи, али она доноси баш оно што други о њој причају. Нада Шкриљар је за своју генералицу Агафју Тимофејевну нашла доста разумљиву укоченост у пози и гесту па је штета што је кључне призоре коментарисала колутањем очима. Мирјана Кочић је играла Анфису Петровну Обноскину као отмену жену која тражи добру прилику за свога сина (Павле Семјонич у лику Драгана Шаховића као чудан и помало настран младић у чијој појави и костиму има нечег подсмешљивог) и која се, када јој отету невесту други хоће да узму, претвара у безобзирну мајку што не штеди ни глас ни речи. Зорица Мирковић је сасвим прикладна у лику Сашењке, а Огњенка Огњановић као Настасја Јегоровна, гувернанта, је несрећна девојка, помало сентименталиа, разапета између љубави и поштења, са доста емоционалности у себи која никад није наметљива али је увек приметна. Борће Пура је Јежевикина представио врло живо и упечатљиво а Драган Максимовић је свог Фалалеја умео да искаже као несрећну и збуњену младост коју Фома Фомич понижава и истовремено привлачи, па је и та мала улога за њега глумачки успех. Мики Манојловић је Мижинчикову опет дао једну своју индивидуалну црту, са доста страсне искиданости, нервозе али и артифицијелности која се нагло приближава опасној граници.

„Село Степанчиково” није обична представа. У њу је Арса Јовановић уложио много инвенције и знања, подигао је заједно са глумцима на ниво који се у Народном позоришту све отвореније захтева, потврдио је свој изузетни артизам и уверио нас колико је овај његов повратак сцени значајан за позориште и њега самог. Ово је дело коме се може дивити, са којим се вреди спорити и које је и модерно и уметничко.

Петар Волк

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ПРИВИД ПРИРОДЕ

Херман Гвардјанчић: Слике, Галерија Дома омладине у Београду

ХЕРМАН ГВАРДЈАНЧИЋ је млад сликар који је већ имао неколико самосталних изложби, претежно у родној Словенији. Истина, сећамо се његовог учешћа на занимљивој изложби „Експресивна фигурација младог љубљанског круга”, приређеној у Београду 1968. Од тада до данас Гвардјанчић је превалио пут од својеврсног експресионистичког коришћења фигуре као носиоца немира младог човека нашег времена до ових пејзажа које данас излаже, пут донекле логичан али и неочекиван.

Истина, Гвардјанчић је још 1970. учествовао у познатој међународној сликарској колонији у Штајерској, „Сликарске недеље”, пришао површини плана као великој, монохромој, транспарентној колористичкој површини, најчешће црној, која асоцира неке бескрајне мрачне пределе. Али ни тада, као усталом ни данас, не би се могло говорити о неком новом приступу пејзажу, мада Гвардјанчић као и словеначки сликар Борис Јесих, даје својим сликама мотивски привид пејзажа.

Тако би се, овим поводом, могла отворити расправа општијег теоретског карактера о привидном приближавању природи једног крила савременог нашег и европског сликарства. Од нове фигурације почиње тај „носталгични” повратак објекту, људској фигури или пределу, или људској фигури у пределу, градском, технократском, или идиличном.

Једна група је дошла до хипер-реализма, издвајајући објекат као аутономну, помало метафизички конципирану вредност дела: у слици која је сама ствар-по-себи фигурира предмет (човек, столица, део одеће, архитектура) као издвојена вредност опсервације или — најчешће — прилог апсурду егзистенције и потврда човекове усамљености.

Једна друга група кренула је „романтичном” повратку пејзажу, чистом, неупрљаном и ненасељеном, који тек у далеким обрисима даје слутњу неког тихог живота, могуће идиле. Најчешће су то површине неутралне боје, прскане апаратом, које имају и неку необичну контроверзну функцију у асоцијацији привида виђеног. Ови сликари не воле природу, јер немају шта у њој да траже: то није носталгични, русоовски повратак изворном животу већ пре последица презасићености апстракцијом и страха од празне пасивне површине. Због тога се често и кроз називе слика сусрећу покушаји да се ово механицистичко сликарство у поступку приближи емотивним пределима човека (залазак сунца, вечерњи пејзаж, усамљена река). Гвардјанчић је ближи овом другом концепту, он је управо свој стил и изградио на том привиду доживљаја: њега првенствено интересује слика као „површина покривена бојама” и он је, чак и у оним делима која су композиционо, цртежом и бојом најближа класичном пејзажу, у ствари исто тако далеко од њега као и у оним која су скоро сасвим апстрактна. Но, мора се признати да Гвардјанчић има изванредно осећање за целину дела, за његову декоративну довршеност, осећај мере у формату и једно завидно техничко знање. Он је добро обавештен сликар који иде у корак с временом и који се труди да неким актуелним тенденцијама дâ свој прилог. Судећи по „Вечерњем небу” и „Кумулусима” овај сликар је нашао однос према својој будућности.

Срето Бошњак

ТЕЛЕВИЗИЈА

РАЗМИШЉАЊА О ТВ - ДРАМИ

ПРИХВАЋЕНА као најкомуникативнији мас-медиј телевизија је хтела и да се озбиљније потврди. Њена превасходна намена — информација — постала јој је недовољна. У могућности директних преноса видела је, у почетку, испуњење својих амбиција. Уз помоћ помодног гесла да је „популарни медиј” направила је продор у свет „зрелих” уметности. У недостатку и неразвијености сопственог уметничког израза прихватила се посредовања: позориште, концерти, естрада, филм. Утврдило се, међутим, да је телевизија уметностима неприкладан сарадник. Збивања на позоришној сцени она је, на пример, осиромашила за непосредан доживљај гледаоца, осећање простора, сценографију, боју и светло. Таквом сарадњом губили су и позориште и телевизија, а аудиторијум је добијао погрешну представу о посредованом делу.

Техника, којом се обликују садржаји, подстиче телевизију да уложи напор и пронађе сопствене садржаје и сопствене форме изражавања. Није реч о ограничавању избора садржаја, о прилагођавању телевизији, већ о налажењу оних који ће њене ванредне техничке могућности — виталност у освајању простора, бравурозну моћ камера да се метафорично изразе — складно спојити са димензијом екрана, екрана који није само психолошки чинилац, већ и чинилац који условљава начин рада. И, као што позоришна драма своју тензију експонира речима, телевизијска то чини сликом. Телевизијској драми је потребна акција због динамике њених унутрашњих односа. Она не прихвата дуге монологе јер се исказује визуелно. Телевизијска монодрама, на пример, у трајању од једног часа, убедљива је и јасна са неколико реченица текста.

Однос аудитивног и визуелног у ТВ-драми захтева „разграничење”. Није, дабоме, реч о некаквом рецепту како да се одвоји слика од текста, већ о једном суштинском решењу: неопходно је, од случаја до случаја, утврдити до које је мере „говор слике” довољан, а када и где треба да је следи текст. У ТВ-драми, наиме, текст није једино средство осмишљавања садржаја, он је итекако изречив и димензијом слике. Детаљ ока, на пример, шака у грчу, стопало које цупка, итд. — нису присутни да потврде већ да наставе и самостално да искажу тензију драме. Уопштено узев, план и ракурс на телевизији нису исто што и на филму. Не мисли се само на технички поступак него и на њихов значај при осмишљавању садржаја. Дужина кадрова на филму омогућава и лично учествовање у доживљавању, сопствено емотивно деловање као решење гледаног. Динамика кадрова на телевизији, са брзом изменом планова, препушта гледаоца режисеру који му сугерира свој сензибилитет. Није у питању намена него медиј који режисеру намеће одређени поступак.

Да би могао да креира на телевизији режисер мора да упозна изражајне могућности једне особене технике. Али, подједнако велика препрека ка успешној ТВ-креацији су и садржаји изражени формом прича, филмских сценарија и позоришних драма. Прихватајући се таквих садржаја режисер се суочава са великим напором и свесним ризиком. Напор представља прилагођавање садржаја телевизији и, још више, прилагођавање једне форме намењене другом медијуму, а ризик је у опасности да се новом интервенцијом оскрнаве његове првобитне вредности. Режисери на филму и у позоришту добијају, углавном, адекватне садржаје у адекватној форми. Они, штавише, улажу знатне напоре да писце сценарија упуте у технологију рада. Опијена својим „бумом” на старту — телевизија је постала доста инертна. До ње прилично тешко продире свест да у уметности не постоје готова решења већ само покушаји, а што их је више и што су разноврснији шансе за успех су веће. Таквим путем, путем немира, страха и лутања, путем мучног налажења „својих” писаца и „својих” тема пролазили су и пролазе и филм и позориште, па се не треба чудити што, постепено, тим путем почиње да ходи и телевизија. Јер, што се више један медиј прихвата, и што се прихвата озбиљније, тим се од њега и очекује више.

Драма на телевизији је — на крају — у мноштву „њених” жанрова један од најсериозинијих, један од најосетљивијих... и то у односу на спољне факторе, на писце. Да би развила жанр ТВ-драме телевизији су потребни писци који познају њену технологију. Само познавањем тв-технологије и особених могућности тв-израза писац може да постане свестан својих могућности, свестан мере сопственог интересовања за телевизијску драму. Поступак није једноставан, јер ни сама телевизија се у драмском изразу још није довољно добро снашла. Уз почетно уверење да оно што претендује да буде на телевизији уметничко мора да буде и превасходно наше, а не тек научено, верујемо да би тв-фактори могли и да би требало да привуку многе писце на сарадњу. И не само на сарадњу, већ и на изучавање њене технологије. Јер, телевизији су потребни тв-писци. У том би правцу телевизија требало да предузме иницијативу и да организацијом једне врсте инструктивног семинара подстакне заинтересоване писце. Телевизијски режисери Славољуб Стефановић-Раваси, Александар Борђевић и неки други сасвим би сигурно били добри саговорници писцима, па и не само саговорници. Задатак је, очевидно, акутан и заједнички — потребно је одгајити н а ш у ТВ-драму.

Тома Јошановић

ПИСМА УРЕДНИШТВУ

МАЛИ ТРАКТАТ О ЛАЖИ

Кад неко почне да се супротставља малим лажима, очекуј да ће се супротставити и великим лажима. На жалост, нико не пише о лажима, али превише има оних који пишу лажи. Зато хвала дру Хугу Клајну и дру Драгану Јеремићу, који у прошлом броју „Књижевних новина", штампаше по нешто од наших горких ша путања.

УВОД

КАДА ЈЕ НЕКИ Џером О' Конели у Америци расписао чувени конкурс за највећи кромпир, био је то најлуцидније тренутак његовог живота. До тог часа његов опстанак у суровој људској врсти био је доведен у питање и он последње паре однесе да плати оглас под насловом:

„Дајем 1.000 долара за највећи кромпир".

Џ. О' Конели испуни своје обећање: платио је 1.000 долара од оних милиона долара које је добио од продатог кромпира. Али, Џ. О' К. никога није слагао! Дакле, то није лаж! Лаж је кад се код нас распише конкурс за најбоље књижевно остварење па се не додели прва награда, понекад ни друга, већ трећа или откуп. Лаж је кад се писцу објави књига а заслужени хонорар не плати, пошто 30% иде штампарији, а 70% аквизитеру и продавцу! Дакле, лаж су „бенефиције писаца" ако се поступа на начин обећања која су лудом радовања. Јер, по тој логици, боље је учествовати на конкурсу за највећи кромпир, него на конкурсу за најбољу књигу. На жалост, књига није кромпир, па умукни „бесни" пишче, тим пре што никада нисси учествовао на конкурсима! Чему онда толика жуч?! Е па, идемо даље!

Орсон Велс је нехотице преварио Американце када је преко радија говорио о нападу Марсоваца и тиме створио незапамћену панику. Глумачка посла, шта ћете! Американци су му, наравно, опростили, били су му чак и захвални и смејали су се од среће што његове речи нису биле истините. Ово се може назвати: див на лаж. Али, шта су те мале преваре према преварама и лажима којих је пуна историја човечанства? На пример: лаж је Тројански коњ, лаж је дух Хамлетовог оца, лаж је ускрснуће убогог Лазара, лаж је снага Краљевића Марка, преварен је Цезар, преварен је Сократ, преварен је Анри IV, преварен Петар Велики, преварен Икар, преварени сви попови, преварене све ухваћене рибе, све поклане домаће животиње, преварени цареви, научници, уметници, сиромаси, политичари, чедне жене, рогати мушкарци, преварене Мерлин Монро и Ава Гарднер, Платон, Микеланђело, Леонардо, Исус, Тома Аквински, па зашто не би били преварени и др Хуго Клајн и др Драган Јеремић?!

Желео сам да напишем љупки текст али, вај, понесе ме ђаво!

ПРВА ГЛАВА

У једним новинама изашао је чланак двојице чланописаца који су обавештавали јавност да сам ја на једном уваженом скупу рекао нешто што никада нисам рекао. Њих двојица, као и увек, писали су један текст, ваљда се тако осећају јачима! Они су ме политички и књижевно одредили, оквалификовали ме, ударили ми печат на чело, ставили ме у одређени досије, у фијоку под регистром и сада је требало, по њиховоме, да тамо останем. Али, ја сам се искобељао, издејствовао стенограм са магнетофонске траке и све то донео њиховом уваженом шефу. Вај, које ли неприлике за лист! Требало је бранити углед тог листа, па сам и ја замољен да будем толерантан и да све прећутим. Кад на то нисам пристао, замољен сам да избацим део онога што сам срочио у својој одбрани, па да од свега изађе само једна мала фуснота. Фуснота истине да се супротстави целој страници са насловом од пет инцера! Игра Давида и Голијата. Можда ће Давид и успети, мислио сам, као у старој библијској причи. Завршило је мојим одговором у рубрици „Читаоци нам пишу". Замислите, ја сам постао верни читалац мојих нападача?!

ДРУГА ГЛАВА

Добро је оно рекао Вељко Петровић: „Ми, јавни људи смо као јавне женске: свако се на нас може бацити блатом!". Дакле, објавио сам један роман до кога ми је веома стало. Био сам у заблуди да сам завршио један частан посао, да сам допринео нешто овој култури и да сам, у оквиру својих скромних снага, допринео обелодањењу неких траги комичних појава у нашој прошлости. Али опет оно „вај", опет разочарање: неки држач пера у свом листу целу страну прекри осудом мог дела и мене самог. Рече човек да се у књизи спрдам са једним градом и чак са једним народом, и тако читав низ клеве та које сам после морао да деман тујем преко истих и других нови на, па и преко суда. С једне стране, то је било добро: књига се распродала у три издања, али ни је ваљало што ме неки људи због своје националне еуфорије опет ставише у свој досије, ударише ми печат на чело, исписаше на мени свој регистарски број! Примих бројна писма, дописнице, разгледнице — све пуно претњи да ће они мени... Све због једног злехудог написа једног чланописца који ме није разумео.

ТРЕЋА ГЛАВА

Био сам једном као Јозеф К. из Кафкиног „Процеса". Неприлике су почеле када сам се путем једног од средстава јавних комуникација супротставио некоректном поступку једног милиционера. Једноставно, поступио сам по дужности грађанина да указује на оно што је лоше у нашем друштву. Свој коментар догађаја дао сам двојици уредника који су одлучили да тај прилог пусте у јавност. Десило се нешто сасвим неочекивано! Једна ревија је објавила да сам „приватизовао и зло употребио положај". А тиме је био покренут цео један моћан апарат, иако су други листови оправдавали мој поступак или је, можда, било тако баш зато што су то чинили. Јер, апарат се осећао у целини погођеним, уместо да схвати да је реч о једном некоректном поступку виновника свега тога. На крају, разум је ипак победио и ја сам добио приватну моралну сатисфакцију, али је до данас остала јавна лага, која је штампана, стављена у комплете и годишњаке и остаће да важи и за мог сина и за моје унуке, ако једнога дана, недај боже, почну ту нешто да траже!

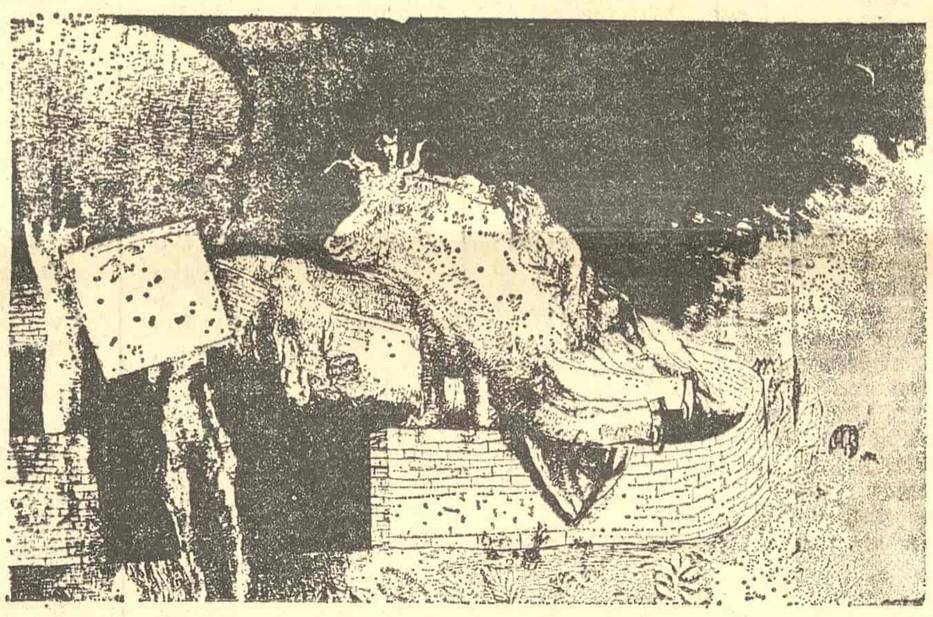
ЧЕТВРТА ГЛАВА

У једној кафани неки новинар сазнаде, како то рече, да сам, као председник стамбене комисије Удружења књижевника, самом себи доделио стан а нисам писцу М. М., који је „бољи од мене". После неколико виђака, „новинар" отрча у редакцију преко пута и написа чланчић о томе. Дакле, информација „из прве руке", која му даде инспирацију да смисли и наслов: „Бог је прво се би браду створио". А ја нити сам имао стан, нити сам икада био у управи Удружења књижевника. Очајан, отрчах у ту редакцију, али све што се могло учинити, било је да сутрадан изађе једна поспрдна исправка, онако у вицу, у шали, као ето, пуј шике не важи, било па прошло, пој' о вук магарца. Али, свако ко ти не жели добра, не усваја твоја правдања и твоје исправке, па тако мно ги и данас мисле да сам ипак учинио оно што сам демантовао.

ПЕТА ГЛАВА

У петој глави желим да вам кажем да нећу написати ни пету, ни шесту, ни седму главу и тако нећете никада сазнати како су ме пети, шести и седми пут оцрнели. А и зашто бих: нико ми није скинуо главу и желим да је и даље сачувам. Сад са ње могу да скинем капу и да вам кажем: „Хвала што сте ово читали, довиђења!".

Владимир Буњац



СА ИЗЛОЖБЕ ЦРТЕЖА И ГРАФИКЕ КЕМАЛА РАМУЉКИЋА У ГРАФИЧКОМ КОЛЕКТИВУ У БЕОГРАДУ. НА СЛИЦИ: ЦРТЕЖ „РАДОСТ ЖИВЉЕЊА"

ПОВОДОМ ОДУЗИМАЊА ЈЕДНЕ НАГРАДЕ

ПРОШЛО ЈЕ већ пуних недељу дана како нас је дневна штампа известила да је у Ваљеву опозвана награда „Милован Глишић" додељена књижевнику Мирку Ковачу пре равно две године. Случај изузетан не само у нашим релацијама, већ и шире. Прошло је читавих седам дана а та одлука се јасно не коментарише. Бути Удружење књижевника (као што је увек ћутало), саопштење из Ваљева већ се предаје заборављу, мирно, без узбуђења. А „ваљевски случај" је такве врсте да би реаговања морало бити.

Свако може критиковати писца и књигу, и жири који додељује награде. Али, бар до сада, награде се нису опозивале. Јер, у таквом поступку има нечег од орвеловске фантазије; ако се опозива награда додељена пре две године, ако је то прихваћено и дозвољено као метод, могуће је опозвати сваку награду, свако признање, а и ко зна шта још, из прошлости, од пре пет, десет, педесет година. Могуће је брисати датуме, мењати старе новинске наслове, садржину метеоролошких извештаја. То не значи само да ће савременици зазирати од прошлости у којој се свесрдно мења све оно што нам се накнадно не допадне, већ и од будућности која може имати исти однос према нашој садашњости. Сваки овакав преседан прети потенцијалном опасношћу да постане пракса. А таква пракса, јасно је, антиципира слику света који не желимо.

Чини се да у овом часу епизода са прокаженом књигом Мирка Ковача већ припада прошлости, на жалост оној која се више не да мењати. Само додељивање награде једва да је својевремено забележено а о одузимању награде обавештена је исцрпно читава југословенска јавност. То је, могло би се рећи, устаљена пракса која показује у којој мери и на који начин збивања у литератури занимају ту јавност.

Коначно, несретна, тужно-комична историја овог случаја у свим његовим фазама (о чему смо, такође, редовно обавештавани) и његов финале, стварају уверење да се награде додељују, привремено, условно, на одређено време. Сходно томе, и сам могу објавити да опозивам награде које сам за своје књиге добио. Јер те награде губе сваки смисао ако се могу једним актом, одлуком или гласањем укинути и избрисати.

Одлука донесена у Ваљеву ставља нас пред велике дилеме. То није питање једне књиге, једног писца. Одговорност лежи на свима нама подједнако, а ћутати значи избегавати одговорност или је не признавати.

Да ли на то имамо права?

Београд, 28. фебруар 1974.

Филип Давид

P. S.

Овај коментар написан је крајем месеца фебруара. Послао сам га једном нашем дневном листу. Три недеље чекао сам на одговор. Моје писмо нису могли да објаве.

У међувремену, неких реаговања је било. У „Борби" је писао Предраг Матвејевић. Чули су се још неки протести. Али, све то у суштини не мења смисао и сврху овог писма.

Ф. Д.

ИЗ ДНЕВНИКА

ЛИСТАЈУЋИ КЊИГЕ, И ОСТАЛО (V)

СТАЊЕ СВЕСТИ У „СТВАРНОСТИ"

У РОМАНУ „Стварност" Лојза Ковачића[1]) има густина, пустоши, има очаја када се стање свести јунакове кида као у измаглици, има неких ситуација које су сулудасте, а има, опет, литерарних пуноћа, набијања, пражњења — и тако редом, има доста тога што овај роман чини занимљивим, па и модерним, и читљивим ипак. Војништво је у опсесији збивања, то јест оно је стање свести јунакове, а оно је и стварност овога романа. Оно војаштво у казненом батаљону, где је превише момака своје глави, па и изгредника, а највише оних који не могу уз стварност да се прилагоде, који су изопћени или својим понашањем или својим неким ДРУГАЧИЈИМ изласцима из свакидашњице. Јунак је Ковачићев, међутим, са праве стране неприпадник тој стварности — јер је, као и аутобиографија пишчева, коју помно помиње и цитира писац поговора Тарас Кермаунер, одувек ИШАО стандутицом то јест тако му је од малих ногу била „окренута судбина".

Казујући како је Ковачићева биографија пресудна за његово литерарно дело, у чему може да има и дражи, писац поговора, опширног, већ у нашим срединама цењени естетичар, критичар и заговорник Кермаунер — помиње Ковачићево рођење у иностранству, „син пропалог крзнара", пред сам рат дошао у Словенију и научио словеначки, па живео „бедним животом предратног љубљанског, заправо периферијског пролетера'", и тако редом, то заплашено дете, „као декласирана особа" прогнано, а отпорно, храбро. Ово помињем наравно, тенденциозно, јер такав је јунак, и по природи својој и по начину „осећања реалности", доспео у казнени батаљон, негде на југу Југославије, негде можда у Македонији, а проводи неколика лепа дана у варошици негде у јужној Србији, где доживљава љубав, као што може и војник казненог батаљона, у прљавости, са сељанком у природи, и тако то, али се тада у јунаку буди миље, па му се драгост нека познаје и у кораку. Што је било лепо, или је могло да буде, а у роману се тако ТО и чини, али не и у коментару Кермаунеровом који налази за потребно да каже, како је у тим тренуцима, баш на тим теренима где је, ах, ах, тако низак диво цивилизације за тога јунака, преовладао биологизам, који се везује с некултурношћу („ах, где је већ винкелмановска култура усред ове пустоши!" узвикује патетично Кермаунер), па је ту, посве природно, проговорио животињски однос према свету, то јест, „деградација Ђате (јунака романа) у животињу". Што мислим да је речено посве погрешно и неинвентивно. Јер се Ковачићев Ђата, као отпадник у животу, као издвојеник социјални, друштвени то јест, па и психолошки, тек у тим ситуацијама, тек у БИОЛОГИЗМУ тога збивања, тек у доживљају тога ниског нивоа свести и културе био СНАШАО И БИО НАШАО, па је ту почео да се отвара, као да се изнова рађао, па је тих тренутака изгарао у њему пламен, љубав можда, бол можда, људскост наравно.

Као да су то, помишљам, и најбоље странице овога романа, и тек у њима се јунак Ђата ИЗВЛАЧИ из неких својих трауми, схема и стега — па се развија у нешто више, смионије, слободније. Тек у тим часовима Ковачићев јунак постаје слободан! И то му се више неће догодити до краја романа, а најмање после одслужења војнога рока, када се наће сам у Љубљани, изгубљен, заплетен у неке своје социјалне мреже и у неку своју узалудност и изгубљеност, па се, бежећи и од свих, и од себе, и од СТВАРНОСТИ, ипак, одлучује да се склупча „у чувеном положају ембриона" и да тако буде свој, буде сигуран, буде стваран, буде слободан!

Дакле, само онда је Ђата био у тренуцима лепшим, чистијим, пунијим, и само је онда био слободно људско биће које је прихватио живот које је прихватило стварност — у часовима љубави са женком, примитивком, јер го су, помишљам, биле изједначене температуре тела и културе, ах — и без винкелмановске културе!, и то је онда оно што јунака Ђату више приближава свету, што га допуњава, што га у живот враћа, па то није УЖАС који се може десити у њему, већ је управо обратно, то је радост, лепота, која га бар донекле преобраћа и нуди му више шанси за будуће дане. Као што су њему, јунаку Ђати, и по природи његовога животнога тока и искуства, и по начину издвојеништва, а и у тим ситуацијама војничким, страшно блиске, мислим, српскохрватске речи унутар словеначкога текста (то јест псовке), јер оне ту нису, како мисли Кермаунер, „црне пеге унутар невине белине, као издаја унутар верности, као смрт унутар окрепљујуће мајчинске речи, као клање чуда", већ управо је обратно — како за карактеристику јунака из тих ситуација а тако, и још више, за његову социјалну издвојеност, која се могла тек у таквим часовима ломити и преламати и јунака Ђату ИЗВЛАЧИТИ из себе самога у тај талог живота, у тај смрад који је могао да буде и чистилиште. Дакле, тај медиј могао је САМО да помогне јунаку Ђати, отпаднику из своје класе и из свога друштва, да се СНАЂЕ И НАЂЕ, и баш му је тако нешто, помишљам, могло и одговарати.

Уосталом, ако би се анализирала линија развоја и узрашћа јунаковога — то би се лако могло доказати. Због тога је, верујем, и овај роман Ковачићев успео.[2] Јер је густ, добар, сав у муклим тоновима и пасажима, огрезао у животу, сав у грумењима. Јер је реалистичан, посве изведен до краја, а недостаје му више таласа и грцања животних, више повремених пљускова, који би могли да надграде стварност и подреде је својим уобразиљама и својим нивоима и слојевима, што могу да покажу и свет са оне друге стране, без обзира је ли она мучнија или виђенија, пакленија или лепша. Рекао бих још, како Лојзе Ковачић пише читко и посве јасно и како у његовој прози нема, као у на пример Кермаунера, оваковних изведби — „као клање чуда", из реченице коју сам већ цитирао, а где ово клање чуда заиста означава само бесмислицу! Можда бизарну бесмислицу, али некоме се и то свиђа, Па, нека му је.

ПРОЛЕЋЕ, ДОСАДА, ПУШКЕ И ДЕВОЈКЕ

Гракнуло је на свим странама: пролеће и у покретима нашим, и у крви изгледа, и у белим коленима девојака, свуда по улицама. Загракталo под кожом а по лицима се нашим познаје! Помишљам, како је чак и ДОСАДА нестала, досада као нека врста метафизичке категорије, као предворје чистилишта или вечност без садржаја или, као по Сретену Марићу и Кјеркегору, „феномен на естетском стадијуму". Ударило пролеће на очи, а руке се некако чистије крећу, као да би миловале зелене боје што свуда избијају, па жуте боје, многолике и у грању и на цветовима, као и у одећи женској!

Ударило то пролеће, опет, као и запаљиве боје речи, што се САДА и ОВДЕ упућују тамо оним неофашистима из Италије, који хоће, сада можда можемо рећи и ми Срби тако — који хоће ДЕО НАШЕГА МОРА, ДЕО НАШЕ земље, да нам узму, а већ помињемо пушке, крагујевке још увек, а не само ове нове, ракетне, и тако више нема Досаде, јер је пролеће ударило у све правце, а и слога наша чувена, братство и јединство наше, па гракћемо на митинзима — дињем наше земље, изравно из нашега заједништва, како ми не ДАМО, ми смо СПРЕМНИ! Боже мој, како нам се свима то свиђа! Како смо сви заједно!

Био сам и на неколиким митинзима, у овој мојој Србијици, па осетих како ми то под кожу удара, како ме запаљивим неким начином подиже, како ми пушку о раме веша, како ми речи боји. Гракће то као и жуте боје, зелене боје, као неке нове боје у очима младих девојака. Ето, колико се ја радујем!

Па превртем новине, и наслове видим: Поздрав Армији! Руке к себи! Нико не сме да дирне границе наше! Бранићемо своју слободу!

Што је лепо од нас, кад је већ тако.

Раде Војводић

1) Лојзе Ковачић: „Стварност", библиотека „Наши видици", Народна књига, Београд, 1973. (превео Дејан Познановић, уредник Ц. Котевска).

2) И сам писао сам роман и о војништву данас — „Кнез таме", па ми је и зато блиска Ковачићева „Стварност".

О ВРЛИНАМА И НЕДОСТАЦИМА СОВЈЕТСКЕ КРИТИКЕ

О САВРЕМЕНОМ СТАЊУ совјетске књижевне критике, тачније речено о њеном развоју у току последње две године, времену протеклом у знаку одлуке ЦК КПСС „О књижевно-уметничкој критици", много се говорило на свесавезном саветовању критичара, одржаном крајем јануара у Москви, и писало на страницама совјетских часописа и новина. Већ дуже време се на ову тему чују полемичке ноте у појединим рубрикама „Литературне газете", а права трибина критике, стиче се утисак, постаје „Литературное обозрение", орган Савеза писаца СССР (основан 1. јануара 1973) који излази једном месечно и већину простора посвећује критици.

Треба нагласити да је на саветовању критичара оквирима закључака о успесима, недостацима, задацима, циљевима критике обухваћен низ питања, мишљења, расправа са страница „Литературне газете". Поред објављивања поезије и прозе, „Литературна газета" је писцима, као и критичарима, дала реч у неколиким рубрикама — „Полемичке примедбе", „Дијалог писца и критичара", „Два мишљења о једној књизи". Како је, поготово у последњој, реч о најновијим делима са којима се наш читалац није имао прилике упознати, принуђени смо на извесна уопштавања.

Једно од питања из области теорије критике, о коме се писало а и говорило на саветовању, је разграничење појмова „критика" и „литературоведение" — наука о књижевности. А. Курилов, на пример, надовезујући се на Пушкина (критика је наука која открива лепоту и недостатке у књижевним и уметничким делима) прихвата термин Бјелинског (критика — динамична естетика), јер, како каже, критика је позвана да открива лепоту која још није позната науци о лепом, да упознаје лепо у његовом рађању, развоју, непрестаном покрету, обогаћивању. „Литературоведение" настаје тамо где се критика завршава, где се прекида тражење нових и почиње свестрано проучавање већ откривених лепота; док оно као да из прошлости гледа на себи савремена уметничка дела, мерећи их скалом вредности која је већ проживљена човечанством, критика као да их посматра из будућности — она ствара нове критеријуме лепоте, и стиче нове квалитете, у зависности од задатака које пред њу поставља ход друштвеног и уметничког развитка човечанства. Покушаје да се критика „уздигне на ниво литературоведения" Курилов сматра објективно усмереним на лишавање критике њеног специфичног предмета сазнања, на њено већ програмирано заостајање и од књижевног процеса и од науке о књижевности.

Било је, такође, речи и о критеријуму истинитости у критици и углавном се захтевало његово пооштрење. Михаил Острик, на пример, замера што се ћутке пролази поред не ретких критичких чланака недовољно спремних аутора, који стварају ситуације у којима се може изразито хвалити и, обрнуто, који руше представу о „критици као поштеном и разумном раду мисли на основи беспрекорног укуса". Свестан потешкоћа при „мерењу истине" у критичкој мисли јер, како каже, нема физички опипљивих јединица, којима би се мерили уметничко платно, садржина дела, а ни разрађених логичких метода као у математици (иако је било доста спора о могућности њиховог увођења у праксу уметничке анализе) Острик сматра да је виши критеријум истине — пракса. Он цитира Лењина: „Од живог посматрања до апстрактног мишљења — такав је дијалектички пут спознања истине, спознања објективне стварности" и позива на проверу степена достизања ове мисли у данашњој критици.

Какву лепоту откривају и на који начин савремени совјетски критичари; како и чиме мери истину „критика критике"? Шта се о томе пише у „Литературној газети"?

„Дела о радничкој класи и са темом о раду, производњи, индустрији, у центру су пажње критичара", каже Борис Анашенков. Он није против многобројних симпозијума и низа новинских стубаца посвећених овим темама, али се чуди што се говори уопштено — какав је карактер радника, какав треба да буде, како га треба описивати, а не о конкретним делима, о метаморфозама данашње прозе са темом о производњи. Анашенков је мишљења да се данас може говорити о раднику-јунаку новог типа, јер је он, иако се социјалном активношћу, принципијелношћу, нетрпељивошћу према демагогији надовезује на своје претече у књижевности и њихове прототипове у животу, принуђен да ради у јако измењеним условима.

„Захтевају критику аналитичку, конкретну, интелектуалну, емоционалну, објективну, добронамерну, принципијелну, али се о филозофији реч заподене крајње ретко" — каже Асиф Ефендијев (Баку). Он дефинише уметност као прозор у велики свет, а критику као око које у свет гледа кроз прозор уметности; материјал, по њему, није само циљ за књижевност, већ средство којим она утиче на ум и срце људско, а уметност није само циљ за критику, већ средство помоћу кога она спознаје време. Подсећајући на дефиницију Хегела, „филозофија је мисао којом је захваћена епоха", он говори да критика није ништа друго до осмишљавање времена, мисао о епоси па је неоспорно да она мора имати везе са филозофијом. Осмишљавање књижевног процеса захтева од критичара да буде истовремено и естетичар, и социолог и филозоф. Управо на рачун овог последњег Ефендијев упућује замерке појединим ауторима чије су критичке чланке објавили „Литературное обозрение", „Вопроси литературы", „Октобар" поводом романа Сергеја Залигина „Јужноамеричка варијанта", сматрајући да су узрок њихових крајње супротних оцена површно, не-филозофско читање текста, па и непотпуно сагледавање његовог опсега и дубине. Он овај роман издваја као дело о коме се највише писало у прошлој години, истичући да је центар интересовања књижевно-критичке мисли последњих година проблем јунака у веку научно-техничке револуције. Као писца који даје материјал за филозофске расправе о човеку и времену наводи белоруског прозаика В. Быкова, а као најважнији филозофски проблем XX века — очување себе као личности.

ЛАВ АЊИНСКИ

Нека мишљења о савременој совјетској критици преносимо из анкете коју је на ову тему „Литературна газета" спровела међу писцима. Песник Виктор Боков изјавио је да је критика у последње време приметно оживела, да се појављују озбиљни чланци посвећени актуелним проблемима, али да би „грешно ако би изјавио да све у критици иде како треба". При том мисли на чланке који се појављују у штампи а „као да себе не оптерећују доказима", при чему није важно да ли се о делу одазивају позитивно или негативно — њихова је реч, свеједно, обезвређена. Истом приликом Јевгеније Јевтушенко као „критичке чланке" који су на њега утицали наводи имена пријатеља, међу којима Булата Окуџаве и Беле Ахмадуљине и, нарочито, Александра Межирова, чија су му мишљења увек била од значаја и помоћи. О савременој критици каже: „Ценим само оне критичаре чији је рад део филозофије нашег друштва. Осим тога, права критика није само расуђивање о књижевности, већ књижевност сама по себи. Блистава књижевност, велика филозофија, наравно, може бити и мала рецензија. Ипак, ја мислим да нама недостаје жанр есеј, он је сасвим неразвијен". Јевтушенко хвали радове Д. Гранина о Пушкину, Ахмадуљине о Љермонтову. Поред тога и књигу Д. Самојлова о руској рими, чланке Ј. Карјакина о Достојевском, као и рубрику „Дијалог писца и критичара" у „Литературној газети", посебно разговор између Георгија Семјонова и Лава Ањинског.

Поменути разговор је, доиста, имао доста занимљивих тачака. Писцу Семјонову се чини да савременој прози недостаје елегантан стил, он је поборник лирске прозе, љубитељ музике у тексту, он сматра да је „лепо писати" обавезан писац приче, повести, који средствима стилистике треба да „прикује" читаоца описом пејзажа, а да од писца романа то не треба захтевати. Критичар Ањински сматра да баш тога има, али недостаје озбиљан разговор о животу у књижевном делу, честа је недореченост. (Управо о јунацима Г. Семјонова писао је у једном од ранијих бројева А. Коган, замерајући писцу што су они дати увек ван области свог правог занимања, тумачећи то као последицу њихове немогућности да на послу искажу своју личност. Он поставља писцу питања: шта би им то омогућило, шта им смета, шта они траже на земљи? — и не иде далеко по одговор, сматрајући да га ни писац нема, да се он до те мере сједињио са личностима да губи чак и оно, писцу неопходно, супериорно ауторско становиште, по М. Бахтину. Отуда упоредо са верним описом резултата душевне апатије јунака нема убедљивог истраживања мотива. Коган сматра битном и неопходном позицију писца, његов зрели поглед на свет, активност стваралачке мисли). Ањински каже: „Писци вашег таласа су најзад достигли циљ: створили су дела која су била противтежа прози са тезом од пре 15—20 година. Затим је на смену дошла тзв. „проза села" која је извела другог јунака и поставила сасвим друге проблеме. Ви сте давали лепу словесност, а они су тежили да мисле историјски, ви сте ишли од Буњина, Тургењева, они — од Љескова, Толстоја". А Семјонов одговара: „Наш правац хтео је да подвуче да постоји личност! Да постоји човек. Никако не од гвожђа, већ врло лако рањив, од крви и меса, са 80% воде — дотакнеш (боцнеш), и он ће сав истећи. Ево у чему ја видим његову заслугу". Говорећи о музикалности руског текста, Ањински каже: „У данашњој прози ја осећам пре свега замореност од тих „вежбања". Другим речима — од Тургењева према Толстоју, од Толстоја према Достојевском". Семјонов пита: „Зашто потцењивати значај Тургењева? Он је био најактуелнији од свих писаца у своје време. Њега су чекали ...", а Ањински га прекида: „Њега и сада воле, као чародеја руске речи. Али сада, мислим, неће то чародејство одлучивати. Не оно. Већ управо — директна проблематика". Јунаком бр. 1 овај критичар сматра пословног човека, каквог захтева научно-техничка револуција, какав једино и одговара њеном грандиозном обиму за чије васпитање се у животу позива књижевност. И сматра, даље, да се књижевници боје тог човека „... пре би се помирили са лењим и добрим Обломовом, него са пословним Штолцом".

На поменутом саветовању критичара речено је доста позитивног и негативног о савременим токовима критике. Може се, глобално, рећи да је „под знаком плус" велики значај одлуке ЦК КПСС „О књижевноуметничкој критици", којом се наглашава да је она донела продубљење, обогаћење методолошких принципа, помогла теорији да разради битна питања, проширила хоризонте и привукла пажњу критике на конкретну анализу уметничке разноврсности савремене многонационалне совјетске књижевности као квалитетно новог естетског образовања. Л. Новиченко, на пример, истиче већу активност и партијност критике (такво њено деловање на књижевни процес, формирање оцена, укуса, убеђења читалаца), као и принципијелност, борбеност, немирење са идејним колебањима (одступањима). Он сматра да се пооштрио вид критике за социјално у књижевности и да расте тежња ка најважнијем у савремености. Он замера критици на честим чланицима ниског филозофског и естетског нивоа, на неналажењу везе између живота и уметности, нескладу између анализе и оцене, која је и недовољно образложена (било је још оваквих замерки, углавном на све популарнији тип рецензије) и тражи продубљено јединство естетичке и социјалне анализе.

ГЕОРГИЈ СЕМЈОНОВ

Пред савремену књижевну критику Л. Јакименко ставља као циљ схватање промене карактера у корелацији са временом, иступање против утилитаризма у уметности, одговор себи самом и читаоцима на питање каква је и у чему веза данашње књижевности и савремене стварности. Једним од највећих задатака књижевне критике сматра васпитавање новог човека, а не само приказивање савременог јунака.

У формулацији задатака књижевне критике, Борис Сучков је за стваралачко осмишљавање оног новог, које у књижевност уноси живот. Он иначе заступа позиције социјалистичког реализма, истичући партијност као његову најважнију категорију, уз народност у уметности. Он за 50-те године везује нову фазу овог правца, када је „совјетско друштво достигло црте зрелог социјализма", а против је тога да се на савремену књижевност гледа као на прелазни стадијум у еволуцији социјалистичког реализма, фазу између „класике" старог правца и нове класике у будућности. Питање истраживања могућности реалистичког приказивања он сматра једним од најважнијих проблема теорије социјалистичког реализма. Поред веродостојности, црте која се често сматра једином формом уметничког израза (слике), Сучков указује на условност као један од видова спознавања и уопштавања реалности у систему социјалистичког реализма.

На саветовању је подвучена улога критичара као активног борца идеолошког фронта, а критике као бојног оружја у идеолошкој борби. И у уметности критичару се често додељује високо место као стваралоцу. Песник Леонид Мартинов, на пример, у разговору са критичарем Јевгенијем Сидоровим, каже: „Чини ми се да је Вајлд рекао да су критичари неуспели књижевници. Ја сматрам да није тако. Прави критичар је успели књижевник, он ствара своју уметност, трећу стварност, ослањајући се на живот који га окружује и писца кога анализира. Због тога је њему, као и сваком стваралоцу, врло важна форма исказивања. Добар рад критичара, рецимо Писарева или К. Чуковског, увек је уметнички рад".

Исти разговор критичар Сидоров завршава речима: „Прво што ћу урадити после овог сусрета биће то што ћу још једном прочитати Мартинова. Сваки разговор, па још изложен на новинској страници, даје само веома приближну, нетачну представу о смислу и току разговора. Мисаоно сваки критичар води свој дијалог са песником насамо са његовим стваралаштвом."

Злата Коцић

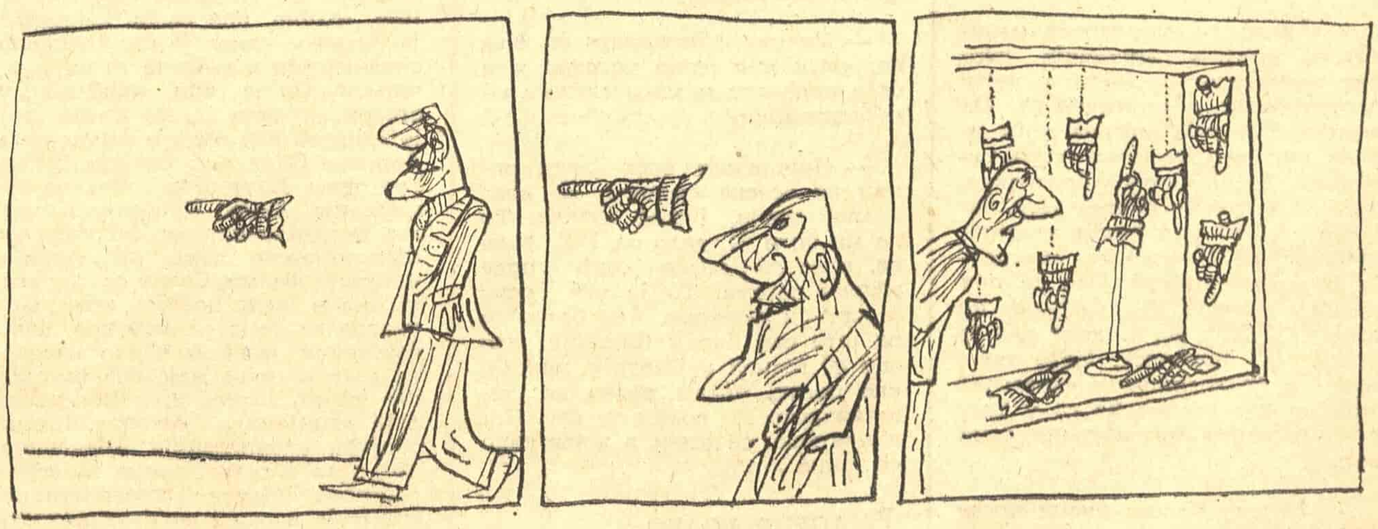
СЕЋАЊА НА МИХАИЛА ЗОШЧЕНКА

У фебруарском броју совјетског часописа „Питања књижевности" објављена су сећања Јевгеније Журбине на славног совјетског писца, хумористу и сатиричара Михаила Зошченка. Журбина је дуго познавала Зошченка, с њим се дописивала и више пута писала о њему, а у два маха и предговоре његовим делима (1928. и 1965. године). Већ на самом почетку својих сећања Журбина истиче да је Зошченко био један од оних писаца који су искрено поздравили револуционарне промене настале Октобарском револуцијом. С њим се она упознала пошто је свој први чланак о његовом стваралаштву објавила у ленињградском вечерњем листу „Црвене новине" 1927. године, и то на његов захтев. Насупрот тадашњој вулгарно-социолошкој критици, која је погрешно идентификовала писца с његовим јунацима, Журбина истиче како је Зошченко био дубоко различит од малограђана-филиста, које је приказивао у својим делима као трагикомичне фигуре. Штавише, она сматра да је у својим делима тако сјајно и могао да прикаже ову врсту људи зато што је „по својим људским квалитетима био ослобођен од црта и стремљења људи овога типа".

Боље упознајући Зошченка, Журбина је запазила да је он био врло мало подобан за свакодневни живот и да му је велики број ствари и догађаја био готово неподношљив, почев од неприкладно купљене карте за позориште до обавезе да некога посети. „Њему је све било тешко — каже Журбина — осим посла, осим тога што га је чекало за писаћим столом". Тога је, уосталом, и он сам био свестан, пишући: „Ја сам у неку руку машина за књижевни рад и веома слаб човек за живот. Ја сам уман, али мој ум је — у књижевности, у филозофији, а не у свакодневном животу ... Ја присуствујем у животу веома мало и унеколико чудно с гледишта нормалног човека."

Када се Јевгенија Журбина преселила из Љењинграда у Москву, Зошченко јој је писао многа писма, која је она сачувала и из којих наводи извесне делове. Из њих се види да је Зошченко био често болестан и да се, како је и Константин Фењин запазио у једном чланку из 1967. године, лечио писањем, и то врло успешно. Што се тиче Зошченковог односа према критици, он јој је указивао знатну пажњу. Једном приликом, прочитавши три чланка о свом стваралаштву, рекао је да га ти чланци не радују због похвала њему упућених, него због њиховог успешног проницања у суштину његовог дела и правилне идеолошке анализе. У разговорима са својим читаоцима често је наводио Марксове речи (које је прочитао и у критици саме Журбине) о потреби комедије да би се човечанство весело растало са својом прошлошћу, истичући да је тим Марксовим ставом из „Критике хегеловске филозофије права" означен један од битних задатака совјетске књижевности.

Последње сећање Журбине на Зошченка пада у 1958. годину, мало пре његове смрти. У Љењинград је приспела у лошем расположењу, али је Зошченко, говорећи јој о многим стварима, па и о својим новим делима, успео да развеје њен „песимизам". Такав је био Зошченко и баш је лепо што је Журбина у својим успоменама успела да развеје неке заблуде које су некада постојале у вези с његовом личношћу и његовим радом.



СТРИП МИОДРАГА СТОЈАНОВИЋА

СУСРЕТИ

ПИШЕ СЕ КАКО СЕ ЖИВИ

Разговор са Донатом Шајнером, генералним секретаром Савеза чешких књижевника

ГЛАВНУ ТЕМУ нашег разговора — шта се дешава у чешкој литератури после хиљаду деветстошездесет осме — поставио је на почетку нашег разговора сам Шајнер, који је за генералног секретара Савеза чешких књижевника изабран пре две године, а почетком ове године, поводом његовог 60. годишњег рођендана, одликован орденом рада заслужног уметника ЧССР. У протеклом двогодишњем периоду извршена је селекција и комплетна реорганизација Савеза. Изузев књижевника који су емигрирали, остало чланство је остало у Савезу. Једино су преводиоци, по новим прописима, остали изван Савеза књижевника.

— Ко може данас постати члан Савеза чешких књижевника?

— Писац који објави три књиге и чије стваралаштво буде позитивно оцењено од Савеза књижевника. Главни правац акције примања у чланство усмерен је на младе писце. У ЧССР-у се рађају многи таленти који уносе нове импулсе и нову књижевну тематику. Сматрамо, међутим, да литература треба да остане у тесној вези са стварношћу. То не значи да треба ићи само паралелно са животом, већ и дубље, испод свакидашњице... На прошлогодишњем конкурсу за најбољи роман, Савез чешких књижевника је примио 160 рукописа. Награђено је пет романа. Занимљиво је да се међу овом петорицом налазе и два млада књижевника — Мирослав Рафаи са романом „Тешкоће у равници" и Бохумил Нохејл са романом „Велика вода". Обојица живе ван Прага и баве се савременом тематиком. Поред ове петорице, жири је наградио још 12 младих књижевника. Према томе, нема бојазни да ће чешка литература стагнирати. Наш првенствени задатак је да пратимо рад младих писаца. С досадашњим резултатом смо више него задовољни.

— Шта се код вас преводи и да ли се може говорити о томе да неке земље имају предност?

— Преводимо бројна дела савремене литературе са обе хемисфере. Све што је прогресивно. У сваком случају не заборављамо ситуацију пре шездесетосме, када се, углавном, преводила западна литература и због тога дошло до велике диспропорције. Али, желео бих да подвучем да не желимо да занемаримо добру западну литературу. Мислим да се данас преводи око 60% романа из социјалистичких земаља, а 40% са запада. А пре шездесетосме преводило се свега 18% књига из социјалистичких земаља! Али и ту водимо рачуна. Ако су дела Солжењицина, или било ког другог писца из осталих социјалистичких земаља који пишу против поретка своје земље, ми њихова дела не преводимо.

— Да ли сваки домаћи рукопис, пре него што оде у штампу, мора прво да добије зелено светло од Савеза књижевника?

— Не, наши излавачи објављују рукописе и оних писаца који нису чланови Савеза. Издавачи имају своје лекторе који су надлежни да дају оцену да ли одређени рукопис може ући у штампу или не. Уверавам Вас, они су врло критички. Поред тога, неки писци који нису чланови Савеза, уско сарађују у самој редакцији појединих издавачких кућа.

— Да ли се данашњи чешки писци баве мемоарском литературом, напочито оном из периода другог светског рата?

— Данас се мемоарска литература третира другачије него пре шездесетосме. Постоји више одговорности и критичности. Од познатих чешких писаца који се баве писањем те литературе напочито су познати Кратохвил, Фукс и Фазонзек. Поред тога, заједно са Министарством културе, припремамо мемоарску литературу о четрдесетпетој. Ово се припрема у оквиру 30-годишњице постојања ЧССР. На ту тему већ је стигло 180 рукописа. Исто тако, поводом 30. годишњице словачког устанка ове године ће се у Татрама одржати међународни семинар.

— Колико чешки писци посвећују питању трансформације села у послератном периоду?

ДОНАТ ШАЈНЕР

— Наше село је заиста богато материјалом за сваког доброг писца. Главни проблем се ипак састоји у томе како приказати поједина социјална струјања. Има и доста негативних појава. Издвајање појединаца. Осамостаљивање. О тим појавама пише доста наших писаца. И ја се у својим делима стално враћам селу. То је и разумљиво. Детињство сам провео код своје баке на селу, у највећем сиромаштву. Ту сам научио не само народне песме и пословице, већ и чињеницу да је свет подељен на богате и сиромашне. То је била моја прва школа у којој сам се класно определио.

— Какав став имате као писац према свом родном крају?

— Сматрам да писац не може реално да пише о овој теми уколико не потиче са села и уколико се одрекао свог родног краја. Таквих је било и код нас. Писати се мора из свог личног искуства и осетити садашњи пулс села.

— Написали сте романе „Прошло време", „Грана доброте", збирку поезије „Један дан код извора", „Камо су прошли дани", „Сећање", „Сагледавање" и низ других дела. Осећате ли се више прозним писцем или песником?

— На ово питање не могу директно да одговорим. Има слични сти између прозе и поезије. Оне су тако блиске, да готово не видим разлику. О томе је говорио и наш песник Станислав-Костка Нојман. Када у свом роману желим да комуницирам са својим главним јунаком, и нехотице се сетим речи филозофа који је рекао: Реч је некада значила све, а шутња је чекала песника. У том моменту сматрам да је могуће са четири стиха рећи оно што би могло да послужи као мотив за роман.

— Да ли у чешкој литератури постоји сукоб између старих и младих писаца?

— Одговорићу Вам индиректно. Наш Савез издаје свој месечни часопис. То је једини чешки књижевни часопис. И за старе и за младе. Енергично смо одбили сугестију да покренемо посебан часопис за младе књижевнике. Не желимо да стварамо проблем младе генерације. Важно је дати добар рукопис, без обзира да ли је то писао старији или млађи писац.

— На крају дозволите да Вам поставим још једно питање: шта сада спремате и како гледате на ангажованост?

— Припремам опет један роман из сеоске средине. Из свог родног краја, јужне Чешке. То ће ми бити 24. дело од 1935 године, када сам издао своју прву збирку песама. То је мој опус за четири деценије. Али без обзира што сам био у Шпанији, што сам 40 година у Партији, никада, као писац, нисам рекао да сам ангажован. Не волим ту реч. Пише се како се живи, а живи како се пише...

Разговор водио
Никола Керн

ЛЕТОПИС

Клара Малро у сенци свога мужа

Недавно је изашао IV том „Мемоара" Кларе Малро, у којем описује последње лепе године проведене са великим писцем. Сећања почињу од 1925. године кад се с њим вратила са Далеког истока, помало разочарана и веома исцрпљена, а завршавају са 1936. годином са Шпанским ратом и почетком нацистичких прогона. Те године, у којима су настала главна и највећа Малроова дела, биле су најплоднија декада у њиховом браку.

И у овој књизи, као и у претходним, очигледна је нелагодност с којом списатељица описује свој живот са славним мужем. Настоји да остане скромна и говори заобилазно; штавише, она је још увек заробљена његовом аурom, мада су се раставили пре много година, 1945, а никад нису били нарочито блиски чак ни кад су живели заједно. Она је опчињена његовим генијем, али у књизи не успева да га прикаже импресивним; истину говорећи, дешава се управо обрнуто. Њена аутобиографија је, у највећој мери, скромни састав на тему: „Ја у светлости свог легендарног мужа". Истовремено, то је и борба једне жене за сопствени идентитет, у браку са човеком супериорних способности и ставова прилично антифеминистичких.

Они су, судећи по тексту саме Кларе Малро, били два издвојена света. Малро се приказује неприступачан, обузет собом, надмен, занесен митовима. Клара је трезвена, са обичном женском упорношћу. Она њега поштује, али не би се рекло и он њу. Ипак га она стално прати и бори се за њега. Њена једина победа било је дете које је успела да добије с њим.

Иначе, књига није толико о њиховим међусобним односима, колико о финансијским проблемима, контактима са другим људима, а нарочито о путовањима. (Д. Љ.)

Шекспирови комади на филму

Можда ниједан други писац није доживео толико екранизација као Шекспир, тако да се може рећи да је без њега незамислива чак и филмска уметност. Екранизовано је више од половине његових комада, односно тачно двадесет четири трагедије и комедије, и то почев од немог, преко звучног, до филма у боји и на широком платну. Истина, сви ови филмови нису снимљени на основу верног и озбиљног приказивања његовог текста, већ и непотпуно, с прерадама, па чак и као пародија. (Недавно, на ФЕСТ-у 74, видели смо једну пародију на „Хамлета" у филму „Један Хамлет мање" италијанског филмског стваралаца Кармела Бенеа.) Понекад су Шекспирове јунаке и збивања стављали у савременост и манипулисали с њима како је одговарало одређеној средини или тренутку, али је већина филмских стваралаца, углавном, настојала да филмским језиком верно прикаже дела великог енглеског писца. Највише филмова је снимљено по „Хамлету" (око 50), „Отелу" (око 30), „Макбету" (24), „Јулију Цезару" (15), „Млетачком трговцу" (15) и „Антонију и Клеопатри" (12) итд. Од комедија највише филмова, почев од немог филма са Дугласом Фербанксом и Мери Пикфорд до филма у боји са Ричардом Бартоном и Елизабет Тејлор, снимљено је по „Укроћеној горопади", док је „Сан летње ноћи" доживео десет екранизација.

Због тога се, природно, екранизација Шекспира показује као важна тема како за историчара тако и за теоретичара филма. Ту тему је врло студиозно обрадио у својој недавно објављеној књизи „Шекспир и филм" совјетски режисер и теоретичар филма Сергеј Јуткевич. (Његову студиозност хвали чак и познати шекспиролог А. Аникст.) Јуткевича, који је за свога „Отела" добио награду за режију на Канском фестивалу 1956. године, пре свега, занимало је питање како је све Шекспир екранизован и како је то најбоље чињено. Он је том проблему, у ствари, пришао на тај начин што је написао низ есеја о филмовима Лоренса Оливијеа, Орсона Велса, Григорија Козинцева, Франка Зефирелија, Акире Куросаве и других редитеља чији су филмови на шекспировске теме већ ушли у историју филма. Сваки од тих есеја има и једну посебну тему, али централна тема је, наравно, како филмским језиком верно изразити дела великог мајстора уметности речи? Јуткевич, међутим, не даје децидирани одговор. Разматрајући екранизације Шекспирових дела у остварењима највећих мајстора филмске уметности, он испитује њихове индивидуалности и указује на то да је сваки од њих на свој начин дао успешну екранизацију комада великог позоришног писца.

То не значи да Јуткевич одобрава све начине филмског приказивања Шекспира. Иако допушта извесна одступања од текста и фабуле, он је против одступања од Шекспировог хуманизма. Полазећи с тих позиција, он не прихвата супротстављање шекспировском духу у третирању „Хамлета" у филму „А остало је ћутање" (1959) западнонемачког режисера Хелмута Кајтнера или у филму „Офелија" (1961) познатог француског режисера Клода Шаброла. Исто тако, њему се, упркос верности Шекспировом тексту, не свиђа филм „Ромео и Јулијета" Рената Кастеланија, због недраматског, „академског" приказивања текста и недовољног осећања времена, а, насупрот овом филму, Јуткевич истиче већу вредност филма „Ромео и Јулијета" Франка Зефирелија, који је дао динамичан филм о љубави двоје „ренесансних тинејџера". Уз то, Јуткевич истиче знатну вредност филмова „Хамлет" и „Краљ Лир" совјетског режисера Григорија Козинцева, посебно због хуманизма који зраче из његових филмова. У сваком случају, Јуткевич је написао књигу која има велику вредност за људе разних занимања и профила: за театрологе (посебно шекспирологе), теоретичаре и историчаре филма и естетичаре и она ће вероватно изазвати велику пажњу и ван Совјетског Савеза.

Пета књига зборника „Бока"

У Херцег-Новом, у Боки Которској, већ пет година успешно излази „Бока", зборник радова из књижевности, уметности, науке и културе Боке Которске. Зборник издаје Завичајни музеј у Херцег-Новом, а уређује Илија Пушић, директор музеја, са редакционим одбором, уз сарадњу великога броја књижевних и научних радника, који се баве изучавањем прошлости Боке Которске, богате културно-историјским и уметничким споменицима.

Најновија, пета, књига „Бока" доноси низ студија, расправа, чланака и прилога из прошлости свога краја: Војислава Ђурића (Манастир Савина); Славка Мијушковића (Оснивање и реорганизовање једне средњовековне бокељске здравствено-превентивне институције); Јована Ковачевића (Средњовековни латински натписи у Боки Которској); Максима Зековића (Херцег-Нови од Бечког конгреса до 1830); Косте Милутиновића (Одјеци бокељског устанка у Војводини); Борђа Миловића (Неки подаци о контроли мјера млетачких власти у Херцег-Новом средином XVIII вијека); Василија Лукића (Спор наставника Грађанске школе у Котору Драга Миловића са директором исте школе Шћепаном Мимићем); Велимира Радовића (Херцегновски крај у историографији радничког покрета и НОБ-е).

Посебну пажњу заслужује библиографија радова Лазара Томановића, једног заслужног и неправедно заборављеног књижевника, историчара и публицисте из Боке. Састављач ове библиографије Новак Миљанић истиче да она није потпуна, с обзиром да су Томановићеви радови разбацани по разним, данас тешко приступачним, југословенским и страним листовима и часописима у раздобљу од 64 године (1868 — 1932) његовог списатељског рада. Зато биће потребно допунити ову библиографију Томановићевим радовима, објављеним у „Народном листу", „Српском листу", „Српском гласу", „Панчевцу", „Народу", „Вуку", „Темпу". У сваком случају, састављачу треба одати признање за велики труд уложен у овај тежак посао. (К. М.)

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

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

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

Лист излази сваке друге суботе. Цена 3 дин. Годишња претплата 60, полугодишња 30 динара, а за иностранство двоструко. Лист издаје Новинско-издавачко предузеће „Књижевне новине", Београд, Француска 7. Телефони: 627-286 (редакција) и 626-020 (комерцијално одељење и администрација). Текући рачун: 60801-601-2089. Рукописи се не враћају. Штампа: „Глас", Београд, Влајковићева 8.

Чингиз Ајтматов у Шпанији

Чингиз Ајтматов је први совјетски писац који је посетио Шпанију на званичан позив једног шпанског издавачког предузећа и он је о том свом путовању обавестио читаоце „Литературне газете" у интервјуу који је дао Н. Мару. Из тог разговора види се да је посета Ајтматова изазвала велику пажњу либералнијих кругова и штампе у Шпанији, који су са симпатијама поздравили боравак совјетског писца као могућност увећавања културних односа између СССР-а и Шпаније. Ајтматова је позвало издавачко предузеће „Планета" из Барцелоне, на челу са господином Ларом, на премијеру његове нове књиге „Бели пароброд". У Барцелони совјетски писац се сусрео с низом истакнутих писаца: Аугустином Видалом, Хосеом Аугустином Гојтисолом, Хуаном Рамоном Масоливером итд.

Још 1957. године Видал је превео Ајтматовљеву књигу „Материнска њива", која је објављена после дугог одбијања од стране шпанске цензуре. Упркос извесним отпорима интересовање за совјетску књижевност у Шпанији све више расте. Предузеће „Планета" објављује посебну едицију совјетских романа. У тој едицији досад је изашло једанаест томова, од којих сваки има више од две хиљаде страна, а у њима су штампани романи Максима Горког, Алексеја Толстоја, Александра Фадејева, Михаила Шолохова, Фјодора Гладкова, Константина Фењина, Леонида Леонова итд., а припремају се за штампу дела Паустовског, Бабеља, Булгакова, Симонова, Шкловског. То, по мишљењу Ајтматова, показује како шпанска интелигенција добро схвата колико је неопходно проширење културних контаката са социјалистичким земљама. У то су га уверили и лични контакти са писцима, као и са преводиоцима, од којих су многи детињство и младост провели у Совјетском Савезу, а у Шпанију се вратили 1957. године.

Шпански писци су Ајтматова уверили да је неопходно давати отпор непријатељима књиге и културе, да књижевност игра важну улогу у савременом свету и да не постоје изоловане књижевне појаве него јединствен ток напредних књижевних стремљења. Ајтматов је указао и на појаве отпора фашистичким снагама, посебно код студентске омладине, што се видело и на недавним демонстрацијама против представника чилеанске хунте који су посетили Мадридски универзитет. Студенти су приморали емисаре садашње чилеанске владе да напусте универзитет. Програм Ајтматова у Шпанији је био врло добро испуњен: понекад је једног истог дана давао по два интервјуа за новине, два пута говорио за радио и једном наступао на телевизији. Посетио је и многе културне споменике и институције, међу којима посебно истиче Пикасов музеј у Барцелони, Прадо у Мадриду и дом-музеј Ел Грека у Толеду.

Роселинијев филм о Декарту

Последњих година познати филмски режисер, један од протагониста италијанског „неореализма", Роберто Роселини снима серију филмова за телевизију о истакнутим појавама и личностима политичке и културне историје. Раније је већ снимио филмове „Гвоздени век", „Сократ", „Паскал" и „Луј XIV", а најновији његов филм је посвећен великом француском филозофу и математичару Ренеу Декарту, а насловну улогу игра Уго Кардеа. Чини се да Роселини ове популарно-просветитељске филмове не снима само из материјалних разлога, него и из убеђења да је њихова улога значајна. То се запажа из његове изјаве, коју је недавно дао недељном листу „Темпо". Истичући да је његова основна тежња само да прикаже ствари какве оне стварно јесу, а не да их на свој начин тумачи, он је том приликом рекао: „Неопходно је боље знати нашу прошлост, историју човека, његова остварења, његове мисли, јер је наша култура производ свих ранијих култура. Ето зашто су ти моји филмови скроман прилог борби против незнања".